

Georges Didi-Huberman

RACINE OU TOURBILLON ?

À la recherche du « grand temps »

Qui s'interroge sur les soulèvements à partir de leurs gestes et de leurs images doit se demander ce qu'il en est, à chaque fois, du rapport entre l'acte politique et l'histoire qu'il interrompt ou qu'il réinvente. Ce rapport est lui-même tendu, psychiquement, entre mémoire et désir. C'est donc d'une interrogation sur le temps que dépend une telle décision théorique et historique, esthétique et anthropologique, d'explorer l'énergie de ce qui nous soulève. Qui se soulève s'exclame : « Il est grand temps ! » (alors que qui déclenche une révolution déclare : « C'est le bon moment ! »). Dans quel sens, par conséquent, faut-il interroger le temps, le « grand temps » des soulèvements ?

De tout temps on s'est fait des images du temps. Est-ce légitime ? Le temps n'est-il pas insaisissable ou inconnaissable, comme le suggéraient quelques phrases célèbres de saint Augustin dans ses *Confessions* ? Sans doute. Mais cela ne veut justement pas

dire que le temps serait unimaginable. Ce qu'on devrait dire, en toute logique, c'est au contraire ceci : *le temps n'est qu'imaginable*, ce qui implique d'entendre les mots *imagination* (la *phantasia* des Grecs) et *image* (*phantasma* ou *eikôn*, les deux presque toujours liés) comme d'authentiques modes d'appréhension du temps, bien que fondés sur une lacune fondamentale, un non-savoir, une non-exactitude, une non-objectivité. Je ne sais pas exactement, intégralement, ce qu'est le passé : je dois donc, au creux même de cette lacune, imaginer quelque chose, par exemple une hypothèse d'historien. Je ne sais presque rien du futur : il me faut donc imaginer de l'avenir, car un esprit sans avenir est un esprit sans désir, donc sans existence vivante. Et quant à l'instant présent, il me faut bien m'en détacher un peu pour arriver à le penser, c'est-à-dire interposer quelques images inactuelles dans les sensations immanentes à l'instant présent.

Le temps forcément s'imagine : l'historien doit en tenir compte autant que le philosophe. Mais c'est là, aussi, que les difficultés commencent. Comment l'imaginer, ce temps, en particulier si on le *désire décisif*? C'est-à-dire nouveau, soulevé voire révolutionnaire, capable de faire que tout recommence, que tout se réinvente depuis le début ? Un *grand temps*, en somme, un temps qui bouleverserait le cours de l'histoire, qui inventerait toute l'histoire à venir ? Un temps correspondant à cette expression de désir et d'urgence que l'on entend si bien dans l'expression « il est grand temps » ? Mais, avec les difficultés proprement philosophiques, surgit aussi la *décision* propre à ce désir de « temps décisif ». Cette décision

engage le tout de la pensée. Elle engage le sens théorique, la sensibilité éthique non moins que l'orientation politique de toute pensée du temps. Or elle ne se repère pas mieux que dans le choix des images — les *décisions d'images* — convoqués pour donner forme au temps.

Je vais vous parler de deux images concurrentes du temps surgies à peu près au même moment de l'histoire allemande. En 1915, Martin Heidegger rédigea un *curriculum vitae* où l'on peut lire que son initiale « aversion pour l'histoire » en tant que théologien venait de subir un spectaculaire renversement : en conséquence de quoi l'histoire était en train de devenir son « véritable fil directeur » en tant que philosophe. C'est alors qu'il se rapprocha de Dilthey, mais avec la volonté de pousser la « crise de l'historicisme » et sa « critique » jusqu'à un acte de *Destruktion*, comme il choisit de s'exprimer. Il citait alors volontiers le fameux vers de Shakespeare : « Le temps est hors de ses gonds » (*Time is out of joint*). Ce qu'il cherchait au fond, c'était d'assurer la « collusion progressive du sens et de l'histoire » : donner du sens à l'histoire et donner de l'histoire au sens, si l'on peut dire. Le concept d'histoire s'enracinant selon Heidegger dans l'expérience vécue — cela écrit en 1915 : il s'agissait donc de la guerre —, il ne restait plus, tâche titanesque il est vrai, qu'à refonder toute la philosophie occidentale sur la base de cette collusion pensée comme originaire. C'est donc bien à partir de l'historicité assumée au plan de l'existence que Heidegger aura décidé de travailler à la « refondation de l'ontologie ».

Refonder l'ontologie occidentale ? Comment cela était-ce donc possible dans ces années-là, par exemple en novembre-décembre 1918 ou en janvier 1919, alors que l'ordre du monde semblait détruit, aux yeux de Heidegger — l'ordre du monde allemand, s'entend ? La patrie (*Heimat*) n'était-elle pas en déroute, vaincue et mise en pièces par les exigences démesurées des vainqueurs ? Le peuple (*Volk*) et la communauté (*Gemeinschaft*) ne se trouvaient-ils pas menacés par la faiblesse démocratique ? Pire : par la guerre civile ? Pire : par une révolution internationale venue de l'Est bolchévique ? C'est à ce moment, en tout cas, que Heidegger commença vraiment de s'inquiéter sur la « sclérose », comme il disait — alors que tout était justement en train de bouger —, des « racines » allemandes, et de leur imminente destruction. Danger auquel il fallait répondre avec toute l'énergie d'une réaction, fût-ce à travers la « nécessité d'un guide » (*Notwendigkeit der Führer*).

La défaite de l'Allemagne jointe au péril révolutionnaire incarné par Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, tout cela aura donc suscité chez Heidegger, dès la fin de 1918, les conditions d'une pensée radicalement *contre-révolutionnaire*. Engagement *radical* au sens précis où il prétendait sauver les *racines* du peuple allemand et de son histoire, toute cette attitude étant fondée sur la notion d'« authenticité » (*Eigentlichkeit*) qui devint, dès lors, l'un des *leitmotive* principaux de Heidegger. Or la notion d'*Eigentlichkeit* suppose à la fois ce qui est « propre » au sens de la pureté, de la spécificité, et ce qui est « propre » au sens de la propriété : ce qui est

« à soi » (*eigen*) et non à qui que ce soit d'autre. Parce que cette époque était celle où certains étudiants de philosophie s'engageaient dans les groupes spartakistes et d'autres rejoignaient au contraire les milices des *Freikorps* proto-nazies, Heidegger se pensa bientôt en chef et guide d'un petit cercle de jeunes gens qu'il assimilait volontiers à une « troupe d'assaut » ou à un « commando d'élite » spirituel destiné à « sauver l'authenticité » des racines allemandes. Il n'est donc nullement fortuit que l'année 1920 ait vu apparaître la « polémologie » comme thème central dans l'enseignement de Heidegger. Il n'y aura rien de fortuit, encore, dans le fait que la « foi des origines » soit devenue, pour Heidegger, une « défense de l'enracinement ». Et qu'enfin le motif du complot judéo-bolchévique ait dû soutenir cet appel au « combat pour les racines ».

Il était donc parfaitement logique, dans un tel contexte — et dans la position, aussi spontanée que pérenne, prise par Heidegger — que la *radicalité* philosophique se focalisât sur la question des *racines*, et celle-ci sur une défense de la *race*, fût-elle « existentielle » et non pas « physique ». Tous les motifs sur lesquels, aujourd'hui, débattent historiens et philosophes sur la « période nazie » de Heidegger auront été, de fait, mis en œuvre dès novembre 1918 (défaite militaire et proclamation de la république) et janvier 1919 (soulèvement spartakiste bientôt écrasé). La thématique du « déclin » (*Verfall*), par exemple, relevait directement de la situation de défaite, comme l'a montré William Altman qui voit même dans *Être et temps* une « oraison funèbre » de l'Allemagne vaincue. Celle de la

« communauté » (*Gemeinschaft*), qu'il fallait défendre jusque dans le sacrifice de la vie, émergea elle aussi de ce « nationalisme de guerre » — voire de guerre civile — qu'a bien analysé Domenico Losurdo dans son livre sur *Heidegger et l'idéologie de la guerre*.

Heidegger devint nazi pour tout un faisceau de raisons. L'une d'elles, indubitablement, était liée à l'angoisse du « péril rouge » : angoisse née en novembre 1918, et qui devait se développer jusque dans sa détestation de la république de Weimar, son assimilation de la démocratie à un travers nihiliste, son pangermanisme et son obsession du « complot judéo-bolchévique », ainsi que l'a synthétisé Nicolas Tertulian. Dans son récent livre *Heidegger, les Juifs, la Shoah*, Donatella Di Cesare a bien mis en relief cette thématique inspirée, notamment, par les fameux *Protocoles des Sages de Sion*, ce faux « document » diffusé en Europe depuis l'époque du soulèvement de 1905 en Russie, quand le *Bund* — l'organisation juive d'extrême-gauche — s'opposait armes à la main aux pogromes des Cosaques. « Le bolchévisme est bien de fait quelque chose de juif », écrira Heidegger dans ses *Apports à la philosophie*, se souvenant que nombre de leaders bolchéviques ou spartakistes, de Léon Trotsky à Rosa Luxemburg, étaient juifs. L'idée heideggerienne d'un judaïsme historiquement « sans racines » ou « sans sol » — que Peter Trawny a tenté de recontextualiser à partir des fameux *Cahiers noirs* — prend elle-même racine dans la conjonction de deux préjugés antisémites : celui, traditionnel, du « Juif errant » et celui, moderne, du judaïsme cosmopolite et

comploteur, que ce soit pour un complot de riches ou de pauvres, de banquiers affairistes ou de prolétaires communistes.

L'auteur d'*Être et temps* adhéra au parti hitlérien le 1^{er} mai 1933, le même jour que Carl Schmitt. Il pensait, depuis plusieurs années déjà, que ce parti était le seul à pouvoir combattre le nihilisme démocratique, le déracinement cosmopolite et le renversement communiste des valeurs occidentales. Puis il devint recteur (*Führer*) de son université en cette même année 1933. Il avait l'espoir grandiose de donner une forme philosophique au nouveau Reich allemand, de la même façon que Carl Schmitt s'attachait, de son côté, à élaborer les cadres juridiques du nouvel État.

À partir du fameux « Discours de rectorat » et de son appel aux « forces de la terre et du sang » (*erd- und bluthaften Kräfte*), le 27 mai 1933, c'est toute la teneur de la pensée heideggerienne — son existence même, comme sa pensée de l'existence — qui se sera trouvée inlassablement interrogée, mise en question puis remise en cause à des titres divers. On sait que Heidegger démissionna le 27 avril 1934 de sa fonction de recteur à l'Université de Fribourg. La suite semble marquée, chez lui, par un sentiment de désillusion profonde quant à son propre espoir de « guider l'esprit allemand » et, donc, par une déception « spirituelle » concomitante quant à l'idéologie et à la politique nazies elles-mêmes. Par-delà les interprétations très contrastées de ce relatif « repli » du philosophe, il m'importe ici d'interroger ce qu'il advint de la pensée heideggerienne du « grand temps ». Qu'est devenu, alors, son « combat culturel » ?

Comment s'est reformulée la « gigantomachie » autour de la question de l'être et de l'« historicité » (*Geschichtlichkeit*) de l'existence ? Sur quels chemins fallait-il, désormais, penser l'« authentique temps » (*eigentliche Zeit*) ?

Une question cruciale ici resurgit. Ce qu'enseignait, d'un côté, l'ouverture d'*Être et temps* et sa référence au *Sophiste* de Platon, c'est que l'« authentique temps » ne saurait être pensé qu'avec le temps lui-même, et non par un détour « mythique » (comme chez Thalès) ou scientifique (comme dans l'historicisme contemporain). Voilà en quoi pouvait se justifier l'iconoclasme heideggerien. Affirmer abruptement que « le temps donne temps », que « le temps temporise » (*die Zeit zeitigt*), c'était donc révoquer les images en général : elles ne sauraient être que de bien pauvres illustrations du temps, et même de bien pauvres mensonges sur le temps. La démarche s'apparente, notons-le, à celle d'une théologie négative : de la même façon que Denys l'Aréopagite avait pu révoquer les infantiles « images positives » de Dieu le père (un vieil homme barbu sur un trône, avec une couronne et un sceptre, flottant dans le ciel), de la même façon Heidegger fut prompt à révoquer toute image du temps (à commencer par celle de la tradition iconographique : un vieil homme barbu tenant sa grande faux dans la main).

Mais, de la même façon que Denys l'Aréopagite avait tout de même convoqué d'autres images — des images certes paradoxales, « abstraites » ou, plus exactement, « dissemblables » —, Heidegger n'aura pas cessé, en fait, de recourir à certaines images privilégiées,

toujours à double sens. Sa pensée, on le sait, refusait les pures typologies conceptuelles et les définitions univoques : il lui fallait donc des images comme opérateurs d'ambiguïté, si je puis dire — mais sans que celles-ci fussent jamais assumées comme telles. On trouve de telles images, avec souvent des frissons dans le dos, en parcourant le séminaire de 1934-1935 sur *Les Hymnes de Hölderlin* : « *La Germanie* » et « *Le Rhin* ». Le philosophe Heidegger ayant été mal entendu par le pouvoir nazi, il revenait au poète Hölderlin de fonder ou de refonder — par l'intermédiaire, par le canal de la parole du philosophe — le destin même du peuple allemand : ce poète en effet, dit-il, « relève encore de l'avenir des Allemands. Comme si son œuvre réclamait justice [...] pour fonder le commencement d'une autre histoire, cette histoire qui s'ouvre sur le combat où se décidera la fuite ou l'avènement du dieu. »

Heidegger aura fait du pauvre Hölderlin, non seulement le « poète de l'Être allemand futur » et le prophète d'un « retour aux racines » du peuple germanique, mais encore — ce qui est accablant lorsqu'on aime la poésie Hölderlin — le héraut d'une haine ontologique et politique vis-à-vis de toutes les formes du déracinement, dont le « calcul » serait la forme achevée. Cet aspect radical du *Kulturkampf* heideggerien se retrouvera en 1935 dans le texte fameux sur *L'Origine de l'œuvre d'art*. Sa première version, brutale, aura été légèrement adoucie dans la conférence prononcée le 13 novembre 1935 à la Société des Sciences de l'Art de Fribourg-en-Brigau. Mais l'essentiel est là : dans une approche de l'art faisant

remarquablement rupture avec l'esthétique traditionnelle du binôme forme-matière, mais aussi dans sa revendication d'une « origine » (*Ursprung*) pensée comme « sol », comme « racine » et comme « fondation ».

Il n'y eut, pour Heidegger, d'art — et, en général, d'être ou de vérité — qu'enraciné. C'est même par l'art que l'enracinement, selon lui, s'exprimait au mieux, comme s'y exprimaient aussi l'être et la vérité. Un premier geste, comme souvent à teneur élégiaque, fut pour dire que les œuvres d'art sont aujourd'hui en train de perdre leur « sol » : « On expédie les œuvres comme le charbon de la Ruhr ou les troncs d'arbres de la Forêt Noire. » Un tableau de Van Gogh serait donc à son « sol » ce que le charbon de la Ruhr est à son sous-sol : il lui appartient « intérieurement » ou « existentiellement ». Mais c'est déjà ce que, dans une fameuse querelle commentée par Jacques Derrida, Meyer Shapiro voulut contester avec force : rappelons que l'historien de l'art voyait plutôt dans la paire de souliers peinte par Van Gogh un témoignage d'errance cosmopolite de l'artiste lui-même et non pas une preuve d'enracinement de quelque paysan dans son paysage natal, comme le prétendait Heidegger.

Mais la racine était, si je puis dire, chevillée au corps et à l'âme du philosophe. Il aura donc vu, avant tout, l'œuvre d'art dans son rapport à « l'appel silencieux de la terre » (*in den schweigenden Zuruf der Erde*). C'est ce qui se passe avec l'exemple du temple grec qu'il convoque alors : le temple ne « reproduit » pas une chose ou une idée selon un processus de *mimèsis*, il « restitue » plutôt selon le

mouvement même de l'*alèthéia*, la vérité en tant que dévoilement. L'œuvre d'art manifeste donc, dans cette perspective, une vérité de l'« origine » qui, elle-même, n'a de sens que par le « sol » ou la « racine ». En ce sens elle « installe un monde » et permet « l'éclosion de son être », fût-ce dans le « repos » (*Ruhe*) et la « sécurité » (*Verlässlichkeit*) de l'enracinement authentique. Ce que Heidegger entend par « ouverture » (*Eröffnung*) revient donc, au bout du compte, à être « chez soi », sur son propre « sol », devant son propre « horizon » et dans la « sûreté » de son propre enracinement.

Le temple grec est « debout sur le roc », écrit Heidegger. Cela veut dire à la fois qu'il « ouvre un monde » — vers l'horizon alentour, vers le ciel — et qu'il affirme son lieu d'enracinement à la « terre » et au « sol natal » (*heimatliche Grund*). En s'érigeant il glorifie la terre, il permet d'« installer un monde » (*ein Welt aufstellen*) dans l'authenticité de ses racines comme dans l'appel à un destin futur : « L'œuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre » (*das Werk läßt die Erde eine Erde sein*). Or, « la terre est par essence ce qui se referme en soi ». L'œuvre de l'art sera donc — exactement, paradoxalement — de « faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se referme en soi ». Seules peuvent éclore les racines au lieu même de leur terre natale. Mais, prévient Heidegger, cela suppose un « affrontement » (*Gegeneinander*), un « conflit » (*Streit*). Et voilà en quoi l'art est affaire d'histoire — donc de politique, toutes ces phrases ayant été écrites, ne l'oublions pas, en 1935, année notamment de la proclamation des lois de Nuremberg et des préparatifs de Hitler en

vue de la guerre à venir : « Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, alors a lieu dans l'Histoire un choc : l'Histoire commence ou reprend à nouveau. [...] L'Histoire, c'est l'éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son propre héritage. [...] L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire. »

À écouter Heidegger, donc, tout « grand temps », tout recommencement historique ne sauraient être qu'une assomption *radicale* au sens d'une assomption des *racines*, fût-ce dans un combat acharné contre toute modernité et tout désir révolutionnaire. Cet attachement viscéral aux racines n'aura, de fait, jamais quitté le philosophe : en 1966 encore, dans ses *Réponses et questions sur l'histoire et la politique*, il considérait avec angoisse les photographies venues de la lune comme un symptôme inquiétant du « déracinement de l'homme » et réaffirmait la primauté du *Heimat* sur toute mobilité ou toute migration des êtres, des choses ou des idées : « D'après notre expérience et notre histoire humaines, pour autant que je sois au courant, je sais que toute chose essentielle et grande a pu seulement naître du fait que l'homme avait une patrie (*Heimat*) et qu'il était enraciné dans une tradition. » Enchaînant derechef sur une critique acerbe de la littérature contemporaine en général — « La littérature d'aujourd'hui, par exemple, est largement destructive » —, il finissait par réitérer sa défense de la langue allemande comme seul creuset ou « racine » authentiques de la pensée en général : « C'est

une chose que les Français aujourd'hui me confirment sans cesse. Quand ils commencent à penser, ils parlent allemand. »

La « racine », comme la « fondation », parle tout à la fois d'un « espace propre », d'un chez-soi authentique, mais aussi d'un « temps propre » qui réactive la généalogie et l'authentique tradition. L'histoire vulgaire oublie la racine ; au contraire le « grand temps » historial la fera revivre ou éclore dans « l'ouvert ». Mais l'expression heideggerienne « faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se referme en soi » n'apparaît-elle pas, pour le moins, comme une expression ambiguë ? Elle se donne, volontairement, à double entente ; mais elle ne cherche surtout pas à se construire sur un mode que Heidegger abhorrait, le mode *dialectique*. Il ne s'agit pas, ici, de faire « dialoguer » les deux directions indiquées dans cette phrase, ou de les temporaliser à la façon de Hegel, par exemple. Cette ambiguïté-ci est antidialectique : elle se veut constamment radicale, tout en maintenant quelque part — un « quelque part » jamais explicité — l'orientation inverse de ce vers quoi elle prétend se diriger. Cette ambiguïté est magique, oraculaire, charismatique. Elle explique une bonne part de la fascination exercée par la pensée de Heidegger sur ses admirateurs.

Il y a donc bien, chez Heidegger, une pensée du « grand temps » : c'est un temps historial, authentique, destinal. Il procède d'une pensée de l'origine pure, d'une pensée rivée tout entière à l'origine qui est, toujours, « son » origine « en propre » ou « authentique ». Dans *Ursprung*, le mot allemand de l'origine, il y a le

saut, le bond (*Sprung*) et, bien sûr, l'idée que tout cela adviendrait dans un temps initial ou natal (*Ur-*). L'origine est, strictement, un saut à partir du primitif ou de la fondation — mais Heidegger l'entendra de façon bien plus radicale encore : c'est, pour lui, un saut *dans* l'origine. Qu'est-ce donc, alors, que sauter, bondir et « aller dans l'ouvert » sans quitter sa racine et, même, sans faire autre chose qu'y revenir ? Comprise avec Heidegger, un tel soulèvement ne sera donc qu'un *saut sur place*, cette « place » étant ici nommée la « patrie » (*Heimat*), le « chez-soi » ou ce « sol » (*Boden*) qu'à la même époque les nazis accolaient systématiquement, ne l'oublions pas, à la pureté du « sang » (*Blut*).

À relire *L'Origine de l'œuvre d'art* comme tant d'autres textes heideggeriens sur le paysage, on comprend que tous ces espaces accueillissent d'abord une autochtonie, une légitimité « natale », une « patrie ». Par conséquent, sur ces chemins charmants où « c'est le Même qui nous parle », il n'y avait pas la moindre place ou la moindre hospitalité pensable pour un Autre — un *migrant*, un « Juif errant », un étranger ou un Tsigane de passage, qui sait. L'enracinement heideggerien fut donc bien « propre » : au sens d'une authenticité métaphysique, d'une pureté de l'appartenance. Mais également au sens, plus trivial, de la propriété et du propriétaire, celui qui protégera son chez-soi contre toute intrusion extérieure : le verbe utilisé par le philosophe pour « donner lieu » (*anwesen*) ne signifie-t-il pas tout simplement, en tant que substantif, la « propriété » ou le « domaine » (*Anwesen*) ? Prendre, ainsi, le temps à la racine ? N'était-

ce pas finir par tout refermer sur l'espace hostile et non hospitalier du *Heimat* ? N'était-ce pas vouer l'histoire politique au retour à l'ordre et à la haine de l'autre ?

*

La territorialisation académique — où se complâit, trop souvent, l'entre-soi de la production philosophique — a complètement offusqué le fait qu'au moment même de la parution d'*Être et temps* la critique du temps comme racine était déjà pleinement engagée. Elle fut l'œuvre d'un jeune penseur sans maître précis, sans habilitation, sans chaire, sans perspectives autres que celles d'un douloureux exil perpétuel. Je veux parler, bien sûr, de Walter Benjamin.

L'auteur de *Sens unique* cherchait, lui aussi, le « grand temps ». Mais c'était un temps, mêlé ou conflictuel, d'origines mouvantes : un temps d'urgences présentes et de recommencements à imaginer. Benjamin fit donc tout autrement que Heidegger. Ouvrage étrange entre tous, l'*Origine du drame baroque allemand* fut publié en 1928 (mais, au dire explicite de son auteur, il avait été « conçu en 1916 » et « composé en 1925 »). Il s'ouvrait par une « Préface épistémocritique » où les professeurs de Benjamin prétendirent qu'il n'y avait, décidément, rien à comprendre. C'était, en septembre 1925, une façon de priver le jeune chercheur de toute perspective universitaire, de toute « carrière » intellectuelle, en considérant son

travail comme « inhabitable ». Une tentative du côté de l'école warburgienne — avec laquelle Benjamin se sentait de nombreuses affinités — ne lui réussit pas mieux, comme Sigrid Weigel en a pu retracer les péripéties : Erwin Panofsky trouva le propos « trop intelligent » (*zu gescheit*), autre façon de le mettre hors-jeu. On s'aperçoit cependant, avec le recul, que le texte « paria » de l'*Origine du drame baroque* peut se lire comme une alternative philosophique à *L'Origine de l'œuvre d'art* et, en général, au modèle temporel élaboré par Heidegger depuis *Être et temps*.

On ne trouvera certes pas de doctrine amplement développée de l'« origine » (*Ursprung*) dans cette « Préface épistémocritique » de Benjamin. Du moins y a-t-il une sorte d'événement théorique majeur : un *insight* — ou une « fusée », dans le sens baudelairien du terme — sur la manière dont *se présente l'origine*. Comme Heidegger, Benjamin choisit de situer sa question du côté de l'œuvre d'art et non pas du temps factuel : cela, afin de marquer, aussi fortement que possible, la distance philosophique à établir, d'un côté vis-à-vis des schémas encore dominants de l'idéalisme ou du néo-kantisme, d'un autre côté vis-à-vis de l'historicisme scientiste. S'il doit y avoir une « histoire philosophique » (*philosophische Geschichte*), affirme Benjamin, ce sera sous la forme d'un « savoir de l'origine » (*Wissenschaft vom Ursprung*), c'est-à-dire d'une connaissance du temps envisagée sous l'angle, non des évolutions continues et des chronologies, mais des « extrêmes éloignés » (*entlegenen Extremen*) et des « excès » (*Exzessen*) du devenir.

L'origine n'est évidemment pas ce qui a déjà pris assise. C'est un *temps natif* qu'il serait erroné, cependant, de situer en amont de toutes choses comme cette « source absolue » qui nous est inaccessible de toute façon, si même elle a existé comme telle. Qu'est-ce, alors, qu'un temps natif ? C'est ce qui resurgit en nous comme un symptôme, comme un *suspens* dans le cours normal ou normalisé du devenir. La première « image de pensée » qui surgit dans le texte de Benjamin sur l'origine est celle, en effet, d'une « pause où la pensée reprend haleine » (*Atemholen des Gedankens*) : moment initial où, pour ainsi dire, se soulève la pensée. Moment où les certitudes volent en éclats avant que ne reprenne la nécessaire, la patiente approche du temps « dans les plus petites choses » (*ans Geringste*), que Benjamin nommera bientôt une approche « micrologique ».

Ce que Benjamin entend par origine va, quelques lignes plus loin, délivrer toute sa force philosophique à partir d'une nouvelle image, qui est celle du *tourbillon* : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique (*durchaus historische Kategorie*), n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir (*der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel*), et elle entraîne dans son rythme (*in seine Rhythmik*) la matière de ce qui est en train d'apparaître. »

N’y a-t-il pas, dans cette page cruciale de l’*Origine du drame baroque allemand*, l’expression d’une exigence philosophique comparable à celle de Heidegger : une exigence d’« authenticité » (*Echtheit, das Echte*) ? Sans doute. Revendiquer une approche de l’authenticité — plus que de l’exactitude, par exemple — c’était, dans les deux cas, affirmer l’insuffisance d’une historicité réduite à la seule péripétie des faits observés, voire à la recherche de leur loi d’évolution ou du cadre abstrait de leurs singularités. Mais la divergence radicale des deux auteurs se manifeste déjà dans le fait que l’authenticité, pour Heidegger, fut d’abord cherchée du côté du plus ancien — tel temple grec érigé sur son roc ou tel mystérieux fragment de Parménide —, quand Benjamin, lecteur attentif d’Aloïs Riegl, adopta une tout autre attitude : l’origine est souvent « tardive », ose-t-il affirmer. Mais qu’est-ce que cela signifie ?

Cela signifie que l’origine survient, comme un symptôme de temps enfouis, dans les formes singulières ou atypiques du *Zeitgeist*, produisant à ce titre une émotion philosophique de « reconnaissance » (*Wiedererkennen*) ou de réminiscence plus que de « connaissance » (*Erkennen*) à proprement parler : « [Il est erroné de croire] que l’on doive prendre nécessairement n’importe quel “fait” antérieur (*jedes frühe “Faktum”*) pour un moment constitutif de l’essence (*als wesenprägendes Moment*). Au contraire, c’est ici que commence la tâche du chercheur, qui ne doit considérer un tel fait comme certain que si sa structure la plus intime (*seine innerste Struktur*) apparaît assez essentielle pour le révéler comme origine.

C'est l'authentique (*das Echte*) — le sceau de l'origine dans les phénomènes (*Ursprungssiegel in den Phänomenen*) — qui est l'objet de la découverte, une découverte (*Entdeckung*) qui s'allie de façon singulière à une reconnaissance (*Wiedererkennen*). C'est dans ce que les phénomènes ont de plus singulier, de plus bizarre, dans les tentatives les plus faibles et les plus maladroites, comme dans les manifestations les plus décadentes des époques tardives, que la découverte peut le mettre à jour. »

L'origine comme *tourbillon* subvertit, de fait, tout ce que l'origine comme *racine* voudrait instituer. La racine est permanente, bien ancrée dans le sol, et c'est ce qui permet à Heidegger de parler de la terre, où réside la racine, comme clôture sur soi et comme règne du Même. Tout autre est le tourbillon : il est impermanent. Il surgit de loin en loin, le plus souvent de façon imprévisible, dans le cours du fleuve. Il n'est donc phénomène de l'origine qu'à être passager, fragile, aussi disparaissant qu'apparaissant : aussi peu « institué » que possible et faisant jaillir, depuis son remous, toute la pluralité de l'Autre. La racine est toujours au même endroit, le tourbillon toujours errant ici ou là, toujours où on ne l'attend pas. La racine se cherche ou se « prend », le tourbillon nous trouve et nous surprend. La racine étant perpendiculaire depuis le sol vers le sous-sol, il est facile avec elle de faire la distinction entre surface et fond. Tandis qu'avec le tourbillon, c'est toute la dynamique fluide d'un remous qui fait remonter les fonds à la surface et les fait, tout aussi bien, replonger et disparaître. Enfin la terre, comme véhicule de l'origine, demeure telle

qu'en elle-même : immobile (du moins aux alentours de Fribourg, où personne n'envisage l'éventualité d'un tremblement de terre). Tandis que le fleuve ne cesse de se mouvoir, traversant les contrées dans une totale indifférence aux frontières et aux « patries » et dans le rythme toujours changeant de son écoulement.

Il s'agit en effet, strictement, de *rythme* : et non plus de *fondation*. Benjamin écrit que « l'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et [que] sa rythmique (*seine Rhythmik*) ne peut être perçue que dans une double optique (*Doppeleinsicht*). Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration (*als Restauration*), une restitution (*als Wiederherstellung*), d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*). » C'est donc un rythme sans mesure — c'est-à-dire imprévisible — qui advient comme une « pause où la pensée reprend haleine », et plus encore comme un tourbillon où le fleuve réinvente soudain le sens de sa course. La racine est encore une chose, même si elle grandit secrètement dans les entrailles de la terre. Tandis que le tourbillon est un pur processus, une crise permanente, un rythme fait de coups et de contrecoups, de vecteurs affrontés au cœur desquels se tient l'*intervalle*, le suspens rythmique, quelque part — comme le dit exactement Benjamin — entre « pré- et post-histoire (*Vor- und Nachgeschichte*) ».

Nous voici bien loin du « grand temps » heideggerien. L'origine, au sens de Benjamin, se pensera désormais comme suspens

dans la respiration historique et non plus comme son lieu natal ou son horizon destinal. C'est une mise en mouvement tourbillonnante du temps dans l'histoire, et non plus une fondation ascendante de celle-ci par celui-là. D'où l'émergence d'une terminologie — abhorrée par Heidegger — de la *dialectique* en tant que seule forme de pensée capable, aux yeux de Benjamin, de se rendre « témoin de l'origine » : « On connaît le “tant pis pour les faits” de Hegel. Ce qui signifie fondamentalement : il incombe au philosophe de voir les relations essentielles (*die Einsicht in die Wesenszusammenhänge liegt beim Philosophen*) ». L'origine se tient donc dans la rythmique de ces « relations essentielles » et non dans certaines « choses essentielles » que l'on voudrait isoler de tout le reste : or la racine fait encore partie de ces choses. Elle n'a ni la fragilité, ni la puissance d'une relation. C'est dans les remous, dans les échanges perpétuels dont l'histoire est faite — notamment à travers la « détermination réciproque de l'unique et de la répétition (*Einmaligkeit und Wiederholung*) » — qu'il faut à présent entreprendre d'observer les « phénomènes originaires » (*Ursprungsphänomenen*).

Ne nous étonnons pas, dans ces conditions, que Benjamin ait envisagé toute chose pratiquement à l'inverse de Heidegger. Le philosophe de Fribourg sautait sur place au-dessus de sa chère racine et sur un sol qu'il considérait, pour l'éternité, comme sien. Le philosophe de l'exil, lui, sautait de place en place, de tourbillon en tourbillon, sans jamais trouver la « sérénité » d'un paysage qui lui fût réellement hospitalier. Là où Heidegger cherchait chez les Grecs

anciens une formule pour la *vérité de l'être*, Benjamin — comme l'a bien montré Antonia Birnbaum dans une réflexion sur son « détour grec » — interrogeait la tragédie antique sous l'angle de la *justice des hommes* et de la révolte que cette justice, éventuellement, exigeait d'eux. Là où Heidegger voyait dans la poésie de Hölderlin l'assomption grandiose d'une « terre natale » et l'appel à un *destin du peuple* allemand, Benjamin parlait du courage, de l'innocence et de l'errance du poète romantique proche d'une *lutte du peuple* au sens révolutionnaire du terme : celui du combat mené, à travers le modèle politique républicain, par les « sans-culottes » ou les « sans-noms » contre leur oppression séculaire.

Là où Heidegger voyait dans l'œuvre d'art une *instauration de l'origine* depuis le sol, la terre et la racine, Benjamin y voyait tout au contraire un *bond de l'origine* à travers les mouvements, les tourbillons de l'histoire. Lorsque, dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, Heidegger écrit qu'un tableau de Van Gogh est au sol ce que le charbon est à la Ruhr ou le tronc d'arbre à la Forêt Noire, il veut ignorer plusieurs choses. D'abord que l'artiste lui-même n'avait jamais cessé d'errer ici ou là et trouva même son inspiration dans une telle errance. Mais, surtout, il veut ignorer ce fait de civilisation dont les travaux d'Aby Warburg n'avaient cessé d'apporter l'évidence depuis la dernière décennie du XIX^e siècle : à savoir que les tableaux, à la différence des fresques, par exemple, ont été justement inventés pour pouvoir migrer d'une terre à l'autre. Juridiquement parlant, d'ailleurs, les tableaux sont considérés comme des « meubles »

(mobiles) et non comme des « immeubles ». Sans l'arrivée bouleversante, depuis les Flandres jusqu'à Florence, du *Triptyque Portinari* de Hugo van der Goes, la peinture de Botticelli n'aurait pas été aussi magnifiquement italienne qu'elle le fut. Pire (pour un nationaliste comme l'était Heidegger) : les célèbres fresques astrologiques de la Renaissance ferraraise n'auraient pas été aussi savamment conçues sans l'apport « migratoire » de l'astronome arabe Abû Ma'sar.

S'il revient aux œuvres d'art de se présenter à nous comme des « témoins de l'origine », il faut alors creuser une différence essentielle dans ce qu'il faut entendre par là. Témoin de l'origine sera, pour Heidegger, l'œuvre du *natal*, comme il dit souvent. Pour Benjamin, ce sera plutôt une image du *natif*. Le natal ne sort pas de sa terre d'origine. Le natif, au contraire, surgit des tourbillons, et ce n'est pas un hasard si l'on trouve, dans les manuscrits de Benjamin, des schémas circulaires où, par exemple, le « démonique » (*Dämonische*) tournoie avec la « dialectique » (*Dialektik*) dans une ronde qui fait se rencontrer aussi l'« Éros » et l'« Esprit ». Comme chez Warburg les schémas concentriques pouvaient suggérer des mouvements de voltes conflictuelles ou inversées : des tourbillons, en somme. Le natal se satisfait donc de rester là où il se sent chez soi ; le natif, lui, apprend à marcher plus loin, à se mettre en mouvement et à traverser les frontières dans un sens et dans l'autre. À propos de la fameuse différence établie par Benjamin entre « aura » et « reproduction » des images — dans l'article de 1935 sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa*

reproductibilité technique, strictement contemporain de *L'Origine de l'œuvre d'art* —, on remarquera que, dans les deux cas, les images ne tiennent jamais en place, ce qu'avait déjà montré Warburg à travers les notions de « survivances » (dans le temps) et de « migrations » (dans l'espace). L'image auratique nous tient à distance, l'image reproductible assume ses déplacements tous azimuts. La première est un fétiche arrêté sur lui-même, la seconde un opérateur de pensée en mouvement. Cela engageant deux façons antithétiques d'aborder le visible comme la temporalité, et l'histoire comme la politique.