

Karl Heinz Bohrer

# Soudaineté

(Préface)

traduit de l'allemand par Laurence Baxs

Karl Heinz Bohrer dirige la revue *Merkur* à Berlin. Professeur de littérature comparée à l'Université de Bielefeld, il est écrivain. Essayiste réputé, il s'est fait connaître notamment avec *Plötzlichkeit*, *Aschied*, *Theorie der travers* et *Die absolute Praesenz*.

Les différents textes de ce recueil partent de la question suivante : Dans quelle mesure peut-on faire appel à la notion temporelle de « soudaineté » pour délimiter le phénomène esthétique des autres phénomènes ? On comprend cette « soudaineté » comme l'expression et le signe de la discontinuité et de la différenciation – peu nous importe ici de définir ce qui ne peut pas être assimilé à un phénomène esthétique. Il est assez significatif que certains auteurs majeurs du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, dès lors qu'ils prirent l'art comme objet d'étude et qu'ils se démarquèrent du sillage de l'Idéalisme Allemand, n'eurent de cesse de revenir à ce concept et à cette image de « soudaineté ». Cependant, cela n'est que le premier aspect de la question. Et en tant que telle, cette question est laissée ouverte par les textes de la première partie du recueil. Le second aspect de cette question renferme le véritable problème : dans quelle mesure, en effet, un intérêt de nature anthropologique pour des constructions esthétiques à travers ce prisme d'analyse qu'est le motif temporel de la « soudaineté » conduit-il à des analyses non seulement historiques, mais surtout systématiques d'une incommensurabilité présente dans la structure de la langue fictionnelle. Cette idée d'un instant qui se distingue de l'instant historique germa chez certains auteurs pré-romantiques allemands (F. Schlegel, F. Schleiermacher, H. v. Kleist), trouva en Friedrich Nietzsche un théoricien que l'on avait ignoré jusque là, et connu, chez des auteurs modernes comme Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil ou Walter Benjamin, toutes sortes de variations conceptuelles et esthétiques. Cet aspect de la question est traité dans la seconde partie de l'ouvrage.

Dès le départ, le concept de la « soudaineté » a partie liée avec l'esthétique d'une « Nouvelle Mythologie » qui fut initiée par l'école pré-romantique, conceptualisée et théorisée par Nietzsche et transmise de façon divinatoire par les surréalistes français (Aragon) et par Walter Benjamin. Ce concept met à la disposition de la réflexion un outil qui semble plus fécond que tous ces modèles (comme par exemple la Théorie Critique ou la Philosophie de l'Histoire) qui cherchent à instaurer entre fiction et réalité, entre génie individuel et règle universelle une continuité, mais qui, au lieu de cela, ne produisent que des tautologies. Son avantage sur l'utilisation d'une méthode, comme par exemple l'usage que font Adorno et l'herméneutique transcendantale (Heidegger, Gadamer) du concept d'*Incommensurabilité*, réside en ce que la frontière esthétique reste maintenue comme pure expérience perceptive. N'entre dans ce cas de figure aucune

« transcendance » téléologique, ontologique ou normative, même implicitement. La « soudaineté » caractérise non pas simplement la certitude d'une perception esthétique, mais surtout une certaine contingence dans la structure de la langue fictionnelle.

Lorsque dans la « Théorie Esthétique » (1970), Adorno critique le rejet par Hegel du « Beau Naturel », il en profite pour insister sur la façon « soudaine » dont surgissent les œuvres d'art qu'il considère comme les « reproductions de l'effroi originel ». D'un autre côté, il appelle « transcendance » l'« instant d'apparition » de ce « plus » esthétique. En fait, il s'agit de la transcendance d'un « contenu de vérité ». Ainsi, le dialecticien de l'Histoire finit par réintroduire cette norme esthétique qu'il rejetait dans l'Idéalisme. Cette pensée dialectique, à laquelle Adorno resta fidèle par-delà toute critique de la philosophie hégélienne, n'a libéré pour l'œuvre d'art qu'un simple espace en-deça de l'Idée qu'en dernière instance, Adorno ne peut renier. Autant Adorno a pu stigmatiser les ravages qu'elle fit dans le domaine de l'Esthétique, autant il ne peut en nier le caractère constitutif. De même que Hegel, en toute conscience, a subsumé le « paraître » dans le « paraître de l'Idée », de même disparaît chez Adorno, en dernière instance, la « soudaineté » de l'épiphanie esthétique dans l'utopie d'un contenu de vérité de l'œuvre d'art qui se refermerait sur lui-même. Le dilemme du dialecticien apparaît dans le fait qu'il n'a pas pu donner voix à cette esthétique de la « soudaineté » qui était pourtant en germe dans sa réflexion. Bien qu'il en admirât les prémices dans le Romantisme, il en a redouté les implications. Ainsi, la mise en relation chez Adorno des concepts « écriture » – « signification » – « transcendance » rappelle chez Jacques Derrida les couples associatifs « puissance » et « signification », « écriture » et « différence » (*L'écriture et la différence*, 1967). Mais à chaque fois, tout cela est dépassé par la réconciliation dialectique des contraires. Nietzsche, auquel Adorno – malgré tout le respect qu'il voue à son œuvre – reproche la « réaction esthétique », mais dont il ne mentionne pas le concept d'« apparence » puisque selon lui, et en référence à l'esthétique hégélienne, ce concept ne peut pas faire l'objet d'une théorisation, Nietzsche donc, a procédé à la réhabilitation, lourde de conséquences dans le domaine esthétique, du « Beau Naturel » que Hegel avait banni. Nietzsche est le premier à avoir théorisé le double aspect du sujet esthétique et de la construction esthétique à l'aide des deux concepts aporétiques du « paraître de l'apparence » et de l'« instant » abrégeant l'« horizon ».

Bien qu'elle ait des points communs avec des motifs du post-structuralisme français, en particulier avec des catégories relevant de l'anthropologie culturelle et de la phénoménologie chez Foucault (degré zéro, soudaineté) et chez Derrida (différence, métaphore), notre réflexion autour de la structure de la « soudaineté » est formulée de façon indépendante et sans référence systématique à ces théories ; enfin, elle a été développée de manière inductive à partir du traitement subjectif de la langue chez les auteurs romantiques que j'ai mentionnés plus haut. Néanmoins, ces points communs ne sont pas fortuits. Certains motifs centraux dans l'œuvre de Foucault et de Derrida reprennent des schémas esthétiques présents chez certains pré-romantiques allemands (Schelling), chez Nietzsche et dans la phénoménologie (Husserl). Ainsi, le détour par les auteurs français n'est pas indispensable puisque de toute évidence, les sources sont à chercher plus près de nous. Ce que les auteurs des « origines » ont en commun, c'est qu'ils ont dépassé l'idée régulatrice d'une Histoire téléologique que l'*Aufklärung* et le Classicisme avaient érigée en système pour se tourner vers des matériaux anthropologiques et vers les symboles qui leur sont liés. Ceux-ci sont tout particulièrement illustrés par ce concept du « Beau Naturel » que Hegel réprima et que Nietzsche réhabilita. Dès lors que fut

réintroduit le « Beau Naturel », on vit réapparaître les caractéristiques du sensualisme pré-classique et de la rhétorique de la « soudaineté » qui dispensèrent le Beau de se soumettre à la terreur de la légitimation forcée. Pour savoir dans quelle mesure le Beau exerça par la suite sa propre terreur, il est nécessaire de se pencher sur les développements ultérieurs de l'histoire de la « soudaineté ». Pour des raisons de cohérence et de réserve méthodologique à l'égard de toute finalité de l'Histoire, les développements ultérieurs de ce concept n'ont pas été intégrés au présent ouvrage.

L'Allégorie Baroque (Benjamin), l'Empire Millénaire (Musil), la Tragédie Grecque (Nietzsche) ou la Nouvelle Mythologie (F. Schlegel) sont des outils de pensée, voire des schémas mythologiques centraux qui, parce qu'ils intègrent la Nature et la Mort, n'instaurent aucune continuité entre l'Être et les Fins. Puisqu'ils s'abstiennent de toute médiation, ils sont tout à fait opportuns dès lors qu'il s'agit d'élaborer les concepts de l'âme et de l'artefact humains ; en regard des tentatives actuelles pour fonder le lien entre l'Esthétique et l'Histoire, de tels concepts pourraient d'autant mieux prouver leur pertinence que ces tentatives doivent leurs nombreux échecs à des présupposés empruntés à l'Éthique et à la Philosophie de l'Histoire. À l'opposé, le symbole anthropologico-esthétique ouvre sur la possibilité de toute progression comme de toute régression, et c'est cette possibilité qui garantit un avenir ouvert puisqu'aucun concept ne la fige. La « soudaineté » n'est donc pas une simple catégorie pour désigner la phénoménalité de l'œuvre d'art en terme d'efficacité esthétique, mais elle marque aussi un rempart contre un concept historique qu'auraient défigurés la Philosophie de l'Histoire et les systèmes théoriques. Pour autant, on ne peut pas nier qu'il est nécessaire de différencier historiquement les divers discours et réflexions portant sur la notion de « soudaineté ». Les textes qui vont suivre ne livrent aucune explication quant à ces différenciations, mais celles-ci seront thématiques dans la seconde partie du recueil, notamment dans les textes sur Nietzsche et sur l'utopie de l'« instant » littéraire. Pour simplifier, on peut dire que le terme « soudain » connaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une dramatisation de la temporalité qu'il désigne, celle-ci correspondant à une accélération emblématique de la modernité, si l'on se réfère aux réflexions de Koselleck à ce sujet. Cependant, ces différenciations ne sont pas compatibles avec la notion de Progrès de l'Histoire. Elles viennent plutôt illustrer le décalage entre l'événement esthétique et le sens historique. Dès lors, une théorie de la différenciation historique des diverses prises de position autour de la « soudaineté » serait la condition préalable à toute esthétique historique de la « soudaineté ».

Puisque les conférences et les contributions réunies dans ce recueil s'étalent sur une période relativement longue et qu'elles ont été présentées à des auditoires très divers, les répétitions et les variations autour d'un même problème étaient inévitables. Elles ont été laissées en l'état dans cette nouvelle édition. En conséquence, chacun des neuf textes peut être lu indépendamment des autres, même si la seconde partie tente de répondre de façon plus ou moins systématique aux questions et aux thèses abordées en première partie.

Je remercie Guido Kohlbecher (Coblence) pour les corrections apportées au présent ouvrage.

Bielefeld, janvier 1981

(Préface à *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981)