

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)
Benjamin-Studien 1

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)

Benjamin-Studien 1

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Layout: Marietta Damm, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4637-4

»Ouvrir un ciel derrière chaque geste«

En tentant de regarder une image singulière avec quelques mots de Walter Benjamin, je voudrais, non pas me livrer à un exercice de commentaire, de glose ou de déchiffrement, mais, plus modestement, faire acte de reconnaissance, porter témoignage d'une expérience de l'image, d'une *poétique de l'image*. Walter Benjamin, l'un des penseurs qui a le plus radicalement bouleversé – réinventé – la notion de lisibilité (*Lesbarkeit*), est aussi l'un des penseurs au contact duquel l'histoire de l'art se trouve bouleversée dans son rapport même à la visibilité (*Sichtbarkeit*) et à la temporalité des images. Il ne s'agit pas seulement de rendre hommage à celui qui, mieux que quiconque, aura théorisé le rôle de la reproductibilité, taconté l'histoire de «l'art en tant que photographie» ou décrit le «déclin de l'aura». Il s'agit de travailler avec sa façon de mettre le temps au cœur de toute question d'image, et de faire de l'image – à commencer par la fameuse «image dialectique» – l'opérateur central de toute historicité.

Le meilleur hommage, la meilleure justice que l'on puisse rendre à quelque chose, dit Benjamin – en parlant des «guenilles», des «rebut» de l'histoire –, c'est de l'utiliser. Je vais tâcher de suivre cette leçon en vous présentant un objet de travail et en essayant de restituer la *valeur d'usage* d'un ou de deux textes de Benjamin pour tenter de savoir, tout simplement, *comment regarder une image*.

*

La *Pietà* de Convert se présente au regard comme une assemblée de visages dressés, réunis en demi-cercle autour d'un corps effondré. Multiples visages ouverts (vives passions, cris) autour d'un unique visage clos (apathie définitive, mort). L'artiste a poussé la «pauvreté essentielle» des visages¹ jusqu'à leur ôter tout contraste interne – type «surface blanchetrou noir»² –, en sorte qu'ils apparaissent comme d'étranges masques blancs fondus dans la masse: anfractuosités dans le mur et masques tragiques à la fois. Mais ce sont des masques présentés comme s'ils étaient vus de l'intérieur: des matrices où nous pourrions lover notre

¹ Emmanuel Lévinas: *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris (Fayard-France Culture) 1982 (éd. 2004), p. 80.

² Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris (Minuit) 1980, p. 205–234.

propre visage pour crier dans le mur ou, au contraire, pour garder le silence le plus étouffé sur la douleur qui réunit ici neuf visages autour d'un corps mort.



Abb. 1: Pascal Convert, *Sans titre* (inspirée de *Veillée funèbre au Kosovo*, Photographie de Georges Méridon, 1990, face)

Ces visages-béances sont ainsi comme de multiples bouches ouvertes devant nous: les *matrices d'un cri* – une lamentation n'est-elle pas d'abord acte de gorge, voix portée, préférée, criée voire chantée? – et donc, à ce titre même, son négatif, son *creusement de silence*. L'image apparaît ici comme la possibilité de «montrer le silence» inhérent à la parole elle-même confrontée à la mort.³ Dans ce paradoxe du silence criant – silencieux comme la masse de cire blanche, criant comme la béance qu'y forment tous ces visages en négatif – gît peut-être une indication précieuse quant à la double condition du visage humain: lieu du *pathos* par excellence, assumant à ce titre «l'abîme de sa propre incommunicabilité»;⁴ mais, aussi, lieu de l'*éthos* par excellence. Le mur de cire blanchâtre inventé par Convert *fond* les visages dans sa masse, mais il les *creuse* aussi comme des formations géologiques concaves et, plus encore, les *crible* de ces onze trous noirs – perforations irrégulières, gai-

³ Cf. Giorgio Agamben: «Le visage et le silence» (1983), trad. G. A. Tiberghien, id.: *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris (Desclée de Brouwer) 2004, p. 147-151. Cf. également id.: *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* (1982), trad. M. Raiola, Paris (Christian Bourgois) 1991.

⁴ Id.: «Le visage» (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris (Payot et Rivages) 1995, p. 104 et 109.

»OUVRIR UN CIEL DERRIÈRE CHAQUE GESTE«

nées de métal à l'intérieur – qui forment, sinon un nouveau système de visagité, du moins une constellation fascinante, erratique, souveraine. Non plus des matrices, mais, à présent



Abb. 2: Pascal Convert, *Sans titre* (inspirée de *Veillée funèbre au Kosovo*, Photographie de Georges Méryllon, 1990, revers)

des points d'ombre ou des »trous de fuite«, si l'on ose dire. Ces trous, minutieusement profilés, forment, en quelque sorte, les »*dépouilles*« des mains agitées par les pleureuses. Leur choix correspond à une réflexion de longue durée que mène l'artiste sur la question de l'anatomie et du portrait, par exemple dans des pièces où des parties du corps humain – jambes, bras, voire la tête – ont été moulées en métal pour former une anfractuosité anthropomorphe dans le mur ou dans le sol.

Mais ces »mains négatives« nous laissent surtout comprendre ce que l'artiste retient de la *question du geste*. Ces mains apparaissent brusquement, telles des taches ou des spectres – des *symptômes*, des formes-effractions –, dans un monde visible où elles »font signe« depuis un fond obscur. Dans tous les cas, le *geste apparaissant* que ces mains dessinent dans l'air ou sur l'écran du mur se réfère à un temps refoulé qu'il fait violemment surgir dans le présent, revenir de loin, passer à l'acte. Le geste, en ce sens, incarne une revenance ou une *survivance*, que l'on entende ce mot au sens trivial (quelqu'un, ici, veut survivre à la mort d'autrui) ou au sens symptomal élaboré par Warburg à travers sa notion de *Nachleben*

(quelque chose, là, veut survivre à sa propre disparition⁵). On devra, dès lors, comprendre les »mains négatives« de cette *Pietà* comme des »milieux« – des matériaux, des intervalles, des passages – où se transmet la longue durée d'une mémoire inaccessible autrement. Les femmes de Nagafc entourent Nasimi Elshani avec leurs affects, leurs douleurs et leurs urgences vitales de janvier 1990; mais leurs mains dessinent dans l'espace des gestes bien plus anciens qu'elles-mêmes. Tant il est vrai que les gestes sont à l'histoire des humains ce que les fossiles sont à l'histoire de la terre: des *milieux de réminiscence*.⁶

La pertinence du travail de Convert réside aussi dans sa capacité à regarder les gestes de *Pietà* comme des »milieux« et non comme les repères iconographiques d'une époque ou d'une croyance particulières. Les gestes sont des *opérateurs de migrations*, de transmissions: entre un bas-relief en marbre du XV^e siècle et un bas-relief en cire du XX^e siècle, entre une *Pietà* baroque et une photographie de presse, entre une institution orthodoxe et une coutume musulmane, entre une invention païenne et une réinvention chrétienne, c'est-à-dire entre une chose d'autrefois et une chose de maintenant, une chose de là-bas et une chose d'ici.

C'est ce que Convert appelle des *images-passages*.⁷ Constatant que la photographie de Mérillon a été tour à tour utilisée comme image de propagande de l'UCK (image de »martyre« au sens musulman) et comme icône victimaire de la communauté occidentale (image de »martyre« au sens chrétien), il n'en veut déduire aucune vacuité de l'image. Bien au contraire, il y voit à l'œuvre une dialectique fondamentale: les mêmes gestes sont revendiqués par des communautés étrangères, voire ennemies, qui se les envoient et se les renvoient incessamment d'un lieu à l'autre et d'une époque à l'autre, sans cesser de se »polariser« ou de se »dépolairiser«, ainsi qu'Aby Warburg parlait des *Pathosformeln*. N'est-ce pas reconnaître que les images *construisent l'ambivalence*, mais aussi *construisent le lien* entre des cultures supposées étrangères ou éloignées dans le temps? »Image chrétienne, image musulmane mais, surtout, image revenante«, écrit Convert de la *Pietà* kosovare.⁸ Sa beauté même, ose-t-il dire, est l'indicateur de cette double fonction – ambivalence et lien – dans le champ du politique aujourd'hui.

*

⁵ Cf. Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris (Minuit) 2002, p. 51–114.

⁶ Ibid., p. 191–270.

⁷ Pascal Convert: »Images passages«, *Art Press*, n° spécial 25, 2004, p. 90–95.

⁸ Ibid., p. 93.



Abb. 3: Georges Mérimon, *Nagafc*, 29 janvier 1990. Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Els hani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo, Photographie

Images-passages: images pour rendre visible ce qui passe et ce qui se passe d'un médium à un autre.⁹ Mais aussi, et surtout, images pour rendre sensible ce qui se passe et ce qui passe d'une temporalité à l'autre. Images pour rendre aux gestes leur fonction d'actes réminiscent et d'opérateurs de survivance. C'est ainsi que les gestes de lamentation, dans la *Pietà* de Mérimon, auront quelque chance d'apparaître sous un jour moins trivial que ne laisse entrevoir leur nature de »stéréotype«. Même avec ce que nous reconnaissons spontanément comme une stéréotypie, nous devons »chercher à arracher la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier«, comme l'exigeait Walter Benjamin dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*.¹⁰

Il arrive ainsi quelquefois, du cœur même des stéréotypes, que les images donnent à voir quelque chose des corps que le visible même (le visible aspectuel) laisse impensé. Il arrive qu'elles nous donnent à comprendre quelque chose du temps que l'histoire (l'histoire factuelle) laisse, elle aussi, impensé. Comment ce voir-là est-il à construire? Par une série de choix propres à délivrer la manière selon laquelle *des temps hétérogènes saisissent les corps à*

⁹ Cf. Raymond Bellour (dir.): *Passages de l'image*, Paris (Centre Georges Pompidou) 1990.

¹⁰ Walter Benjamin: »Sur le concept d'histoire« (1940), id.: *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris (Gallimard) 2000, vol. III, p. 431.

même leurs gestes. Il faut, pour cela, faire œuvre patiente d'archéologue. Pascal Convert travaille sur les gestes des pleureuses kosovares comme il a pu le faire avec ces souches d'arbres exhumés du champ de bataille de Verdun – des arbres aussi sont morts à Verdun – puis méticuleusement passés à l'encre de Chine¹¹. Il voit peut-être dans ces souches des êtres qui nous font encore signe depuis leur propre destruction. Probablement voit-il aussi dans chaque geste quelque chose comme une souche d'arbre: une racine complexe, un nœud morphologique et temporel, un processus de mémoire et de croissance à la fois.

Encore faut-il savoir »lire« une souche, »lire« un geste: tâche inlassable de l'historien, de l'anthropologue ou du poète (il faut sans doute être tout cela ensemble pour y parvenir). Benjamin a indiqué le sens qu'il fallait chercher dans une telle lecture ou »lisibilité« (*Lesbarkeit*) en la distinguant radicalement d'une iconographie standard et d'une discipline de déchiffrement cherchant le fin mot de toute chose dans l'ordre du discours:

Lire ce qui n'a jamais été écrit (*Was nie geschrieben wurde, lesen*). Ce type de lecture est le plus ancien: la lecture avant tout langage (*das Lesen vor aller Sprache*), dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses.¹²

Lire dans les entrailles, lire dans les étoiles: ce n'est sans doute pas un hasard si Aby Warburg, quelques années auparavant, ouvrait son atlas d'images *Mnemosyne* sur les mêmes motifs anthropologiques, lire dans les entrailles (hépatoscopie mésopotamienne ou étrusque) et lire dans les étoiles (astrologie, constellations, horoscopes¹³). Or, entre ces deux extrêmes que constituent le *viscéral* et le *sidéral*, Warburg, comme Benjamin, plaçait la *gestuelle* qui caractérise cette propension universelle qu'ont les humains à danser leurs affects, leurs terreurs, leurs destins, quelque part entre profondeur viscérale et immensité sidérale. Voilà ce qui, aux yeux de Warburg, faisait des »formules de pathos« (*Pathosformeln*) un médium anthropologique si fondamental, capable d'assumer la migration des danses funéraires ou des gesticulations de pleureuses tragiques, sur les tombes étrusques ou les sarcophages romains, jusqu'aux reliefs de Donatello, aux gravures de Mantegna ou aux retables avec *Pietà*.¹⁴

Pascal Convert a choisi de creuser, d'inverser les visages de ses pleureuses, et même de faire surgir des trous à la place de leurs mains. C'est sa manière à lui de nous les faire parvenir comme »milieux« de transmission. Sa manière de traiter chaque geste apparais-

¹¹ Cf. Georges Didi-Huberman: *La Demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Paris (Minuit) 1999, p. 151–164.

¹² Walter Benjamin: »Sur le pouvoir d'imitation« (1933), id.: *Œuvres* (note 10), vol. II, p. 363.

¹³ Aby Warburg: *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. Martin Warnke/Claudia Brink, Berlin (Akademie Verlag) 2000, p. 14–17 (planches 1–2).

¹⁴ *Ibid.*, p. 24–25 (planche 6) et 76–77 (planche 42).

sant comme un geste réminiscent, geste en mouvement dans le temps comme dans l'espace: image-passage. Il nous oblige, par là même, à regarder autrement la photographie de Méryllon: par exemple, les deux mains de la pleureuse, au centre, sont floues, agitées, tourbillonnaires, *passagères*. Benjamin ne dirait-il pas que leur tourbillon même délivre ici leur qualité de gestes *originaires*? »C'est dans ce que les phénomènes ont de plus singulier, de plus bizarre, dans les tentatives les plus faibles, les plus maladroites« qu'apparaît précisément, aux yeux de Benjamin, le »sceau de l'origine«. ¹⁵ L'origine: à ne pas confondre avec une source en amont de toute chose; mais à reconnaître comme une trace fluide – ou floue –, un affolement dans le cours du temps. Un *tourbillon*, une agitation rythmique de la matière même dont les choses sont faites:

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 (*dem Werden und Vergehen Entspringendes*). 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 la matière de ce qui est en train d'apparaître (*Entstehungsmaterial*). ¹⁶

Ce n'est pas un hasard si l'élément »le plus singulier, le plus bizarre« – la seule marque de »maladresse« –, dans l'image de Méryllon, soit précisément cette zone floue qui nous donne accès à l'élément *rythmique* de la lamentation, lui-même inséparable de l'élément *invoquant* perceptible visuellement dans la bouche ouverte de la pleureuse. Or, c'est bien là, dans cet *Entstehungsmaterial*, que Convert a décidé de creuser: parce que c'est là que gît à ses yeux l'élément *originnaire* du geste capté par le photographe. Cet élément, Benjamin le précise, »ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel«, mais dans une apparition plus complexe: une »rythmique« (*Rhythmik*), justement. Approcher l'élément »originnaire«, dans une image, serait donc découvrir sa pulsation »la plus singulière«. Phénomène à double face, à double entente: chose qui ne peut, dit Benjamin, »être perçue que dans une double optique [...], quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert« ¹⁷ (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*). Comme s'ouvrent visuellement – au point qu'elles perdent leur aspect visible, leur contour, au point qu'elles deviennent »in« – ces deux mains agitées de la pleureuse kosovare.

Ouvrir la matière – ici par *sfumato*, là par creusement, voire par perforation – serait une façon exemplaire d'entrer dans l'intimité temporelle d'une image, de toucher quelque

¹⁵ Walter Benjamin: *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris (Flammarion) 1985, p. 44.

¹⁶ Ibid., p. 43.

¹⁷ Ibid., p. 44.

chose de son élément »originaire«. Ce n'est pas un hasard si le paragraphe que Benjamin consacre à son nouveau, à son révolutionnaire concept d'origine, s'ouvre lui-même sur l'affirmation d'une »impossibilité de déduire l'évolution des formes de l'art« (*Unmöglichkeit einer deduktiven Entwicklung der Kunstformen*). Cela nous oblige, dit-il, à un »scepticisme fécond« (*einer fruchtbaren Skepsis*) et à une reformulation complète des modèles de temporalité en usage dans l'histoire de l'art.¹⁸ De quoi est faite une telle *skepsis*, une telle contestation des évidences? Elle ressemble, répond Benjamin, à »une pause où la pensée reprend haleine«. Elle s'apparente donc à un souffle, à un moment d'inspiration où l'air fait son passage. C'est un moment rythmique, une césure. Un passage flou, si ce n'est fou, dans la pensée déductive: moment de faiblesse passagère, sans doute – un *pathos* de la pensée où le *logos* trébuche –, mais le seul capable de toucher le temps à l'œuvre dans l'image:

Dans la vraie contemplation, le rejet de la démarche déductive s'accompagne d'un recours de plus en plus approfondi, de plus en plus fervent aux phénomènes (*ausholenden, immer inbrünstigern Zurückgreifen auf die Phänomene*) [...], ce qui est la seule façon de sauver ce qu'ils ont de singulier.¹⁹

On ne construit la durée d'une image qu'en laissant advenir la passagère singularité de ses rythmes, de ses tourbillons secrets. Il faut *s'ouvrir à l'image* pour que celle-ci laisse apparaître sa temporalité, sa fonction de réminiscence, de »milieu«, de passage, de transmission, de nouveauté. Or, il faut pour cela une *ferveur*, dit Benjamin: quelque chose qui se situerait entre la chaleur du désir (*Inbrunst*) et la brûlure de la souffrance (*Leidenschaftlichkeit*, l'autre mot allemand pour dire la ferveur). La ferveur est ce *pathos* philosophique qui nous porte vers la »contemplation« (*Kontemplation*) du singulier, loin des idées générales caractéristiques de l'idéalisme, mais aussi de ce que Benjamin appelle la »précipitation« (*Hast*) vers les détails, caractéristique du positivisme.²⁰ L'appel à un autre style de connaissance – où l'art et la science finiraient par se confondre – vient, évidemment, de Goethe: il court dans toute l'œuvre de Benjamin, depuis l'exergue à la »Préface épistémocritique« jusqu'à la revendication d'un »empirisme plein de tendresse« (*eine zarte Empirie*), expression goethéenne citée par Benjamin dans sa »Petite histoire de la photographie«.²¹

¹⁸ Ibid., p. 43.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.,

²¹ Ibid., p. 23. Id., »Petite histoire de la photographie« (1931), id.: *Œuvres* (note 10), vol. II, p. 314 (où Benjamin, parlant des images d'August Sander, y voit une *tendresse* »au sens où Goethe parle d'un »empirisme plein de tendresse, qui s'identifie très intimement à l'objet et devient de la sorte une véritable théorie«).

Cette ferveur est, sans doute, d'ordre *érotique* – Éros, écrit Benjamin dans les mêmes pages, «ne trahit pas son aspiration primitive en faisant de la vérité l'objet de son désir»²² –, mais cela ne veut pas dire qu'elle est aveugle, bien au contraire. Le «rejet de la démarche déductive» que revendique Benjamin tire sa nécessité d'une critique des modèles de temps en usage dans l'histoire évolutionniste; mais il n'est en rien un appel à l'irrationnalisme. Il vise une *dialectique* c'est-à-dire, dans ce texte, la «double optique» (*Doppeleinsicht*) qu'exige l'observation attentive de tout phénomène tourbillonnaire (cours du fleuve avec apparition du remous) ou de tout phénomène rythmique (temps fort avec temps faible, percussion avec silence). Sera dit «dialectique», par conséquent, tout phénomène où le saut de l'origine (*Ursprung*) se donne à contempler dans la rythmicité de son «matériau d'émergence», de son *Entstehungsmaterial*. L'origine n'est jamais un point – même pas un *punctum* au sens barthésien –, mais un pan, une tache de panique temporelle, une zone de turbulence morphologique, le théâtre d'une pulsation vitale, le lieu d'une apparition symptomale. Et «la dialectique [est] le témoin de cette origine»²³ (*der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt*).

Comprendre une image dans sa fontion de «milieu», de transmission, de passage, ce sera donc la comprendre comme *image dialectique* – notion centrale, on le sait, du *Livre des passages*.²⁴ Mais, dès l'*Origine du drame baroque*, ce grand livre sur le *pathos* et sur les formes de la lamentation, l'approche dialectique des images est clairement posée comme une forme de connaissance – dite «histoire philosophique» (*philosophische Geschichte*) – faisant «procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution.» Et Benjamin, à ce moment, décide de nommer «idées» (*Ideen*) les configurations «où de telles oppositions peuvent coexister d'une manière qui fasse sens.»²⁵ Par exemple ce qui peut faire sens dans l'opposition manifeste entre ces deux extrêmes que sont une photographie de presse en couleurs (la *Pietà* de Georges Méryllon) et une lourde sculpture en cire blanche parsemée de trous (la *Pietà* de Pascal Convert).

²² Id.: *Origine du drame baroque allemand*, (note 15), p. 27.

²³ Ibid., p. 44.

²⁴ Id.: *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927–1940), trad. J. Lacoste, Paris (Le Cerf) 1989, p. 473–507. Parmi les nombreux commentaires de cette notion, cf. Rainer Rochlitz: «Walter Benjamin: une dialectique de l'image», *Critique*, XXXIX, 1983, n° 431, p. 287–319. Mario Pezzella: «Image mythique et image dialectique. Remarque sur le *Passagen-Werk*», *Walter Benjamin et Paris*, dir. Heinz Wismann, Paris (Le Cerf) 1986, p. 517–528. Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge – Londres (The MIT Press) 1989, p. 120–121, 209–222, 241–250. Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris (Minuit) 1992, p. 125–152. Id.: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris (Minuit) 2000, p. 85–155.

²⁵ Benjamin: *Origine du drame baroque allemand* (note 15), p. 45.

Comprendre une image consistera, en particulier, à comprendre dialectiquement la «détermination réciproque de l'unique et de la répétition»²⁶ (*Einmaligkeit und Wiederholung*). Un tourbillon est unique, surtout si c'est celui qui vous emporte. Mais il ne tourne pas une seule fois sur lui-même, il va répétant sa force vive qui lui vient d'autres turbulences, d'autres tourbillons qu'il réitère, ici et maintenant, en apparaissant soudain dans le cours du fleuve. Il désoriente le cours du fleuve: il est donc l'unique, le singulier, l'extravagant, le symptôme. Mais il répète d'autres désorientations de l'histoire selon un processus de durée profonde que Freud nommait un après-coup, la *Nachträglichkeit*, et que Warburg nommait une survivance, le *Nachleben*. Or, c'est bien cela qui se passe dans le simple geste de la pleureuse et dans son image floue: geste unique capté en un trentième de seconde; mais geste qui se répétait lui-même selon une rythmicité nécessaire à l'expression du deuil; geste qui lui-même répétait une *Pathosformel* constituée dans la longue durée des traditions et des survivances funéraires; et geste qui se répète à présent dans la puissance de reproductibilité dont sont capables nos «images-passages».

Voilà pourquoi les mains de la pleureuse sont autre chose, sur l'image de Mérimon, qu'un simple document de l'histoire inscrit dans le déroulement factuel ayant eu lieu à Nagafc le 29 janvier 1990. Benjamin dit de l'origine qu'elle dessine, par delà tout «déroulement d'événements», un «parcours [qui] ne peut être que virtuel»²⁷ (*das Abschreiten bleibt virtuell*). Telles sont bien ces deux mains explorées: absolument singulières mais organes d'une répétition, absolument actives mais organes d'une virtualité. Or, de quoi est faite cette virtualité, cette *puissance du temps dans l'image*? Benjamin répond: «L'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire»²⁸ (*Vor- und Nachgeschichte*). Comprendre une image serait donc, fatalement, se situer dans la *Nachgeschichte* de l'histoire qu'elle documente, mais pour faire en sorte que cet après-coup libère la «lisibilité» d'une *Vorgeschichte* par delà toute historicité factuelle.

Cette double condition temporelle – où l'histoire comme telle, la *Geschichte*, se trouve élargie, débordée en tous sens – place l'historien de la culture dans une situation méthodologique nouvelle et terriblement exigeante. Benjamin la nomme, magnifiquement, un «art du discontinu» (*Kunst des Absetzens*), un «geste du fragment»²⁹ (*Geste des Fragments*). Une méthode, dès lors, ne se définira plus par sa valeur d'universalité ou par la classification des phénomènes qu'elle autorise, mais par la façon heuristique dont des «idées» – non classifi-

²⁶ Ibid., p. 44.

²⁷ Ibid., p. 45.

²⁸ Ibid., p. 44.

²⁹ Ibid., p. 29.

catoires, non universelles³⁰ – sauront connecter entre elles un certain nombre de singularités. Les idées sont essentiellement *configuratives*: ce sont des constellations de monades, comme l'œuvre de Pascal Convert peut apparaître au regard du spectateur comme une simple constellation de trous dans un ciel de cire blanche. »Les idées sont aux choses ce que les constellations (*Sternbilder*) sont aux étoiles (*Sternen*). Cela veut d'abord dire ceci: elles n'en sont ni le concept ni la loi.«³¹

Comprendre une image ne sera donc ni la subsumer sous un concept, ni l'asservir à une loi dont elle serait déductible. C'est, devant l'image, s'abîmer avec ferveur dans la contemplation de certaines »particularités« (*Einzeln*) puis, dialectiquement, faire surgir de ces remous locaux tout un ensemble de »connexions«³² (*Zusammenhängen*). C'est-à-dire une constellation (*Sternbild*). C'est-à-dire, encore, une image (*Bild*), image capable d'étoilement. Voilà pourquoi Benjamin lui-même, lorsqu'il s'attache à comprendre ce que véhicule le geste chez Kafka, non seulement fait appel à une comparaison picturale, mais encore n'hésite pas à produire l'image littéraire sidérante, sidérale, d'un ciel qui s'ouvrirait derrière chaque geste humain:

Comme le Greco, Kafka ouvre un ciel derrière chaque geste (*Kafka reißt Hinter jeder Gebärde*); mais, comme chez le Greco – qui fut le patron des expressionnistes –, le geste demeure l'élément décisif, le milieu même de l'action³³ (*das Entscheidende, die Mitte des Geschehens*).

On sait que l'approche dialectique des »particularités« et des »connexions«, dans l'*Origine du drame baroque*, donna lieu à une célèbre définition de la »méthode comme détour« (*Methode ist Umweg*): une sorte de danse labyrinthique de la pensée à partir de chaque singularité, de chaque remous, de chaque »travail micrologique«³⁴ (*mikrologische Verarbeitung*). Le modèle de la mosaïque – où »c'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage«³⁵ – laissa ensuite place, dans le *Livre des passages*, au modèle du montage (*Montage*): modèle plus pertinent, en effet, puisqu'il connote la temporalité cinématographique d'une part, le détour poétique, voire surréaliste, d'autre part.³⁶ Un montage

³⁰ Ibid., p. 35–37.

³¹ Ibid., p. 31.

³² Ibid., p. 26.

³³ Id.: »Franz Kafka« (1934), id.: *Œuvres* (note 10), vol. II, p. 426 (traduction légèrement modifiée).

³⁴ Id.: *Origine du drame baroque allemand* (note 15), p. 24-25.

³⁵ Ibid., p. 25.

³⁶ Id.: *Paris, capitale du XIX^e siècle* (note 24), p. 476: »La méthode de ce travail: le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut: je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible: en les utilisant.«

ne vise pas à classer les phénomènes ou les images, encore moins à les dissoudre dans un concept. Il cherche à restituer leur fonction de »milieu«. Il réinvente leur pouvoir de transmission en décomposant le conformisme attaché à leur souvenir. Lui seul peut prétendre »ouvrir un ciel derrière chaque geste« particulier.

Le montage ne vise ni l'universalité, ni la classification: mais plutôt la coprésence des »extrêmes éloignés« et la compréhension des »excès apparents de l'évolution«, ainsi que s'exprime Benjamin.³⁷ Il brise l'unité des récits, la manie idéaliste de tout harmoniser sous un seul concept comme la manie positiviste de ne mettre ensemble que ce qui se ressemble. Il se présente comme un grand art des »affinités électives« au sein des dissemblances elles-mêmes. Il est donc capable de donner lieu à une véritable connaissance des différences. Il ne se contente pas de tirer tranquillement le fil des évolutions manifestes, puisqu'il s'attaque aux nœuds, aux souches, aux tourbillons, aux filons souterrains, aux gisements, aux intervalles, aux hétérochronies. Il décrit chaque chemin sous l'angle de ses bifurcations. Il parcourt heuristiquement les mille plateaux de chaque singularité féconde. Il rend visible des bouts de chronologie, certes, mais aussi tous les hiatus d'anachronismes qui les environnent, les perturbent et, en un sens, les conditionnent. Il ne montre de l'espace que ses mouvements inaperçus, ses secrètes »migrations« (*Wanderungen*). Il ne montre du temps que ses remous imprévisibles, ses profondes »survivances«³⁸ (*Nachleben*).

Ce vocabulaire est, on le sait, celui d'Aby Warburg dont l'atlas d'images *Mnemosyne* – contemporain et proche, sur tant d'aspects, du projet engagé par Benjamin sous le nom de *Passagen-Werke* – esquissait une véritable connaissance des images propre à éclairer leur travail de *mémoire* comme leur vocation aux *passages*. Mais cette »iconologie des intervalles« est restée en suspens, fatalement inachevée, à la mort de son auteur. Erwin Panofsky ne l'aura adoptée que pour la remettre dans le droit chemin de l'idéalisme néokantien et de la science positive, sous la forme d'une »iconologie déductive« qui avait bien le seul fil de l'histoire, et non la déchirure de l'origine, pour objet central.³⁹ Mais, si l'on veut »ouvrir un ciel derrière chaque geste«, il faut à nouveau tenter de reprendre, non pas le fil, mais le labyrinthe entier de la mémoire, de la durée, du jeu permanent entre *Vorgeschichte* et *Nachgeschichte*. Parcourir, en somme, les gestes de lamentation dans l'optique concomitante de Benjamin et de Warburg, quelque part entre l'»origine du drame« et le moment où, esquissant un *atlas des lamentations*, nous serions en mesure

³⁷ Id.: *Origine du drame baroque allemand* (note 15), p. 45.

³⁸ Cf. Georges Didi-Huberman: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris (Macula) 1995, p. 280–383. Id.: *L'Image survivante* (note 5), p. 335–362 et 452–505.

³⁹ Id.: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris (Minuit) 1990, p. 169–269.

»OUVRIR UN CIEL DERRIÈRE CHAQUE GESTE«

d'assumer la tâche prescrite à l'historien des images par Aby Warburg: faire en sorte que »le trésor de souffrance de l'humanité devien[ne] un bien humain«⁴⁰ (*der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*).

⁴⁰ Cf. Uwe Fleckner: »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«. Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst», *Sarkis. Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners*, Vienne, Museum moderner Kunst-Stiftung Ludwig, 1995, p. 33–46.

Abbildungsverzeichnis

Georges Didi-Huberman

»Ouvrir un ciel derrière chaque geste«

Abb. 1–2

Pascal Convert: *Sans titre* (inspirée de *Veillée funèbre au Kosovo*, photographie de Georges Méridon, 1990). Cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm. Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean.

Abb. 3

Georges Méridon: *Nagaft, 29 janvier 1990. Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*, Photographie (Agence Gamma).

Sigrid Weigel

Die unbekanntenen Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie.

Zur Bedeutung der Kunst für Benjamins Epistemologie

Abb. 1

Albrecht Dürer: *Melencolia I*, 1514, Kupferstich, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Abb. 2

Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920/32, Ölpausch auf Aquarell; aus: Johann Konrad Eberlein: »*Angelus Novus*«. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i.Br. 2006, S. 42.

Abb. 3

Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, um 1515, Erste Schauseite, Öl/Holz, mit freundlicher Genehmigung des Musée d'Unterlinden, Colmar.

Abb. 4

Matthias Grünewald: *Auferstehung*, um 1515, Hochaltar; aus: Max Seidel (Hg.): *Matthias Gothart Nithart. Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 162.

Abb. 5

Matthias Grünewald: *Engelskonzert*, um 1515, Öl/Holz; aus: Max Seidel (Hg.): *Matthias Gothart Nithart. Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, S. 146.

Abb. 6

Charles Meryon: *Les nuits de mai*, 1871, Radierung; aus: *Charles Meryon, David Young Cameron, 3 avril–31 mai 1981*, Cabinet des Estampes, Musée d'art et d'histoire (Ausstellungskatalog), Genf 1981, S. 84.