

Les chefs-d'œuvre inconnus dans la galerie d'images de Walter Benjamin. Sur l'importance de l'art pour l'épistémologie benjaminienne

Sigrid Weigel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/431>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Sigrid Weigel, « Les chefs-d'œuvre inconnus dans la galerie d'images de Walter Benjamin. Sur l'importance de l'art pour l'épistémologie benjaminienne », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 11 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/431>

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2018.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

*Les chefs-d'œuvre inconnus dans la
galerie d'images de Walter Benjamin.
Sur l'importance de l'art pour
l'épistémologie benjaminienne*

Sigrid Weigel

Le concept d'image et l'art

- 1 Étant donné l'importance que revêtent les images pour la pensée et l'écriture de Walter Benjamin, il est surprenant de constater que, comparé à d'autres sujets, le thème de la peinture n'occupe que peu de place dans son œuvre. Alors que le concept d'*image* constitue une sorte de *leitmotiv* dans ses écrits – que ce soit comme image du souvenir (*Erinnerungsbild*), image de pensée ou image dialectique, en tant que monde d'images, espace de l'image ou image rêvée –, tableaux, œuvres d'art et autres images matérielles ne font pas pour autant partie des objets les plus significatifs de ses réflexions sur la philosophie et la théorie de l'art. Or, la peinture, l'histoire de l'art et la réflexion



sur l'art moderne y jouent un rôle éminent, au plan épistémologique. Ce fait a été négligé jusqu'à maintenant. Certes, parmi les travaux consacrés à Walter Benjamin, seul un petit nombre se passe de la reproduction ou de la citation de l'une des deux œuvres d'art qui, en tant que moments clé ou charnières de l'œuvre benjaminienne, apparaissent chacune à un endroit significatif dans ses textes : la gravure *La Melancolia I* (1514) d'Albrecht Dürer dans le chapitre sur la mélancolie de *L'Origine du drame baroque allemand*, et l'*Angelus novus* (1920) de Paul Klee dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*. En revanche, les innombrables commentaires, souvent très brefs mais extrêmement denses, parfois aussi plus circonstanciés, que lui ont inspirés d'autres images de l'histoire de l'art, ou la peinture contemporaine, n'ont jusqu'à présent – et notamment du côté de la réception de Benjamin par les théoriciens de l'art – guère été pris en considération.

- 2 Dans son importante correspondance, les comptes rendus d'expositions et les commentaires sur certains artistes et images occupent pourtant une place non négligeable. Ses écrits sont parcourus d'un dense filet de citations et d'observations d'après images, de regards sur certains courants artistiques et artistes. En passant par Giotto, Andrea Pisano, Conrad Witz, Matthias Grünewald, Hieronymus Bosch, Raphaël, Rembrandt, Hans Holbein l'Ancien et Hokusai, Charles Meryon, Hans von Marées, Antoine Wirtz, Gustave Courbet, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Constantin Guys, James Ensor et Franz Overbeck, elles vont de la *Genèse Viennoise* à Otto Gross, Vassily Kandinsky, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Paul Klee et tant d'autres. Même le fait que des paragraphes entiers du livre des *Passages* soient consacrés à Honoré Daumier et Grandville n'a pas encore donné lieu à des recherches plus approfondies sur la relation de Benjamin avec ces artistes. Seules les images photographiques et cinématographiques discutées dans les travaux de Benjamin sur l'histoire des médias¹, notamment celles de David Octavius Hill, Félix Nadar, Eugène Atget, August Sander, Karl Blossfeldt et Man Ray, ont rencontré une reconnaissance plus large. Voilà un constat étonnant : la réception du concept benjaminien de l'art semble dans une large mesure se passer de références à l'art au sens plus étroit.
- 3 En vérité, l'intérêt de Benjamin pour certains tableaux et modes de représentation de l'histoire de l'art dépasse largement les seules attitudes expressives (*Ausdrucksgebärden*).

Cet intérêt se distingue dans ses écrits – en tant que trace moins évidente – même avant sa discussion programmatique de la *nouvelle théorie de l'art* et avant *L'Origine du drame baroque allemand*. Certes, son œuvre ne renferme pas d'exposé sur l'histoire de l'art au sens étroit, et pas non plus de théorie de la peinture qui soit rédigée de manière compacte et cohérente. Mais les réflexions sur des images observées ou leur souvenir – comme une sorte d'incubation de ses images de pensée – jouent un rôle important pour Benjamin, si bien que cette observation d'images dans l'imagination agit comme *latence de l'image dialectique*. Aussi, sous la forme de commentaires épars sur l'art, souvent sur des détails relatifs à la couleur, la composition, le langage du corps ou la technique de certains tableaux, évoqués comme en passant, sa galerie imaginaire s'intègre dans sa conception *esthétique* de l'Histoire. La phrase programmatique qui figure dans la partie sur la théorie de la connaissance du projet des *Passages* et qui stipule que la relation de l'Autrefois au Maintenant n'est « pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*) » (*Paris*, p. 480) vaut aussi pour les images de l'histoire de l'art. Plus encore : les gravures, les estampes et les tableaux d'artistes sont une composante indispensable de l'épistémologie benjaminienne.

- 4 Leur particularité tient en grande partie au fait que son regard sur l'histoire ait été formé par l'observation d'images. Benjamin préfère la simultanéité à la continuité, la scène (*Schauplatz*) au déroulement, le geste à l'énoncé, la ressemblance à la convention, bref : les images aux concepts. Pour sa conception dialectique du langage (au sens plus large du terme), dans le cadre de laquelle les instants magiques ou mimétiques de ressemblance non sensible ou défigurée apparaissent sur le *fundus* ou le support que représente l'élément sémiotique (GS II.1, p. 208, 213), les images visuelles et matérielles jouent plutôt la partie de la ressemblance non sensible. Ce qui n'exclut pas qu'elles soient capables de se transformer, dans le cadre de son procédé allégorique, en un écrit stimulant (*erregende Schrift*). Se pose donc la question de savoir si, et dans quelle mesure, les nombreuses citations d'images dont les écrits de Benjamin sont parsemés se distinguent de son utilisation de textes et de citations littéraires.
- 5 Pour ce qui est de la réception de ses écrits, les concepts d'*art*, de *philosophie de l'art* et de *critique d'art*, primordiaux dans la théorie de Benjamin, n'ont pas donné lieu à des études plus approfondies des œuvres issues de l'histoire de l'art – Dürer et Klee, les deux icônes de la réception benjaminienne déjà mentionnées, mises à part. Si de nombreux artistes contemporains ont utilisé les images de pensée et les figures de Benjamin comme défi et inspiration pour leurs propres travaux artistiques – avec des résultats très hétérogènes – ; si ses thèses sur le concept de l'*aura* et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* ont déclenché dans l'histoire de l'art des controverses sur leurs conséquences pour la discipline (et ce surtout à cause d'une lecture trop approximative, voire erronée) ; et même si sa discussion de la théorie de l'art de son temps et de la *Kulturwissenschaft* du cercle de Warburg, a été étudiée à plusieurs reprises, un *studium* systématique de la façon dont Benjamin observait les œuvres d'art et du rôle que les nombreuses œuvres citées jouent dans ses écrits reste à faire². Comme si la focalisation sur sa *pensée en images*, son travail sur et avec les images de pensée, les images écrites et les images dialectiques, et les débats sur l'interpénétration des images langagières et de l'écriture en images dans sa théorie avaient caché la vue sur les innombrables citations d'images réelles, matérielles.
- 6 Déjà pendant ses études, la peinture a joué un rôle important pour Benjamin. Ce fait n'a été mis au jour que récemment par Heinz Brüggemann dans son étude sur *Spiel, Farbe und Phantasie* (2007), qui retrace entre autres le dialogue que Benjamin entretient avec

Scholem, pendant leur séjour commun à Berne, à propos de la peinture, la composition, la couleur et le cubisme dans le contexte des débats contemporains relatifs à la théorie de l'art. Or, les notes dans lesquelles Benjamin se confronte le plus explicitement à la peinture nous viennent des années qui précèdent le séjour à Berne : bien avant l'essai sur le langage et avant qu'il ne fasse la connaissance de Scholem, en 1915, il écrit *L'Arc-en-ciel. Entretien sur l'imagination* (Fragments, p. 121-127) – sous la forme du dialogue que l'on rencontre fréquemment dans ses écrits de jeunesse –, ainsi que *Peinture et Graphisme* (Fragments, p. 136 sq.) et *Sur la peinture ou Le signe et la tache* (Fragments, p. 137-140). Ce dernier est un texte qui étudie de façon systématique le signe, la tache (la tache aussi bien quant au corps et quant au monument) et la peinture par rapport à la relation matérialité/spatialité et signification sémiotique ou symbolique. De cette époque nous vient également un ensemble de notes sur le thème de l'imagination et la couleur, qui datent des années 1915 et 1919-1920³. Elles permettent d'étudier comment la réflexion sur les conditions matérielles (techniques et corporelles) de la peinture débouche petit à petit sur l'intérêt pour les attitudes expressives, comme dans le fragment *Rougir de colère et de honte* (Fragments, p. 153). Imagination et perception ou bien pouvoir d'imaginer (*Einbildungskraft*), impression et expression forment un complexe thématique commun. Tandis que, dans ces fragments, Benjamin s'intéresse plutôt aux conditions anthropologiques de la peinture et à leurs fondements du côté de la théorie de la perception et de l'expression – œuvres d'art concrètes ou artistes particuliers n'y sont guère mentionnés –, les lettres de ces années témoignent d'un intérêt constant pour l'art qui se manifeste surtout dans des comptes rendus et commentaires de visites de musées ou d'expositions.

- 7 C'est également très tôt – et ce n'est pas anodin – que Benjamin croise les deux images de Dürer et Klee qui allaient devenir si importantes pour son travail ultérieur. Avant de nous consacrer aux observations de Benjamin sur d'autres images, nous allons donc jeter un regard sur *Melancholia I* de Dürer et *l'Angelus Novus* de Klee, dans ses écrits, pour rappeler encore une fois la signification particulière de ces images dans ses réflexions.

L'histoire de la fascination d'images vues comme latence d'images de pensée⁴

Fig.1 .



Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, gravure

- 8 Dans les deux cas, il s'agit d'images qui ont d'abord accompagné Benjamin pendant une longue période avant d'entrer dans ses textes. À vingt ans déjà, lors d'une visite de musée à Bâle en juillet 1913, Benjamin comptait la *Melencolia I* de Dürer parmi ses « impressions les plus fortes ou les plus accomplies ». Dans une lettre à Franz Sachs il écrit : « Je vois maintenant ce qu'est la violence de Dürer et Mélancolie surtout est une composition d'une profondeur, d'une vigueur expressive indicible. » (C I, p. 71). Or ce n'est qu'une décennie plus tard, dans sa thèse de doctorat *L'Origine du drame baroque allemand*, rédigée en 1925 mais ébauchée en 1916, que la gravure allait entrer en scène dans son travail. L'image tient ici le rôle principal sur la scène où conception (*Anschauung*) allégorique et savoir mélancolique se rencontrent. Benjamin (comme par ailleurs ses références : Karl Giehlow, Aby Warburg, Fritz Saxl et Erwin Panowsky) voit dans la gravure de Dürer, dans la tension entre poids terrestre et spiritualité, une accentuation de la dialectique saturnienne qui, pendant la Renaissance, conduisit à une réinterprétation de la mélancolie saturnienne. Dans le cadre de cette réinterprétation, les symboles (*Sinnbilder*) traditionnels du savoir astrologique antique et médiéval se mirent en mouvement, afin – et la gravure de Dürer en est l'icône – d'« exprimer aussi dans un visage aux traits saturniens la concentration spirituelle de la divination », comme Benjamin l'exprime avec Karl Giehlow (ODB, p. 162 sq.). Dans la gravure se densifie ainsi non seulement une constellation spécifique de l'histoire de la culture, mais également ce « regard aigu de l'allégorie », le seul au travers duquel les choses et les œuvres se transforment « d'un seul coup [...] en un écrit stimulant » (ODB, p. 189) et auquel Benjamin attache toute son attention analytique.

- 9 Dans son livre, la *Melancholia* de Dürer (fig.1) est donc une image de pensée au sens le plus littéral du terme : la scène visant une certaine manière d'observer qui transforme l'iconographie conventionnelle en écriture afin d'éclairer son « contenu significatif ». Plus tard, dans le compte rendu des *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Benjamin prendra « l'interprétation de Giehlow de la 'Mélancolie' de Dürer » comme exemple pour la nouvelle théorie de l'art (GS, III, p. 372).

Fig. 2

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920-1932, aquarelle

- 10 Il en va autrement pour l'*Angelus Novus* de Klee (fig.2) dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*. Il affirme à son propos : « C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. »
- 11 Ce « doit » souligne la distance entre l'œuvre d'art et une figure imaginaire, entre image et imagination, représentation (*Darstellung*) et idée (*Vorstellung*). Contrairement à ce qui est souvent présumé, l'image de Klee n'est pas du tout une représentation, voire une incarnation de l'ange de l'histoire. Son attitude expressive : les yeux écarquillés et fixes, la bouche ouverte, tient plutôt lieu, dans le texte de Benjamin, de contre-image à ce désir de revenir en arrière, de retourner à l'origine, tel qu'il se trouve formulé dans l'exergue extraite du poème de Scholem : « Je voudrais bien revenir en arrière⁵ ». Ce n'est que de cette tension entre le souhait lyrique d'un retour en arrière et l'image de l'immobilité que naît la constellation d'un destin à contre-courant (*gegenstrebige Fügung*) dans la tempête du progrès. Entre « l'ange de l'histoire » et « nous », entre son regard sur les ruines de la catastrophe et l'enchaînement d'événements qui « nous apparaît » (Oe III, 434)⁶. Ici, l'*Angelus Novus* sert donc de médium imagé qui répond à l'image contenue dans l'écriture de Benjamin et fournit ainsi une image de pensée pour exprimer le concept d'histoire.

- 12 Une longue latence précédait là aussi le recours à l'image dans l'écrit. Dans ce cas précis, une latence de plus de deux décennies. En effet, en octobre 1917, déjà, Benjamin qui séjournait à Berne adressait une lettre à Gershom Scholem, qui se trouvait à ce moment à Iéna. Dans cette lettre, il commentait ses notes *Sur la peinture* par des réflexions à propos du cubisme, et Paul Klee était le peintre à l'exemple duquel il discutait l'incompatibilité du grand art avec ce genre de « notions d'école » (*Schulbegriffe*), tel que « cubisme » (C I, p. 143). A partir de ce moment, le nom de Klee, et avant tout l'*Angelus Novus*, allait former, dans les lettres et les poèmes que les amis s'envoyaient, une sorte de leitmotiv – jusqu'à ce qu'en 1940, Benjamin traduise finalement l'*Angelus Novus* en image de pensée à l'aide de laquelle il discutait la notion centrale d'école, non pas concernant l'histoire de l'art mais la philosophie de l'histoire et le concept d'histoire. Bien que Benjamin eut possédé cette aquarelle de Klee, elle fit pourtant partie de sa galerie imaginaire le plus clair du temps, puisque ses conditions de vie ne lui permettaient que ponctuellement de l'accrocher et de pouvoir la contempler « en vrai » chez lui. L'image fut gardée bien plus longtemps par Scholem, à qui Benjamin la légua finalement par voie testamentaire (rédigé en 1932). Le fait que Benjamin en ait emprunté le titre pour son projet (échoué) de revue *Angelus Novus* au début des années 1920, montre à quel point cette image a joué un rôle éminent pour lui⁷.

L'*Angelus Novus* : le troisième élément dans l'amitié de Scholem et Benjamin

- 13 Pour l'amitié de ces deux intellectuels on ne peut plus différents, cette image avait une signification quasi magique, comme si elle était le garant d'un accord très souvent mis à l'épreuve. A l'instar de leur subtile controverse à propos de leurs différentes interprétations de Kafka, leurs différentes attitudes vis-à-vis de la tradition juive sont souvent négociées indirectement, pour ainsi dire par l'intermédiaire d'une troisième position, l'*Angelus Novus*, et le plus souvent de manière dissimulée. Après l'acquisition de l'image à Munich, alors qu'elle était accrochée dans l'appartement munichois de Scholem, Benjamin, dans une lettre à son ami, la qualifie de « protecteur de la Kabbale » (16 juin 1921, GB II, p. 160). Lorsque Scholem lui envoie alors le poème *Salutation de l'Ange [...] pour le 15 juillet 1921*, dans lequel un « Je » lyrique adresse à Benjamin la lecture de l'image de Klee faite par Scholem du point de vue d'un ange, Benjamin répond par un remerciement qui dissimule une prise de distance : « T'ai-je dit un mot de son 'salut' ? La langue angélique compte au nombre de ses merveilles l'avantage qu'on ne peut lui répondre. Que faire alors sinon te prier de recevoir mes remerciements à la place de l'ange. » (C I, p. 246). En adressant son remerciement expressément à Scholem « à la place de l'ange », il réfute son identification avec l'ange aussi bien que l'identification de la figure de Klee avec l'interprétation que Scholem en fait. D'une part, le souhait de revenir en arrière que Scholem a placé dans la bouche de l'*Angelus* (« Mes ailes sont prêtes à s'ouvrir / Tant j'ai plaisir à revenir ») est contraire au souci constant de Benjamin : prendre en considération la distance de l'Histoire par rapport à la Création. Mais de plus, il n'a pas dû échapper à la sensibilité philologique de Benjamin que le poème convoque dans la strophe de fin une sorte d'autorité interprétative : « Je suis chose non pas symbole / Qui signifie ce que je suis / Tu tournes en vain l'anneau magique / Aucunement je n'ai de sens » ; revendication qui, à la première personne, se trouve en plus autorisée par une voix angélique, alors que le poème attribue en même temps un sens tout à fait précis à l'image : il interprète l'

Angelus comme l'incarnation d'un être céleste qui, sur le ton de l'annonciation, condamne le temps vivant à être peu heureux : « Car à rester le temps de vivre / mon bonheur irait s'amoindrir » (C I, p. 247)⁸.

- 14 Dans le *Fragment théologico-politique*, qui date probablement de cette même année et qui a peut-être même né de son irritation suite au poème de Scholem, Benjamin, au contraire, définit « le rythme de cette nature messianique » comme « bonheur » (Oe I, p. 246). Un monde le sépare donc du poème de Scholem. C'est seulement en se rendant présentes ces différentes approches de la théorie de l'histoire à travers le « protecteur de la Kabbale », que toute la subtilité rhétorique de la réaction benjaminienne dans sa lettre à Scholem se laisse décrypter. La principale contradiction est toutefois très clairement articulée : le langage des anges est si profondément différent de celui des hommes qu'une conversation n'est pas permise. Benjamin reprendra et poursuivra cette pensée dans sa célèbre théorie de la citation dans l'essai sur Kraus, discutée au premier chapitre de ce livre. La citation n'y est pas comprise comme langage des anges ; bien plutôt Benjamin suppose que c'est dans la citation que se reflète le langage des anges « dans lequel tous les mots tirés du contexte idyllique du sens, sont transformés en épigraphes du *Livre de la Création*. » (Oe II, p. 267 sq.). Devant ces réflexions sur la citation, il devient évident – et ce sera démontré plus loin – que Benjamin traite les citations artistiques (*Kunstzitat*) différemment que les citations tirées d'œuvres littéraires ou de textes en général.
- 15 Pour la gravure de Dürer et la « feuille de Klee », il convient toutefois d'affirmer que leur position dans les écrits de Benjamin dépasse de loin celle de la citation artistique, et pas seulement du point de vue quantitatif. De par leur langage tout à fait particulier, ces images deviennent pour lui des supports de réflexion, des incarnations de significations sur lesquelles il se penche en pensée : l'image comme vis-à-vis dans un dialogue intérieur que Hannah Arendt, dans son *Journal de pensée*, a décrite comme « dialogue silencieux de la pensée », comme « deux-en-un » (Arendt 2005, p. 913). Pour Benjamin, les œuvres d'art sont des images du souvenir, qui, lors du processus de connaissance, font appel à *quelque chose* qui n'a pas – encore – pris une forme langagière. Non seulement l'image observée et remémorée précède l'image de pensée, mais elle agit en tant que catalyseur essentiel dans le processus de différenciation et de précision de la connaissance. Ainsi, Benjamin utilise le mode de perception et de connaissance authentique des images de l'art pour élaborer ses idées théoriques.
- 16 Seulement vingt-trois ans après avoir fait part à son ami Gershom Scholem, dans une lettre (22 octobre 1917, C I, p. 143), à quel point parmi les nouveaux peintres Klee l'avait « touché », (*berührt*), et seulement deux décennies après l'acquisition de l'*Angelus Novus* – après une longue histoire de fascination donc – l'image fait son entrée en scène dans le contexte du travail théorique sur le concept d'histoire. Elle apparaît comme l'image à la contemplation de laquelle l'image d'une idée (*Vorstellungsbild*) – la figure de « l'ange de l'histoire » – prend des contours plus nets : l'image en tant que vis-à-vis imaginaire dans la genèse d'une image de pensée. A cette *Berührung* (« contact ») du premier regard et à sa longue dissimulation et absence (dans les deux sens du terme : absence de l'image dans le quotidien de son propriétaire Benjamin⁹ et invisibilité dans les écrits publiés), s'ensuit sa position primordiale pour le concept d'histoire. Après s'être transformé, en l'espace d'une décennie, du *protecteur* de la Kabbale en l'« unique *messenger* de la Kabbale » parmi les « images de saints » qui ornaient les murs de la chambre de Benjamin¹⁰ (C II, p. 60, souligné SW), l'*Angelus* devient, encore une décennie plus tard, l'adversaire du concept de progrès : lui-même muet et immobile, il est l'image du souvenir décrivant l'action de se

tourner vers les décombres et les morts de l'histoire, alors que la distance avec la Création ne fait que s'agrandir. L'*Angelus* incarne littéralement une position messianique dans l'Histoire qui est inconciliable avec cette dernière. Au prix d'une « intervention sur le plan de l'histoire » que Scholem lui-même analysera plus tard, en 1959, dans son texte *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, comme étant le « prix du messianisme » (Scholem 1986), l'ange de l'histoire se détourne de la direction de l'Histoire. Or pour les sujets mêmes qui se meuvent dans et avec l'histoire, sa posture – le dos tourné à l'avenir – reste défendue. Mais son image leur rappelle la préoccupation pour les morts et les ruines de l'histoire.

- 17 Lors de la première rencontre avec la *Mélancolie* de Dürer à Bâle, il y avait quelque chose du même ordre que dans la *Berührung* par Klee : une *impression* intense qui, après être restée contenue pendant longtemps, allait faire l'objet de la discussion comme exemple du « regard aigu de l'allégorie » dans *L'Origine du drame baroque allemand*. Les deux images tracent une figure analogue dans les écrits de Benjamin : *première rencontre* : observation fascinée de l'image et forte impression ou *Berührung – latence* : l'image dans la tête en tant que vis-à-vis imaginaire de la réflexion – *image de pensée* : discussion de l'image et genèse de l'image dialectique d'une théorie naissante. Mais qu'en est-il des autres images, auxquelles Benjamin n'a pas consacré de discussions aussi exhaustives qu'à celles de Dürer et de Klee ?
- 18 La citation artistique en tant que foudre ou le « tonnerre qui gronde longtemps après » de la théorie des images.
- 19 Dans la même lettre à propos de la visite du musée à Bâle, où Benjamin évoque la *Mélancolie* de Dürer, il décrit également à quel point Grünewald l'a impressionné : « Enfin, le plus grand des tableaux qui étaient là, le Christ en Croix de Grünewald, qui cette fois m'a saisi plus fortement encore que l'an dernier » (C I, p. 71). Ce « saisi » (*ergriffen*) n'est pas tellement à comprendre dans le sens de '*Ergriffenheit*', formule appréciée pour décrire l'« émotion » que procure la contemplation de l'art au musée. Il semble plutôt articuler quelque chose qui ne prendra tout son sens que plus tard, à savoir la manière dont l'image a pris possession de sa pensée. Cette fois-ci, il aura fallu trois ans avant que l'impression laissée par la peinture de Grünewald fut énoncée dans un de ses écrits. Dans *Sokrates* (1916), une brève contribution dans laquelle Benjamin, alors étudiant de 24 ans, étudie le rapport entre 'sexe' et 'esprit' ; il argumente contre l'instrumentalisation de l'éros et l'éros pédagogique comme moyen pour parvenir à la connaissance – entre autres sous la forme d'une confrontation entre question sacrée et question socratique. Le deuxième paragraphe commence par une citation artistique :
- 20 « Grünewald peignait les Saints si grands pour que leur rayonnement émerge du noir le plus vert. Car ce qui brille n'est vrai que là où il se reflète dans le nocturne. Ce n'est que là qu'il est grand ; ce n'est que là qu'il est *dépourvu d'expression* et dépourvu de sexe, et en même temps d'un sexe supra mondain. Celui qui brille ainsi c'est le génie, le témoin de toute véritable création par l'esprit dont il garantit l'absence de sexe. » (GS II.1, p. 130 ; souligné S.W.)
- 21 Dans ce bref passage, Benjamin décrit la praxis esthétique de la sémantisation – par les couleurs –, par laquelle le sacré se crée immédiatement à partir de la matérialité de l'image. Plusieurs années après, il reprendra cette idée dans l'essai sur les « *Affinités électives* » de Goethe où il l'étendra au langage de la poésie grâce à la formule de « quelque chose au delà du poète » qui « coupe la parole de la poésie » (Oe I, p. 364). De façon analogue à la constellation du langage poétique ainsi paraphrasée, il décrit, dans *Sokrates*,

une utilisation spécifique de la couleur dans la peinture : quelque chose de brillant qui émerge de la nuit. Il ne s'agit pas d'une mise en analogie du *langage* et de l'*image*, mais de procédés esthétiques proches qui se présentent tout à fait différemment dans leurs médiums respectifs : d'un côté à travers l'utilisation du rythme, de rimes, etc. ; de l'autre, dans le traitement de la couleur, la composition, etc.

- 22 En une seule phrase, l'un des tableaux de Grünewald est remémoré dans un texte sur le rapport entre l'éros et le savoir. C'est probablement le *retable d'Issenheim* à Colmar, qui lui était très familier, que Benjamin devait avoir en tête. D'après Scholem, son ami avait pendant longtemps « accroché, dans sa pièce de travail, une reproduction du retable [...] de Grünewald, qui se trouve à Colmar ». Pour se la procurer, Benjamin, alors étudiant à Fribourg-en-Brisgau, « [aurait] fait spécialement, en 1913, le voyage de Colmar » (Scholem 1981, p. 50). Dans le fragment sur l'*imagination*, l'une de ces notes où le jeune Benjamin, les années suivantes, aborde du point de vue théorique des questions liées aux arts plastiques (*darstellende Kunst*), le symbole, la tache, la peinture, l'imagination, etc., se trouve – pareillement erratique – une phrase sur les images de Hans von Marées. Ces dernières montrent « l'Élysée gris » auquel Benjamin s'intéresse en tant qu'il constitue, à côté de celui de la dissolution / du crépuscule et celui du devenir / de l'aurore, le troisième mode de « l'apparence pure ».
- 23 Ses réflexions sur l'éternelle fugacité, sur la dissolution infinie, le conduisent à refléter cela dans l'image du crépuscule. L'éternelle fugacité serait « pour ainsi dire le crépuscule sur le théâtre déserté du monde avec ses ruines déchiffrées. Elle est la dissolution infinie de la belle apparence purifiée, déchargée de toute séduction. ». Dans la continuité de la comparaison entre fugacité et crépuscule, l'aurore est ensuite utilisée en tant qu'image du devenir que Benjamin considère comme une apparence tout aussi pure : « Il y a ainsi une pure apparence, en devenir, même au matin du monde. C'est l'éclat qui est posé sur les choses du paradis. » La citation artistique ne rentre finalement en scène que lorsque Benjamin introduit un troisième mode d'apparence pure, par lequel il dépasse les métaphores conventionnelles des seuls devenir et fugacité : « Enfin il y a une *troisième* apparence pure, amoindrie, éteinte ou émoussée : l'Élysée gris des tableaux de von Marées. Ce sont les trois mondes de la pure apparence qui appartiennent à l'imagination. » (*Fragments*, p. 147sq ; souligné S.W.). Ici, l'image est donc un supplément aux métaphores de la nature qui cherche à introduire un troisième élément, au-delà des concepts (devenir et fugacité) et des métaphores (aurore et crépuscule).

Fig. 3.



La Résurrection, env. 1515, panneau latéral

Fig. 4



Le concert des Anges, env. 1515

Fig. 5



Charles Meryon : Les nuits de mai, 1871, eau-forte

- 24 *Le Dialogue sur l'imagination* intitulé *L'arc-en-ciel*, écrit très probablement en 1915, appartient à ce même complexe thématique. L'arc-en-ciel – en tant que médium et en tant que propriété pure et sans substance – y devient l'image de la couleur de l'imagination et par là « l'image originaire, intuition muette de l'art » (*Fragments*, p. 128). Un an avant le texte sur Socrate, Grünewald avait déjà joué un rôle dans l'écriture benjaminienne : dans un passage sur la couleur de l'imagination : « Enfin, la religion transpose son royaume *sacré* dans les nuages et son royaume *bienheureux* au paradis. Sur son retable, Matthias Grünewald (fig.3,4,5) peignait aux couleurs de l'arc-en-ciel les nimbes des anges, de telle sorte que l'âme rayonne comme imagination à travers les saintes figures. » (*Fragments*, p. 128, trad. mod.) Ici donc, la couleur est comprise comme médium grâce auquel quelque chose naît de la matière artistique ; et qui simultanément s'en libère, quel que soit le nom qu'on lui attribue : l'âme, l'imagination, le sacré ou le brillant.
- 25 C'est dans ce contexte, que la citation de Grünewald prend son sens dans les réflexions sur la 'Création spirituelle' (*geistige Schöpfung*) – dans le texte *Sokrates* : la couleur est l'élément duquel re-sort littéralement le moment sacré de l'œuvre. La formulation que « le rayonnement *émerge* du noir le plus vert » – par l'utilisation du mot « *taucht* » et non pas « *auf taucht* » – apparaît alors elle-même comme l'image d'une *épiphanie*. Ainsi, aux yeux de Benjamin, ce ne sont pas les motifs et les objets des images qui constituent le moment sacré des tableaux de Grünewald¹¹, mais le travail de la couleur et de la lumière. Sans que Benjamin l'explique davantage, dans la phrase suivante, le rayonnement est traduit en « *radieux* » et le noir le plus vert en « *nocturne* », et leur constellation en « *l'inexpressif* » : les concepts ressortent de la scène de l'œuvre d'art dans une sorte de transposition immédiate.
- 26 Les réflexions théoriques sur la relation entre sexe et esprit ou bien entre éros et connaissance qui suivent la citation de Grünewald, et dans lesquelles Benjamin se livre à une critique de métaphores consacrées telles que « procréation par l'esprit » (*geistige Zeugung*) ou « fécondation par l'esprit » (*geistige Empfängnis*), constituent le point de départ pour l'un des *leitmotivs* de sa pensée qui traversera toute son œuvre. Celui-ci concerne ses efforts théoriques pour mettre en lumière la signification particulière de 'l'homme' qui, comme nous l'avons démontré, se présente comme une dialectique issue

du double sens d'une référence à deux sphères – au naturel lié à l'état de créature et au surnaturel : que ce soit dans la relation entre 'vie nue' et 'être-là juste' (*Critique de la violence*), entre 'vie naturelle' et 'vie surnaturelle' (« *Les Affinités électives* » de Goethe), entre sexualité et esprit ou bien entre procréation et témoignage (*Karl Kraus*), etc.

- 27 Dans la mesure où ce fil conducteur concerne une dialectique de la sécularisation, ce n'est pas un hasard que la scène originelle soit représentée par une image sacrale. La citation artistique se laisse donc définir comme l'éclair de la connaissance qui déclenche un long effort de théorisation, ou, tel que Benjamin le formule dans le chapitre sur la théorie de la connaissance dans le projet des *Passages* : « Dans les domaines qui nous occupent, il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après » (*Paris*, p. 473). On pourrait comparer cette connaissance fulgurante au *punctum* de la *Chambre claire* de Roland Barthes, ce « *punctum* d'une photo » qui « point » ou touche le spectateur et que Barthes considère comme « l'élément qui vient casser (ou scander) le *studium* » (Barthes, p. 48). Chez Benjamin toutefois, la rencontre initiale avec des images qui le touchent, déclenche un *studium* que – contrairement à Barthes – on ne saurait qualifier d'intérêt sans acuité (*zielloses Interesse*) ou d'affect moyen (*halbes Verlangen*). L'image langagière du tonnerre qui gronde longtemps après exprime plutôt l'idée que l'énergie qui frappe avec la foudre continue d'opérer dans le texte et conduit à un *studium* qu'on pourrait littéralement qualifier de chargé. L'importance des images pour la scène initiale est similaire chez Grünewald au cas de Dürer et de Klee. Mais tandis que pour ces derniers, ce sont les images mêmes qui réapparaissent dans les écrits de Benjamin après une longue période de latence, ici ce sont les phénomènes et concepts issus d'une connaissance fulgurante sur lesquels va commencer un travail de longue haleine.

Les nuages et les vagues entre religion, nature et technique

- 28 La citation de Grünewald dans l'entretien *Arc-en-ciel* est introduite par une remarque sur les nuages en tant que lieu vers lequel la religion transpose enfin, « *endlich* », son royaume sacré. Ce *endlich*, peut aussi bien s'entendre dans un sens temporel qu'historique, c'est-à-dire comme stade final dans le courant de la sécularisation, ou dans un sens absolu, comme caractéristique d'un monde qui serait fini, délimité : « *Endlich versetzt die Religion ihr heiliges Reich in die Wolken und ihr seliges in das Paradies.* » Or, en tant que siège métaphorique du royaume céleste dans le monde fini, les nuages iconographiques ressemblent aux nuages dans la nature. Le lien entre ces deux sortes de nuages va être établi par la couleur et l'imagination : « Les nuages sont si proches de l'imagination par la couleur. » (*Fragments*, p. 128). Ainsi, l'*Arc-en-ciel* de Benjamin déclenche une sorte de réaction en chaîne dans la connexion de concepts – des apparitions naturelles jusqu'au ciel de la peinture, en passant par la couleur et l'imagination – où une série de rapports de proximité débouche finalement sur une métaphore iconographique. Le ciel de la peinture est fait de nuages qui sont le siège du sacré dans l'imagination. Dans un autre fragment intitulé *Aphorismes sur le thème <imagination et couleur>*, Benjamin décrit l'ombre et la lumière comme engendrés par la couleur picturale, comme « moyen terme » entre imagination et Création : « Sur la couleur picturale : elle surgit isolément dans l'imagination mais sa pureté est altérée par son rapport avec l'espace et c'est ainsi que naissent la lumière et l'ombre. L'une et l'autre sont

un *moyen terme* entre la *pure imagination* et la *création* et c'est en elles qu'existent les couleurs principales. » (*Fragments*, p. 132 ; souligné S.W.). Cela signifie que pour Benjamin, ce ne sont pas les images ou l'art en tant que tels qui forment une sphère entre l'imaginaire et la religion, mais c'est plutôt une certaine utilisation des couleurs dans la peinture qui engendrerait cette sphère intermédiaire.

Fig. 6



Genèse Viennoise, fol. 14r (Ill. 27)

- 29 Dans sa préhistoire de la modernité, les contre-images d'un tel mouvement apparaissent à nouveau, non pas en tant que contraires, mais en tant qu'images d'un mouvement à contre-courant dans le ciel et les nuages des eaux-fortes de Charles Meryon (fig.6) sur Paris, où Benjamin porte son attention sur les façons de voir la ville – donc les motifs – qui y sont représentées.
- 30 Le texte *Zentralpark* et les notes sur Baudelaire dans les *Passages* sont parsemées de quelques entrées brèves à propos des images de Meryon, ainsi p. ex. la question : « Qu'en est-il de la dilatation du ciel dans la gravure de Meryon ? » (*Paris*, p. 283) ou encore l'observation : « Les rues parisiennes de Meryon : des abîmes au-dessus desquels, tout en haut, filent les nuages » (*Paris*, p. 347). Dans une variante de cette note, les fosses deviennent des abymes : « Les rues de Paris, chez Meryon : des abymes au-dessus desquels, tout en haut, filent les nuages. » (*Baudelaire*, p. 240). Et : « Meryon : la mer des immeubles, la ruine, les nuages, la majesté et la fragilité de Paris » (*Baudelaire*, p. 216). A l'exemple des eaux-fortes de Meryon, Benjamin discute les phénomènes de la modernité, dans lesquels l'architecture et le visage de la métropole apparaissent en tant que nature aux yeux des observateurs, ou encore, comme une sorte de *Pré-histoire de la modernité* : « On essaie de surmonter les expériences nouvelles de la ville dans le cadre des vieilles expériences de la nature transmises par la tradition. D'où les schèmes de la forêt vierge et de la mer (Meryon et Ponson du Terrail). » (*Paris*, p. 464). Une fois que le *royaume sacré* de la religion a quitté le ciel de la peinture, il reste à l'art non seulement les nuages sécularisés comme siège du sacré dans l'imagination (de la modernité), mais des images de la nature qui aspirent également toutes les autres choses représentées. Et même si ce ne sont que des artefacts ou produits de la culture, ces images apparaissent alors comme faisant partie d'un cadre naturel.

- 31 D'après une autre entrée encore, « Meryon a fait des immeubles de rapport de Paris les monuments de la modernité » (*Paris*, p. 402) ; le présupposé de Benjamin étant qu'un des critères de la ville moderne était justement l'absence de monuments. Ainsi, les vues de la ville de Meryon font littéralement figure d'une certaine *vue* sur la modernité, qui attribue à cette dernière un caractère mythique ou encore antique. Benjamin voit dans les eaux-fortes cette « antiquité parisienne » (*Baudelaire*, p. 128), ou encore le « visage authentique de la ville » (p.126) qui est au cœur du projet des *Passages* : Paris comme capitale de la modernité, comme scène d'une préhistoire de la modernité, dans laquelle l'époque industrielle et l'Antiquité se superposent. C'est dans Baudelaire que Benjamin trouve sa référence pour cette façon de voir – Baudelaire, qui, dans le troisième chapitre sur *La Modernité* de la première version du livre qui lui est consacré, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* (1937/38), est non seulement cité, mais décrit comme parent électif de Meryon :
- 32 « Peu de ses œuvres en prose peuvent rivaliser avec le texte bref qu'il a écrit sur Meryon. Quand il parle de Meryon, Baudelaire rend hommage à la modernité ; mais il rend hommage au visage antique de celle-ci. Car chez Meryon aussi l'antiquité et la modernité s'interpénètrent ; chez Meryon aussi on retrouve indiscutablement la forme propre à cette superposition, l'allégorie. » (*Baudelaire*, p. 126)
- 33 L'œuvre en prose à laquelle Benjamin se réfère, est le passage dédié à Meryon dans le chapitre sur la peinture paysagère du *Salon 1859* de Baudelaire. Il culmine dans l'image poétique selon laquelle Meryon aurait peint « la noire majesté de la plus inquiétante des capitales » (Baudelaire 1976, p. 327). Ensuite, Benjamin parle – avec Baudelaire – de la « force poétique » des représentations de Meryon. Ses commentaires démontrent qu'il n'y a pas seulement une grande proximité entre Baudelaire et Meryon, mais que, à travers le procédé allégorique, la poésie et l'art aussi deviennent des parents électifs. Dans ce cas, les images ne donnent pas le départ à une longue élaboration d'images de pensée. Il ne s'agit pas non plus de citations artistiques au sens décrit plus haut. Bien plutôt, les images font partie du matériau que Benjamin collectionne pour son projet des *Passages*, dans le but d'élaborer, à partir des innombrables fragments, une histoire phénoménologique de la culture moderne. Ici, les images sont donc les objets d'un *studium* qui, en dehors d'elles, inclut également des textes, des pratiques culturelles, des techniques, l'architecture, etc.

Fig.7



Genèse Viennoise, fol. 14r (Ill. 27)

- 34 Dans ce contexte, Benjamin étudie, entre autres, l'évolution des modes de représentation artistiques qui se sont développés dans le sillage de la photographie et du regard photographique. Il pose alors à nouveau un regard sur la matérialité de l'œuvre d'art en discutant le « monde formel et structurel » de la peinture. Ce dernier est l'effet d'une autre sorte de contre-mouvement au déplacement du royaume sacré dans les nuages, à savoir le déplacement du regard photographique dans la peinture, dans lequel la signification de l'art est ramenée à son fond – au sens concret du terme. En effet, on peut tout à fait prendre à la lettre l'idée que l'art tire sa signification du fond de l'*insignifiant*, tel que le stipule de plaidoyer benjaminien pour une nouvelle théorie de l'image basée sur « l'esprit d'une véritable philologie ». Le fond, ce sont le matériau, la couleur, la structure, qui, insignifiants, sans signification en soi, sont sémantisés dans le travail artistique¹². Dans l'écrit déjà mentionné, la *Deuxième lettre de Paris*, où Benjamin retrace, en 1936, les débats contemporains sur le rapport entre peinture et photographie, ce n'est pas un photographe, mais le peintre Gustave Courbet, auquel il attribue, suite à son tableau *La Vague* (1870) (fig.7), la découverte d'un thème photogénique : « La peinture du juste milieu trouva un adversaire en la personne et l'œuvre de Courbet avec qui, pour un temps, le rapport entre photographie et peinture s'est inversé. Son célèbre tableau, *La Vague*, équivaut à la découverte d'un thème photogénique par la peinture. On ne connaissait pas encore à cette époque le gros plan ni l'instantané ; et la peinture de Courbet ouvre la voie à ces procédés en explorant un nouveau monde de formes et de proportions qu'on ne sera capable de fixer sur les plaques que plus tard. » (Sur l'art, p. 87)
- 35 Dans ce cas, la peinture est elle-même le thème, l'objet de la discussion, comme c'était déjà le cas dans les notes du jeune Benjamin, non plus, maintenant, à travers le geste de prémisses anthropologiques, mais à travers la contemplation d'une image concrète de Courbet. Si Benjamin discute ici les phénomènes artistiques de la modernité sous l'angle de l'histoire des médiums, il n'est question ni d'une histoire du progrès technique, ni d'une 'crise de l'art' à l'époque de la photographie, mais d'une correspondance de modes de présentation à l'ère où les médiums évoluent. L'exemple de Courbet montre que, en

aucun cas, la représentation artistique n'évoluerait qu'à la suite de la photographie. Les modes de perception et de représentation entrent en interaction parce que les artistes conçoivent de nouvelles façons de voir et de percevoir qui doivent ensuite être rattrapés par la technique.

- 36 Par conséquent, ce n'est pas chez ces photographes qui font de leur technique un art que Benjamin reconnaît les successeurs de Courbet. Pour lui, la tentative des surréalistes de « maîtriser 'de manière artistique' la photographie » a échoué ; et le titre que Renger-Patzsch a donné à son célèbre recueil de photographies, *Die Welt ist schön* (Le monde est beau), est le « credo conformiste » de la photographie appliquée qui « [n'a pas] su reconnaître la force d'impact social de la photographie ». C'est Man Ray qui, pour Benjamin, est à l'opposé de cette tendance, car avec lui « la photographie avait réussi à reproduire le style pictural des peintres les plus modernes » (*Sur l'art*, p. 90).

L'index physiognomique du savoir

- 37 Quand l'art lui-même devient le thème de la réflexion chez Benjamin, outre la couleur, la structure, la composition et d'autres aspects de la représentation, il aborde très souvent les attitudes expressives, les gestes et les *Pathosformen*. La peinture participe alors d'une perception physiognomique et d'un savoir qui tire sa connaissance d'une sorte d'index physiognomique de l'histoire. Il n'est pas rare, dans ces cas, que des images historiquement très éloignées se rencontrent pour former une constellation. Comme l'expressionnisme et les miniatures médiévales dans *L'Origine du drame baroque allemand*, dans *La deuxième lettre de Paris*, ce sont les grands caricaturistes de la modernité qui rencontrent des œuvres d'art anciennes. Ce qui les lie, c'est l'observation qu'ils transposent « une grande inspiration sociale » (*soziale Ergriffenheit*) en « impression visuelle ». Le médium et le matériau de cette transformation d'un aspect social en aspect visuel est manifestement la physiognomie :
- 38 « C'est ce qui a fait les grands caricaturistes dont le sens politique était tout aussi profondément inscrit dans leurs perceptions des physiognomies que le sont les expériences du toucher dans la manière de percevoir l'espace. Des maîtres tels que Bosch, Hogarth, Goya et Daumier ont su ouvrir cette dimension nouvelle. Parmi les œuvres les plus importantes en peinture, écrit René Crevel, mort récemment, il faut compter, il a toujours fallu compter celles qui, du fait même qu'elles constataient une décomposition, requéraient contre ses responsables, non sans d'ailleurs répandre sur la présente décomposition les phosphorescentes promesses d'une germination future. De Grünewald à Dali, du Christ pourri à l'âne pourri (...) la peinture a su trouver (...) des vérités nouvelles qui n'étaient pas seulement d'ordre pictural. » (*Sur l'art*, p. 93 ; souligné S.W.)
- 39 Des vérités, pourrait-on poursuivre au sens benjaminien, que le langage de la peinture est toutefois le plus apte à exprimer. Ce qui est en jeu dans la caricature, où sens politique et perception des physiognomies s'unissent, ce sont des connaissances véhiculées non pas à travers le thème ou le motif, mais à travers le mode de représentation. Cette idée est également exprimée par l'observation qui succède à ces remarques, selon laquelle la censure des régimes fascistes pénalisait plutôt une certaine manière de voir que le sujet lui-même : « c'est la plupart du temps leur style, et rarement leurs sujets, qui leur a valu cette interdiction, tant le fascisme est ébranlé par leur manière de voir la réalité. » (*Sur l'art*, p. 94).

- 40 En dehors de l'enseignement de l'insignifiant, c'est le regard physiognomique propre à la manière d'observer et d'écrire de Benjamin, qu'il tient pour une part non négligeable de l'art. Nous connaissons dans ses commentaires sur Brecht et Kafka le rôle central des gestes. En effet, leurs expressions langagières et leurs gestes dramaturgiques forment une sorte de pendant littéraire aux *Pathosformeln* de l'histoire de l'art, dont l'iconographie se trouve citée à plusieurs endroits dans les écrits de Benjamin. De façon analogue à l'allégorie de l'*Ira* de Giotto¹³, évoquée dans le livre sur Baudelaire, dans *Sens unique*, il cite l'allégorie de *Spes* d'Andrea Pisano. Il la caractérise comme figure dans laquelle l'impuissance et l'inspiration (*Beflügelung*) s'expriment simultanément : « elle est assise et, impuissante, tend les bras vers un fruit qui lui reste inaccessible. Et pourtant elle est ailée. Rien n'est plus vrai. » (*Sens unique*, p. 209). Le geste décrit dans cette allégorie de l'espoir se réfère à une signification conventionnelle qu'elle incarne. Les passages dans lesquels Benjamin, lors de ses observations d'images, se concentre sur les gestes physiognomiques en dehors du registre iconographique, sont donc dans un certain sens plus intéressants. C'est le cas, par exemple, dans les considérations à propos de la *Genèse Viennoise* (fig.8) dans l'essai sur Kraus.
- 41 Benjamin a pris connaissance de la *Genèse Viennoise* (fig.9) grâce à l'édition que Franz Wickhoff avait publiée en 1895 en collaboration avec Wilhelm von Hartel ; c'est à Wickhoff aussi que la réévaluation et la revalorisation de ce manuscrit enluminé de l'Antiquité tardive est imputable. Ce manuscrit illustré, qui a probablement été produit en Syrie au VI^e siècle, est l'un des plus anciens codices bibliques conservés dans la traduction des Septante (*Septuaginta*). 48 pages (24 folios) du manuscrit nous sont parvenus. Elles relatent l'histoire de la chute originelle jusqu'à la mort de Jacob, mais les récits ne sont pas tout à fait identiques au texte biblique¹⁴. Benjamin rapporte que pour son compte rendu des *Kulturwissenschaftliche Forschungen*, écrit deux ans après l'essai sur Kraus, il aurait « relu Riegl et Wickhoff » (GB, 4, p. 260). A partir de là, il allait rendre hommage à plusieurs reprises à ces deux représentants de l'École de Vienne, par exemple dans le passage déjà cité de l'essai sur l'œuvre d'art (1935), dans lequel il évoque Riegl et Wickhoff comme étant des historiens de l'art qui auraient reconnu la relativité historique de la perception, et par là procédé à une réévaluation de l'art romain de l'Antiquité tardive. Idem dans l'essai sur Bachofen (1935), où il compte Riegl et Wickhoff parmi les expressionnistes avant la lettre : « l'autre Franz Wickhoff qui – avec son édition de la *Genèse Viennoise* – attirait l'attention sur les premiers miniaturistes médiévaux qui devaient connaître par l'expressionnisme une vogue énorme » (EF, p. 124). Un passage assez long sur la *Genèse Viennoise* se trouve déjà dans l'essai sur Kraus, publié en 1930-1931 ; passage qui, contrairement aux citations artistiques autrement brèves et concises, s'étale ici sur presque une page entière.
- 42 Benjamin introduit la *Genèse Viennoise* dans la deuxième partie sur le *Démon* dans le contexte de la discussion d'un sentiment de culpabilité, « par lequel la conscience la plus personnelle rejoint de toute évidence la conscience historique » ; ce qui, pour lui, ramène toujours à l'expressionnisme (Oe II, p. 251). C'est précisément pour cet aspect, pour l'influence évidente et « proclamée par les expressionnistes eux-mêmes » que les miniatures médiévales ont exercée sur ces derniers, que la *Genèse Viennoise* est si importante pour Benjamin. Ce qui lui importe dans cette influence, ce n'est pas le style ou d'autres critères de l'histoire de l'art¹⁵, mais ce sont les attitudes expressives. Il s'ensuit une demie page, dans laquelle Benjamin décrit les postures et gestes « énigmatiques » des personnages représentés dans les illustrations du manuscrit : « Or, en examinant leurs

personnages – ceux, par exemple, de la *Genèse viennoise* (*Wiener Genesis*) –, on est frappé par quelque chose d'énigmatique, non seulement dans leurs yeux largement ouverts et dans les plis insondables de leurs vêtements, mais dans leur expression tout entière. » Il fait ici allusion à la posture d'un « penchant » (*fallende Sucht*). Or Benjamin considère ce penchant littéral, ces corps qui se penchent les uns vers les autres, comme n'étant « qu'un aspect pour ainsi dire concave de ces phénomènes », comme « ce qu'on voit en regardant ces personnages en face ». C'est à la face cachée, plus précisément au dos des figures qu'il semble attribuer une plus grande importance : « C'est un tout autre phénomène qui se présente lorsqu'on les regarde de dos. » Ensuite, il décrit les dos penchés du personnage tel une formation géologique qui fixerait en image la soumission des corps :

- 43 « Chez les saints des Adorations, les esclaves de Gethsémani, les témoins de l'entrée du Christ à Jérusalem, ces dos s'échelonnent en terrasses de nuques, d'épaules humaines qui, réellement condensées en gradins escarpés, conduisent moins au ciel que vers le bas, sur et même sous cette terre. Impossible d'exprimer leur pathos d'une manière qui ferait abstraction de cela : on peut les escalader tels des blocs erratiques entassés ou des marches grossièrement taillées. Quelles que soient les forces qui ont mené le combat des esprits sur ces épaules, nous pouvons en désigner une grâce à l'expérience que nous avons pu faire de l'état dans lequel se trouvaient les masses vaincues immédiatement après la guerre. » (Oe II, p. 251sq.)
- 44 Le nom de « cette puissance sans nom devant laquelle se courbaient les dos des hommes » est immédiatement énoncé : la culpabilité (p. 252). Dans la description benjaminienne, l'illustration devient une image de l'histoire, dialectique à l'arrêt. Lorsque Benjamin évoque, comme index historique de ses observations, le sentiment de culpabilité après la Première Guerre mondiale qui s'exprime à travers l'expressionnisme, la constellation dans laquelle l'Autrefois et le Maintenant se rencontrent, se cristallise alors dans l'image de ces dos recourbés. L'attitude du dos recourbé y est interprétée comme l'expression d'une faute, d'une culpabilité, pour laquelle les contemporains ne trouvent pas d'autre langue.
- 45 Peu après, il reprend cette piste dans son travail sur Kafka : « C'est donc sur le dos qu'elle est portée. » (Oe II, p. 444). Que ce soit le dos du bossu, « l'archétype de la déformation » ou celui des coupables dans *La Colonie pénitentiaire*. Le motif du « dos des coupables » mène de l'observation des enluminures de l'Antiquité tardive, en passant par l'expressionnisme et Karl Kraus, jusqu'au monde de Franz Kafka que Benjamin décrit comme étant la scène d'un monde défiguré, non délivré. Si le salut y apparaît dans l'image du messie qui replacera le monde légèrement en arrière, cette forme de salut est conçue littéralement, dans la dernière phrase de l'essai sur Kafka, comme une remise en place du dos (*Zurecht-Rücken*), comme décharge ou libération du dos de toute défiguration : « pourvu qu'on lui enlève son fardeau du dos » (Oe II, p. 453, trad. mod.). Les attitudes expressives des personnages sur les images, semblables aux *Pathosformeln* d'Aby Warburg, appartiennent chez Benjamin à une praxis d'images langagières et visuelles, dans laquelle la littéralité, la base de sa pensée en images, se manifeste dans l'image et le texte à égale mesure, soit en tant que texte soit en tant que corps pris à la lettre, donc comme incarnation. C'est le regard physiognomique qui relie l'art et la littérature, la politique et la religion, l'Autrefois et le Maintenant dans le geste, qui est compris comme symptôme de la défiguration ou bien comme celui de l'éloignement entre Création et salut.
- 46 Dans les réflexions et les thèses sur la connaissance dans le projet des *Passages*, le concept d'image joue un rôle central. Lorsque Benjamin y définit l'image comme « dialectique à

l'arrêt » ou comme étant ce « en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (*Paris*, p. 478), le concept d'image inclut aussi des images de l'histoire de l'art, dans la mesure où celles-ci sont contemplées ou lues. L'étude des citations artistiques, commentaires et observations d'images a toutefois montré que les œuvres d'art y ont une signification toute spécifique, qui est imputable à la façon particulière de l'art d'amener la connaissance, sans laquelle Benjamin n'aurait pas pu former son concept d'image. On ne peut donc pas dire que Benjamin réunit différents modes d'images langagières, peintes, imaginaires, etc. en un concept élargi, holistique d'image ; mais plutôt que c'est auprès des œuvres d'art que son concept d'image épistémique s'est instruit.

NOTES

1. Voir Sigrid Weigel, Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder, publié en 2008 aux éditions Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort-sur-le-Main (chap. 9 et 10 en particulier). [N.d.T.].
2. Cela concerne même des études comme celle de Howard Caygill sur la signification de la couleur dans les écrits de Benjamin (Caygill 1998), ou l'ouvrage édité par Andrew Benjamin, Walter Benjamin and Art (2005), qui ne tient pratiquement aucun compte de l'art de Benjamin.
3. Une partie de ces notes a été traduit en français dans *Fragments* [N.d.T.].
4. Sur le concept de l'histoire de la fascination, voir Heinrich 1995.
5. La traduction française du poème de Scholem, « Salutation de l'Ange », établie par Guy Petitdemange, se trouve dans *Correspondance*, p. 247. Dans la version de *Sur le concept d'histoire* citée ici, la première strophe a été retraduite par Pierre Rusch [N.d.T.].
6. Sur la lecture de cette image, non pas en tant qu'image allégorique, mais dialectique, dans laquelle l'*Angelus* de Klee ne saurait être identifié ni à l'exergue, ni aux vers de Scholem, ni à l'« ange de l'histoire », voir Weigel 1997, p. 62 sqq.
7. Cf. l'article « Literaturkritik, Avantgarde, Medien, Publizistik » d'Uwe Steiner in Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, éd. par Thomas Küpper et al, Stuttgart et al. 2006, p. 301-310.
8. Il n'était pas rare que Scholem utilise ses poèmes pour formuler des aveux. Il avait également pour habitude d'adresser des poèmes comme des lettres à ses amis. Sur la signification des poèmes de Scholem, voir Weigel 2007a. – Sur les anges comme symptômes d'une problématique fondamentale de l'image, voir Weigel 2007b.
9. L'accrochage de ce tableau chez lui ne fut que bref et passager ; ainsi en 1931 à Berlin, où l'*Angelus novus* « est accroché convenablement pour la première fois » [« zum ersten Mal richtig hängt »] (GB 4, p. 64) ; notre traduction.
10. « L'ancien Christ à trois têtes que tu connais, une reproduction d'un relief byzantin en ivoire, une image en trompe-l'œil venue des forêts bavaroises où, selon notre façon de la regarder, apparaissent trois saints différents, un Saint-Sébastien, et, unique messenger de la Kabbale, l'« *Angelus Novus* », en plus évidemment de « Séduction du miracle » du même Klee. » Ainsi raconte-t-il la même situation dans la lettre à Scholem (C II, p. 60). La « Séduction du miracle » lui fut offerte par sa femme Dora en 1920, avant l'*Angelus Novus*.
11. Grünewald apparaîtra une nouvelle fois lorsque Benjamin, dans son essai sur Bachofen, le considère avec Greco comme témoin artistique de l'expressionnisme (EF, p. 123sq.).
12. Cf. Wagner 2001.
13. D'après ce qu'il rapporte en novembre 1924 dans une lettre à Scholem, c'est à Assise que Benjamin a également vu des fresques de Giotto. A la place des fresques de Piero della Francesca,

à peine visibles à cause de l'obscurité, il a pu étudier « d'autant mieux celles de Giotto dans l'église supérieure ». La phrase suivante est remarquable puisqu'elle révèle ce qui arrive quand il y a un excès de *studium* : « Finalement, vu la solitude de mes vagabondages, j'ai voulu voir trop de tableaux et n'ai certainement pas eu assez de temps pour me concentrer sur l'architecture. » (C I, p. 332).

14. Il est supposé « que les illustrations ont été conçues non en suivant le texte de la Bible même, mais sur la base de 'romans bibliques' judéo-araméens, qui, contrairement aux textes saints, n'étaient pas soumis aussi rigoureusement à l'interdiction de représentation hébraïque » (Clausberg 1984, p. 2).

15. Ce qui se traduit par le seul fait que Benjamin parle sans cesse de manuscrits et de miniatures médiévaux tandis que pour Wickhoff, il s'agissait justement de revaloriser l'art de l'Antiquité tardive.

INDEX

Mots-clés : leitmotiv, image dialectique, latence

Thèmes : théorie et philosophie de l'art

AUTEUR

SIGRID WEIGEL

Sigrid Weigel, est professeur au département de littérature à l'Université Technique de Berlin, directrice du Zentrum für Literatur und Kulturforschung à Berlin, ainsi que présidente des Geisteswissenschaftlichen Zentren de Berlin. Professeur invité dans des universités aussi prestigieuses que Bâle, Berkeley, Harvard ou Princeton, elle est spécialiste des femmes et du genre dans la littérature, de Walter Benjamin et d'Ingeborg Bachmann. Elle s'intéresse plus particulièrement à la science de la culture et aux liens que celle-ci entretient avec la littérature et les sciences de la nature. Elle travaille actuellement, entre autres, sur le concept de génération et sur la topographie des cultures plurielles de l'Europe.