

L'expérience à l'arrêt; l'art face au réel

Le *Chokerlebnis*, selon Walter Benjamin : nouvelle configuration de l'acte créateur.

Cette communication a été présentée lors du colloque *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin* - organisé par l'EHESS-CEHTA et l'INHA sous la direction scientifique de Giovanni Careri et de Georges Didi-Huberman à l'INHA, le 5 et 6 décembre 2008.

Avant de commencer à parler de Benjamin, il me faut préciser que je parle en tant qu'artiste. Les formes par lesquelles mon discours a, d'une certaine façon, transité avant de se cristalliser dans des mots sont ici absentes. Ce n'est pas le lieu pour parler de mon travail, même si les formes de mes travaux constituent la vacance qui soutient toute la structure du discours. Des concepts tels que la forme, la béance, le signal, ou des idées comme la nécessité de la forme, sont avant tout expérimentés par moi à travers le travail plastique.

L'utilisation de la parole peut se révéler difficile quand un artiste ne se contente pas de produire et de se servir de la pensée comme d'un véhicule, et de proférer un discours qui de temps en temps vient aider à la diffusion de l'œuvre. Je me trouve dans la condition d'utiliser l'analyse comme un moment crucial de mon processus plastique. Si la production des formes se pratique dans un espace de l'association où le schème se nourrit de la conscience involontaire, cela n'exclut en rien le travail de la pensée. En tant que forme dialectique, souvent parallèle, la pensée nourrit, vient solliciter, mettre à mal, renvoyer la forme dans la région de l'inconscient pour lui demander de revenir – un peu mieux habillée et davantage présentable – pour s'attaquer à la tâche difficile qui l'attend. Ce que l'artiste donne à penser c'est la façon d'enraciner l'œuvre dans le territoire de sa contemporanéité. Là où il semblerait qu'on attende d'elle son intervention, qu'elle vienne soutenir, quand ce n'est pas carrément rendre possible, notre relation au réel, au monde.

Analyser, c'est distancier, c'est rendre possible la perception de notre temps. Walter Benjamin appelle « histoire » ce processus. Je ne peux pas exclure les problématiques que je vous propose de ma propre histoire, de la découverte, après mes études avec Luciano Fabro, que le monde auquel je m'adressais vivait pendant les années 1980 une évolution sans précédent et pour moi, à cette époque comme aujourd'hui, bien inquiétante. La place de l'expérience y a diminué et cette perte a joué un rôle important, comme les changements liés à l'autonomie pour le travail de création. Le cynisme, devenu depuis une forme plastique, venait changer la donne de ce qu'est l'œuvre, de ce qui fait *Bild*, « image ». Je souhaite donc parler de la façon dont W. Benjamin me permet de reformuler l'histoire de l'art en train de se faire.

Cinq ou six ans avant que je ne constate par moi-même la difficulté de travailler sur l'expérience, Giorgio Agamben introduisait son ouvrage *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*^[1] par ce diagnostic qu'il attribue à W. Benjamin : la pauvreté de l'expérience serait caractéristique de l'époque moderne. Dans une glose du deuxième chapitre, il donne une lecture de l'étude de W. Benjamin sur Baudelaire :

« Cette crise de l'expérience est le cadre général dans lequel la poésie moderne se situe. Car à bien y regarder, la poésie moderne depuis Baudelaire ne se fonde nullement sur une nou-

[1] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Y.Hersant, Paris, Payot-Rivages, 2000.

velle expérience, mais sur un manque d'expérience sans précédent. D'où la désinvolture avec laquelle Baudelaire peut placer le "choc" au centre de son travail artistique. »

Cette affirmation est rude, aussi bien quant à la vacance de l'expérience, que par rapport à la désinvolture prêtée à Baudelaire. G. Agamben dit plus loin :

« Avec Baudelaire, un homme qui a été dépossédé de l'expérience s'expose au choc sans la moindre protection. À l'expropriation de l'expérience, la poésie répond en faisant de cette expropriation une raison de survivre, transformant en norme de vie ce qui ne peut être expérimenté. Dans cette perspective, la recherche du "nouveau" n'apparaît plus comme la recherche d'un nouvel objet d'expérience ; elle implique, au contraire, une éclipse et un suspens de l'expérience. Est nouvelle la chose dont on ne peut faire l'expérience, parce qu'elle gît "au fond de l'inconnu" : la chose en soi kantienne, l'inexpérimentable comme tel. Une telle recherche prend alors chez Baudelaire (on mesure par là sa lucidité) une forme paradoxale : le poète aspire à créer un "lieu commun"... »^[2]

Avant d'en venir à cette notion de « nouveau » et de relativiser le propos d'Agamben sur l'état de l'expérience, j'aimerais attirer votre attention sur cette mise entre parenthèse par laquelle G. Agamben souligne un aspect central de l'analyse benjaminienne : « on mesure par là sa lucidité », dit-il. Effectivement, W. Benjamin insiste sur cette notion de lucidité chez Baudelaire et essaie de mettre en évidence la nature particulière du fonctionnement de ce qu'il appelle un choc. Il me semble intéressant d'examiner de près cette notion de lucidité. Elle me semble en tout cas exclure qu'il s'agisse ici d'un acte désinvolté.

Si l'origine du choc se trouve dans la vie citadine et moderne, Baudelaire, poète conscient de son devoir, ne réagit pas selon le schéma d'un moi « psycho-somatique ». W. Benjamin s'est intéressé à la manière dont les peintres et caricaturistes ont montré, par leur travail sur la physionomie, la condition particulière des âmes et des corps. La vie collective, les conditions de travail, la vitesse des échanges et des déplacements, produisent un moi qui, incapable de faire une expérience, ne se manifeste plus que par le côté réactif de la chair. Les artistes ont su montrer ce changement des corps et révéler les conditions sociales et politiques sous-jacentes.



Honoré Daumier
Le Wagon de troisième classe
1864, huile sur toile
65,4 x 90,2 cm
Metropolitan Museum of Art
New York

Les peintures de Daumier ont illustré Paris habitée par tous ces corps fantomatiques régis par la nouvelle condition du travail moderne, comme Augustus Leopold Egg a peint ceux de la nouvelle bourgeoisie de la métropole londonienne. Ici, la découverte de la trahison.

^[2] *Ibid.*, p. 53-54.



Augustus Leopold Egg
Past and Present, No. 1, 1858
 huile sur toile
 63,5 x 76,2 cm
 Tate Gallery, Londres.

Choc en acte chez les adultes devant le naufrage de leur condition bourgeoise, mais aussi incapacité de comprendre, et donc choc en devenir, chez les enfants.

Pour W. Benjamin, Baudelaire ne se trouve nullement à cet endroit, même si les conditions sont tout à fait semblables. La poésie de Baudelaire n'illustre pas la condition du choc, elle en fait usage. Il écrit : « La question se pose de savoir comment la poésie lyrique pourrait être fondée sur une expérience pour laquelle le vécu éprouvé à travers le choc (le *Chockerlebnis*) est devenu la norme. Dans une telle poésie, on devrait s'attendre à une conscience très développée ; elle devrait appeler la représentation d'un projet (*Plan*) qui était à l'œuvre lors de la conception de ce même plan. »^[3]

Un peu plus loin, toujours dans le troisième chapitre de son texte sur Baudelaire, il écrit : « La production poétique de Baudelaire relève d'une tâche (*eine Aufgabe*). Il y avait devant lui des vides dans lesquels il a inséré ses poèmes. Son œuvre ne se laisse pas seulement définir comme historique, comme tout autre : elle se voulait et se comprenait ainsi. »^[4]

W. Benjamin parle d'un projet à l'œuvre lors de la conception du poème. Quelque chose qui, dès le moment de l'inspiration, est déjà destiné à l'un de ces espaces vides que Baudelaire savait, selon lui, reconnaître et dans lequel il « installait » ses poèmes. Pour Benjamin, Baudelaire « place » les poèmes comme l'on insère une pièce manquante dans un puzzle. Cette idée a retenu mon attention, elle renverse l'opinion habituelle sur le développement de l'acte créatif. L'espace futur d'un poème existe déjà avant que l'idée de l'écrire ne surgisse chez le poète. Benjamin semble ici s'intéresser à la façon dont les événements vécus sous le choc viennent stimuler la conscience du poète à tel point qu'une espèce de programme s'activerait et appellerait une tâche (*eine Aufgabe*). Il s'agit d'une étrange idée temporelle, qui fait coexister le moment de création, l'idée, et l'inspiration et le but de l'œuvre, sa finalité. Un lien qui se tisse encore avant l'existence de l'œuvre à proprement parler. Benjamin évoque la « *Chockabwehr* », la protection de la sensibilité de l'individu par le choc et dit à ce propos : « Peut-être peut-on

^[3] « Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist. Eine solche Dichtung müßte ein hohes Maß an Bewußtsein erwarten lassen ; sie würde die Vorstellung eines Planes wachrufen, die bei der Ausarbeitung des Planes am Werke war. » (Baudelaire, vol. 1, p. 434) in *Walter Benjamin Schriften*, ed. par. T.W.Adorno & G.Adorno, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp. 1955, 2 vol. (éd. fr. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot-Rivages, 2002).

^[4] *Ibid.* : « Baudelaires poetische Produktion ist einer Aufgabe zugeordnet. Es haben ihm Leerstellen vorgeschwebt, in die er seine Gedichte eingesetzt hat. Sein Werk läßt sich nicht nur als ein geschichtliches bestimmen, wie jedes andere, sondern es wollte und es verstand sich so. »

finalement voir l'efficiace particulière de la protection par le choc dans le fait d'attribuer à l'événement, par le renoncement à l'intégrité du contenu, une position temporelle exacte dans la conscience ». ^[5] Une position exacte, un signal dans la perception temporelle de l'individu ; la conscience ne semble pas produire de dialogue au sens classique entre, d'une part, la sensibilité de notre corps, sa perception et, d'autre part, les instances rationnelles, la connaissance et l'analyse de ces perceptions. La conscience ressemble bien plus à une horloge sur laquelle on vient placer les signes qui donnent la mesure de son avancement. Il s'agit de points stables, de moments de repérage, dialoguant d'entrée de jeu avec le monde avant d'avoir développé un point de vue, un discours.

Nous sommes ici sortis du lieu de l'inspiration au sens classique, là où le poète stimulé par l'expérience du monde se met à voyager dans des contrées inconnues, habitées par des êtres qui appartenaient autrefois à la catégorie des esprits. Les muses accompagnaient un tel voyage et garantissaient le retour au sein du monde. La forme du poème, son existence par le langage, ne pouvait se faire que grâce à cette distance qui déterminait la nécessité du poème, sa construction, lui destinant ainsi, par une reconfiguration de l'expérience, une forme et un espace précis. L'idée de Benjamin d'espaces préexistants est bien différente. Il part du constat que si l'expérience est défaillante, il ne peut plus y avoir d'éloignement et donc de développement. Il n'y a pas inspiration, œuvre, réception ; le poème n'est pas le résultat d'une suite d'étapes évolutives dans le travail du poète. Si l'expérience était autrefois l'événement, qui, telle une minuscule impureté, permettait la cristallisation, la stratification dans la mémoire et donc le récit, la condition du choc a définitivement détruit toute narration possible. Nous sommes désormais dans l'espace de la conscience où toute narration s'annule car remplacée par des signaux qui n'indiquent plus qu'un contenu impossible à élaborer, mais qui sont le point de repère qui détermine « une position temporelle exacte ».

Par la notion de projet (*ein Plan*) W. Benjamin introduit une idée de la forme tout à fait nouvelle. Le fait même d'avoir un projet, d'implanter des poèmes dans des cases vides est déjà un problème de forme, au sens qu'il s'agit d'un langage déjà en acte, quelque chose qui est immédiatement au centre d'un espace dialectique avant même sa conception. L'œuvre se destine à une fonction, elle est déjà en soi impliquée dans une relation dialectique avec le réel et avec l'histoire, bien avant la rencontre concrète des mots du poète avec le monde.

Nous assistons ici à une évolution centrale dans la pensée de W. Benjamin. La forme n'est pas seulement le résultat d'une confrontation, un devenir construit sur une relation dialectique entre instinct et conscience, entre matière et idée, monde et imagination, langage et réception. La forme glisse dans la pensée de Benjamin et occupe un espace qu'on pourrait appeler un lieu de la potentialité, là où il y aurait nécessité d'œuvrer avant toute chose dite et imaginée. La conscience occupe chez W. Benjamin une nouvelle place : devenue la gardienne de la sensibilité temporelle, elle fait un *a priori* de la nécessité d'œuvrer. L'espace vacant dans lequel le poète est censé insérer un poème, cette béance, elle, est déjà forme, elle s'inscrit dans un programme. On dépasse ici la personne de l'artiste et l'on déplace la fonction de sa sensibilité.

Il me semble nécessaire de rappeler que mon approche est celle d'un plasticien. J'avance l'idée que la forme se trouve chez Benjamin au centre de l'opération de renversement de la perspective historique. Au commencement de la recherche que nous avons menée avec Giovanni Careri à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon, l'approche proposée par Pietro Montani, sur les thèses avancées en 1936 par Walter Benjamin dans l'essai sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art ^[6] a constitué un point de départ important pour ma propre réflexion. Dans son approche, P. Montani montre l'importance du problème de la technique là où l'art s'engage à faire apparaître quelque chose de décisif dans le domaine des implications éthico-politiques. ^[7]

La réflexion sur le cinéma et la photographie sont essentielles au regard que W. Benjamin porte

^[5] « Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen : dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen. » (*ibid.*, p. 435).

sur la forme poétique de l'œuvre de Baudelaire. Je serais pourtant incapable de placer évolution technique et problème de la forme dans une claire relation de dépendance de l'un par rapport à l'autre. Comme souvent dans l'approche benjaminienne, les choses semblent cohabiter et se justifier dans leur existence concrète et dans l'histoire de l'auteur même. Je m'autorise toutefois à me concentrer sur la problématique de la forme et j'avance l'hypothèse qu'un espace vacant, que l'assignation du poème à un emplacement, à une existence précise bien avant sa mise en forme, impliquent déjà l'idée de forme. La technique subirait ici aussi un élargissement de son domaine, venant occuper un terrain qui est avant tout pensé comme un procédé déjà destiné à occuper un espace vacant qui attend l'objet à venir et contiendrait donc implicitement, avant même d'œuvrer, l'intelligence de l'opération future.

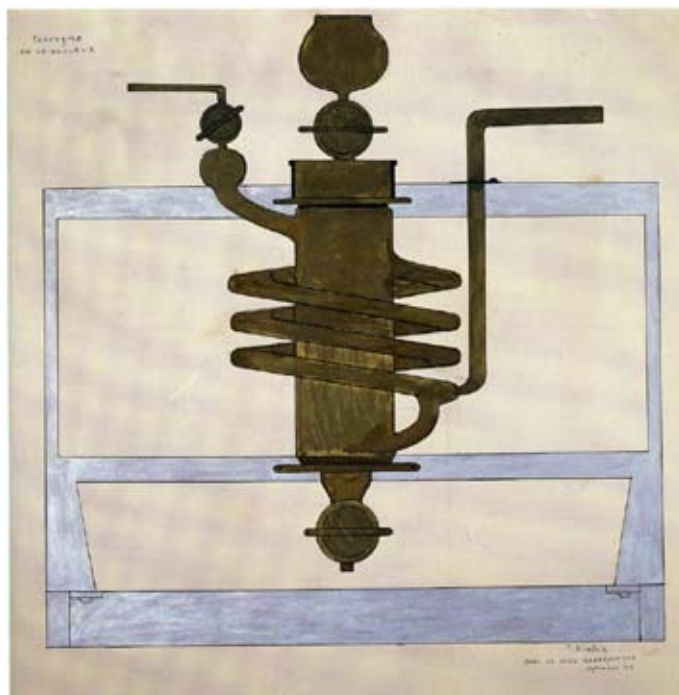
Pour W. Benjamin, la forme peut être chose immobile, déjà là et donc immédiate. Son idée d'une « dialectique immobile » nous permet de penser la forme comme un objet de la praxis, qui appartient d'emblée à la réalité du monde, sans passer par un développement contradictoire entre forme et monde, entre nature et artifice. Le lecteur ou le spectateur ne se trouve pas devant un objet à interpréter, il se trouve devant un objet qui demande à être reconnu dans sa praxis. Il s'agit d'un objet qui est un signal et en tant que signal, il se place entre le réel du monde et le réel de la perception du temps du spectateur. Il se passe effectivement quelque chose de décisif dans le domaine des implications éthico-politiques. Cet élargissement de la forme produit une nouvelle instance dans la relation de l'art au monde. La forme est avant tout un réceptacle disponible qui attend de l'artiste – mais aussi du spectateur – d'être habité. La forme fait appel à la conscience, elle fait appel au sens de l'histoire. On comprend autrement la phrase de Benjamin sur l'œuvre de Baudelaire qui « ne se laisse pas seulement définir comme historique, comme toute autre : elle se voulait et se comprenait ainsi ».^[8]

On sait que W. Benjamin connaît l'art de son temps et il est évident que par l'interprétation de Baudelaire il donne corps à un principe fondamental de sa pensée, qui n'a nulle prétention d'être un processus global ou un outil pour une théorie spéculative, mais une activité indissociable de notre propre expérience historique. Sa connaissance de l'art surréaliste me conduit à créer un lien entre sa pensée et les tableaux de Francis Picabia réalisés à New York et à Zurich entre 1913 et 1919, qui ont attiré mon attention depuis longtemps. Ces dessins *techniques* de « filles nées sans mère », comme les appelait Picabia, ces *machines célibataires*, me semblent symptomatiques d'un changement central de l'art du XX^e siècle. Pour résumer brièvement mes idées, si la machine ne donne rien à voir, la qualité du dessin ne nous permet pas non plus d'établir une relation sensible à cet objet ni au monde qu'il est censé représenter. Avant de m'intéresser aux travaux de W. Benjamin sur Baudelaire, je voyais dans l'absence de toute « accroche » sensible et représentative de ces tableaux comme une incitation à se retourner pour voir le réel historique du monde que le tableau ne se charge plus de transmettre. Ces tableaux, réalisés uniquement pendant la période de la Première Guerre mondiale, que Picabia suit depuis des pays non engagés, semblent indiquer le réel plutôt que le véhiculer. Les tableaux semblent

^[6] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (in *Walter Benjamin Schriften*, ed. par T.W.Adorno & G.Adorno, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, 2 vol, p. 366-405.) (éd. fr. *L'Œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2000, vol. III, p. 67-113).

^[7] « L'art n'a plus tant le devoir de sauvegarder l'essence poétique de la technique, que celui de faire apparaître quelque chose de décisif dans le domaine des implications éthico-politiques inscrites de manière inaperçue dans la technique elle-même, ou au contraire dissimulées par celle-ci. » Pietro Montani, « Art et technique : le cinéma entre fiction et témoignage » in *Face au réel : éthique de la forme dans l'art contemporain*, ed. Giovanni Careri & Bernhard Rüdiger, Paris, Archibooks & Sautereau/Lyon, École nationale des beaux-arts, 2008, p. 53-66.

^[8] W. Benjamin, « Baudelaire... », in *Schriften*, op. cit., vol. 1, p. 434.



Francis Picabia
Paroxysme de la douleur, 1915
 encre et peinture métallique sur carton
 80 x 80 cm
 National Gallery of Canada, Ottawa).
 Inscriptions en haut à gauche : « Paroxysme
 de la douleur » et en bas à droite, sous la
 signature : « Dans la ville madéporique /
 septembre 1915 »

nous dire : « Retourne-toi, pourquoi persistes-tu à me regarder ? Il n'y a rien à dire, regarde les machines, les véritables, elles sont en pleine action derrière les tranchées. »

Je ne veux pas prendre trop de temps ici pour illustrer comment Picabia nous donne plusieurs indications qui permettent d'établir une telle idée de responsabilisation du spectateur. On en trouve des indices dans la fonction de ces machines, dans la stérilité de leur nature. Mais aussi dans le fait que Picabia a souvent donné un titre à ces tableaux, ou dans ses textes de 1919 qui prennent place à la fin de ce cycle d'œuvres. Le titre inscrit ici sur le tableau : *Paroxysme de la douleur* nous indique un champ sémantique à explorer.

L'idée de W. Benjamin de cases préexistantes aux poèmes de Baudelaire me semble éclairer d'une lumière différente celle d'une responsabilisation du spectateur. Avec Benjamin, on peut penser l'appel de Picabia non pas comme un appel moral à voir ce qu'on doit connaître du monde mais plutôt comme un appel à reconnaître le monde dans sa complexité. Picabia me semble maintenant moins diriger le spectateur vers un objet que montrer la densité derrière l'apparente simplicité du tableau. Si les machines et la guerre restent les cibles, elles le sont moins comme un acte d'accusation que comme une demande de vérification adressée à qui veut bien regarder. Dans un poème composé en Suisse en 1918, *Immenses entrailles*, Picabia écrit :

**« J'étais le dispensateur le plus extraordinaire
 des sermons imperturbables-
 Il me semblait que tout avait été dit
 d'une façon intermittente
 par les âmes d'apôtres-
 Maintenant c'est la nuit
 pleine de morts martyrs
 de poltrons, de héros incomparables
 emportés dans la boue des jarretelles
 sans preuves-
 Ma courbe pacifique
 est l'air des excursions
 du cocher sans numéro- »** ^[9]

^[9] Francis Picabia, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1^{re} éd. 1918), Paris, Allia, 1992, p. 33.

Picabia n'indique rien, il donne à voir. Son dispositif plastique provoque un regard vague et sans adresse, le spectateur s'ouvre à ce qu'il veut bien regarder, à ce qu'il se doit de reconnaître, sans cibler un objet précisément.

Revenant à W. Benjamin on pourrait dire que si la forme de l'œuvre à venir précède la forme concrète du langage, elle ne donne pas d'indications sur l'objet à identifier. La possibilité de reconnaître la case à laquelle la nouvelle forme est destinée et non l'objet qu'il représente laisse libre choix au spectateur de développer de nouveaux liens. Cette idée de liberté chez le spectateur, la nécessité de construire de nouveaux schémas pour comprendre des formes inédites, a été introduite par Friedrich Schiller ^[10] dans le domaine des activités esthétiques et a connu une renaissance importante au début du XX^e siècle. Si l'étonnement et le bouleversement par l'expérience esthétique étaient pour Schiller capables de produire chez l'homme nouveau surgi de la Révolution un jugement éthique et un choix politique, la sublimation du réel n'est plus la même opération chez Baudelaire. Ce n'est plus l'expérience, mais l'étrangeté d'un phénomène apparemment banal qui ouvre chez Baudelaire la possibilité de tisser des liens inédits avec un monde qui échappe à tout jugement. La différence entre l'idée de Schiller et la lecture que Benjamin fait de Baudelaire me semble importante. Chez Benjamin, la crise de l'expérience provoquée par le choc, laisse la cible du regard et l'interprétation de l'objet hors de vue. Ce qui est développé est une conscience temporelle, un signal dans le temps qui avance.

Georges Didi-Huberman a parlé, à propos de la *Kriegsfiabel* et des journaux de Bertold Brecht entre 1933 et 1945, d'une méthode dialectique qui consiste à « faire prendre position » aux images elles-mêmes, soulignant le regard indistinct de l'auteur-spectateur, mais aussi la conscience historique qu'un tel regard implique.^[11]

On comprend autrement l'idée baudelairienne de « l'art pour l'art » si on la voit comme une autonomie réciproque, celle de l'artiste comme celle du spectateur. Il s'agit d'une forme avant toute définition de langage, un signal que tous deux seraient capables de reconnaître. Le « lieu commun » baudelairien devient la garantie de cette réciprocité. L'étrangeté vient déplacer cette chose qu'Agamben résume ainsi : « une accumulation séculaire d'expériences, non inventées par un individu ».

Le « lieu commun » devient la béance qui garantit la possibilité de la forme et de sa reconnaissance avant toute construction langagière. L'œuvre se donne à voir comme un signal qui ne contient pas du nouveau, mais qui permet à celui qui est touché, comme on est touché par l'épée lors d'un duel, d'établir des liens nouveaux, de créer des schémas inédits, de vivre des éclairs qui viendront relier et recoudre des moments et des lieux jamais envisagés. On se retrouve seul devant ce tableau de Picabia, seul et responsable de ce que le tableau nous laisse envisager. Cette *filie née sans mère* a cassé tout lien qui produit du sens, mais aussi toute possibilité d'une réception sensible. Je me retrouve seul responsable de l'interprétation que je viens de suggérer. Je ne suis certainement pas le seul à avoir pensé l'association machine célibataire et machine de guerre, mais je suis le seul en revanche à l'avoir pensée ainsi, dans un parcours de l'histoire qui est le mien, dans la définition particulière et unique d'éléments de ma mémoire et de ma connaissance de plasticien, qui, comme des signaux, me donnent à penser le passé et le présent. Cette solitude du spectateur ne diminue en rien la portée d'un regard éthique que je me dois de

^[10] Friedrich Schiller *Über die ästhetische Erziehung des Menschen : in einer Reihe von Briefen* (1^{re} éd. 1795), Hrsg. K.L. Berghahn Stuttgart, Reclam, 2006. (Éd. fr., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. et préf. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.)

^[11] La *Kriegsfiabel*, livre illustré pour expliquer la guerre aux enfants, ne dirige nullement le regard sur un objet précis. Comme c'est le cas pour les journaux personnels de Brecht, la distance entre le montage photographique, les épitaphes antiques et les vers de l'auteur lui-même laissent le lecteur sans indication sur la hiérarchie des divers registres employés. L'idée de « faire prendre position » aux images mêmes, implique que cette distance soit significative et capable de bâtir le sens de la lecture par l'absence de liens évidents. Georges Didi-Huberman a présenté cette lecture dans le cadre de la recherche « La construction du réel dans l'art contemporain » menée à l'ENBA de Lyon en novembre 2007.

jeter sur le monde. Dans tout le travail de W. Benjamin, la nature de l'homme vivant implique un devoir envers le monde et la postérité. Le spectateur est dans la pensée benjaminienne un homme abandonné à lui-même, il éprouve sa vitalité à travers la densité du monde, là où le sens des objets semble fuir.



Trois photogrammes d'un film documentaire de 1943 intégré par Andreï Tarkovski dans son film *Zerkalo* (Le Miroir), 1974, Moscou, Prod. Mosfilm, 106 min.

Dans son livre *Zapecatlënnoe vremja* (1986) [*Le Temps scellé*, Paris, 1989], Tarkovski décrit l'image ainsi : « Images d'époque : l'Armée rouge traverse le lac Sivas. »

Andreï Tarkovski écrit à propos des images d'archives qu'il intègre à son film *Le Miroir* (1974) et qui montrent l'armée russe traversant le lac Sivas, opération militaire lourde de conséquences qui a marqué le début de la retraite allemande en 1943 : « Sur l'écran était apparue une image dramatique d'une force époustouflante et tout ça était à moi, vraiment à moi : personnel, porté longuement en moi, souffert ».^[12] Tarkovski décrit son étonnement tandis qu'il visionne le matériel documentaire qu'il va intégrer à un film à caractère autobiographique. Cet étonnement qu'il expérimente devant les images d'hommes dans la boue donne des indices intéressants sur la conception du montage qui habite Tarkovski pendant le travail filmique. Le montage ne semble pas seulement concerner la construction des images entre elles mais affirmer clairement l'importance qui est donnée aux images capables de faire travailler le vécu subjectif de l'auteur. Il ne s'agit pas en toute évidence d'une subjectivité à représenter dans le film ; le montage est ici une opération complexe qui ne se réduit pas au temps clos du film. Avec W. Benjamin, on pourrait avancer l'hypothèse que le montage est l'opération qui détermine la position des images dans la conscience, c'est-à-dire dans le temps de celui qui regarde. L'idée benjaminienne ouvre sur une toute nouvelle possibilité d'envisager l'histoire comme un ensemble de signes

^[12] Dans Andreï Tarkovski, *Zapecatlënnoe vremja* (1986). Traduction de l'édition italienne *Scolpire il tempo*, Milan Ubulibri 1988, p 122. (Éd. fr. *Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, trad. A. Kichilov & C.H. de Brantes, Paris, Éd. de l'Étoile, « Cahiers du cinéma », 1989.)

dans le flux du temps subjectif. Les œuvres d'art ne parlent pas d'histoire et ne s'adressent pas non plus à l'histoire, les œuvres d'art *s'inscrivent* dans l'histoire parce qu'elles nous placent dans le temps. Les œuvres font appel à une accumulation séculaire d'expériences inertes, banales, que seul le spectateur active, et de ce fait il participe de l'histoire. Si l'homme moderne a perdu la faculté d'expérimenter, cette perte semble s'équilibrer par l'art, pour l'art. L'artiste et le spectateur partagent un bouleversement de leurs sens par l'approche esthétique du monde. De cette appréciation particulière de la distance qui les sépare de l'expérience, ils en ressortent avec une conscience temporelle. L'individu pris dans la conscience de ce réveil, produit des associations inédites qui traversent la matière concrète du monde. La forme, dans la pensée benjaminienne, n'est pas ce qui donne corps, mais plutôt le champ de tension entre, d'un côté, un vide, une béance, la nécessité de la forme même et, de l'autre, le langage singulier qui est le produit de la conscience de l'individu. Le langage est la prise de conscience ; le spectateur n'interprète pas une œuvre, il arrive finalement à dire l'œuvre, c'est-à-dire à produire une narration dans le monde.

Si les cases vides, que W. Benjamin attribue au processus créatif de Baudelaire, peuvent être vues comme une réinvention de la forme, le moment crucial qui permet la rencontre entre le spectateur et l'auteur autour d'une de ces béances se construit sur ce que Baudelaire appelle un « lieu commun » ; un savoir que tous les deux possèdent ou, plus simplement, un objet que tout le monde connaît, mais qui se montre sous une lumière étrange. L'étrangeté est donc la clef qui permet de casser l'objet et de transfigurer le sentiment de « déjà-vu », elle ouvre à l'auteur comme au spectateur la voie d'une perception subjective. Il s'agit d'un sentiment spécifique à un type d'objet inerte et qui par définition est déjà classé, rangé, sans importance. C'est donc cette même nature rangée qui finit par transfigurer l'objet ouvrant sur un espace indéfini, un lieu à cerner. « Un éclair ... puis la nuit ! » dit Baudelaire de la *fugitive beauté*^[13] qui le temps d'un instant surgit de la foule inerte. Un « déjà-vu » transfiguré, léger et passager.

L'étrangeté baudelairienne revue par W. Benjamin révèle pourtant un caractère bien moins frivole. L'importance que Baudelaire donne à l'actualité, au retour toujours identique de la mode, prend une teinte sévère et révèle sous le maquillage du nouveau l'inquiétante solitude de l'homme conscient. Devant les dessins machiniques de Picabia nous aurions pu entrevoir une certaine frivolité. Ces tableaux pourraient ressortir d'un jeu mondain et superficiel. La machine et la nature du dessin sont certainement banales, mais leur poids inerte produit en nous un sentiment d'étrangeté. On y reconnaît deux caractères qui s'opposent, la légèreté et la frivolité, mais aussi la fermeture et le sérieux. L'étrangeté naît à l'évidence de notre incapacité à franchir le seuil entre ces deux domaines. L'image semble trouver une immobilité toute moderne.

Il est pourtant bien plus difficile d'associer les images documentaires que Tarkovski choisit pour son film au sentiment d'étrangeté telle que Baudelaire l'aurait défini. Le document prend le devant, l'aura de l'image nous parle, sa distance temporelle, sa capacité à nous faire sentir le temps arrêté nous absorbe. Et pourtant, quand A. Tarkovski l'attribue aussi clairement à son histoire personnelle, quelque chose d'autre est en jeu. Tarkovski reconnaît l'image, il la destine à un lieu précis. Tarkovski connaît l'endroit où la placer et attend de nous, spectateurs, que nous fassions la même opération. Il présuppose que nous puissions nous aussi reconnaître l'image et la placer à l'endroit qui – dans notre construction de la mémoire – est destiné à l'accueillir. Il y a pour Tarkovski quelque chose qui peut être associé à l'idée d'étrangeté qui fait sortir cette image de son statut documentaire. L'image le regarde et il se doit de répondre à son appel, mais moi, spectateur, je dois aussi répondre. C'est l'évidence, le lieu commun, qui nous appelle tous à reconnaître qu'il y a quelque chose à voir à travers cette image. Le lieu commun s'est déplacé. On devrait peut-être se contenter désormais de ne plus l'appeler que le « commun », car la force du vent, ce que Benjamin appelle le progrès, lui a fait perdre tout caractère frivole.

[13] « Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? », C. Baudelaire, *À une passante* [« Les tableaux parisiens »], in *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2004.

Il s'agit de quelque chose qui est en commun et qui ne requiert plus aucun code pour définir le lieu. C'est dans ce sens qu'une telle image, malgré sa nature documentaire, nous place devant une étrangeté qui ressemble de plus en plus à l'idée de l'*Ausdruckslosigkeit* (l'« inexpressivité ») : *das Unbedeutende aus dem Bedeutung entsteht* (« l'insignifiant dont naît de la signification »). On est devant ce qui n'exprime aucun sens, le regard est indéterminé et c'est ce manque de cible qui donne finalement naissance à la signification.

Après le suicide de Walter Benjamin, la catastrophe s'est avérée. La prophétie a trouvé sa forme. On peut avancer l'hypothèse qu'un changement profond habite les sociétés issues d'une catastrophe humaine sans précédent. Le trop vécu d'une part est venu grossir les rangs de ceux qui n'arriveront pas à passer le seuil de l'élaboration et du témoignage. Des pays entiers peuplés de survivants muets vont se reconstruire et vivre côte à côte avec les autres et ceux, nouveaux-nés, qui seront privés et de l'expérience et de sa narration. Ils partagent quelque chose que tous connaissent parfaitement, même si le vécu n'est nullement le même. Le lieu commun a ici changé de registre. Ce n'est plus la vie citadine, la condition du travail ou la vitesse des échanges qui donnent la mesure de ce qui est banal, évident et inerte comme dans la métropole du XIX^e siècle ou comme encore dans la terrifiante *Metropolis* de Fritz Lang. La chose banale est désormais *ausdrucklos*, « sans expression ». Comme au début du siècle, l'arrêt de l'expérience produit un éveil de la conscience. Pourtant, ce lieu commun qui se couvrait autrefois d'un habitus bourgeois s'est maintenant identifié aux choses terribles. Banalité et terreur semblent bien plus proches. L'étrangeté a changé de place. Comme l'écrivait Barnett Newmann en 1947 : « La guerre que les surréalistes avaient prédite nous a délestés de notre terreur cachée, dans la mesure où la terreur ne peut exister que si les forces de la tragédie sont inconnues. Nous savons maintenant à quelle terreur nous attendre. Hiroshima nous l'a montré. Nous ne sommes plus désormais face à un mystère. [...] La terreur est effectivement devenue aussi réelle que la vie. Ce que nous avons maintenant est une situation tragique plutôt que terrifiante. »^[14]

L'idée benjaminienne d'une forme comme béance nous permet de regarder aux changements de l'évidence - ce que aux yeux d'une communauté dévient banal - dans les sociétés de l'après-guerre. Il faut tenir au centre de nos préoccupations ce qui semble sans expression pour comprendre comment l'invention artistique arrive à reformuler l'idée de vécu, de responsabilité, mais aussi l'idée d'expérience. L'après-guerre a connu une renaissance de l'activité artistique des plus incroyables dans l'histoire de l'art occidental. Le marché et ses crises en sont témoins. Il reste par contre à étudier comment cette révolution de l'après-guerre est riche d'inventions qui nous permettent encore de parler d'« expérience ». Avec Benjamin, on pourrait dire que l'expérience a changé de place : l'œuvre d'art n'est pas le résultat de l'expérience, elle en est le véhicule.

Bernhard Rüdiger, 2008

^[14] « The war the surrealists predicted has robbed us of our hidden terror, as terror can exist only if the forces of tragedy are unknown. We now know the terror to expect. Hiroshima showed it to us. We are no longer, then, in the face of a mystery. [...] The terror has indeed become as real as life. What we have now is a tragic rather than a terrifying situation. » Barnett Newmann, *Selected Writings and Interviews*, Berkeley, University of California Press, 1992, page 169.