

---

# L'ivresse des formes et l'illumination profane

Georges Didi-Huberman

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/291>

DOI : [10.4000/imagesrevues.291](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.291)

ISSN : 1778-3801

**Éditeur :**

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

**Référence électronique**

Georges Didi-Huberman, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/291> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.291>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

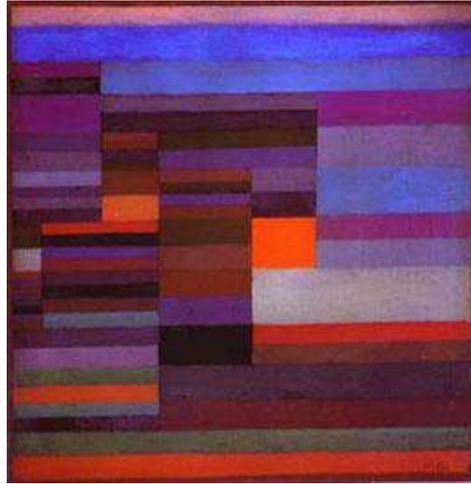
# L'ivresse des formes et l'illumination profane

Georges Didi-Huberman

---

L'ivresse des formes

- 1 Dans un bel article sur les rapports entre image épique chez Bertold Brecht et image dialectique chez Walter Benjamin, Philippe Ivernel rappelle la discussion menée par les deux hommes au sujet de la question *comment habiter ce monde*<sup>1</sup>? Ou, dit autrement : *comment douter de la réalité*? Comment parvenir à douter utilement de ce qui nous environne et où nous habitons, aliénés par trop d'habitudes? Brecht, on le sait, propose avec la distanciation (*Verfremdung*) un outil pour connaître le monde environnant sous l'angle de la singularisation, de l'étrangeté, de la désappropriation, façon d'« appréhender l'habituel en ce qu'il a d'impensé, en l'occurrence de le comprendre comme une réalité historique » toujours capable de s'altérer ou de s'améliorer, de se métamorphoser en tout cas<sup>2</sup>. Ce qui laisse au monde environnant la possibilité de se voir *recadré* et *remonté* autrement, bref, de susciter une expérience nouvelle, une connaissance autre.
- 2 Walter Benjamin, de son côté, aboutit à ce même décadage, à ce même remontage, par les voies d'une réflexion sur ce qu'il nomme l'« aura authentique » ou « aura sécularisée », fortement opposée à l'aura culturelle des mises en scènes religieuses et des théosophies. Façon de réintroduire dialectiquement ce que la *Verfremdung* croit tenir à distance, à savoir l'empathie pour le monde environnant, l'*Einführung*<sup>3</sup>. Ce n'est ni le culte des mystères ni la transcendance que Benjamin veut ici réintroduire, bien sûr. Mais l'*expérience*, au double sens de l'*Erfahrung* et de l'*Experiment*. Et c'est là que les images et leur ivresse entrent en jeu. Qu'est-ce que le risque de se livrer à l'ivresse des images, sinon l'acte de *faire l'expérience* des limites où se tient notre propre raison, nos propres sensations ou nos relations à autrui? Philippe Ivernel a donc bien raison d'en appeler à ce « chemin de contrebande » que fut, dans l'œuvre « épistémocritique » de Benjamin, son expérience avec les drogues<sup>4</sup>. C'est que « l'image dialectique entend polariser l'opposition entre l'onirique et le scientifique afin de fonder au mieux l'exigence de la praxis »<sup>5</sup>.
- 3 Souvenons-nous des dernières lignes de *Sens unique* et de cette façon qu'aura eue Benjamin d'y dialectiser la science avec l'ivresse, puis l'ivresse avec les questions politiques fondamentales de la communauté et de la révolution : d'abord, l'astronomie scientifique est dite avoir introduit une relation au monde de pur *savoir* optique et instrumental qui détruit la relation d'*ivresse* dionysiaque que les Anciens entretenaient *en communauté* avec le cosmos ; ensuite, la situation politique de 1918 est décrite comme un processus d'anéantissement dont le *vertige* négatif ne pourra être surmonté que dans une *ivresse* révolutionnaire, c'est-à-dire une ivresse *en communauté* :
- « Rien ne distingue davantage l'homme antique de l'homme moderne que son abandon à une expérience cosmique que ce dernier connaît à peine. Le déclin de cet abandon s'annonce déjà à l'apogée de l'astronomie, au début des temps modernes. Kepler, Copernic, Tycho Brahé n'étaient certainement pas mus exclusivement par des impulsions scientifiques. Il y a cependant, dans l'importance exclusive accordée à la relation optique avec l'univers, résultat auquel l'astronomie a très tôt abouti,



un signe précurseur de ce qui devait arriver. Les rapports de l'Antiquité avec le cosmos s'instauraient d'une autre façon : dans l'ivresse [*im Rausche*]. Or, est l'expérience par laquelle nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre [*Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern*]. Mais cela signifie que l'homme ne peut communiquer en état d'ivresse avec le cosmos qu'en communauté [*in der Gemeinschaft*]. [...] Lors des nuits d'anéantissement de la dernière guerre les membres de l'humanité étaient ébranlés par un sentiment qui ressemblait à la béatitude des épileptiques. Et les révoltes qui suivirent cette guerre furent la première tentative pour se rendre maître de ce nouveau corps. [...] L'être vivant ne surmonte le vertige de l'anéantissement [*Taumel der Vernichtung*] que dans l'ivresse de la procréation [*Rausche der Zeugung*]. »<sup>6</sup>

- 4 Voilà donc, pour Walter Benjamin, ce qu'il s'est agi d'éprouver (*erfahren*) dans les ivresses expérimentales (*experimentelle*) qu'il mit en œuvre, entre 1927 et 1934, par l'absorption de diverses drogues<sup>7</sup>. Il s'agissait alors de produire une expérience du monde qui fût vraiment au-delà de l'empathie et de la distanciation : une expérience où, comme on vient exactement de le lire dans *Sens unique*, « nous nous assurons seuls du plus proche et du plus lointain, et jamais l'un sans l'autre ». Il y a d'abord une *étrangeté* due à la « métamorphose incomplète » de toutes choses, ce qui, on peut le noter, donnait chez Brecht la caractéristique même de la distanciation : « Les gens à qui on a affaire [...] ont fortement tendance à se métamorphoser un peu, je ne dirais pas à devenir étrangers, ni à cesser d'être familiers, mais à ressembler un peu à des étrangers »<sup>8</sup>.
- 5 Ainsi, la main qui allume une bougie peut elle-même devenir, dans l'ivresse haschichique, « cireuse » : l'identité et la fixité des choses laisse la place à une altération et une métamorphose dans lesquelles le sujet se trouve comme entraîné, noyé, empathiquement immergé<sup>9</sup>. En sorte que *l'effet d'étrangeté fait revenir l'aura*, paradoxalement, au premier plan, jusque dans la tonalité comique que l'expérience peut revêtir :
- « Tous les présents s'irisent de comique. En même temps, on se pénètre de leur aura [*zugleich durchdringt man sich mit ihrer Aura*]. [...] Premièrement l'aura authentique [*die echte Aura*] apparaît sur toutes les choses. Pas seulement sur certaines comme les gens se l'imaginent. Deuxièmement l'aura se modifie entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura. Troisièmement l'aura authentique ne peut en aucune façon être pensée comme le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent. »<sup>10</sup>
- 6 Remarques fondamentales : l'aura se trouve en même temps démythifiée, « sécularisée », et comme resserrée dans son *Urphänomen*. D'une part, elle n'est « authentique », dit Benjamin, qu'à concerner toutes choses, et non pas cet unique et grandiose écrin que désigne là-bas, au fond de l'église, la relique ou l'icône sacrées. D'autre part, elle ne va jamais sans un mouvement et une métamorphose presque cinématographiques de ses qualités, quand l'icône et la relique, pour leur part, ne tirent leur puissance auratique que de leur immobilité et de leur pérennité absolues. Enfin, Benjamin tire de son expérience d'ivresse haschichique une conclusion radicalement moderne, matérialiste et formaliste (donc radicalement antispiritualiste) : « ...ce qui désigne l'aura authentique [est] l'ornement, une inclusion ornementale [*das Ornament, eine ornamentale Umzirkung*] dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui. Rien ne donne de l'aura une idée aussi juste que les toiles tardives de Van Gogh, où l'aura est peinte en même temps que l'objet... »<sup>11</sup>.

- 7 Ce qui est en jeu dans la notion d'aura repensée par Benjamin dans le prisme de ses expériences avec la drogue n'est rien d'autre, en tout cas, qu'une nouvelle conception de l'esthétique articulée sur le phénomène de l'*ivresse des formes*, ivresse elle-même expérimentée à même les choses les plus concrètes, les plus banales, de notre monde environnant. Ivresse des formes : cela signifie, d'abord, une hyperesthésie, une hyperacuité du sujet quant au monde visible et au monde sensible en général : « On devient si sensible : on craint qu'une ombre tombant sur le papier ne puisse l'endommager. »<sup>12</sup> Cela signifie, ensuite, que les formes objectivement prolifèrent : « Il peut y avoir [...] une production de véritables rafales d'images [*eine geradzu stürmische Bildproduktion*], indépendamment de toute autre fixation et polarisation de notre attention. [...] À vrai dire la production d'images peut faire venir au jour des choses si extraordinaires et cela si fugitivement et avec une telle vitesse que nous ne parvenons plus, tout simplement en raison de la beauté et de la singularité de ces images, à nous intéresser à autre chose qu'à elles. »<sup>13</sup>
- 8 Or, tout, dans cette ivresse des formes, semble se passer entre des dimensions ou des mouvements associés entre eux sur un mode typiquement cinématographique : un mouvement centripète, vorace et focalisateur de la *masse*, du gros plan considéré comme un gouffre à regard (« Masque de son propre visage. [...] La mort se trouve entre moi et mon ivresse »<sup>14</sup>) ; le mouvement tranchant de la *division*, du cadre, de la coupure (« La représentation se divise elle-même et donne libre accès à de nouveaux trésors d'images »<sup>15</sup>) ; et, enfin, la multiplication, la digression rapide ou le *passage* incessant. Toutes choses caractéristiques – faut-il s'en étonner ? – d'une véritable expérience ou *connaissance par les montages*<sup>16</sup>. Toutes choses que, plus tard, Henri Michaux décrira à sa façon, admirable, dans *Connaissance par les gouffres*, entre la masse des « images-ventouses », la coupure des « trous de sens », l'aura des « visions d'ornements » ou la création démultipliée de « rapports inattendus » entre chaque élément de la réalité perçue<sup>17</sup>. Ne faut-il pas toujours un moment d'obscurcissement des habitudes pour éclairer chaque chose d'un jour nouveau ?
- 9 « Instructive » serait donc l'ivresse – à condition, bien sûr, qu'elle soit pensée, écrite, poétisée : *remontée*, en somme. Les expériences menées par Walter Benjamin sur les drogues prennent toute leur dimension littéraire et philosophique si l'on n'oublie pas qu'elles répètent une tentative déjà menée par Charles Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*, texte où la question de l'ivresse était – comme celle de l'imagination poétique distinguée de la simple « fantaisie » personnelle – référée à une véritable position « épistémocritique », une position de connaissance<sup>18</sup>. Car, d'être vouée à une « primitive passion » pour l'*image*, une telle expérience n'en est pas moins *dialectique*. Dans un protocole haschichique non daté, Walter Benjamin écrit, en allemand, que « les images habitent déjà partout » (*überall wohnen schon Bilder*) et, en français : « Je brousse [*sic*] les images. »<sup>19</sup> Façon de dire : les images suscitent en moi un langage inouï, elles me sont une *brousse*, voire une jungle où je ne peux qu'être perdu, immergé, dessaisi, condamné moi-même à les ingurgiter, à les *brouter*, ainsi que Paul Klee, quelque part, décrit son propre rapport aux images.
- 10 Cette expérience est dialectique en ce qu'elle met en rapport l'*instant* le plus resserré avec la *durée* la plus expansive, et la brève *enfance* abécédaire avec la longue *science* des choses ultimes. D'un côté, en effet, Benjamin se retrouve dans la drogue – je pense à une expérience avec la mescaline qui eut lieu le 22 mai 1934, et dont le protocole fut consigné par Fritz Fränkel – comme un enfant devant sa « boîte de lecture », en sorte

qu'il dessine et qu'il écrit selon le *geste régressif* de la comptine la plus simple indéfiniment recopiable et calligraphiable:

« Mouton mon dodo mouton  
Mouton mon dodo mouton  
Mouton  
Mon dodo mouton  
Fais dodo mon petit enfant fais dodo  
Endors-toi bien fais bien dodo  
Il faut dormir. »<sup>20</sup>

- 11 D'un autre côté, le geste d'enfant se prolonge, de façon plus inquiétante, plus élaborée, en un *geste philosophique* proche de la mise en question, par Hamlet, de toute existence... Et cela exprimé par Benjamin dans un mouvement de son corps qui, un instant frissonnant, s'imagine recouvert d'une sorte de filet, ainsi que le note Fränkel :

« Un geste précis [de Walter Benjamin] éveille l'attention de F[ränkel]. Le sujet de l'expérience fait très lentement glisser, sans qu'elles se touchent, ses mains levées et très écartées de son visage, au-dessus de celui-ci. [...] B[enjamin] explique les choses ainsi : les mains resserrent un filet, mais c'était non seulement un filet au-dessus de sa tête mais aussi au-dessus de l'univers. [...] Commentaires sur le filet : B[enjamin] propose de faire les variations suivantes sur la question assez anodine de Hamlet : être ou ne pas être ? ; filet ou manteau, voilà la question. Il explique que le filet vaut pour le côté nocturne et tout ce qui fait frissonner dans l'existence. Le "frisson", explique-t-il, est l'ombre du filet sur le corps. "Dans le frisson la peau imite le réseau d'un filet." Cette explication est venue après un frisson qui a parcouru le corps du sujet de l'expérience. »<sup>21</sup>

- 12 Cette expérience pourrait se nommer une *illumination*. Quelque chose, qui vient de presque rien – un simple frisson sur la peau, une sensation passagère –, y devient le signe de presque tout : frisson hypocondriaque devenu filet autour du corps, filet hyperbolique devenant structure de l'univers. Ailleurs, c'est dans un seul mot que le temps se voit capable d'être illuminé soudain : « Évidences poétiques dans le phonétique : j'affirme à un moment que j'avais précédemment employé dans la réponse à une question le mot *longtemps* à cause (pour ainsi dire) de la seule perception d'un long temps dans la substance phonétique du mot. Je ressens cela comme une évidence poétique. »<sup>22</sup> N'est-ce pas lumineux, en effet, de percevoir soudain, grâce au furtif décalage dû à quelque état d'ivresse, combien le mot *longtemps* peut s'éprouver, non seulement dans la durée de sa prononciation, mais encore *comme durée impliquée* dans le mot, durée que le mot signifie mais, plus encore, poétiquement met en acte, rend imaginable, audible et tangible à la fois ?

## L'illumination profane

- 13 C'est en repérant de tels « moments féconds » au cours de ses expériences avec la drogue que Walter Benjamin aura touché dans l'image cette « dialectique à l'arrêt » qui marque, dans le flux de nos habitudes, l'*instant utopique* qu'y a bien vu Jean-François Poirier : « Il y a arrêt dans l'image. L'image qui se réalise dans l'ivresse, parce qu'elle est interruption du continuum de la vie, annulation de l'événement au moment même où il se produit, pourrait bien être le paradigme de cette dialectique à l'arrêt, de cet instant utopique qui persiste sous sa forme immatérielle et qui médiatise la connaissance des possibles restés enfouis dans le passé. »<sup>23</sup> C'est donc à travers une réflexion sur l'*incidence temporelle des images* que Benjamin aura philosophiquement dégagé cette

quadrature du cercle de toute pensée politique : ou comment les conditions subjectives et solitaires de la captation par l'image (aliénation) peuvent se transformer en conditions objectives et collectives d'une capacité de désaliénation, énoncée comme le pouvoir de « procurer à la révolution des forces de l'ivresse ».

- 14 L'illumination suggérée par Benjamin ne s'ancre pas exclusivement dans l'expérience de la drogue, loin s'en faut. On peut la voir à l'œuvre, par exemple, dans les menues ivresses qu'il proposa dans ses émissions de radio, entre 1929 et 1932, recueillies sous le titre *Aufklärung für Kinder*, « Lumières pour enfants »<sup>24</sup>. Contes ou réflexions, récits ou arguments offerts aux enfants comme autant de « lumières » ou d'« illuminations » nées d'une capacité enfantine entre toutes : celle de *penser en jouant*, de prendre position en dys-posant, en démontant, en remontant chaque élément au regard de tous les autres. Il s'agissait d'utiliser la parole en reposant sa question pratique – celle des « jeux de langage », comme disait Wittgenstein à la même époque – sur la base d'une situation que l'on pourrait justement nommer *abécédaire*.
- 15 Cette position consiste moins à simplifier les choses, par un mouvement de régrédience ou de régression, qu'à les remettre en question sur un autre plan, un plan où *enfance et histoire* se pensent l'une l'autre, l'une par l'autre. L'expérience de l'image se situerait donc, dans la parole, au point même de sa *différence dans l'ordre du discours*. Au point où cette différence même « ouvrirait à l'histoire son espace propre »<sup>25</sup>. N'est-ce pas, au fond, tout ce qu'Arthur Rimbaud avait exigé d'une *illumination poétique* ? Contre la « fadasse [...] poésie subjective » des romantiques, il s'agissait pour lui – à l'époque même, 1871, où faisait rage « la bataille de Paris où tant de travailleurs meurent » – de produire une « poésie objective » qui fût comme un « psaume d'actualité », tel ce *Chant de guerre parisien* que Rimbaud composa en hommage aux Communards<sup>26</sup>. Il s'agissait, pour cela, de « se faire voyant » (« je travaille à me rendre Voyant ») et, indissociablement, de critiquer la position subjectiviste du poète, en assumant sa vocation à devenir un *illuminateur de l'histoire*<sup>27</sup>. C'est peut-être bien pour cela que les *Illuminations* tournent beaucoup autour d'un certain rapport de l'enfance à la guerre<sup>28</sup>. Dans ce rapport, désormais, l'enfant n'est plus seulement terrorisé, mais actif, plus seulement le destinataire d'une pédagogie, mais le véritable professeur des instants utopiques et des ivresses révolutionnaires.
- 16 En 1929, on le sait, Walter Benjamin évoque le surréalisme, ce déchaînement de l'imagination, comme « dernier instantané de l'intelligentsia européenne »<sup>29</sup>. D'emblée, la question se présente *politiquement*, dans son argument, comme celle du rapport « entre fronde anarchiste et discipline révolutionnaire », liberté poétique héritée de Rimbaud (dont il cite justement un passage des *Illuminations*) et contraintes inhérentes à toute action politique concertée<sup>30</sup>. La vulnérabilité de ce rapport tient à la différence, qui peut être inframince ou radicale, entre *prise de position* et *prise de parti*. Ainsi, il n'est pas sûr qu'Aragon prenne déjà parti dans *Une vague de rêves*, publié en 1924. Mais le « noyau dialectique » de son travail, comme le dit Benjamin, est bien lisible dans sa prise de position expérimentale « où le seuil entre veille et sommeil [est] en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images [*massenhafter hin und wider flutender Bilder*], là où le son et l'image, l'image et le son, avec une exactitude automatique, s'engr[ènent] si heureusement qu'il ne rest[e] plus le moindre interstice pour y glisser le petit sou du "sens" »<sup>31</sup>.
- 17 En décrivant cette situation poétique expérimentale et en la découvrant agitée par « le flux et le reflux d'un énorme flot d'images », Benjamin utilise un vocabulaire inattendu

pour quiconque associerait un tel « flot d'images » à quelque « fantaisie » personnelle du créateur inspiré. Il ne s'agit pas de fantaisie, en effet, mais d'une « exactitude automatique » (*automatische Exaktheit*), qualité objective dont chaque flux ou chaque reflux d'images se trouve investi. Ici, donc, *l'illumination est automatique*. En simplifiant quelque peu – car dans chaque œuvre, dans chaque expérience concrète, tout se mêle et se complique évidemment –, on pourrait dire que le surréalisme, aux yeux de Benjamin, prend toute sa pertinence d'associer, de combiner, de monter ensemble deux automatismes symétriques : d'une part, le reflux automatique des images « intérieures », d'autre part le flux automatique des images « extérieures ».

- 18 Le premier automatisme est psychique : c'est celui qui va, dans la libre utilisation qu'en font les surréalistes, depuis l'« automatisme mental » selon Pierre Janet jusqu'à la « compulsion de répétition » selon Sigmund Freud. *Automatisme de répétition et d'ivresse* qui a pour enjeu, dit Benjamin, un « véritable dépassement, le dépassement neuf créateur de l'illumination religieuse »<sup>32</sup>. La propédeutique à cette illumination n'est donc plus le *credo* ou l'exercice spirituel à la façon jésuite, ce que Georges Bataille rejetait aussi de sa propre technique d'« expérience intérieure », mais, éventuellement, le recours aux stupéfiants : propédeutique « matérialiste », dit Benjamin, « mais une propédeutique dangereuse »<sup>33</sup>. Dans *Nadja* d'André Breton – qui, sur ce plan, reconduit une « dialectique de l'ivresse » déjà présente chez Dante, le *Dante poète du monde terrestre* tel que l'analysait Erich Auerbach, et que cite ici Benjamin –, c'est l'amour, et non la drogue, qui mène à l'illumination<sup>34</sup>. Comme, dans *Histoire de l'œil*, chez Bataille, cette fonction sera dévolue à l'expérience érotique.
- 19 Or, ce que découvre Benjamin dans ces expériences surréalistes n'est autre qu'une véritable conjonction d'« énergies révolutionnaires » : un « regard politique » finalement porté sur le monde en général<sup>35</sup>. L'expérience psychique a pour vocation, ici, de se métamorphoser en prise de position : il y a « passage d'une attitude extrêmement contemplative à l'opposition révolutionnaire »<sup>36</sup>. Et cela passe par une double conversion, un double détour : l'ivresse intérieure se métamorphose en pensée réminiscente (détour par la durée), et celle-ci fait alors lever un regard nouveau sur le monde extérieur (détour par les choses). « Breton et Nadja, écrit Benjamin, sont le couple d'amoureux qui convertit, sinon en action révolutionnaire, du moins en expérience révolutionnaire, tout ce que nous avons appris, au cours de tristes voyages en train (les chemins de fer commencent à vieillir), par de désespérants dimanches après-midi dans les quartiers ouvriers des grandes villes, dès le premier regard lancé à travers la fenêtre mouillée de pluie d'un appartement neuf. Il font exploser la puissante charge d'« atmosphère » que recèlent ces objets. »<sup>37</sup>
- 20 C'est ici que « la photographie intervient [...] d'une manière extrêmement remarquable », rappelle alors Benjamin. Par ses possibilités techniques de cadrage (c'est-à-dire de décadrages), de mise en série et de fragmentation (c'est-à-dire de démontages et de remontages), la photographie rend visible ou, plutôt, *illumine* tout un monde « où des analogies, des rencontres d'événements inconcevables se trouvent portées à l'ordre du jour »<sup>38</sup>. Benjamin nomme cela une capacité de *lyrisme* – à condition de bien voir en quoi ce lyrisme et cette illumination, désormais, relèvent d'une possibilité ouverte par le médium photographique, cet *automatisme de reproduction et d'objectivité*. D'où l'aspect tout à la fois fantasmagorique et documentaire, mémoriel et révolutionnaire, que revêt la production d'images photographiques en tant que paradigme décidément central au surréalisme littéraire et artistique en général<sup>39</sup>.

- 21 Benjamin, on le sait – son expression étant devenue fameuse, encore qu'elle ait été, somme toute, assez peu éclairée –, nomme tout cela une « illumination profane » (*profane Erleuchtung*). Son « inspiration », précise-t-il, est « matérialiste » et « anthropologique »<sup>40</sup>. Elle se trouve désormais, comme expérience d'illumination, à même les objets les plus humbles et, surtout, à même les corps dont le surréalisme, avant le théâtre épique brechtien, aura reconnu qu'il était le premier lieu de toute énergie révolutionnaire. Faire de la poétique une politique, cela commencerait donc par « [g]agner à la révolution les forces de l'ivresse »<sup>41</sup> (*die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen*). C'est ainsi que les poètes sauraient, non seulement revendiquer, mais encore mettre en acte, fût-ce contre tout mot d'ordre inféré du *Manifeste communiste*, une intempestive « expérience de la liberté », une « expérience révolutionnaire » – ce que je nomme ici une *prise de position* – qui ne se plierait pas à la *prise de parti* définie avec lucidité, par Benjamin, comme « expérience constructive, [mais] dictatoriale, de la révolution »<sup>42</sup>. Bref, il s'agit à la fois de reconnaître la limite politique que comporte toute « part d'ivresse » en tant que « composante anarchique », et de voir dans l'illumination profane des poètes la chance de ne pas perdre la « révolte » dans la « révolution »<sup>43</sup>.
- 22 Sur ce point, Benjamin admet volontiers combien il se trouve, lui comme les surréalistes, confronté à la raison – cruelle raison – dans l'histoire des années 1920 et 1930 : « pessimisme sur toute la ligne », « méfiance à l'égard de toute entente »<sup>44</sup>, donc. Et si Benjamin veut pousser l'illumination profane de l'artiste jusqu'à suggérer – en se souvenant peut-être, encore une fois, d'Arthur Rimbaud – un abandon de toute « carrière artistique »<sup>45</sup>, ce serait moins par sentiment de révolte que par une logique interne à cette illumination : l'« énorme flot d'images » est moins une affaire d'expression artistique, en effet, que d'une connaissance historique et philosophique particulière<sup>46</sup> – cette *connaissance par les montages* dont chacun peut faire l'expérience à seulement regarder ensemble les tourbillons que tout « flot d'images » ne cesse de former.
- 23 Le lien établi par Walter Benjamin entre l'« illumination profane » et la technique photographique nous montre que le « flot » de l'ivresse ne serait rien – rien qui vaille, rien qui dure, rien qui ait valeur critique – sans la *construction de ses images dans le temps*. Construction de la durée qui ne saurait aller, en effet, sans quelque médiation technique. Ce que l'ivresse fait surgir comme *illumination* ou « instant utopique » de l'image, il revient à l'*imagination* – dès lors envisageable comme « durée utopique » de l'image – d'en faire une expérience pour la pensée, une « image de pensée »<sup>47</sup> (*Denkbild*). Parce qu'elle est un jeu, parce qu'elle ne cesse de démonter toutes choses, l'imagination est *construction imprévisible et infinie*, reprise perpétuelle des mouvements engagés, contredits, surpris par de nouvelles bifurcations. Et c'est pour cela que lui convient si bien la forme de l'abécédaire : il faut toujours, pour l'imaginatif, jeter en l'air les lettres du discours, disperser joyeusement les balises de la doctrine préexistante, puis tout reprendre de A à Z.
- 24 Or, cette construction joue bien, dialectiquement, sur deux tableaux à la fois : elle ne *dys-pose* les choses que pour mieux en *exposer* les relations. Elle crée des rapports avec des différences, elle lance des ponts au-dessus d'abîmes qu'elle a elle-même ouverts. Elle est donc *montage*, activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains et d'appareils – à produire de la pensée dans le rythme incessant des *différences* et des *relations*.

- 25 Non par hasard, l'échange entre Brecht et Benjamin sur « comment habiter le monde » prenait place dans le contexte d'une discussion plus vaste sur l'œuvre de Franz Kafka. Stéphane Mosès en a remarquablement analysé les méandres et, plus encore, les enjeux qui se révèlent fondamentaux puisqu'ils touchent, non seulement le statut même de l'image littéraire, mais encore sa situation éthique et temporelle, entre mémoire et histoire<sup>48</sup>. « Je récuse Kafka », dit Bertold Brecht à Walter Benjamin<sup>49</sup>. Mais que recuse-t-il, exactement, dans Kafka ? Ni plus ni moins que sa capacité de *voyant* considérée comme un obstacle à sa capacité de *voir* : « Kafka visionnaire a vu [...] ce qui vient, sans voir ce qui est. »<sup>50</sup> À quoi Benjamin répond – le texte qu'il vient juste d'écrire pour la revue *Jüdische Rundschau* donnant à cette réponse toute son ampleur argumentative – que le *geste révolutionnaire* se situe peut-être du côté d'un *présent réminiscent*, tout ce que Brecht déteste dans les références benjaminienne à la tradition juive, plutôt que d'un présent de parti pris oublieux de ses propres généalogies profondes<sup>51</sup>.
- 26 À l'*engagement majeur* de la littérature et du théâtre brechtiens répondrait peut-être cette *position mineure* de l'écriture kafkaïenne – à propos de laquelle Gilles Deleuze et Félix Guattari diront justement, plus tard, que « tout y est politique »<sup>52</sup> – et de la pensée benjaminienne. Dès 1916, soit en pleine guerre mondiale, Benjamin avait soumis à Martin Buber la nécessité de repenser complètement le rapport de la littérature à la politique : tenir « pour une évidence que la littérature serait susceptible d'influer sur le monde éthique et sur l'action des hommes en fournissant des motifs pour l'action », voilà une erreur philosophique grave, car elle ne considère plus le langage que comme un moyen pour l'action, un « acte pâlot, faible, dont la source ne repose pas en lui-même »<sup>53</sup>. Le paradoxe de toute *prise de position poétique* – toute position esthétique en général – sera donc que son efficacité ne réside pas dans une « communication de contenus » ou une doctrine des actions à mener mais, au contraire, dans un retour à son propre « cristal » intérieur, qui désigne la part maudite, la part « non *médialisable* » (*un-mittel-bar*), écrit Benjamin, de son déploiement<sup>54</sup>.
- 27 Coincé entre Martin Buber et Bertolt Brecht, Benjamin ne fut sans doute compris par aucun des deux. Sa dialectique était trop risquée, trop exigeante, comme son rapport à la tradition d'un côté, à la révolution de l'autre, était trop anachronique, apparemment voué à l'impossible. Mais Benjamin touchait au cœur même de la question qui est la nôtre, à savoir le rapport entre imagination et histoire. L'imagination du *voyant* – qu'il s'agisse de Rimbaud, du poète surréaliste, de Kafka ou de Benjamin lui-même – prend nécessairement appui sur les documents de l'*observateur*, mais elle s'autorise aussi à prendre tout ce matériel historique à rebrousse-poil, désorganisant, joyeusement ou cruellement, ce que suggérait les évidences causales de surface. Il faut des images pour faire de l'art et pour produire de l'histoire, du savoir, surtout à l'époque de la photographie et du cinéma. Mais il faut aussi de l'imagination pour *repenser l'art* et, donc, pour en *repenser l'histoire*.

## NOTES

1. Philippe Ivernel, « Passages de frontières : circulations de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin », *Hors-cadre*, 1987, n° 6, p. 133-135.
2. *Ibid.*, p. 137.
3. *Ibid.*, p. 139-140.
4. *Ibid.*, p. 141-147.
5. *Ibid.*, p. 146.
6. W. Benjamin, « Vers le planétarium », in *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste. Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 227 et 229.
7. *Id.*, « Protocoles d'expérience faites avec les drogues », in *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), trad. J.-F. Poirier. Paris, Christian Bourgois, 1993.
8. *Ibid.*, p. 11.
9. *Ibid.*, p. 66, 91 et 100.
10. *Ibid.*, p. 9 et 56.
11. *Ibid.*, p. 56.
12. *Ibid.*, p. 44.
13. *Ibid.*, p. 58-59.
14. *Ibid.*, p. 9 et 17.
15. *Ibid.*, p. 75-76.
16. *Ibid.*, p. 10, 13 et 17-19. Cf. également *id.*, « Hachisch à Marseille » (1932), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 48-58. Expériences proches de ce que j'ai tenté d'analyser chez Georges Bataille comme « dialectique des formes » dans *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1995, p. 165-383.
17. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, nouv.éd. rev. et corr. Paris, Gallimard, 1988, p. 11-12, 18, 163 et 192.
18. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (1860), in *Œuvres complètes, vol. I*, éd. C. Pichois. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 399-517.
19. W. Benjamin, *Sur le haschich*, *op. cit.*, p. 102.
20. *Ibid.*, p. 93.
21. *Ibid.*, p. 96.
22. *Ibid.*, p. 10.
23. Jean-François Poirier, « Le monde dans une image », postface à Walter Benjamin, *Sur le haschich*, *op. cit.* p. 107-112, cit. p. 108.
24. Walter Benjamin, *Lumières pour enfants : émissions pour la jeunesse* (1929-1932), trad. S. Muller. Paris, Christian Bourgois, 1988.
25. Cf. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant. Paris, Payot, 1989, p. 68.
26. Arthur Rimbaud, « Lettres dites du Voyant » (1871), in *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 83-87.
27. *Ibid.*, p. 84.
28. *Id.*, *Illuminations* (1872-1875), in *ibid.*, p. 208-211 (« Enfance ») et 235 (« Guerre »).
29. Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres II, op. cit.*, p. 113.
30. *Ibid.*, p. 114.
31. *Ibid.*, p. 115.

32. *Ibid.*, p. 116.
33. *Ibid.*, p. 116-117.
34. *Ibid.*, p. 118-119.
35. *Ibid.*, p. 119-120.
36. *Ibid.*, p. 125.
37. *Ibid.*, p. 120.
38. *Ibid.*, p. 122.
39. Cf. l'essai, qui a fait date, de Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme » (1981), in *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch & J. Kempf. Paris, Macula, 1990, p. 100-124. Ainsi que l'étude récente de Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution : photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg-Paris, Le Point du Jour éd., 2006.
40. W. Benjamin, « Le surréalisme », in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 116-117.
41. *Ibid.*, p. 130.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*, p. 132.
45. *Ibid.*, p. 133 : « En vérité, il s'agit beaucoup moins de transformer l'artiste d'origine bourgeoise en maître de l'«art prolétarien» que de le faire fonctionner, fût-ce aux dépens de son efficacité artistique, en des endroits importants de cet espace d'images. Ne pourrait-on aller jusqu'à dire que l'interruption de sa «carrière artistique» représente une part essentielle de ce fonctionnement ? »
46. Cf. J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1988.
47. W. Benjamin, *Images de pensée (1925-1935)*, trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste. Paris, Christian Bourgois, 1998.
48. Stéphane Mosès, « “Le prochain village” : Brecht et Benjamin interprètes de Kafka », in *Mélanges offerts à Claude David pour son 70<sup>e</sup> anniversaire*, ed. par Jean-Louis Bandet. Berne-Francfort-New York, Peter Lang, 1986, p. 267-290.
49. Walter Benjamin, « Conversations avec Brecht (notes de journal) » (1931-1938), in *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel. Paris, La Fabrique, 2003, p. 184.
50. *Ibid.*, p. 182.
51. *Ibid.*, p. 182-188. Cf. *id.*, « Franz Kafka : pour le dixième anniversaire de sa mort » (1934), in *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 410-453.
52. Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975, p. 30. Cf. également les textes de F. Guattari, récemment publiés par Stéphane Nadaud, *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et autres textes*. Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2007.
53. W. Benjamin, « Lettre à Martin Buber (juin 1916) », *Correspondance I : 1910-1928*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 117. Je remercie Mathilde Girard d'avoir rappelé ce texte à mon attention.
54. *Ibid.*, p. 117.

---

## INDEX

**Mots-clés** : aura, Brecht (Bertold), Einfühlung, vertige

## AUTEUR

### **GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Philosophe et historien de l'art, enseigne à l'EHESS (Paris). Il a publié une trentaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images, dans un large champ d'étude qui va de la Renaissance jusqu'à l'art contemporain, et qui comprend notamment les problèmes d'iconographie scientifique au xix<sup>e</sup> siècle et leurs usages par les courants artistiques du xx<sup>e</sup> siècle.