Kiloutou
SUPER mat
ELE80L
10136
kiloutou

"tout est là, rien n'est caché !"

Philosophe et historien de l'art, intellectuel important mais en marge, **Georges Didi-Huberman** présente cette semaine une exposition au Palais de Tokyo, *Nouvelles histoires de fantômes*. Il nous dévoile ici sa pratique des images.

propos recueillis par Jean-Max Colard, Jean-Marie Durand et Claire Moulène
photo David Balicki pour Les Inrockuptibles

D*evant l'image, Devant le temps* : à l'image des titres de certains de vos livres, votre travail explore la question de la frontalité du regard, face au monde, à l'histoire, à l'art... Au fond, que regardez-vous derrière ces images et ce temps ? Du mystère, du politique, de la souffrance, de l'expérience, du poétique, des souvenirs, des rêves ?

Georges Didi-Huberman – Du mystère, du politique, de la souffrance, de l'expérience, du poétique... tout cela, et d'autres choses encore, sans doute. Mais ce n'est pas *"derrière"*. Le politique ou le poétique ne sont pas derrière les images, ils sont à même les images. Ils sont donc d'abord devant nous, au sens visuel (frontalité, être en face) comme au sens temporel (désir, être dans l'attente). J'ai aimé le mot "devant" – c'étaient les années 80 et 90 – parce que j'avais l'impression qu'il fallait à la fois une évidence et une longue initiation pour savoir regarder une image. Et l'initiation est loin d'être terminée. Regarder n'est pas une compétence, c'est une expérience dont il faut, à chaque fois, reformer, reconstruire les fondations. La rencontre avec une image a d'abord lieu frontalement, c'est un moment extraordinaire, une rencontre avec les yeux, mais aussi avec le front, la bouche, les mains : c'est tout mon corps qui, tout à coup, tombe sur *La Dentellière* de Vermeer, par exemple (toute petite, bouleversante, inattendue). J'ai dit aussi "devant" parce que le discours iconographique et son côté "Sherlock Holmes" faisait, à l'époque de ma formation à l'histoire de l'art, comme si une image était une porte fermée qu'il aurait fallu, grâce à une "clé" – une clé d'interprétation –, savoir ouvrir pour en comprendre l'énigme, ce qu'il y a "derrière". Mais il n'y a rien derrière un tableau de Vermeer ! Tout est là, rien n'est caché ! Le mystère n'est pas derrière la porte, il est la porte elle-même (si la porte est aussi belle et intéressante qu'un tableau de Vermeer). Voilà pourquoi il a été important pour moi, entre autres choses, de recourir à des descriptions phénoménologiques : pour raconter, aussi charnellement que possible, ces rencontres avec les images. ▶

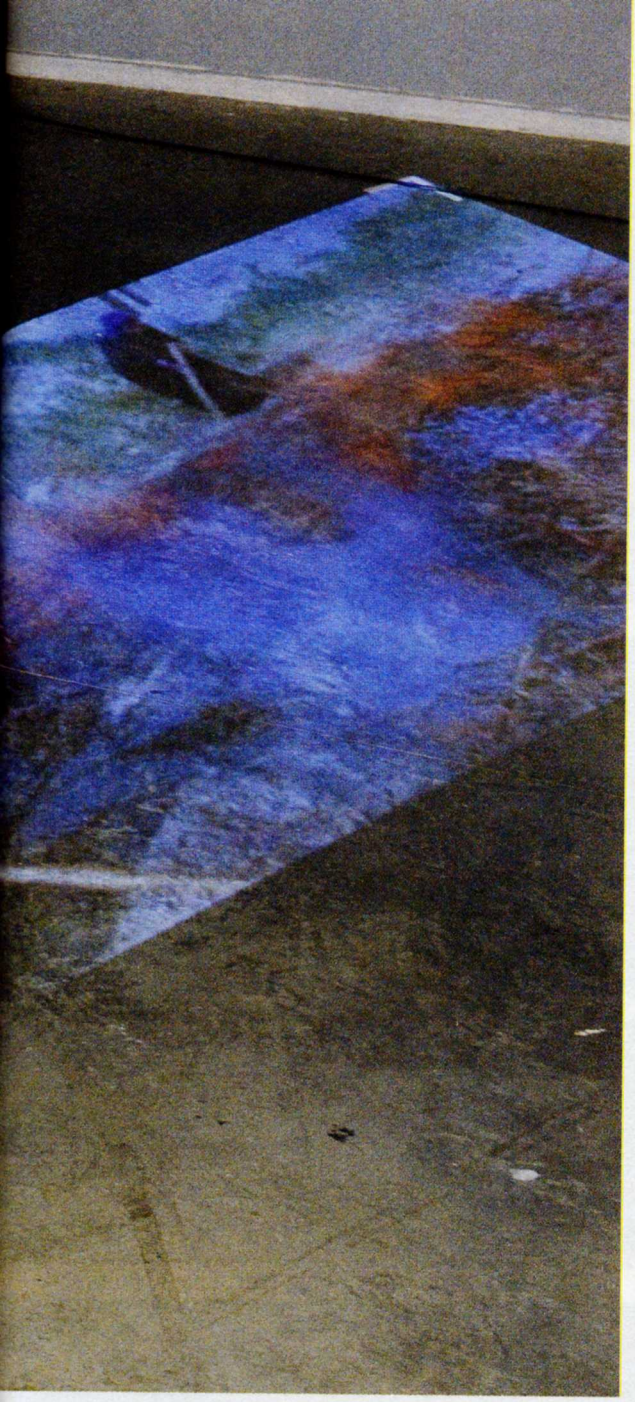
Quel type de regardeur êtes-vous ? Quel genre d'attention déployez-vous pour observer des images ? Une forme d'hyper-attention fondée sur les règles élaborées d'un savoir spécialisé, ou plutôt une forme d'attention flottante, pour reprendre une expression psychanalytique, ouverte au principe d'incertitude ?

D'abord, il y a un choc. Vous ne savez pas pourquoi (pourquoi *La Dentellière* plutôt que le tableau d'à côté ?). Surtout ne pas se reprendre trop vite. Surtout ne pas convoquer trop vite le savoir, les compétences, les repères, les réponses qui précèdent la question. Rester suspendu un certain temps dans l'élément de la question : c'est ce que vous appelez, je suis bien d'accord avec vous, *"attention flottante"*. Cela permet de faire lever, en quelque sorte, ce que Walter Benjamin nommait, à la suite de Freud, l'*"inconscient de la vue"*. Mais à cette expérience il faut donner une forme, trouver des mots, approcher la cohérence. Alors il faut recourir à autre chose. Je ne dirais pas, comme vous le proposez, *"hyper-attention"*, un mot qui suggère, une fois encore, la quête exhaustive du moindre détail, celle qui peut, du coup, passer complètement à côté de ce qu'elle cherche (vous vous souvenez, c'est l'argument même du fameux récit d'Edgar Poe *La Lettre volée*). En fait, j'ai l'impression que je travaille en permanence "sur deux tableaux" à la fois : laisser venir l'impensé dans une pratique de l'attention flottante et, en même temps, développer une méthode d'analyse aussi modeste et patiente, aussi rigoureuse que possible. Cette méthode consiste à trouver le passage entre le regard et les mots, l'expérience sensible et la pratique d'une écriture.

Les images ont souvent à voir avec les fantômes. En quoi ? Parce qu'elles nous hantent ? Nous effraient ? Parce qu'elles survivent à tout, y compris à la mémoire ?

C'est ce que j'ai appris d'Aby Warburg, que je considère comme un penseur ayant eu, dans le domaine de l'histoire de l'art, le même type d'exigence que

"les images sont des migrantes, c'est comme cela qu'elles savent durer dans nos mémoires"



Georges Didi-Huberman en plein accrochage de son exposition au Palais de Tokyo, Paris, février 2014

Nietzsche avait eu dans le domaine de la philosophie (ils ont d'ailleurs revendiqué tous deux le même "maître", Jacob Burckhardt, ils ont tous deux, à un moment, sombré dans la folie et ont été soignés par le même psychiatre...). Aby Warburg parlait de l'histoire des images comme d'une *"histoire de fantômes pour grandes personnes"*. Cela coïncide avec tout ce que Freud a découvert dans le psychisme inconscient, tout ce que Marcel Mauss a découvert dans l'organisation des sociétés, tout ce que Marc Bloch a découvert dans les longues durées historiques. Au centre de la *"science de la culture"* inventée par Warburg, il y a, en effet, cette "survivance" *(Nachleben)* qui fait des images ces fantômes capables de traverser les frontières de l'espace comme du temps. Les images sont des migrantes, c'est comme cela qu'elles savent durer dans nos mémoires. Nos mémoires inconscientes, et pas seulement nos souvenirs, bien sûr. Nos désirs, et pas seulement nos mémoires, d'ailleurs.

Toutes les images vous intéressent-elles ? Ou allez-vous chercher des images extrêmes ? Dans l'un de vos deux livres à paraître, *Essayer voir*, vous étudiez une œuvre de l'artiste contemporain James Coleman, une image qui vous semble incompréhensible... Qu'est-ce qui vous a attiré vers cette image ? Et pourquoi Pasolini dans l'autre livre, qui s'intitule *Sentir le grisou* ?

Heureusement que toutes les images ne m'intéressent pas. Si c'était le cas, je serais sans doute moi-même devenu fou depuis longtemps... Il y a tellement d'images, il y en a trop, vous le savez bien, et elles ne s'accumulent souvent que pour tuer notre regard, offusquer notre vue, étouffer notre pensée... Il faut savoir choisir. "Savoir, c'est savoir trancher", disait à peu près Michel Foucault. Donc je choisis : non pas selon des critères correspondant à ce que je définirais comme des "bonnes images", mais selon des rencontres qui m'ouvrent tout à coup à une dimension inattendue de l'expérience visuelle.

Ce qui m'*"intéresse"*, comme vous dites, ce n'est donc pas fatalement ce qui est le plus beau. C'est la puissance – la *dynamis* des Grecs – qui m'intéresse d'abord dans les images : images *"extrêmes"*, si vous voulez. Dans tous les sens possibles, extrêmes par leur éventuelle douceur (Vermeer à nouveau) ou par leur violence (les images des camps), leur diaphanéité (comme chez James Turrell) ou leur opacité (comme dans les empâtements noirs de Goya). Voilà aussi pourquoi ce n'est pas seulement vers "l'art", le "grand art", que je porte mon attention : la puissance d'une image n'est pas proportionnelle à son inscription dans le registre des beaux-arts.

Dans les livres qui paraissent ces jours-ci aux Editions de Minuit, il y a d'un côté une œuvre d'art par excellence, celle de James Coleman, une œuvre qui construit sa puissance à partir de son mystère affirmé : je me suis demandé ce que l'on pouvait dire devant ce puissant mystère visuel. Et j'ai essayé de "phraser" ce dire à travers quelques propositions de Wittgenstein et quelques passages de Samuel Beckett, dont celui, dans *Cap au pire*, où il suggère qu'il vaut mieux *"essayer dire"* plutôt qu'*"essayer de dire"*... Dans l'autre ouvrage, intitulé *Sentir le grisou*, j'essaie de comprendre comment Pier Paolo Pasolini s'y est pris pour *"voir le temps"*, pour *"sentir la catastrophe"* arriver dans les images vulgaires, et même quelquefois immondes, des actualités cinématographiques des années 50 en Italie. Cela donne ce chef-d'œuvre – art et non-art mêlés, ▶

"la puissance d'une image n'est pas proportionnelle à son inscription dans le registre des beaux-arts"

puisque les images sont de simples archives mais que le montage de Pasolini est une œuvre en soi – tout à la fois poétique et politique qu'est *La Rabbia*.

Vous dites souvent ne pas aimer les formes définitives, comme si rien ne suffisait à réduire une image à une seule dimension. Par-delà une définition impossible, existe-t-il quand même des types d'images qui vous obsèdent ? Lesquelles ?

Il est vrai que j'aime éprouver la variété infinie de ce dont les images sont capables. Mais si j'essaie honnêtement de répondre à votre question, je dois constater qu'il y a quelque chose comme une boucle entre mes premiers objets de travail et les plus récents : je me suis spontanément orienté, quand j'étais jeune, du côté d'un certain rapport entre l'image et la douleur (il y a sans doute quelque chose d'autobiographique là-dedans, mais peu importe ici). C'est pour cela que Goya m'a si puissamment fasciné. C'est pour cela que j'ai pu travailler sur les hystériques de la Salpêtrière, dont les photographies documentaient à la fois le "charme" et une souffrance plus fondamentale. Alors, disons : éros et thanatos. Ou alors, disons : pathos. Le montage de films projetés au sol dans l'exposition du Palais de Tokyo a pour thème la lamentation des morts, et plus particulièrement l'énergie des vivants – voire la danse des vivants – autour de ces morts. L'enjeu n'est pas morbide ou mortifère, je crois : il consiste, au contraire, à montrer que les "peuples en larmes", comme on les voit dans une scène fameuse du *Potemkine* d'Eisenstein, peuvent transformer leur plainte en appel à la justice : alors ils "portent plainte" devant l'histoire et deviennent, éventuellement, des peuples révolutionnaires, des "peuples en armes". Or, pour dire tout cela, il faut aussi un logos : un langage, une logique, une analyse, un acte de connaissance. Le lien du pathos et du logos – essentiel chez Warburg, mais aussi chez un auteur crucial à mes yeux, et auquel j'ai consacré un livre, Georges Bataille – serait peut-être, alors, une façon de répondre à votre question.

Accepteriez-vous de vous situer dans le champ de la pensée contemporaine ? Ou restez-vous insituable, à l'écart d'une position figée ? Le principe de circulation entre les œuvres, les discours, les disciplines... : est-ce ce qui définit le mieux votre démarche ?

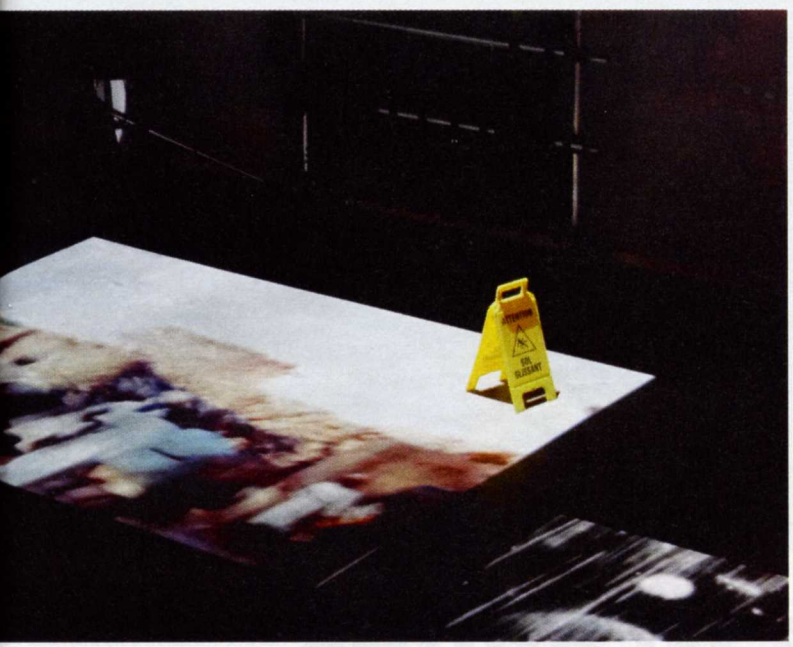
Cette question, j'aurais d'abord envie d'y répondre par une question en retour : ne serait-ce pas plutôt à vous de me *"situer"*, si tant est qu'il faille le faire ? Est-ce vraiment à moi de dire la place qu'éventuellement j'occupe ? Si j'occupe une place, vous la verrez sans doute mieux que moi de là où vous vous trouvez en tant qu'observateurs. Je pourrais aussi vous répondre tout autrement : je ne vois rien de si *"insituable"* ou *"à l'écart"* que cela dans mon travail. J'ai la grande chance d'enseigner à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, c'est très situable dans le paysage intellectuel français, même s'il est vrai que cette institution n'a pas voulu m'"habiliter", comme on dit. Mais j'y ai suivi les séminaires de Barthes, de Louis Marin, des grands linguistes, j'y ai discuté avec des gens aussi merveilleux que Pierre Vidal-Naquet ou Nicole Loraux. Je ne suis donc en rien *"insituable"*, je continue obstinément de faire appel à des traditions de pensée telles que l'iconologie selon Warburg, la critique littéraire selon Benjamin, la philosophie selon Deleuze et Foucault, et bien d'autres choses encore. Mais il est vrai que la *"circulation"* dont vous parlez bouscule un peu les logiques territoriales qui, dans le champ universitaire, ont la vie dure.

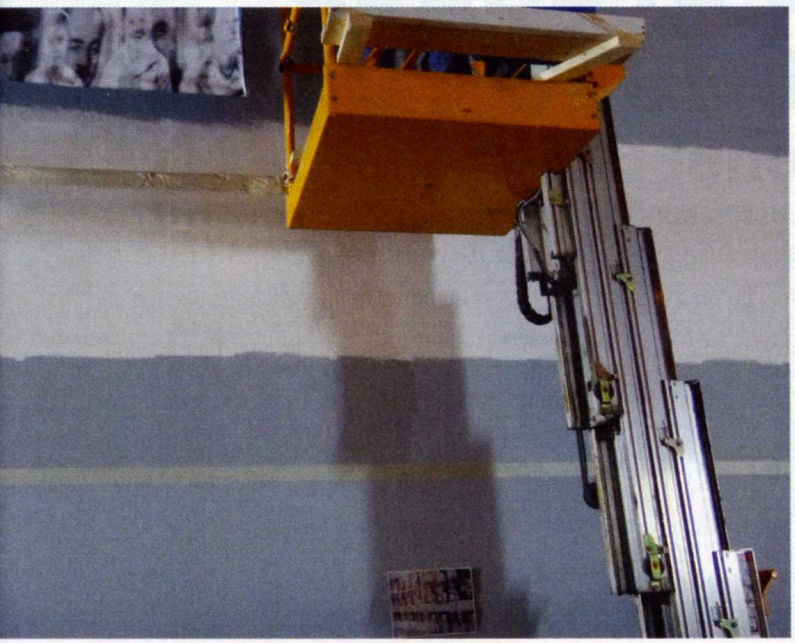
En quoi, alors, votre regard appelle-t-il la polémique ? Vous circulez aussi entre les époques et pratiquez l'anachronisme, pourquoi ? Quel historien d'art êtes-vous donc ? Comment expliquez-vous l'accueil parfois mitigé de certains historiens d'art à l'égard de vos travaux... ?

"Anachronisme" est un mot – assez joli, du reste – pour rendre compte du fait que les images sont tressées de temps hétérogènes : si l'histoire des images est une *"histoire de fantômes pour grandes personnes"*, il faut admettre que les images n'appartiennent pas seulement à leur présent historique. C'est la mémoire elle-même qui est anachronique, toute la psychanalyse est là pour nous le rappeler. La polémique peut éventuellement surgir si l'on s'en tient au dogme historiciste selon lequel l'anachronisme serait, en histoire, le péché mortel par excellence. Et si l'on constate que Freud ou Benjamin apparaissent à beaucoup d'historiens comme des "étrangers" – voire des étrangers menaçants – pour leur discipline. Il y a bien d'autres polémiques, d'ailleurs. Je pense par exemple à quelques débats houleux avec certains critiques d'art américains et, surtout, avec certains contempteurs de l'image en général, débats devenus assez violents à partir du moment où ils ont eu les images de la Shoah comme points névralgiques.

Votre œuvre est foisonnante, riche de livres, d'interventions, d'expositions... : de quoi cette prise de parole incessante est-elle le symptôme chez vous ? Vous sentez-vous habité par un devoir universitaire,

Georges Didi-Huberman a photographié, jour après jour, la mise en place de son installation au Palais de Tokyo. Documentant ainsi les formes évolutives de son travail





ou par une pulsion intime, vous poussant à dire des mots face à ce qui souvent se dérobe à nos yeux ? D'où vient ce besoin vital de parler, d'écrire sans cesse ? D'un tempérament, d'une histoire personnelle (fils de peintre), d'une curiosité infinie ?

Oui, ce besoin d'écrire est sans doute vital – mais je ne dirais pas exactement *"besoin"*, c'est autre chose qu'un besoin, c'est une façon d'habiter le monde, de le rendre supportable, connaissable, lisible. D'ailleurs je n'écris pas *"sans cesse"*, comme vous le croyez. J'écris beaucoup, certes, pour fabriquer des livres, un peu comme un artisan polirait ses verres de lunettes. Mais j'écris beaucoup moins de courriels, de SMS et tout ce genre de choses que la plupart de mes contemporains. Je cherche à me donner du temps. J'écris beaucoup parce que j'ai du temps pour cela. Et j'ai le temps parce que j'ai peu de pouvoir. J'ai le temps parce que je ne suis directeur de rien, ne juge personne, ne siège à aucun comité. Par ailleurs, la curiosité dont vous parlez, c'est une façon d'admirer, tout simplement, la multiplicité du monde autour de moi.

Quel est le principe de votre prochaine exposition au Palais de Tokyo ?

Le principe, c'est que la pensée des images n'est pas abstraite, bien quelle produise une connaissance. C'est une pratique. On peut toujours dire des choses "en général" sur les images. Mais placer "en particulier" cette image-ci avec cette image-là, c'est bien plus déterminant. D'où la nécessité – et le plaisir aussi – de dialoguer avec des artistes, de faire quelque chose avec eux. Ici, c'est avec le photographe Arno Gisinger : cela fait trois ans environ que nous travaillons ensemble à partir d'une exposition précédente que j'avais organisée au musée Reina Sofía de Madrid – puis à Karlsruhe et à Hambourg. C'est un dialogue par images interposées avec ce remarquable, ce rigoureux photographe, dialogue qui a commencé au Fresnoy-Studio national des arts contemporains, et a connu deux autres épisodes à Rio de Janeiro et Beyrouth. On expérimente, on fait des montages, on fait des hommages à d'autres artistes et à Aby Warburg, bien sûr, le maître des atlas d'images... C'est une table de montage en acte. Vous verrez, vous me direz ce que vous en pensez. ■

exposition *Nouvelles histoires de fantômes*, par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, du 14 février au 7 septembre au Palais de Tokyo, Paris XVIe, www.palaisdetokyo.com

livres à paraître le 6 mars, *Essayer voir* (Editions de Minuit), 96 p., 13 € ; *Sentir le grisou* (Editions de Minuit), 112 p., 13,50 €