



DR

# Georges Didi-Huberman France

## Entretien

---

### L'auteur

**Georges Didi-Huberman** est né à Saint-Étienne en 1953. Philosophe et historien de l'art, il enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) depuis 1990. Auteur d'une trentaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images, il mène des recherches sur les rapports entre histoire, mémoire, récit et 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. Il a également été pensionnaire à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) et réside à la Fondation Berenson de la Villa Tatti à Florence. En 2012, Georges Didi-Huberman a conçu une série de rencontres, « Hors-je », au Centre Pompidou à Paris, au cours desquelles était posée la question des sans-noms en tant qu'enjeu historique, philosophique, théâtral, cinématographique, plastique et poétique.

### L'œuvre

**L'Œil de l'histoire. Tome 5, Passés cités par JLG** (Minuit, 2015) 208 p.

**La Disparition des lucioles. Exposition à la prison Sainte-Anne, Avignon**, avec Éric Mézil, Sylvestre Clap et Philippe Artières (collectif) (Actes Sud, 2014) 381 p. - édition bilingue français-anglais

**Essayer voir** (Minuit, 2014) 93 p.

**Sentir le grisou** (Minuit, 2014) 101 p.

**Essais sur l'apparition. Tome 2, Phalènes** (Minuit, 2013) 400 p.

**Quelle émotion ! Quelle émotion ?** (Bayard, 2013) 87 p.

**L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire** (Musée du Louvre éditions, 2013) 206 p.

**Blancs soucis** (Minuit, 2013) 121 p.

**Sur le fil** (Minuit, 2013) 91 p.

**L'Œil de l'histoire. Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants.** (Minuit ; 2012) 266 p.

**Écorces** (Minuit ; 2011) 80 p.

**L'Œil de l'histoire. Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet** (Minuit, 2011) 382 p.

→ suite page suivante

### Zoom

**L'Œil de l'histoire. Tome 5, Passés cités par JLG** (Minuit, 2015) 208 p.



Jean-Luc Godard, comme penseur aussi bien que comme cinéaste — dans ses films tissés de phrases autant que d'images — semble s'être donné pour tâche de voir le temps. Il a l'œil sur l'histoire. Il s'inquiète souvent de la cécité de ses contemporains. Il leur répond par d'inlassables et d'inclassables citations dans lesquelles, pour ainsi dire, le passé est « cité à comparaître ». C'est comme un tribunal qu'il met en place. Mais où Godard se tient-il lui-même dans ce tribunal de l'histoire ? Tour à tour dans le fauteuil du juge, dans celui du procureur, du greffier, de l'avocat et, pour finir, sur le banc des accusés...

Ce livre voudrait interroger les diverses façons dont Godard fait de l'histoire avec les images. Comment fait-il pour « confondre » l'histoire, ainsi qu'il aime dire ? (Mais « confondre », qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Confondre les coupables ou bien s'arranger pour tout confondre ?). Comment procède-t-il pour la juger, cette histoire, ainsi qu'il le fait si souvent ? Godard a diverses manières : divers jeux de langage qui, quelquefois, se contredisent entre eux. Divers arts du montage où apparaissent, ici son lyrisme ouvert (Rimbaud) et là ses slogans fermés (Mao), ici sa radicalité et là ses ambiguïtés. Il y a donc plusieurs JLG : un JLG de l'autorité (qui admire Malraux) et un JLG de la poéticité (qui admire les romantiques allemands). D'autres encore. Comme ce JLG qui polémique avec Pasolini et cet autre qui veut lui tendre la main.

**L'Œil de l'histoire. Tome 2, Remontages du temps subi** (Minuit, 2010) 250 p.  
**Survivance des lucioles** (Minuit, 2009) 141 p.  
**L'Œil de l'histoire. Tome 1, Quand les images prennent position** (Minuit, 2009) 268 p.  
**Mortal cadencia** (collectif) (Fage, 2008) 124 p.  
**La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte** (Minuit, 2008) 379 p.  
**L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts** (Gallimard, 2007) 408 p.  
**Mémoire de la peste** (Christian Bourgois, 2006) 190 p.  
**Le Danseur des solitudes** (Minuit, 2006) 186 p.  
**Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image** (Minuit, 2005) 84 p.  
**Ce que nous voyons, ce qui nous regarde** (Minuit, 2004) 208 p.  
**Images malgré tout** (Minuit, 2004) 235 p.  
**Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé** (Gallimard, 2002) 180 p.  
**L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes** (Minuit, 2002) 592 p.  
**Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise (Claude Parmiggiani)** (Minuit, 2001) 156 p.  
**L'Homme qui marchait dans la couleur (James Turrell)** (Minuit, 2001) 94 p.  
**Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images** (Minuit, 2000) 286 p.  
**Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture** (Minuit, 2000) 92 p.  
**Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté** (Gallimard, 1999) 149 p.  
**La Demeure, la souche. L'Apparement de l'artiste (Pascal Convert)** (Minuit, 1999) 179 p.  
**L'Étoilement. Conversation avec Hantai** (Minuit, 1998 ; 2013) 123 p.  
**Essais sur l'apparition. Tome 1, Phasmes** (Minuit, 1998) 244 p.  
**Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto** (Macula, 1993)  
**Fra Angelico, dissemblance et figuration** (Flammarion, 1990)

**Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire** (Minuit, 1990) 332 p.  
**La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac** (Minuit, 1985)  
**Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie** (Macula, 1982)

**La Disparition des lucioles. Exposition à la prison Sainte-Anne, Avignon**, avec Éric Mézil, Sylvestre Clap et Philippe Artières (collectif) (Actes Sud, 2014) 381 p. - édition bilingue français-anglais



Exposition du 17 mai au 25 novembre 2014.

À l'invitation de la Collection Lambert, le grand collectionneur italien Enea Righi présente plus de 250 œuvres montrant la diversité de la création contemporaine des années 1970 à aujourd'hui dans le décor saisissant de l'ancienne prison Sainte-Anne, au cœur d'Avignon.

**Essayer voir** (Minuit, 2014) 93 p.



L'artiste est inventeur de temps. Il façonne, il donne chair à des durées jusqu'alors impossibles ou impensables : apories, fables chroniques. *Essayer voir*, ce n'est pas seulement essayer de voir. C'est accorder son regard à la durée d'un « essai », cette forme de pensée à la limite du théorique et du

poétique. Forme que l'on retrouve dans *Apple T*, une œuvre de Mirosław Balka où se pose la question - déjà littérairement articulée par Aharon Appelfeld ou Imre Kertész - de savoir comment survivre à Treblinka.

Forme que l'on retrouve aussi dans une œuvre de James Coleman qui pose à son spectateur la question - déjà philosophiquement argumentée par Ludwig Wittgenstein et poétiquement phrasée par Samuel Beckett - de l'essayer dire, cette parole à trouver face à ce qui, sous nos yeux, se dérobe.

**Sentir le grisou** (Minuit, 2014) 101 p.



L'artiste est inventeur de temps. Il façonne, il donne chair à des durées jusqu'alors impossibles ou impensables : apories, fables chroniques.

En ce sens pourrait-on dire qu'il « sent le grisou » de l'histoire ? Mais comment sentir le grisou, ce gaz

incolore et inodore ? Comment voir venir le temps ? Les mineurs, autrefois, utilisaient des oisillons en cage comme « devins » pour les coups de grisou : mauvais augure quand le plumage frémissait. Le frémissement des images ne pourrait-il pas, lui aussi, remplir cet office mystérieux ? C'est ce qu'on tente ici de suggérer à travers un libre commentaire de quelques images « remontées du fond de la mine » mais, surtout, de *La Rabbia*, l'admirable film d'archives politico-poétique de Pier Paolo Pasolini.

**Essais sur l'apparition. Tome 2, Phalènes** (Minuit, 2013) 400 p.



Phalènes (le mot se dit au féminin comme au masculin) : ce sont des papillons nocturnes qui apparaissent depuis l'obscurité et, lorsqu'ils n'y retournent pas, viennent s'aventurer près d'une chandelle pour s'y consumer brusquement et ne laisser, sur la table, qu'un petit tas de cendres. Ils ou elles traversent ce recueil de textes comme une figure

destinée à penser, à repenser l'image. À interroger, plus précisément, l'apparition comme réel de l'image.

Quels rapports faut-il construire entre connaître et regarder ? Est-ce reconnaître ou pas ? Des hypothèses sont ici formulées à travers quelques études sur l'« image-sillage » selon Bergson, le « savoir-mouvement » selon Warburg, le « regard des mots » selon Rilke, la notion d'« image-dépouille » selon Blanchot, ou encore la façon dont Deleuze a voulu penser l'acte, faussement simple, de « faire une image ».

On découvre aussi comment apparaître et ressembler se nouent, mais sans se rassembler, dans le vol d'un papillon, la danse d'un psychotique, la trace d'un suaire, le moulage d'une jeune fille qui frissonne ou le coloris en grisaille d'un tableau de paysage. On tente de mieux regarder une chronophotographie de Marey, une planche du test de Rorschach, un détail de Velázquez, une draperie de Loïe Fuller, un diagramme de Beckett, une cire anatomique, un châte de prière juif ou une œuvre d'art contemporain dédiée au génocide rwandais... On s'interroge sur le fait que l'image brûle d'apparaître, et qu'ainsi sa contribution à notre connaissance de l'histoire soit aussi problématique que nécessaire.

**Quelle émotion ! Quelle émotion ?** (Bayard, 2013) 87 p.



Tu pleures : quelle émotion ! Je ne te demanderai pas pourquoi tu pleures. Mais demandons-nous ensemble : quelle émotion ? Que signifie le risque que tu prends à t'exposer en larmes devant autrui ? Est-ce « pathétique » ? Oui, mais dans quel sens ? Ton émotion est-elle seulement

« à toi » ? N'est-ce pas quelque chose de très ancien qui devient, tout à coup, présent dans ton corps ? Et n'est-ce pas aussi le début d'une action qui transformera ton monde ? Quand nous pleurons ensemble quelqu'un qui a été injustement tué, nous sommes dans la plainte, sans doute, mais nous ne sommes pas dans l'impuissance seulement : car nous voulons aussi porter plainte, c'est-à-dire réclamer justice et, donc, transformer le monde.

**L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire** (Musée du Louvre éditions, 2013) 206 p.



Sur quels critères Malraux a-t-il bâti ses associations d'œuvre de cultures différentes dans son *Musée imaginaire* ? Une question d'actualité à l'heure où les musées mêlent œuvres occidentales et arts primitifs ou arts contemporains et arts anciens dans une même présentation.

Avec plus d'une trentaine de livres publiés depuis 1982, Georges Didi-Huberman est aujourd'hui l'un des théoriciens les plus actifs dans le paysage contemporain des recherches sur l'image. Les conférences de la Chaire du Louvre et le livre qui les accompagne concernent le *Musée imaginaire* d'André Malraux. Il s'agira d'interroger le travail d'André Malraux sur les illustrations de son *Musée imaginaire*, travail explicitement inspiré par le Benjamin de la « reproductibilité technique » et de « l'auteur comme producteur ».

On étudiera l'ouverture du champ imaginaire que suppose, chez Malraux, la pratique du livre d'art en tant qu'album d'images soutenues par une sorte d'expressivité du cadre, de la lumière et du montage. On verra comment, dans cette pratique de montage, Malraux construit l'autorité de son style visuel et la clôture de son champ littéraire. On s'interrogera surtout - de façon critique - sur le destin anti-historique et anti-politique de son esthétique, qui finit donc bien loin de celle de Benjamin.



L'artiste est inventeur de temps. Il façonne, il donne chair à des durées jusqu'alors impossibles ou impensables : apories, fables chroniques.

Un petit film de Sarkis intitulé *Au commencement, l'apparition* donne ici l'oc-

casion de réfléchir – historiquement et anthropologiquement – sur l'étrange figure composée du lait et de la mort. Entre l'écoute et la parole, une installation d'Esther Shalev-Gerz, permet quant à elle de reposer à nouveaux frais la question du témoignage historique et de ses « blancs », de ses événements de silence.

Question qui ne peut être traitée de haut puisqu'elle met en cause notre langage lui-même, et qui cherche son propre phrasé à l'écoute de la littérature, qu'il s'agisse d'un poème de Mallarmé, d'une fable hassidique ou d'un récit de Georges Perec.



L'artiste est inventeur de temps. Il façonne, il donne chair à des durées jusqu'alors impossibles ou impensables : apories, fables chroniques.

*Le Temps scellé*, une sculpture de Pascal Convert, a fait partie d'une grande ex-

position ayant le chef-d'œuvre pour thème. On s'interroge sur les tensions qui surgissent alors entre l'autorité de l'œuvre (créatrice de valeur) et l'ineffable modestie du travail (qui comporte, chez Convert, un aspect archivistique et historique).

On s'interroge aussi sur les tensions inhérentes à *Queen and Country*, une œuvre de Steve McQueen sur la guerre d'Irak, et où se révèle la position sur le fil de l'artiste dans le monde politique. Histoire de relire aussi les phrases de Jean Genet sur le funambule, cet être qui danse avec le temps qui le tuera pour sûr.

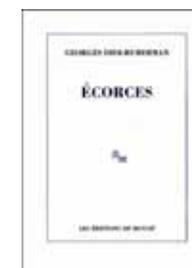


On s'interroge, dans ce livre, sur la façon dont les peuples sont représentés : question indissolublement esthétique et politique. Les peuples aujourd'hui semblent exposés plus qu'ils ne l'ont jamais été. Ils sont, en réalité, sous-exposés dans l'ombre de leurs mises sous censure ou – pour un résultat d'invisibilité équivalent – sur-exposés dans la lumière artificielle de leurs mises en spectacle.

Bref ils sont, comme trop souvent, exposés à disparaître. À partir des exigences formulées par Walter Benjamin (une histoire ne vaut que si elle donne voix aux « sans noms ») ou par Hannah Arendt (une politique ne vaut que si elle fait surgir ne fût-ce qu'une « parcelle d'humanité »), on interroge ici les conditions d'une possible représentation des peuples. Cela passe moins par l'histoire du portrait de groupe hollandais et des « portraits de troupes » totalitaires que par l'attention spécifique accordée aux « petits peuples » par les poètes, les peintres, les photographes. Le cinéma, quant à lui, nomme figurants ces « petits peuples » devant lesquels agissent et s'agitent les « acteurs principaux », les stars comme on dit.

D'où que les figurants incarnent un enjeu crucial, historique et politique, du cinéma lui-même, depuis sa naissance – *La Sortie des usines Lumière* – jusqu'à ses élaborations modernes chez Eisenstein et Rossellini, et bien au-delà encore. Une longue analyse est ici consacrée au travail de Pier Paolo Pasolini, à sa façon de retrouver les « peuples perdus » dans leurs « gestes survivants », selon un processus que permettent d'éclairer les analyses d'Erich Auerbach (pour les formes poétiques), d'Aby Warburg (pour les formes visuelles) et d'Ernesto De Martino (pour les formes sociales).

Sans oublier quelques exemples plus contemporains, tel que le film du Chinois Wang Bing intitulé, précisément, *L'Homme sans nom*.



C'est le simple « récit-photo » d'une déambulation à Auschwitz-Birkenau en juin 2011. C'est la tentative d'interroger quelques lambeaux du présent qu'il fallait photographier pour voir ce qui se trouvait sous les yeux, ce qui survit dans la mémoire, mais aussi

quelque chose que met en œuvre le désir, le désir de n'en pas rester au deuil accablé du lieu. C'est un moment d'archéologie personnelle, une archéologie du présent pour faire lever la nécessité interne de cette déambulation. C'est un geste pour retourner sur les lieux du crématoire V où furent prises, par les membres du Sonderkommando, en août 1944, quatre photographies encore discutées aujourd'hui. C'est la nécessité d'écrire – donc de réinterroger encore – chacune de ces fragiles décisions de regard.

**L'Œil de l'histoire. Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet** (Minuit, 2011) 382 p.



À quiconque s'interroge sur le rôle des images dans notre connaissance de l'histoire, l'*Atlas Mnémosyne* apparaît comme une œuvre phare, un véritable moment de rupture épistémologique. Composé, mais constamment démonté, remonté, par Aby Warburg entre 1924 et 1929, il ouvre un nouveau chapitre dans ce

qu'on pourrait nommer, à la manière de Michel Foucault, une archéologie du savoir visuel. C'est une enquête « archéologique », en effet, qu'il aura fallu mener pour comprendre la richesse inépuisable de cet atlas d'images qui nous fait voyager de Babylone au XX<sup>e</sup> siècle, de l'Orient à l'Occident, des *astra* les plus lointains (constellations d'idées) aux *monstra* les plus proches (pulsions viscérales), des beautés de l'art aux horreurs de l'histoire. Ce livre raconte, par un montage de « gros plans » plutôt que par un récit continu, les métamorphoses d'Atlas, ce titan condamné par les dieux de l'Olympe à ployer indéfiniment sous le poids du monde, en atlas, cette forme visuelle et synoptique de connaissance dont nous comprenons mieux, aujourd'hui, depuis Gerhard Richter ou Jean-Luc Godard, l'irremplaçable fécondité. On a donc tenté de restituer la pensée visuelle propre à Mnémosyne : entre sa première planche, consacrée à l'antique divination dans les viscères, et sa dernière, hantée par la montée du fascisme et de l'antisémitisme dans l'Europe de 1929. Sans compter les paradoxes de l'érudition et de l'imagination chers à Jorge Luis Borges. Œuvre considérable de voir et de savoir, le projet de Mnémosyne trouve également sa source dans une réponse d'Aby Warburg aux destructions de la Grande Guerre. Non content de recueillir les *Disparates* du monde visible, il s'apparente donc à un recueil de *Désastres* où nous trouvons, aujourd'hui encore, matière à repenser, à remonter, poétiquement et politiquement, la folie de notre histoire.

**L'Œil de l'histoire. Tome 2, Remontages du temps subi** (Minuit, 2010) 250 p.



Quel est le rôle des images dans la lisibilité de l'histoire ? C'est la question posée dans ce livre. Là où *Images malgré tout* tentait de donner à comprendre quelques images-témoignages produites depuis l'« œil du cyclone » lui-même — le camp d'Auschwitz en pleine activité de destruction — cet essai

traite, en quelque sorte, des images après coup et, donc, de la mémoire visuelle du désastre. Une première étude s'attache à reconstituer les conditions de visibilité et de lisibilité — concurrentes ou concomitantes — au moment de l'ouverture des camps nazis. Elle se focalise sur les images filmées par Samuel Fuller en 1945 au camp de Falkenau et sur la tentative, une quarantaine d'années plus tard, pour en faire un montage doué de sens, une « brève leçon d'humanité ». Une seconde étude retrace les différentes procédures par lesquelles le cinéaste et artiste allemand Harun Farocki revisite — et remonte — certains documents de la violence politique. On découvre alors ce que c'est, aujourd'hui, qu'une possible restitution de l'histoire dans le travail des images. Deux essais plus brefs évoquent successivement l'activité photographique d'Agusti Centelles au camp de Bram en 1939 (ou comment un prisonnier regarde les autres prisonniers) et le questionnement actuel de Christian Boltanski sur l'image en tant que reconnaissance, transmission et œuvre de dignité.

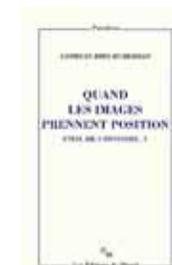
**Survivance des lucioles** (Minuit, 2009) 141 p.



Dante a, autrefois, imaginé qu'au creux de l'Enfer, dans la fosse des « conseillers perfides », s'agitent les petites lumières (*luciole*) des âmes mauvaises, bien loin de la grande et unique lumière (*lute*) promise au Paradis. Il semble bien que l'histoire moderne ait

inversé ce rapport : les « conseillers perfides » s'agitent triomphalement sous les faisceaux de la grande lumière (télévisuelle, par exemple), tandis que les peuples sans pouvoir errent dans l'obscurité, telles des lucioles. Pier Paolo Pasolini a pensé ce rapport entre les puissantes lumières du pouvoir et les lueurs survivantes des contre-pouvoirs. Mais il a fini par désespérer de cette résistance dans un texte fameux de 1975 sur la disparition des lucioles. Plus récemment, Giorgio Agamben a donné les assises philosophiques de ce pessimisme politique, depuis ses textes sur la « destruction de l'expérience » jusqu'à ses analyses du « règne » et de la « gloire ». On conteste ici ce pronostic sans recours pour notre « malaise dans la culture ». Les lucioles n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux. On tente de suivre la leçon de Walter Benjamin, pour qui déclin n'est pas disparition. Il faut « organiser le pessimisme », disait Benjamin. Et les images — pour peu qu'elles soient rigoureusement et modestement pensées, pensées par exemple comme images-lucioles — ouvrent l'espace pour une telle résistance.

**L'Œil de l'histoire. Tome 1, Quand les images prennent position** (Minuit, 2009) 268 p.



Dans un monde où les images prolifèrent en tous sens et où leurs valeurs d'usage nous laissent si souvent désorientés — entre la propagande la plus vulgaire et l'ésotérisme le plus inapprochable, entre une fonction d'écran et la possibilité même de déchirer cet écran —, il semble nécessaire de revisiter certaines

pratiques où l'acte d'image a véritablement pu rimer avec l'activité critique et le travail de la pensée. On voudrait s'interroger, en somme, sur les conditions d'une possible politique de l'imagination. Cet essai, le premier d'une série intitulée *L'Œil de l'histoire*, tente d'analyser les procédures concrètes et les choix théoriques inhérents à la réflexion de Bertolt Brecht sur la guerre, réflexion menée entre 1933 et 1955 par un poète exilé, errant, constamment soucieux de comprendre une histoire dont il aura, jusqu'à un certain point, subi la terreur. Dans son *Journal de travail* comme dans son étrange atlas d'images intitulé *ABC de la guerre*, Brecht a découpé, collé, remonté et commenté un grand nombre de documents visuels ou de reportages photographiques ayant trait à la Seconde Guerre mondiale. On découvrira comment cette connaissance par les montages fait office d'alternative au savoir historique standard, révélant dans sa composition poétique — qui est aussi décomposition, tout montage étant d'abord le démontage d'une forme antérieure — un grand nombre de motifs inaperçus, de symptômes, de relations transversales aux événements. On découvrira ainsi, dans ces montages brechtiens, un lieu de croisement exemplaire de l'exigence historique, de l'engagement politique et de la dimension esthétique. On verra enfin comment Walter Benjamin — qui a été, en son temps, le meilleur commentateur de Brecht — déplace subtilement les prises de parti de son ami dramaturge pour nous enseigner comment les images peuvent se construire en prises de position.

**Mortal cadencia** (collectif) (Fage, 2008) 124 p.



« J'ai découvert le travail de Pilar Albarracín à travers ses vidéos-performances qui m'ont semblé immédiatement dégager une force de vie incroyable. La remise en cause de l'Espagne traditionnelle et la place qu'y occupent les femmes sont au centre de son œuvre militante. Pilar Albarracín s'empare des stéréotypes de la culture espagnole, du flamenco à la tauromachie, qu'elle déconstruit parfois avec humour, mais surtout avec beaucoup de force, de violence même, en gardant toujours à l'esprit l'éclat, la beauté de l'œuvre. »

Antoine de Galbert

**La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte** (Minuit, 2008) 379 p.



Pourquoi les artistes modernes et contemporains ont-ils, aussi obstinément, exploré et utilisé les ressources de l'empreinte, cette façon en quelque sorte préhistorique d'engendrer les formes ?

En quoi le jeu, apparemment si simple, de l'organe (la main...), du geste (enfoncer...) et de la matière (le plâtre...) accède-t-il à la complexité d'une technique et d'une pensée de la « procédure » ?

En quoi cette technique, qui d'abord suppose le contact, transforme-t-elle les conditions fondamentales de la ressemblance et de la représentation ?

À quel genre d'érotisme ce travail du contact donne-t-il lieu ?

Quelle sorte de mémoire et de présent, quelle sorte d'anachronisme l'empreinte propose-t-elle à l'histoire de l'art aujourd'hui ?

À ces questions, le présent essai tente de répondre en retraçant une histoire synoptique de l'empreinte, mais aussi en modifiant nos façons habituelles de regarder l'image dans sa singularité : depuis le modèle optique, voire métaphysique, de l'imitation obtenue vers celui, tactile et technique, de son travail en acte. Cela pour modifier nos façons habituelles de comprendre chaque œuvre d'art - celle de Marcel Duchamp prise ici comme cas exemplaire — dans son historicité : depuis le modèle déductif qui peut nous faire imaginer un mouvement de « progrès » du modernisme au postmodernisme, vers un modèle plus complexe qui tient compte des intrusions de temporalités hétérogènes dont toute image est faite.

**L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts** (Gallimard, 2007) 408 p.



Ce livre interroge les relations anthropologiques cruciales que les images entretiennent avec le corps et la chair, au-delà des notions usuelles d'anthropomorphisme ou de représentation figurative. Y sont analysées les diverses façons dont les images visent

la chair, ce que soit la chair d'Aphrodite formée de l'écume ou celle du Christ sacrifiée sur la croix. Paganisme et christianisme, chacun avec ses propres cadres de pensée, auront, en effet, tous deux cherché à atteindre, voire à transgresser les limites de l'imitation : là où les méthodes deviennent métaphores, là où les signes qui représentent deviennent des symptômes qui incarnent. On découvrira cette puissance extraordinaire des corps lorsqu'en eux la chair vise l'image, par exemple dans la stigmatisation de saint François au XII<sup>e</sup> siècle, les crucifixions des Convulsionnaires de Saint-Médard au XVIII<sup>e</sup> siècle ou les « clous « hystériques de la Salpêtrière au XIX<sup>e</sup> siècle. Une traversée impressionnante d'images qui ne sont pas faites pour décorer, simuler ou consoler, mais pour agir, nous bouleverser et nous donner accès à quelque chose comme une profondeur.

**Mémoire de la peste** (Christian Bourgois, 2006) 190 p.



« Ils montent des échafauds, et dessus montent des décors, et dedans montent des mystères. Ils jouent. Ils se réunissent pour assister au spectacle. Ils meurent, remplis des beautés de la scène. Ils s'enterrent debout. »

« Ainsi ils frémissent, sans secours. Le silence - glas qui ne sonne déjà plus - leur enseigne que la religion elle-même est empoisonnée, dévastée, infecte, tarée. Tu me racontais qu'à Bourg-en-Bresse, l'image de saint Roch n'ayant pas respecté son contrat votif, qui est de gratifier le peuple de quelque miracle, on se mit à jeter toutes les ordures dans sa chapelle. »



« J'ai vu, un jour, dans les Alpjaras, un oiseau immobile dans le ciel. C'était un petit rapace. Son corps, à mieux y regarder, esquissait bien quelques gestes infimes : juste ce qu'il fallait pour demeurer dans le ciel en un point aussi précis qu'intangible. Sans doute

était-ce le *sitio* convenable pour bien guetter sa proie. Mais il lui avait fallu, pour cela même, renoncer à voler vers un but, ne surtout pas « fendre l'air », tout annuler pour un temps indéfini. C'est parce qu'il s'était placé contre le vent - parce que le milieu, l'air, était lui-même en mouvement - que le corps de l'oiseau pouvait ainsi jouer à suspendre l'ordre normal des choses et à déployer cette immobilité de funambule, cette immobilité virtuose. Voilà exactement, me suis-je dit alors, ce que c'est que danser : faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples. »

Il ne s'agit, dans ce livre, que de regarder et de décrire philosophiquement, autant que faire se peut, un grand danseur de baïle jondo, Israël Galvan. Il s'agit de reconnaître dans son art contemporain un art de « naissance de la tragédie ». Il s'agit d'écouter son rythme et de reconnaître dans ses mots - au moins trois d'entre eux : la *jondura* ou « profondeur », le *rematar* ou l'art de « mettre fin » et le *templar*, intraduisible - de grands concepts esthétiques que notre esthétique ignore encore.



Parcours à travers l'œuvre - psychanalytique, philosophique et, en un sens, poétique - de Pierre Fédida, ce livre interroge la façon dont une pensée de l'absence se devait de produire une théorie des rapports entre corps, parole, souffle et image : une théorie du « souffle indistinct de l'image ». C'est une approche de paradoxes. C'est la surprise de découvrir les affinités de l'air et de la pierre, de la danse et de la sculpture, de l'art et de la généalogie. C'est une façon de s'interroger sur la respiration du temps dans l'image.

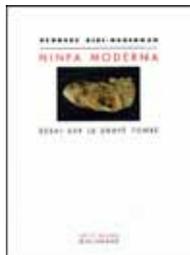


Ce que nous voyons ne vaut - ne vit - que par ce qui nous regarde. Si cela est vrai, comment penser les conditions esthétiques, épistémiques, voire éthiques, d'une telle proposition ? C'est ce que tente de développer ce livre, tissé comme une fable philosophique de l'expérience visuelle. Nous y trouvons deux figures emblématiques, opposées dans un perpétuel dilemme. D'un côté, l'homme de la vision croyante, celui qui fait sienne, peu ou prou, la parole de l'évangéliste devant le tombeau vide du Christ : « Il vit, et il crut ». D'un autre côté, l'homme de la vision tautologique, qui prétend assurer son regard dans une certitude close, apparemment sans faille et confinant au cynisme : « Ce que vous voyez, c'est ce que vous voyez », comme disait le peintre Frank Stella dans les années soixante, pour justifier une attitude esthétique qualifiée de « minimaliste ». Mais ce dilemme - constamment entretenu dans nos façons usuelles d'envisager le monde visible en général, et celui des œuvres d'art en particulier - est un mauvais dilemme. Il demande à être dépassé, il demande à être dialectisé. Comment, alors, regarder sans croire ? Et comment regarder au fond sans prétendre nous en tenir aux certitudes de ce que nous voyons ? Entre deux paraboles littéraires empruntées à Joyce et à Kafka, c'est devant la plus simple image qu'une sculpture puisse offrir que la réponse à ces questions tente de s'élaborer. Un grand cube noir du sculpteur Tony Smith, révèle peu à peu son pouvoir de fascination, son inquiétante étrangeté, son intensité. Le regarder, c'est repenser le rapport de la forme et de la présence, de l'abstraction géométrique et de l'anthropomorphisme. C'est mieux comprendre la dialectique du volume et du vide, et la distance paradoxale devant laquelle il nous tient en respect. Mais il aura fallu, pour l'appréhender, établir une notion plus fine de l'« image dialectique », revisiter celle d'aura - prise à Walter Benjamin -, et mieux comprendre pourquoi ce que nous voyons devant nous regarde toujours dedans. L'enjeu de tout cela : une anthropologie de la forme, une métapsychologie de l'image.



Voir une image, cela peut-il nous aider à mieux savoir notre histoire ? En août 1944, les membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau réussirent à photographier clandestinement le processus d'extermination au cœur duquel ils se trouvaient prisonniers. Quatre photographies nous restent de ce moment. On tente ici d'en retracer les péripéties, d'en produire une phénoménologie, d'en saisir la nécessité hier comme aujourd'hui. Cette analyse suppose un questionnement des conditions dans lesquelles une source visuelle peut être utilisée par la discipline historique. Elle débouche, également, sur une critique philosophique de l'inimaginable dont cette histoire, la Shoah, se trouve souvent qualifiée. On tente donc de mesurer la part d'inimaginable que l'expérience des camps suscite malgré tout, afin de mieux comprendre la valeur, aussi nécessaire que lacunaire, des images dans l'histoire. Il s'agit de comprendre ce que *malgré tout* veut dire en un tel contexte. Cette position ayant fait l'objet d'une polémique, on répond, dans une seconde partie, aux objections afin de prolonger et d'approfondir l'argument lui-même. On précise le double régime de l'image selon la valeur d'usage où on a choisi de la placer. On réfute que l'image soit toute. On observe comment elle peut toucher au réel malgré tout, et déchirer ainsi les écrans du fétichisme. On pose la question des images d'archives et de leur « lisibilité ». On analyse la valeur de connaissance que prend le montage, notamment dans *Shoah* de Claude Lanzmann et *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. On distingue la ressemblance du semblant (comme fausseté) et de l'assimilation (comme identité). On interroge la notion de « rédemption par l'image » chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. On redécouvre avec Hannah Arendt la place de l'imagination dans la question éthique. Et l'on réinterprète notre malaise dans la culture sous l'angle de l'image à l'époque de l'imagination déchirée.

**Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé** (Gallimard, 2002) 180 p.



L'histoire des images ne vit pas seulement au rythme manifeste des renaissances et des obsolescences. Elle vit également au rythme, plus latent, des survivances. Aby Warburg, qui interrogeait l'art occidental sous l'angle des « survivances de l'Antiquité », accorda une

particulière attention à cette figure mouvante et drapée qu'il nommait Ninfa - sorte de personnification ou de demi-déesse des éternels retours de la forme antique. Ce livre entend prolonger aujourd'hui la quête warburgienne de Ninfa : il interroge le motif du corps féminin et de la draperie jusque dans ses avatars contemporains. Comme dans un montage cinématographique, on y voit Ninfa tomber progressivement, et son drapé se séparer d'elle jusqu'à échouer, seul, au plus bas de la représentation. Par-delà les Vénus atanguies de la Renaissance et les martyres baroques écroulées à terre, se dessine un mouvement général qui prendra toute son ampleur lorsque les artistes - d'Atget à Brassai et Picasso, de Moholy-Nagy à Alain Fleischer - attacheront leur attention à tout ce qui traîne dans les rues de nos grandes villes : par exemple cette informe « serpillière » des caniveaux parisiens, qui forme un surprenant leitmotiv de notre modernité. On découvre alors comment notre présent le plus immédiat peut offrir une « image intime de l'Autrefois », selon l'expression chère à Walter Benjamin. On découvrira aussi l'exubérance et la paradoxale splendeur des formes les plus misérables, les plus échouées. Aléatoire et souveraine draperie de toute chose lorsqu'atteinte par le temps.

**L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes** (Minuit, 2002) 592 p.



Comprendre une image ? L'expérience nous enseigne qu'il faut se mettre, en la regardant, à l'écoute de sa teneur temporelle, cette polyrythmie dont elle est toute tissée. Or, les modèles historiques standard - passé et présent, ancien et nouveau, obsolescences et renaissances, moderne et postmoderne - échouent à décrire cette complexité. Prolongeant une enquête

sur l'anachronisme menée dans *Devant le temps*, ce livre propose de redonner valeur d'usage à une notion délaissée par les sciences historiques : la survivance. Façon d'interroger, au cœur même de leur histoire, la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture. C'est Aby Warburg (1866-1929) qui, le premier, fit de la survivance (*Nachleben*) le motif central de son approche anthropologique de l'art occidental : elle est ici étudiée dans sa logique, dans ses sources et dans ses résonances philosophiques, qui vont de l'historicité selon Burckhardt à l'inconscient selon Freud en passant par les *survivals* selon Tylor, l'éternel retour selon Nietzsche, la mémoire biologique selon Darwin, la morphologie selon Goethe, l'empathie selon Vischer, la phénoménologie du temps psychique selon Binswanger... Cette multiplicité d'approches était bien la seule voie possible pour décrire la paradoxale « vie » (*Leben*) des images. Par une telle démarche heuristique - c'est-à-dire jamais dogmatique -, Warburg nous introduit aux paradoxes constitutifs de l'image elle-même : sa nature de fantôme et sa capacité de revenance, de hantise ; son pouvoir de transmettre le pathos dans une chorégraphie de gestes fondamentaux, que théorise le concept, crucial, de Pathosformel ; sa structure de symptôme où se mêlent latences et crises, mémoire et désir, répétitions et différences, refoulements et après-coups. L'image s'y révèle comme le théâtre intense de temps hétérogènes qui prennent corps ensemble. De tout cela naît un savoir nouveau. C'est une connaissance par le montage que le dernier projet de Warburg, Mnemosyne, met en œuvre de façon si étonnamment actuelle. Walter Benjamin a posé qu'une histoire de la culture ne va pas sans la mise au jour d'un « inconscient de la vision ». Aby Warburg avait compris qu'une telle mise au jour n'est possible qu'à interroger cet « inconscient du temps » qu'est la survivance.

**Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise (Claude Parmiggiani)** (Minuit, 2001) 156 p.



Le genre de lieux qu'invente Claudio Parmiggiani dans la série d'œuvres intitulée *Delocazione* passe d'abord par un travail avec le souffle : c'est une lourde fumée qui exhale et dépose sa suite, sa cendre, sa poussière de combustion, créant ici toutes les formes à voir. Le résultat : une immense grisaille, un lieu pour l'ascèse de la couleur, l'absence des objets, le mouvement imprévisible des volutes, le règne des ombres, le silence d'une nature morte obsidionale. L'air devient le médium essentiel de cette œuvre, il s'éprouve comme une haleine expirée des murs eux-mêmes. Il devient le porte-empreinte de toute image. Impossible, dès lors, de ne pas interroger ce souffle - qui détruit l'espace familier autant qu'il produit le lieu de l'œuvre - à l'aune d'une mémoire où l'histoire de la peinture rencontrera les fantômes d'Hiroshima. Cet air mouvant, densifié, tactile, exhale d'abord du temps : des survivances, des hantises. Le résultat est un genre inédit de l'inquiétante étrangeté. Et c'est dans la poussière que nous aurons à le découvrir.

Claudio Parmiggiani est l'un des artistes contemporains majeurs en Italie. L'ensemble d'œuvres analysées dans ce livre, intitulées *Delocazione* (« déplacement », « mise en non-lieu ») se base sur un procédé simple : disposer des éléments - tableaux, objets - dans une pièce, puis faire un feu de pneus dont la fumée grasse se dépose partout. Lorsque les objets sont ôtés, l'œuvre apparaît comme une empreinte de poussière ou de cendre. Ce sont tous ces thèmes qui seront analysés dans le livre.

**L'Homme qui marchait dans la couleur (James Turrell)** (Minuit, 2001) 94 p.



L'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques.

Le genre de lieux qu'invente James Turrell passe d'abord par un travail avec la lumière : matériau incandescent ou bien nocturne, évanescent ou bien massif. Turrell est, en effet, un sculpteur qui donne masse et consistance à ces choses dites immatérielles que sont la couleur, l'espace, la limite, le ciel, le rai, la nuit. Ses chambres à voir construisent des lieux où voir a lieu, c'est-à-dire où voir devient l'expérience de la chôra, ce lieu « absolu » de la fable platonicienne. Quelque chose qui évoquerait aussi ce que les psychanalystes nomment des « rêves blancs ».

Cette sculpture de surplombs, de ciels et de volcans est ici présentée comme une fable de cheminements. En sorte que regarder une œuvre d'art équivaldrait à marcher dans un désert.

**Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images** (Minuit, 2000) 286 p.



Mettre le temps au centre de toute pensée de l'image. Nous sommes devant l'image comme devant du temps - car, dans l'image c'est bien du temps qui nous regarde aussi. Quel genre de temps ? Durée ou instantanéité ? Continuité discontinuité ? Écoulement ou écroulement ? Généalogie ou nouveauté ? Les questions

sont multiples. Ce livre tente de les reformuler, dans toute l'ampleur des débats qui conditionnent, aujourd'hui encore, notre approche des images : depuis l'antique fondation d'une histoire de l'art chez Plin l'Ancien jusqu'aux plus récents débats sur l'art contemporain. Au cœur de ces dilemmes surgit une position dialectique qu'incarnent bien quelques penseurs non académiques des années vingt et trente, spécialement Walter Benjamin et Carl Einstein. Leur travail théorique est ici relu comme une pensée de l'anachronisme : les images ne sont ni les purs fétiches intemporels que prône l'esthétique classique, ni les simples chroniques figuratives que prône l'histoire de l'art positiviste. Elles sont des montages de temporalités différentes, des symptômes déchirant le cours normal des choses. Quand l'image survient, l'histoire se « démonte », dans tous les sens du mot. Mais, alors, le temps se montre, il s'ouvre dans toute sa complexité, dans son montage de rythmes hétérogènes formant anachronismes. Façon de repenser, dans l'image, les rapports de notre Maintenant avec l'Autrefois. Façon de critiquer une certaine conception de l'histoire en proposant, via l'anachronisme - cette part non dite de l'historien - un nouveau modèle de temporalité. Façon de mettre l'image au centre de toute pensée du temps.

**Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture** (Minuit, 2000) 92 p.



Cet ouvrage est le troisième d'une série d'essais sur la question du lieu dans l'art contemporain. Une hypothèse guide cette série : l'artiste est inventeur de lieux, c'est-à-dire façonne, donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables. Des apo-

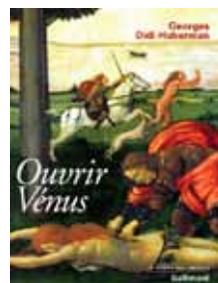
ries, des fables topiques.

Le genre de lieux qu'invente Giuseppe Penone passe d'abord par un travail avec le contact : une dynamique de l'empreinte, par laquelle l'espace se trouve à la fois reporté et renversé, c'est-à-dire tacitement connu et mis sens dessus dessous.

Dans un tel processus, c'est le matériau lui-même qui porte mémoire. Mais qu'est-ce qu'une sculpture qui aurait pour charge de toucher la pensée ? Penone est parti de la « cécité tactile » qui nous empêche de percevoir le contact de notre cerveau avec la face interne de notre crâne. L'œuvre consiste à faire traces - frottages, reports, développements - de cette insensible zone de contact. Le résultat est une sorte de fossile du cerveau : lieu de pensée, c'est-à-dire lieu pour se perdre et pour réfuter l'espace. Une sculpture de ce qui nous habite et nous incorpore en même temps.

Giuseppe Penone est l'un des représentants majeurs de l'Arte Povera italien. Depuis le milieu des années soixante, il développe une œuvre de sculpteur fondée sur une très grande variété de processus généralement liés à l'empreinte. Ses matériaux sont le corps humain (relevés géants de paupières ou de l'intérieur d'un crâne), les corps végétaux (arbres vivants, feuilles mortes) et minéraux (sable, lits de rivières), mais aussi le souffle, la fumée ou l'énergie d'un cours d'eau.

**Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté** (Gallimard, 1999) 149 p.



Botticelli, poète et orfèvre de Vénus : c'est ainsi que nous regardons encore, et à juste titre, le célèbre tableau que Laurent de Médicis commanda au peintre vers 1484, *La Naissance de Vénus*. C'est ainsi que nous nous représentons

l'idéal du nu que la Renaissance florentine fit revivre à partir de modèles antiques, telle la Vénus des Médicis. Ce livre propose un contre-motif : Botticelli, bourreau de Vénus. À travers un réexamen des sources littéraires, le lecteur découvrira comment, dès le Quattrocento, l'image de la nudité forme un ensemble impur, inquiet, menacé et menaçant tout à la fois. Humiliation ou damnation chrétiennes (Botticelli a écouté les sermons de Savonarole, illustré l'*Enfer* de Dante), sadisme ou métamorphoses des thèmes païens : une analyse de quatre panneaux illustrant un conte cruel de Boccace fera découvrir comment, chez le grand peintre, la nudité se tresse de cruauté et la beauté de malaise, en un travail formel qui puise dans le rêve et dans le fantasme ses opérations fondamentales. Botticelli repensé avec Freud, avec Bataille, voire avec Sade ? L'anachronisme n'est qu'apparent. Car c'est d'un même instrument que le peintre se montre tout à la fois l'orfèvre et le bourreau de Vénus : c'est bien avec son style qu'il incise et qu'il ouvre, froid et cruel, l'image du corps féminin. De plus, l'humanisme médicéen, dans la longue durée de son histoire, révèle ici toute son ambivalence, déjà notée par Aby Warburg : entre la Vénus des Médicis du musée des Offices et la Vénus des médecins du musée anatomique de Florence (1781) il n'y a que le mouvement structural, historique et esthétique d'une nudité offerte transformée inexorablement en nudité ouverte.

**La Demeure, la souche. L'Appartement de l'artiste (Pascal Convert)** (Minuit, 1999) 179 p.



L'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces jusqu'alors improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques.

Le genre de lieux qu'invente Pascal Convert passe d'abord par un travail avec le temps : découpes de sites

disparus, empreintes d'objets familiaux, vitrifications d'espaces de vie. La question topique de la demeure - l'appartement - se voit ici pensée comme une question généalogique, une question d'appartement. L'œuvre de ce sculpteur - que hante la littérature de Mallarmé, d'Edgar Poe ou de Marcel Proust - sera donc exposée comme le récit d'exploration d'une étrange demeure de mémoire : pousser une porte inconnue, traverser un salon à lambris et à reflets, contempler des fenêtres qui donnent sur le sol, découvrir de mystérieuses anfractuosités dans le mur, descendre vers la crypte de l'ancêtre... Dans cette fable, que mène secrètement le personnage d'Igitur, se construira le lieu commun d'une rêverie architecturale et d'une rêverie organique. Mais se révélera aussi un lieu commun au dessin et au temps : ligne avec lignage, trait avec extraction. Comme une souche d'arbre gravant en sa chair les traits de sa croissance, de ses accidents, de ses excroissances et, même, des circonstances de sa mort.

Le sculpteur Pascal Convert est né en 1957. Son travail se caractérise par l'utilisation de techniques très diverses, des plus traditionnelles (moulage, empreinte, laque japonaise, orfèvrerie...) aux plus récentes (modélisation informatique, image de synthèse, animation en image numérique...). On retrouve cet écart dans les choix de matériaux aussi différents que le verre, la cire, la porcelaine ou l'image projetée. C'est dans cette tension entre des processus et des matériaux paradoxaux que se creuse une recherche sur la figurabilité du temps.

**L'Étoilement. Conversation avec Hantai** (Minuit, 1998 ; 2013) 123 p.



Simon Hantai est un peintre majeur qui, depuis quinze ans, a pris la décision du silence et de l'absence. Il s'est retiré du « monde de l'art », n'a plus exposé. On a dit qu'il avait définitivement cessé de peindre.

Ce petit livre est le récit de la rupture du silence. Il paraît

au moment où l'artiste expose son travail pour la première fois depuis cette décision de retrait. Hantai parle – un peu comme dans la *Conversation avec Cézanne*, d'Émile Bernard –, révèle son travail actuel, revient sur le passé, énonce ses décisions picturales. Un philosophe l'écoute, debout dans l'espace de l'atelier. Rentré chez lui, il tente de se remémorer, prend des notes et voit des motifs se former. Parmi eux, bien sûr, toiles, rentoilages (tableaux qui changent de découpe et de support), étoilements – ces motifs en étoile qui apparaissent à chaque nœud que défait Hantai dans son travail de peintre.

Simon Hantai est né en 1922 près de Budapest. Il s'est installé à Paris en 1949. Proche des surréalistes, il a été l'ami d'André Breton.

**Essais sur l'apparition. Tome 1, Phasmes** (Minuit, 1998) 244 p.



[A]  
Phasmes : brefs récits d'« apparitions » expérimentées devant des objets très hétéroclites – choses de la vie, photographies, joujoux, textes mystiques, fragments de tableaux, bestioles (dont le phasme, cet insecte extrême), taches d'encre, récits de rêves,

comptes rendus ethnographiques, sculptures, plans cinématographiques, et la liste ne saurait être close.

[B]  
Phasmes : insectes étranges, sans queue ni tête, mimétiques jusqu'au dissemblable. Mais aussi cauchemars insensés jusqu'aux vraies catastrophes.

Essais sur l'apparition, donc. Événements de regard expérimentés devant ces choses dont la liste, bien sûr, ne saurait être close que par décision arbitraire, ou par hasard. Comme si les animaux sans queue ni tête que sont les phasmes pouvaient donner leur nom à la classe indéfinie de ces menues choses apparaissantes, évidemment en prise sur la souveraineté du fantasma. Comme si des animaux sans queue ni tête pouvaient donner leur nom à un genre accidentel de connaissance et d'écriture : connaissance de ces choses, disparates et fortuites, choses du bord de la route, que nous n'avions pas cherchées mais qui, en apparaissant, font apparaître soudain le sens même de ce que nous avons toujours recherché, qui sait...

**Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto** (Macula, 1993)



Ce livre constitue la première monographie entreprise à propos de la sculpture la plus étrange, la plus atypique, de Giacometti : il s'agit du Cube, considéré comme le seul objet « abstrait » de l'artiste. Inexplicable à ce titre dans une œuvre vouée, paraît-il, à la

« recherche de la réalité ».

Mais le faisceau de questions, d'hypothèses et d'analyses formelles ou historiques dont ce livre littéralement entoure l'objet ouvrira au lecteur de toutes nouvelles perspectives. Étude minutieuse d'une élaboration figurale étendue sur deux ou trois années – soit entre 1932 et 1935 – à travers les dessins, les gravures, les sculptures et aussi les textes de Giacometti, l'essai de Georges Didi-Huberman permet de découvrir dans le Cube un objet, à la charnière de ses époques « surréaliste » et « réaliste », où l'artiste articula quelques-uns des paradigmes essentiels à son art dans la longue durée : rapport des corps à la géométrie ; séparation du visage et du crâne ; iconographie de la mélancolie ; et enfin le problème du portrait, qui oblige devant cette sculpture à penser la notion inédite d'un « anthropomorphisme abstrait ».

**Fra Angelico, dissemblance et figuration** (Flammarion, 1990)



Une analyse d'un détail de la *Sainte-conversation* peinte par l'artiste pour le couvent San Marco à Florence qui permet de reconsidérer les conceptions de figure et de ressemblance dans l'art italien de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.

**Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire** (Minit, 1990) 332 p.



Ce livre développe une critique posée et reposée à nos certitudes devant l'image. Comment regardons-nous ? Pas seulement avec les yeux, pas seulement avec notre regard. Voir rime avec savoir, ce qui nous suggère que l'œil sauvage n'existe pas, et que nous embrassons aussi les images avec des mots, avec des procédures

de connaissance, avec des catégories de pensée. D'où viennent-elles, ces catégories ? C'est la question posée ici à la discipline de l'histoire de l'art, dont le développement actuel – la finesse de ses outils, son impressionnante capacité d'érudition, sa prétention scientifique, son rôle dans le marché de l'art – semble autoriser le ton de certitude si souvent adopté par les professionnels de l'art, les savants de l'image. Or, qu'est-ce qu'un savoir lorsque le savoir porte sur ce Protée que l'on nomme une image ? La question exige de mettre à jour la « philosophie spontanée » ou les modèles discursifs mis en jeu lorsque nous cherchons, devant un tableau ou une sculpture, à en tirer, voire à en soutirer une connaissance.

C'est du côté de Freud que l'on a cherché ici les moyens d'une critique renouvelée de la connaissance propre aux images. L'acte de voir s'y est littéralement ouvert, c'est-à-dire déchiré puis déployé : entre représentation et présentation, entre symbole et symptôme, déterminisme et surdétermination. Et, pour finir, entre la notion habituelle du visible et une notion renouvelée du visuel. L'équation tranquille – métaphysique ou positiviste – du voir et du savoir laisse place dès lors à quelque chose comme un principe d'incertitude. Quelque chose comme une contrainte du regard au non-savoir. Quelque chose qui nous met devant l'image comme face à ce qui se dérobe : position instable s'il en est. Mais position qu'il fallait penser comme telle pour la situer malgré tout dans un projet de connaissance – un projet d'histoire de l'art.

**La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac** (Minit, 1985)



Ces « pensées détachées » sur la peinture ont un fil conducteur : c'est une lecture du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, récit qui fonctionne comme un mythe, admet une multiplicité d'entrées. Mythe sur l'origine, les moyens et l'extrémité de la peinture. C'est de tout cela qu'il est question.

Partant de l'« exigence de la chair » qui traverse tout le drame du peintre Frenhofer, une sorte d'histoire se reconstitue : c'est celle du problème esthétique de l'incarnat en peinture, depuis Cennini jusqu'à Diderot, Hegel, Merleau-Ponty.

Or, ce problème met en jeu le statut même du rapport qu'entretient la peinture figurative – un plan, des couleurs – avec son objet – une peau, des humeurs. Ce rapport est analysé comme une « aliénation », une perte au regard desquelles les notions d'objet et de sujet en peinture échoueront toujours à se stabiliser.

Si l'objet de la peinture – la peau – se perd irrémédiablement dans le plan, que reste-t-il ? Il reste un éclat, que le récit de Balzac met en scène de façon précise et bouleversante. Double est cet éclat : il est détail, hiératisation : le bout d'un pied de femme, « vivant », mais marmorisé. Et il est pan (selon le mot de Proust), c'est-à-dire la violence propre et quasi tactile d'un moment de pure couleur. Violence qui porte le peintre à dire « Rien, rien ! » tout en regardant son tableau. Violence qui porte le peintre vers son suicide. Distinguer conceptuellement le détail et le pan relève ici d'un projet et d'un questionnement : comment parler de la peinture aujourd'hui, entre la théorie sémiotique, la psychanalyse, et l'exigence d'une phénoménologie ?

**Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie** (Macula, 1982)



Publié la première fois en 1982, *Invention de l'hystérie* était épuisé depuis plusieurs années. Les Éditions Macula sont heureuses de vous annoncer la parution de cette nouvelle édition, revue, corrigée et enrichie d'une postface de Georges Didi-Huberman, « Des images et des maux », de

40 pages.

Ce livre raconte et interroge les pratiques qui se firent jour à la Salpêtrière, du temps de Charcot, autour de l'hystérie.

À travers les procédures cliniques et expérimentales, à travers l'hypnose et les « présentations » de malades en crise (les célèbres « leçons du mardi »), on découvre l'espèce de théâtralité stupéfiante, excessive, du corps hystérique. On la découvre ici à travers les images photographiques qui nous en sont restées, celles des publications, aujourd'hui rarissimes, de l'Iconographie photographique de la Salpêtrière.

Freud fut le témoin de tout cela, et son témoignage devint la confrontation d'une écoute toute nouvelle de l'hystérie avec ce spectacle de l'hystérie que Charcot mettait en œuvre. Témoignage qui nous raconte les débuts de la psychanalyse sous l'angle du problème de l'image.