

Georges Didi-Huberman: “Toute relation aux images se donne comme une prise de position”

Georges Didi-Huberman, propos recueillis par Nicolas Truong publié le 21 août 2008

<https://www.philomag.com/articles/georges-didi-huberman-toute-relation-aux-images-se-donne-comme-une-prise-de-position>

Georges Didi-Huberman, historien d’art et philosophe, s’intéresse à la mise en situation des images et conçoit le discours sur celles-ci comme une « prise de position ». Sa réflexion se nourrit des apports de la psychanalyse, et met en perspective poétique, politique et imagination.

Aussi éloigné de l’histoire de l’art académique que de la réduction de l’œuvre au concept théorique, Georges Didi-Huberman dessine, à travers plus d’une trentaine d’ouvrages, une singulière pensée des images. Considéré comme l’un des plus pénétrants philosophes de l’art contemporain, il enseigne à l’École des hautes études en sciences sociales, à Paris. Du Quattrocento à Pierre Hantaï, des crises d’hystérie saisies par Charcot à l’admirable danseur de *baile flamenco* Israel Galvan, du *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac aux pictogrammes d’Auschwitz, cet historien d’art ne cesse d’articuler le questionnement philosophique à la psychanalyse, l’approche poétique à la politique de l’imagination. Principal continuateur de l’histoire de l’art interprétative inaugurée par Aby Warburg (1866-1929), il a dirigé plusieurs expositions, dont « L’Empreinte » au centre Pompidou ou « Fables du lieu » au Studio national des arts contemporains, à Tourcoing. Alors que sa réflexion le mène de la poétique à la politique des images, Georges Didi-Huberman explique ce que pourrait être une réflexion critique sur celles-ci, au moment où elles prolifèrent, entre propagande et ésotérisme, sur les écrans mondialisés.

Philosophie magazine : Comment considérez-vous votre propre métier d’historien de l’art ?

Georges Didi-Huberman : Il n’y a pas de doute que l’historien de l’art exerce un fort agréable et noble métier : il s’occupe d’objets extrêmement valorisés dans notre culture occidentale, il passe son temps devant toutes sortes de beautés, de splendeurs, de merveilles, il voyage en Italie, il visite des palais, il est accueilli dans de luxueuses institutions de recherche, personne ne vient l’agresser dans ces lieux si protecteurs, si maternels que sont les archives ou les bibliothèques spécialisées... La beauté des mondes fictifs que sont les œuvres d’art peut apparaître comme une alternative à l’horreur du monde réel.

Mais jusqu’à quel point une activité aussi contemplative et privilégiée que celle d’historien d’art peut-elle rester à l’abri du bruit du monde ?

On ne s’extract pas de ce monde aussi facilement que cela. Je me souviens, enfant, avoir cru choisir la beauté des formes vivantes (versant paternel, si l’on veut, puisque mon père était peintre) pour échapper à la peur des faits mortifères de l’histoire (versant maternel, si l’on veut, puisque ma mère était une survivante de la terreur nazie). La clôture de l’histoire de l’art à l’égard de l’histoire est

impossible. Les choses ne sont pas si simples du point de vue même de l'art, dans la mesure où toute beauté conséquente – cela est évident chez Picasso, chez Goya, mais aussi, déjà, dans la sculpture antique, chez Botticelli ou Donatello – laisse à la peur la place centrale qui lui revient. Hantise du malheur historique dans la beauté elle-même, « revenance » du réel politique dans l'image elle-même : c'est cela qu'il faut, aussi « esthétique » que soit notre objet, tenter de penser.

Comment l'histoire de l'art s'est-elle saisie des questions politiques et historiques ?

L'histoire de l'art « antiquaire », qui s'occupe avant tout de cataloguer et de juger les objets, façon « la vie et l'œuvre », refoule complètement ce problème. L'histoire de l'art entendue comme discipline interprétative me semble avoir œuvré dans deux directions passablement différentes. On peut sans doute résumer cette différence à travers les noms d'Aby Warburg et d'Erwin Panofsky (1892-1968), deux parmi les plus grands historiens de l'art du XX^e siècle qui ont mis l'histoire factuelle – telle œuvre, tel artiste, telle époque – en question : tous deux ont affronté la difficile question de savoir de quelle mémoire les images sont porteuses dans l'histoire.

En quoi Erwin Panofsky et Aby Warburg ont-ils réinventé l'histoire de l'art ?

Erwin Panofsky l'a fait en sémiologue : il a cherché le sens dans les images. Il y a révélé cette mémoire consciente que constitue une tradition, par exemple la tradition aristotélicienne à l'époque médiévale ou la tradition néoplatonicienne à la Renaissance florentine. Il a, de ce fait, produit une histoire de l'art intellectueliste, « cultivée », humaniste. Aby Warburg – que j'ai tenté d'analyser, voire de prolonger – l'a fait comme un « sismographe » : il entendait insister sur le fait que l'historien, comme l'artiste d'ailleurs, ne raconte pas des histoires et n'isole pas des faits bien définis, mais reçoit et transmet les symptômes, les « *ondes sismiques* » de la mémoire et de l'histoire elles-mêmes. Bref, son objet était moins le sens porté par les images que l'expérience mise en œuvre par elles.

Pourquoi vous intéressez-vous aux « images » en général plutôt qu'aux « œuvres d'art » en particulier ? Et faut-il les opposer ?

«L'historien, comme l'artiste, ne raconte pas des histoires, mais reçoit et transmet les symptômes, les “ondes sismiques” de la mémoire»

Les œuvres d'art sont souvent fort belles et mystérieuses, les images peuvent être infectes et fort triviales. Certes. Mais la question n'est en rien celle d'une « essence » de l'image. La question est celle de la valeur d'usage. D'autre part, le point de vue esthétique – depuis Platon, les académies humanistes, Alexander G. Baumgarten ou Emmanuel Kant, aujourd'hui Arthur Danto ou Gérard Genette – tente d'isoler des critères en vue de définir les limites de ce qui est « de l'art » et de ce qui n'en est pas. De ce fait, il occulte à mes yeux un problème qui me semble constituer le problème principal des arts visuels : quel type de connaissance une image est capable de nous donner, à travers son style même ? J'ai tenté de le faire sur des cas précis, par exemple les images de crises hystériques chez Jean-Martin Charcot, les récits de foudre chez Camille Flammarion ou les photographies de la fumée chez Étienne-Jules Marey. Je me suis bien aperçu, dans ces études de « terrain », si l'on peut dire, que les images sont d'abord au *pluriel*, ce qui rend vain à mes yeux tout

discours sur « l'image » en général. Tous ceux qui ont tenté de faire une ontologie de l'image, Barthes y compris, se sont fourvoyés. Ce qu'il faut penser, ce n'est pas « l'image », mais le type de multiplicité que « des images » configurent. Il faut affirmer, à propos de toute image, la primauté du montage qui la met en situation.

Comment cette réflexion vous amène-t-elle à la notion de politique des images ?

Songez simplement à l'expression : *prendre position*. Prendre position, cela suppose un *acte poétique*, formel, esthétique, un choix de montage : prendre une image ici et la déplacer, la mettre là-bas, entre ces deux autres qui, apparemment n'ont rien à voir... Et cela suppose également, dans le même mouvement, un *acte politique* : le déplacement lui-même ayant, alors, valeur critique, comme dans l'installation de l'artiste Alfredo Jaar. Il expose toutes les « unes » du *Time Magazine* depuis le moment réel où commence le génocide rwandais jusqu'au moment où le magazine accepte enfin, des semaines et des semaines plus tard, d'en faire sa « une ».

Est-ce ce même questionnement qui a surgi lorsque vous avez commenté les quatre photos prises à Auschwitz-Birkenau, réalisées en août 1944 par les membres du Sonderkommando attachés au crématoire V du camp d'extermination ?

Le fait que toute discussion sur les images débouche, naturellement ou par surprise, sur un débat d'ordre politique m'est apparu à ce moment-là. J'ai tenté d'analyser ces quatre images, non comme des constructions fictives mais comme document d'un certain état du réel d'Auschwitz en août 1944 ; non comme unité abstraite mais comme montage, puisqu'elles étaient quatre et formaient à la fois série et discontinuité ; non comme objets mais comme acte d'image (il a fallu s'organiser collectivement pour réussir à prendre de telles photographies) et acte de résistance à la fois (l'enjeu était de témoigner d'une réalité de l'extermination par-delà la mort certaine des témoins). C'est pourquoi j'ai regardé *malgré tout* ces images de près, c'est pourquoi j'ai critiqué les recadrages dont elles avaient presque toujours fait l'objet jusque dans les livres d'histoire les plus sérieux. C'est pourquoi j'ai appelé à regarder l'image abstraite de la série, l'image « ratée » qui ne donne rien à « voir » de discernable, mais qui témoigne visuellement de l'urgence et du risque dans lesquels opérait le membre du Sonderkommando à ce moment-là.

Pourquoi votre approche de ces photographies a-t-elle suscité une si vive polémique ?

L'analyse attentive de l'ombre dans les deux premières photographies et du flou dans les deux autres a mobilisé en chaîne les thèmes suivants : on a vu en moi un esthète, donc un pervers (puisque il s'agissait d'images terribles), donc un chrétien adorateur de reliques, donc un mauvais juif dévoyé, donc un quasi-antisémite, capable de dire que « *les juifs sont les nouveaux nazis* », etc. Tout cela rabattu sur la situation politique israélo-palestinienne dont je n'avais, bien sûr, pas dit un mot dans le cadre de cette analyse touchant un événement ponctuel de l'histoire d'Auschwitz-Birkenau. Ce glissement fut évidemment très douloureux pour moi, mais il a eu le mérite de souligner, fût-ce jusqu'à l'absurde, combien toute analyse d'image est politique en son fond. Combien toute relation aux images se donne comme une *prise de position*, ce qui ne peut pas se réduire à la question de l'art dit « engagé » qui, lui, s'attache à *prendre parti*.

Pourquoi voyez-vous, chez Bertolt Brecht, ces deux rapports à l'image se mêler et s'opposer à la fois ?

«Contre la révocation de l'image en tant que leurre, il faut rappeler l'adage aristotélicien: sans images, on ne peut pas penser de façon conceptuelle»

Mon travail actuel est occupé par l'écriture d'une série d'essais intitulée *L'Œil de l'histoire*. Dans le premier de ces essais, je 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, plus tard, 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 découvre alors, dans ce travail, comment une *connaissance par les montages* peut faire office d'alternative au savoir historique standard, révélant dans sa composition poétique un grand nombre de motifs inaperçus, de symptômes, de relations transversales aux événements. Enfin, on découvre ainsi, dans ces montages brechtiens, un lieu de croisement exemplaire de l'exigence historique, de l'engagement politique et de la dimension esthétique.

Mais en quel sens s'opère précisément, chez Bertolt Brecht, la contradiction entre « prendre position » et « prendre parti » ?

D'un côté, l'engagement de Bertolt Brecht l'amène à *prendre parti* : c'est-à-dire à s'inscrire au parti communiste allemand, à considérer d'un bon œil les prescriptions assez totalitaires de Lénine sur l'*« organisation d'une littérature de parti* », et à louer la sagesse de Staline dans d'horribles poèmes officiels. D'un autre côté, les montages du *Journal de travail* apparaissent comme de libres façons de *prendre position* : façons de tout jeter en l'air – comme les dadaïstes l'avaient fait juste après la Grande Guerre – et de tout redisposer à sa guise ; façons de déplacer, de disposer les choses ; façons de rire et de prendre plaisir. Position critique s'il en est. Dans ces montages brechtiens du *Journal de travail*, c'est la liberté poétique qui prend position, qui trouve son efficacité politique, loin de toute prise de parti univoque.

Pourquoi, selon vous, l'imagination a-t-elle un rôle majeur à jouer ?

Contre la révocation de l'image en tant que « captation », méconnaissance, leurre, erreur sensible, que l'on retrouve de Platon à Jacques Lacan, il faut rappeler l'adage aristotélicien selon lequel sans images, on ne peut même pas penser conceptuellement. D'ailleurs, il faut également rappeler Charles Baudelaire : « *L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.* » Selon le poète, « *un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet* ». Et puis, il faut aussi rappeler comment Hannah Arendt a pris appui sur la critique kantienne afin de promouvoir l'imagination en tant que faculté politique fondamentale : la politique commence, en effet, à partir du moment où je suis capable de m'imaginer dans une position qui n'est pas la mienne (celle de

mon voisin, celle de l'étranger, de l'inconnu, voire celle de mon adversaire immédiat). Voilà pourquoi le champ esthétique comme poétique des images ne va pas, fondamentalement, sans la construction obstinée d'un champ que je nommerai : celui d'une politique de l'imagination.

Pour aller plus loin

L'œuvre de Georges Didi-Huberman

Avec *Devant l'image* (Minuit, 1990), l'auteur signe un véritable manifeste pour une histoire de l'art considérée comme « archéologie des choses oubliées ou inaperçues dans les œuvres depuis leur création », loin du ton de certitude qui règne ordinairement dans la discipline ; *Images malgré tout* (Minuit, 2003), un grand livre exigeant et accessible au sein duquel le philosophe de l'art analyse la série des quatre photographies d'Auschwitz-Birkenau prises en août 1944 par les membres d'un Sonderkommando, empruntant les pas de Jean-Luc Godard dans ses Histoire(s) du cinéma. Avec *L'Image survivante* (Minuit, 2002), Georges Didi-Huberman poursuit sa réflexion sur l'anachronisme des images menée dans *Devant le temps* (Minuit, 2000), en insistant sur la polyrythmie qui les tissent, à travers un hommage à son « maître », Aby Warburg, ce pionnier qui a creusé la mémoire inconsciente des images. Avec *Ouvrir Vénus* (Gallimard, 1999) et *L'Image ouverte* (Gallimard, 2007), le philosophe démontre que chaque image, à condition qu'on sache la regarder, est une expérience intérieure et « ouvrante » qui a le pouvoir de nous inquiéter. *Le Danseur des solitudes* (Minuit, 2006) : une approche philosophique de l'art d'un danseur de flamenco. Dans son dernier ouvrage, *La Ressemblance par contact* (Minuit, 2008), Georges Didi-Huberman se demande pourquoi les artistes modernes et contemporains ont « obstinément, exploré et utilisé les ressources de l'empreinte, cette façon en quelque sorte préhistorique d'engendrer les formes ».