

L'oeil de l'histoire

Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1, de Georges Didi-Huberman Minuit, « Paradoxe », 268 p.

Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2, de Georges Didi-Huberman Minuit, « Paradoxe », 249 p.

Ji-Yoon Han

Number 236, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Han, J.-Y. (2011). Review of [L'oeil de l'histoire / *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*, de Georges Didi-Huberman Minuit, « Paradoxe », 268 p. / *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, de Georges Didi-Huberman Minuit, « Paradoxe », 249 p.] *Spirale*, (236), 62–63.

avoir recours à la notion de pardon (ce qu'il a vu dans les camps, dit Antelme, « n'est pas traduisible par le langage. Haine et pardon n'y répondent pas davantage »). Dénuée de « militantisme » ou de « bonne foi », la pensée d'Antelme est difficile, exigeante, car ces notions ne sont « simples » qu'en apparence (une autre « apparence » qu'il faut crever ?); elles demandent « qu'on sorte de la croyance dans les puissances de bien et de mal – c'est-à-dire de la croyance en général », comme le dit Nancy.

Ce qui engage l'essentiel, et déjà en son fonds toute une déconstruction de l'ontothéologique, voire du « christianisme » (de manière significative, Antelme évoque brièvement au passage la Passion du Christ, en des termes qui disent clairement qu'aucun secours ni salut n'est venu de là : « Je me souviens du vendredi saint de 1945 [...]. Je dois dire que la Passion du Christ ne nous proposait rien de plus que ce que nous vivions. Il assumait sa responsabilité; nous non plus sans doute, nous

n'avions jamais cessé de revendiquer la nôtre »). Abandonner la croyance dans le Bien et le Mal, c'est désormais passer d'un « idéal » à un « indéfini », c'est savoir que ce qu'on appelle « l'homme » n'est pas un universel intangible, qu'il n'est « rien de donné, rien de déterminé » — et que s'ouvre précisément là notre responsabilité à l'endroit de tout « esprit de croisade », dont ne sont pas exemptes, tant s'en faut, « nos » propres valeurs de démocratie, de droit et d'humanisme. ⊥



L'œil de l'histoire

PAR JI-YOON HAN

QUAND LES IMAGES PRENNENT POSITION.
L'ŒIL DE L'HISTOIRE 1 de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 268 p.

REMONTAGES DU TEMPS SUBI.
L'ŒIL DE L'HISTOIRE 2 de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 249 p.

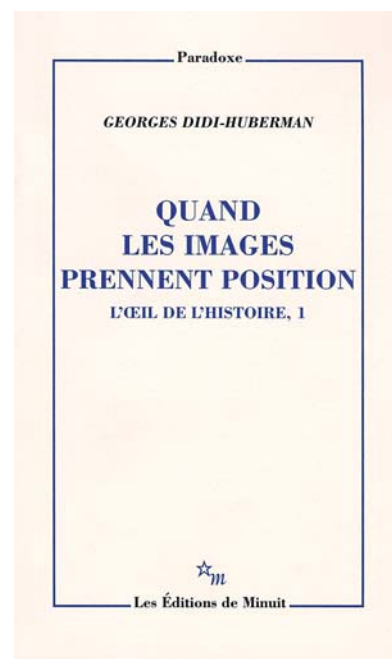
À la différence des penseurs (tels que Jacques Rancière ou Giorgio Agamben) qui ont voulu redonner une valeur politique à tout le champ esthétique, après l'échec des avant-gardes du xx^e siècle à *changer la vie*, Georges Didi-Huberman est à la recherche d'images, à la fois singulières et exemplaires, capables de nous ouvrir les yeux à l'histoire comme à notre présent — images qu'il a récemment nommées *lucioles*. Dans notre monde aveuglé par les flux continuels d'images, demande-t-il, comment construire une politique de l'imagination ?

Mais d'abord, quelles sont ces images-lucioles ? Quatre photographies du camp d'Auschwitz prises par des condamnés pour témoigner de l'extermination. Vingt et une minutes de film, tournées par le soldat américain Samuel Fuller, qui montrent l'ouverture du camp de Falkenau en 1945. Essais filmiques de Harun Farocki depuis quarante ans : autant de montages d'images issues des archives militaires, carcérales et indus-

trielles. *Journal de travail* et *ABC de la guerre* de Bertold Brecht en exil aux États-Unis : *machines de guerre* contre le scandale de l'histoire, par la mise en rapport de coupures de presse, de poèmes et d'images d'actualité.

Le philosophe et historien de l'art parcourait naguère l'histoire des images pour faire apparaître le passé archaïque qui travaille encore dans la modernité : depuis les empreintes de mains sur les parois des cavernes préhistoriques jusqu'aux moulages de Marcel Duchamp, du rayonnement de la *Pala d'Oro*, à Saint-Marc de Venise, aux monochromes lumineux de James Turrell, et à rebours, des *drippings* de Jackson Pollock à un pan de fresque du Fra Angelico.

Or depuis bientôt dix ans, la problématique de la « survivance » des formes à travers l'histoire s'est doublée d'un souci politique de « survie » de la mémoire. Didi-Huberman s'intéresse ainsi presque exclusivement à des images qui témoignent du désastre de l'Europe dans les années 1930 et 1940.



L'élément déclencheur en aura été cette « querelle des images » qui l'a si violemment opposé aux défenseurs d'une mémoire du génocide juif enclose dans l'impensable et l'inimaginable. Didi-Huberman avait alors commis, aux yeux notamment de Claude Lanzmann et de Gérard Wajzman, le crime d'écrire qu'il *existait des images* — quatre ! — sorties d'Auschwitz et qu'il fallait s'employer à les *penser*, c'est-à-dire à construire grâce à elles une connaissance de la Shoah par l'imagination.

* * *

On ne touche pas innocemment à de telles images : il semblerait donc que ce soit dans ces ruines, dans cette plaie encore si vive d'un passé qu'on ne sait décidément comment faire passer, qu'il faille chercher les lueurs pour nous éclairer dans notre propre nuit. Cette conjonction de l'image et du politique, Didi-Huberman, depuis *Images malgré tout* (2003), l'appelle « l'œil de l'histoire ». Au sujet des photos d'Auschwitz, il écrit : « Je dirai que l'image est ici l'œil de l'histoire : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est dans l'œil de l'histoire : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone. »

L'œil de l'histoire, ce sont les images qui rendent visible ce qui était destiné à demeurer invisible, ce que jamais nous ne devrions avoir vu : extermination dans les camps nazis, humiliation des républicains espagnols réfugiés en France après la victoire du franquisme, images de surveillance et de stratégie militaire à « circuit fermé ». C'est la mise au jour de ces images qui voient et donnent à voir contre tout « suspens visuel ». Mais l'œil de l'histoire, c'est aussi ce suspens même, cette volonté des responsables de tous bords de ravir l'histoire à nos yeux.

L'historien a ainsi la responsabilité de déchiffrer l'ambivalence de cet œil, entre vision et tache aveugle, et de transmettre ce simple geste d'humanité : faire une image. Une image contre l'oppression de l'invisible, c'est-à-dire contre le désordre, le démontage du monde. Pour Didi-Huberman, il s'agit en particulier de redonner une lisibilité à la mémoire aujourd'hui saturée ou trop lacunaire de la Shoah, à l'époque où les derniers témoins disparaissent. Car « transmettre n'est rien d'autre que permettre quelque chose comme une survie, une sortie hors de l'oubli des hommes ».

Mais à ce devoir de mémoire s'articule encore un devoir de lucidité, pour notre contemporanéité : *L'œil de l'histoire*, c'est désormais aussi le titre général d'une série amorcée avec *Quand les images prennent position* (2009) et dont le deuxième volume est paru cet automne, *Remontages du temps subi*. La formule affirme ainsi une position politique pour Didi-Huberman : tenir bon, calmement, patiemment, dans la tempête du présent, tout en se tenant dans l'œil du cyclone.

S'arrêter sur quelques images, même si ce ne sont que de pauvres éclats qui de façon

exemplaire s'obstinent à faire voir, c'est rompre le flux indifférent des images. Ce n'est rien d'autre que la recherche de la bonne distance pour observer notre présent : une oscillation entre passé et présent, du proche et du lointain, de l'explication et de l'implication. C'est au moyen de telles résistances, de l'image et de la pensée, que Didi-Huberman entend apercevoir quelque lumière.

* * *

« L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, mais celui qui ignore la photographie », prédisait en 1925 Moholy-Nagy, artiste et théoricien de la Nouvelle Vision. Voici l'urgence : armer les regards, déployer la lisibilité des images pour ne pas qu'elles demeurent à l'état de stéréotypes, résister à l'indifférence.

Didi-Huberman affirme qu'« il n'est sans doute pas d'image qui n'implique ensemble regards, gestes et pensées. Les regards peuvent être aveugles ou perçants, les gestes brutaux ou délicats, les pensées ineptes ou sublimes, c'est selon. Mais une image qui serait de l'œil à l'état pur, de la pensée absolue ou de la simple manipulation, cela n'existe pas ». Et encore : « il faudrait, devant chaque image, se demander comment elle (nous) regarde, comment elle (nous) pense et comment elle (nous) touche en même temps. »

L'image, si fixe soit-elle, est toujours déjà un montage de formes, d'actes et de discours, qui demande à être lu dans toute son épaisseur temporelle. Cette lecture, pour l'auteur, consiste à élaborer un « remontage ». Expliquer ce que l'image a cristallisé, en déplier les faisceaux de sens, et en même temps, dans un geste presque mimétique de l'objet analysé, s'impliquer par l'écriture dans un montage d'associations, d'éclats de pensée. Chercher la bonne distance : ne jamais prendre parti, mais toujours des positions, à coups d'essais, comme aux échecs.

Remontages du temps subi assemble ainsi quatre essais autonomes, distribués en deux chapitres et deux appendices, et dont les objets alternent entre enregistrement sur le vif et rappel du passé (Samuel Fuller, Harun Farocki, Agusti Centelles, Christian Boltanski). S'il y a une continuité dans les thèmes et les questions posés par cette série du *faire-image-malgré-tout*, le livre propose surtout un certain rythme à la pensée, un agencement de fragments dont les

intervalles invitent au jeu et à de nouvelles combinaisons.

Le jeu est en effet au fondement du montage et de toute intelligence des images. Si l'on ne peut plus demeurer innocent, analphabète, face à celles-ci, il faut encore revendiquer une certaine enfance dans le regard, « ne pas cesser d'écarter nos yeux d'enfants devant l'image (accepter l'épreuve, le non-savoir, le péril de l'image, le défaut du langage) ». Le jeu, c'est la mobilité qui déjoue le stéréotype, c'est la disponibilité à d'infinis montages, démontages, remontages, c'est la gratuité presciente de l'imagination. Et c'est en ce sens que Didi-Huberman parle de l'œuvre de Boltanski comme d'un « grand joujou mortel », qui amasse et entasse photos d'anonymes, listes de noms, vêtements usagés, boîtes de toutes sortes, tous les rebus de la mémoire, pour en user sans compter — le jeu, c'est aussi la dépense somptuaire.

Didi-Huberman est cependant bien austère dans la sélection de ses images. Il les choisit expressément difficiles, parfois à peine visibles. Il les qualifie lui-même de modestes, de dignes, d'exigeantes. De manière révélatrice, la « beauté » n'est mentionnée qu'une seule fois dans son dernier livre, à propos des films de Farocki, dont le travail repose entièrement sur le montage d'archives « belles comme des jeux vidéo ».

« Tel était le prix "artistique" à payer », dit-il, pour qu'il pût y avoir transmission, lisibilité de l'histoire. Comme s'il fallait, malgré tout, rédimier les images de leur trop grande séduction et justifier qu'elles nous touchent. Or on ne touche pas innocemment aux images. Sans doute s'agit-il d'un choix cohérent avec la volonté chez Didi-Huberman d'inscrire dans son œuvre ce qu'il appelle une « colère » : une insoumission au présent, le refus de tout état donné.

Mais comme l'auteur l'écrit lui-même, « les images ne nous "regardent", nous spectateurs en perpétuel danger de soumission au visible et en perpétuel travail d'émancipation, que par leur vocation à nous offrir quelque chose en pure perte, une dépense improductive, un gai savoir, quelque chose d'ineffable faisant signe dans le présent vers une question posée au temps ». Et l'on peut se demander si ce don de l'image, ce gai savoir *intempêtif*, peut se transmettre par le seul travail, si intelligent, si nécessaire qu'il soit, de la mémoire. ⊥