

## Au feu de l'histoire

*Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 205 p.

*Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, sous la direction de Thierry Davila et Pierre Sauvanet, Les Presses du réel, « Perceptions », 363 p.

Georges Leroux

---

Number 251, Winter 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77822ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Leroux, G. (2015). Au feu de l'histoire / *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 205 p. / *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, sous la direction de Thierry Davila et Pierre Sauvanet, Les Presses du réel, « Perceptions », 363 p. *Spirale*, (251), 37–38.

# Au feu de l'histoire



PAR GEORGES LEROUX

PENSER PAR LES IMAGES. AUTOUR DES TRAVAUX DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

sous la direction de Laurent Zimmermann

Éditions Cécile Defaut, 205 p.

DEVANT LES IMAGES. PENSER L'ART ET L'HISTOIRE AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

sous la direction de Thierry Davila et Pierre Sauvanet

Les Presses du réel, « Perceptions », 363 p.

À la croisée de toutes les disciplines de l'image, au centre d'une constellation que chacun de ses livres contribue à enrichir, pivotant sur lui-même devant la multiplicité des objets que son travail ne cesse de reconfigurer, Georges Didi-Huberman paraît engagé dans une course que tout pourrait subitement exténuier. Mais c'est nous qui risquons à tout moment de le perdre, nous qui, nombreux et inquiets, le suivons et à qui cette course ne cesse d'ouvrir de nouveaux espaces. Modifier notre horizon, transformer tout ce qui dans la pensée est sollicité par l'image, bouleverser le regard, voilà ce qu'elle accomplit dans le mouvement même de son geste. Quand on pense que Platon, premier penseur de la *mimesis*, n'aura vu que les exemples simples et isolés des images qu'il place dans sa caverne – des ombres portées, des reflets, des peintures – et qu'entre lui et nous le monde de l'image reproduite s'est dilaté aux limites que l'inflation de la reproduction fait éclater tous les jours, on ne peut que mesurer le défi gigantesque que doit relever celui qui entreprend de penser l'image aujourd'hui. Didi-Huberman n'a cessé de le répéter : le paradigme de l'histoire de l'art a volé en éclats, mais c'était pour recréer un nouvel univers, à tous égards semblable à celui que dessine la nouvelle physique. Un monde infini de renvois et de surgissements, un déploiement tourbillonnant d'éclats, de survivances, de rappels, une explosion de figures inouïes emportées par la technologie et le destin de la création.

Cette œuvre n'est pas insaisissable pour autant, dans la mesure où elle accepte de se développer dans le discours d'une pensée qui cherche elle-même à saisir, à embrasser, à comprendre le monde qui déferle. Dans un texte à tous égards important qu'il a donné au collectif d'études sur son œuvre dirigé par Laurent Zimmermann, un texte intitulé « L'image brûle », Didi-Huberman a clairement identifié la tradition à laquelle il veut rattacher son travail, car il s'agit d'un travail et non pas d'une rhapsodie de projets singuliers ne communiquant pas entre eux : cette tradition est celle qui fut initiée par Walter Benjamin et Aby Warburg. Or, peut-on demander, qu'ont donc d'abord en commun ces deux figures solitaires de la pensée de la culture, sinon cette immersion dans le flux pluriel des méthodes, des perspectives, des objets ? Le pluriel n'est ici que l'index le plus manifeste d'une volonté de ne pas chercher un cadre dominateur et fermé pour comprendre la multiplicité du présent. Comme

Benjamin se déplaçant de la photographie à la littérature, comme Warburg lecteur exigeant des traces du passé dans l'œuvre du présent, Didi-Huberman pose le principe d'une brûlure de l'image, requérant du penseur contemporain « une poétique capable d'inclure sa propre symptomatologie ». Prenons à la lettre ce programme au sein duquel sont convoquées à la fois la pensée contemporaine de l'imitation – traversée de part en part par la question de la reproduction – et une esthétique de la beauté. Chacune de ces entreprises aborde les questions les plus essentielles de notre temps : d'abord celles de la vérité et de la simulation de l'image, du témoignage et de la manipulation, héritées directement de Platon, mais aussi celles de l'effet, de la souffrance, de la brûlure de l'image engagée dans une pragmatique universelle. La fantasmagorie évoquée par Benjamin trouve ici son déploiement le plus direct.

De ces questions, Didi-Huberman accepte de se faire le porteur lucide et généreux. Son œuvre est à la fois une description critique des mécanismes et des dispositifs et une lecture pathétique de tout ce qui dans l'image est rencontre de l'histoire et du traumatisme des victimes. Cela, il le partage surtout avec Benjamin, à qui il se relie par une passion de lecture du présent indissociable de la compréhension des traces des blessures. Quand il propose une « archéologie du savoir des images », faisant écho au travail de Michel Foucault, c'est d'abord pour inscrire ces questions dans une épistémologie complexe où quelques rares penseurs peuvent prétendre au statut de prédécesseur. C'est ce sentiment qui s'impose chez les lecteurs de Didi-Huberman, le sentiment d'une solitude de l'œuvre au sein d'une filiation pleinement assumée. Oui, il est seul devant cette masse incontrôlable que même Benjamin n'aurait pu imaginer, pour ne rien dire de Warburg fasciné par un « Atlas » reposant encore sur un monde fini. De cette solitude, toute l'œuvre de Didi-Huberman témoigne avec insistance : autant les travaux sur Warburg, marqués par le projet impossible de coïncider (*L'image survivante*, 2002), que l'immense série sur l'histoire (*L'œil de l'histoire*, tome I : *Quand les images prennent position*, 2009), une série ouverte et *a priori* inachevable. En proposant dans « L'image brûle » la parabole du phalène, Didi-Huberman donne à cette solitude tous les traits de l'éphémère et du pathétique dont son œuvre est imprégnée depuis le début.

Peut-on en tirer une consigne de lecture supplémentaire ? Au fétichisme du collectionneur d'images, facilement obsédé par l'impossibilité d'un regard exhaustif, ne faut-il pas substituer, « plus modestement », un regard adonné à suivre l'image, à se mettre en mouvement sur sa trace, à penser devant et derrière elle ? Succession d'émotions, que chaque livre de Didi-Huberman rend accessibles, jusqu'à ce moment où le phalène se consume dans la flamme de la chandelle, livrant ce reste de cendres comme dans l'œuvre de Claudio Parmiggiani (*Luce, luce, luce*, 1999), placée ici comme l'icône de cette consommation universelle, à la fois « tombeau de la mémoire » et flux vivant, dissémination infinie. Entre l'archive par essence « trouée », et souvent elle-même brûlée, et l'image présente faisant effraction dans le quotidien du langage, quelles passerelles peuvent encore être dressées ? Les lucioles de Pasolini, sources fugaces d'espoir politique, donnent à cette métaphore une part importante de sa vérité (*Survivance des lucioles*, 2009). On hésitera avant de poser dans l'œuvre de Didi-Huberman un privilège du passé sur le présent. Lui-même ne s'y risque pas, mais nous qui lisons d'un même souffle son émouvant récit de visite du crématoire d'Auschwitz (*Écorces*, 2011) et sa discussion de quelques archives photographiques en même temps que son essai sur le danseur Israël Galvan (*Le danseur des solitudes*, 2006), conjugaison impossible des blessures du passé et du traumatisme du présent, nous savons que la tension est ici le principe même de l'œuvre. Didi-Huberman cite la phrase de Benjamin : « *l'histoire de l'art est une histoire de prophéties* », dans laquelle nous pouvons entendre un appel à penser le destin de l'image. L'analogie entre le montage de l'atlas de Warburg et le *Livre des passages* de Benjamin montre « *une commune attention à la mémoire* ». Il en va de même pour cette rencontre quasi magique entre la dialectique des images chez Warburg et l'image dialectique de Benjamin : Didi-Huberman ne recule pas devant l'injonction de penser à son tour, et pour notre temps, l'historicité de l'image (*Devant le temps*, 2000). Entre la tragédie de la culture et la féerie du présent, comment continuer de parler ?

Dans l'œuvre myriadique de Didi-Huberman, cette injonction devient presque un impératif moral. La nécessité de reconnaître dans l'image autant le symptôme engageant une interprétation complexe qu'une connaissance susceptible de maîtriser, au moins en apparence, le flux chaotique du sensible, donne à ce programme une sorte d'urgence. Tous les livres de Didi-Huberman s'inscrivent dans cette responsabilité, et les contributions rassemblées dans les deux ouvrages collectifs cités en rubrique sont chacune le reflet qui renvoie à une facette de son travail. On lira particulièrement l'essai de Pierre Sauvanet (« Georges Didi-Huberman philosophe ? »), citant l'importante réflexion sur la méthode (*Images malgré tout*, 2003) : « *Comme les signes du langage, les images savent, à leur manière – tout le problème est là – produire un effet avec sa négation. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et l'inconsolable. Elles ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute entière, mais ce battement dialectique qui agite ensemble le voile avec sa déchirure.* » Philosophe certes, et au cœur du cyclone platonicien.

Le recueil préparé par Thierry Davila et Pierre Sauvanet nous invite à reprendre sur ces axes ce « *travail dialectique des images* » qui conjugue philosophie et disciplines de l'image : entre le visuel et l'image, catégories qui permettent de traverser l'écran kantien d'une synthèse programmatique du réel, se dessine un « *dépassement* » dans lequel Didi-Huberman inscrit les finalités ultimes de son travail. Parmi ces études, je voudrais retenir le texte magnifique d'Alain Fleischer (« La main qui voit et la main qui entend »), dans lequel on lira une suite de souvenirs amicaux qui accompagnent, dans un contrepoint personnel, le parcours dessiné par ces essais. Ensemble, ils rendent possible une lecture de l'œuvre de Didi-Huberman arrimée à ses principes fondateurs : revenons à ce texte de 2006, « L'image brûle », à ce regard porté « *là où ça souffre* », c'est-à-dire là où ça brûle, « *là où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret", d'une crise non apaisée, d'un symptôme* ». On aimerait pouvoir dire ici ce que représente ce signe, ce rapport à la forme, à son essence qui toujours se dérobe pour ne laisser derrière elle que des traces, des cendres. Les images sont-elles encore lisibles, alors que, livrées au chaos numérique, à l'inflation du virtuel, elles ont cessé de s'accumuler dans la fixité d'un passé pour acquérir désormais le statut d'un éternel présent disponible ? Didi-Huberman écrit que cela demandera un « *suspens, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués* ». Or justement, cela ne cesse malgré tout de se produire, et tout en effet se tient dans ce *malgré* : malgré l'inflation, malgré la vocifération, malgré le mensonge et la réalité qui s'autopublicise à chaque instant, le travail dialectique est possible, il élabore sa critique, il propose son esthétique chaque fois particulière.

Si donc le phalène nous fournit l'allégorie de cet objet prodigieux, si la brûlure en constitue presque l'éthique, la leçon essentielle du travail de Didi-Huberman ne se trouve-t-elle pas dans l'exercice de ce « *suspens* », dans la sensibilité renouvelée à cette temporalité éphémère, chaque image s'approchant du « *feu de l'histoire* » au risque de sa propre consommation ? La question posée est obsédante : face au chaos des images, dans le monde et dans l'art qui est le monde selon toutes les ontologies qui cherchent à le saisir, que faire ? « *Que faire contre cette double contrainte qui voudrait nous aliéner à l'alternative de ne rien voir du tout ou ne voir que des clichés ?* » Il ne saurait être question de renoncer au langage, seul moyen d'engager l'explication. Notre époque, écrit encore Didi-Huberman, est celle de « *l'imagination déchirée* », elle exige de ses interprètes attentifs aux images un travail mettant en équilibre le projet explicatif et l'implication dans ce *pathos* moral qui est la souffrance du scandale et de la colère devant l'injustice et le mal. C'est à nouveau chez Benjamin que nous pouvons trouver l'expression de ce « *double exercice* » : écrivant au sujet d'August Sander, ne parle-t-il pas d'une observation rigoureuse, mais aussi « *tendre* » ? Que peut être cette tendresse sinon l'art mélancolique de l'attention à ce qui disparaît, de l'implication dans le travail de l'image que Didi-Huberman associe au travail d'Alfredo Jaar (*Lament of the Images*, 1999) ? Telle est la brûlure de l'image, tel est le destin du réel pulvérisé dans l'urgence, toujours déjà écartelé entre l'archive de vérité et la volonté d'intervenir. De cette tension radicale, la seule qui soit possible pour le travail sur l'image de notre temps, l'œuvre de Didi-Huberman est le témoin le plus juste, le plus nécessaire. †