

Imaginer Atlas Entretien avec Georges Didi-Huberman

Alexis Lussier, Guylaine Massoutre et Manon Plante

Numéro 251, hiver 2015

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77821ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lussier, A., Massoutre, G. & Plante, M. (2015). Imaginer Atlas : entretien avec Georges Didi-Huberman. *Spirale*, (251), 33–36.

Imaginer Atlas

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

PROPOS RECUEILLIS PAR ALEXIS LUSSIER,
GUYLAINE MASSOUTRE ET MANON PLANTE

ALEXIS LUSSIER — J'aimerais commencer par aborder la question de la légitimité du sujet dans son rapport à l'imagination et au savoir sur les images. J'ai l'impression que l'imagination, pour vous, se tient sur un fil, entre deux extrémités. Il y a l'imagination au sens du *Memorandum de la peste*, où elle est envisagée comme une épidémie, un embrasement, une folie en somme ; et puis il y a l'imagination qui est susceptible de produire un savoir, qui peut être un savoir fou, arbitraire, sinon un savoir paranoïaque. Et pourtant l'imagination n'est pas seulement paranoïaque. Même si la folie guette le savoir sur les images, chez Warburg, par exemple. Dans votre livre sur Atlas, vous dites qu'il faut imaginer pour connaître. Dans *Images malgré tout*, le mot d'ordre serait plutôt qu'il faut imaginer pour comprendre. Dans ce contexte, l'imagination semble avoir une fonction critique, non seulement heuristique, mais aussi argumentative. Sur cette ligne, on peut se demander où situer la légitimité du sujet qui *regarde* mais cherche aussi un savoir en écrivant sur les images.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Vous indiquez un danger, la paranoïa. Moi, je suis parti de l'hystérie, mais quelquefois je me dis que si j'étais parti de la paranoïa, cela aurait donné quelque chose de fantastique... Parce que la paranoïa, c'est l'un des paradigmes les plus importants, je pense. C'est très très important... Warburg n'est pas loin, mais cela veut dire qu'on est toujours sur un fil. Le problème, c'est que si on ne veut pas être sur un fil, on n'a qu'à être un expert et dire des banalités. Donc, dès lors qu'on veut prendre un risque, je ne veux même pas dire subjectif, juste hypothétique, faire une hypothèse, il faut se situer comme sujet. Ce que vous appelez légitimité – c'est un terme qui renvoie à la loi. Je ne suis pas sûr que je dirais légitimité, je dirais plutôt qu'il s'agit de « se risquer à ». C'est un principe presque anarchiste, si vous voulez, qui consiste à se risquer à dire : Je vais parler sur le fil de ma seule et pauvre expérience. Là arrive le danger qui serait de confondre sa seule et pauvre expérience avec l'autorité.

Vous avez remarqué que l'autorité aujourd'hui, ce sont les gens qui disent *je*. C'est l'autofiction en littérature. Dès que

quelqu'un dit *je*, on écoute un peu mieux. Alors, de cela, je me méfie ; et en même temps, il y a là quelque chose comme une grande leçon. Comment ne pas être au centre de ce qu'on écrit, même si on dit *je* ? Chez Derrida, par exemple, qui est un auteur très important pour moi, il y a un moment, dans l'évolution de son écriture, où son *je* est au centre. Barthes, c'est un peu la même chose. Il y a une sorte de quadrature du cercle, quelque chose qui est très difficile à obtenir et que Benjamin réussit totalement, entre autres dans ses écrits sur son enfance. Ou encore chez Proust. Pour moi, Proust ne dit pas *je*. Bien sûr, le narrateur dit *je* tout le temps, il raconte ses petites histoires, et en même temps il délivre un monde ; mais ce qui compte c'est le monde, ce n'est pas sa petite personne. Dans Benjamin, il n'y a aucun *je*, non plus, quand il raconte Berlin vu par son enfance, et pourtant c'est parfaitement écrit dans la fragilité de son expérience à lui.

C'est donc une équation très difficile qui, moi, me pose des problèmes d'écriture. Par exemple, quand j'ai écrit *Écorces*, ce sont les photographies que j'ai faites qui m'ont fait dire : Tiens, je vais faire un texte sur ces images, mais en même temps, je pouvais difficilement faire l'impasse sur ce qui dominait cette visite à Auschwitz, c'est-à-dire que ma famille y est disparue. Or, dans le livre sur les quatre images d'Auschwitz, *Images malgré tout*, il n'y a évidemment aucun élément autobiographique, en particulier aucun marquage que je serais Juif. Les gens mal intentionnés, à tout le moins les gens qui ne sont pas d'accord avec moi, me disent que je suis un mauvais Juif. Mais moi, je n'ai jamais dit : Je suis Juif donc je vais écrire sur Auschwitz. Surtout pas... Donc, vous voyez, je suis désigné à mon corps défendant, même si des gens peuvent voir dans mon nom, fatalement, que je suis Juif. Mais ça, c'est de la paranoïa aussi... La grande difficulté, c'est de ne pas être le héros. L'imagination est sur ce fil. C'est là qu'il y a cette position, je ne dirais pas légitime, mais cette position nécessaire et risquée du sujet dans l'acte de l'imagination.

GUYLAINE MASSOUTRE — Ce sujet engagé œuvre à analyser, à commenter, à décrire des images méticuleusement, jusqu'à percer le paradigme de la description comme d'un coup de couteau. Ce qu'il y a à voir, à dire, à penser se

produit ainsi à même l'expérience d'un *devenir-pensée*. Et puis, dans *Peuples exposés, peuples figurants*, vous expliquez que l'historien et le poète construisent une histoire racontable en formulant l'impensé. Qu'est-ce que ce *devenir-penser* par rapport à la question de la description des images, et par rapport à l'impensé ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je pourrais repartir de ma formation sur le plan d'une histoire intellectuelle, car je ne suis pas seul à être dans cette histoire. Ma formation est liée à certains états du discours sur les objets visibles. D'un côté, pour le dire rapidement, il y avait une école structuraliste qui essayait de traiter les images comme des langages. Je l'ai bien connue, puisque j'ai été l'étudiant d'Hubert Damisch, j'ai fait des séminaires avec Louis Marin, j'allais à Urbino au collège de sémiotique. Je connais très bien Umberto Eco. De l'autre côté, il y avait une tradition phénoménologique, complètement opposée : l'enseignement d'Henri Maldiney, ami de Heidegger,

« Dès que quelqu'un dit je, on écoute un peu mieux. Alors, de cela, je me méfie; et en même temps, il y a là quelque chose comme une grande leçon. »

de Binswanger, de Fink, de toute cette tradition phénoménologique allemande. C'était assez rare que quelqu'un connaisse les deux. Maldiney avait un discours magnifique sur les images et les œuvres d'art. J'ai découvert chez lui les noms de Aloïs Riegl – il était le seul qui connaissait Riegl à cette époque, et tout ce qu'en dit Deleuze vient directement de Maldiney –, Fiedler, Hildebrandt, tous ces penseurs de l'esthétique allemande. J'ai beaucoup appris chez Maldiney, mais il me semblait y avoir une contradiction dans les termes du discours phénoménologique sur l'art. Il parlait d'une mosaïque byzantine, d'un côté très prophétique, et il disait *Dasein*, l'être-là, puis il montrait une aquarelle de Cézanne, qui n'a rien à voir, et il disait le même mot, *Dasein*, le monde, l'être au monde. Le problème, c'est le *devenir-penser* d'un objet spécifique qui est ce tableau-là, cette image-ci. C'est pourquoi je fais des analyses de cas. Je ne parle jamais de l'image en général.

Devant l'objet regardé qui est là, la question est : Qu'est-ce que le devenir-penser ? C'est ce que j'appellerais le mouvement du « malgré tout ». C'est-à-dire que je refuse la position philosophique qui serait : Je vois un tableau de Hantäi, qui me confirme dans ma philosophie préalable. Les philosophes procèdent souvent ainsi, même Jean-Luc Nancy, et je dis Jean-Luc Nancy parce que j'ai dit Hantäi.

J'aime beaucoup Jean-Luc, mais il part d'un contexte philosophique ; il arrive aux images et le contexte éclaire les images. Moi, c'est exactement l'inverse, je pars des images et je modifie le contexte de ma langue philosophique. En discutant avec Hantäi, en regardant ses tableaux, j'avais une pensée déjà inscrite dans mes lectures ; par exemple la distinction que fait Simondon entre moulage et modulation, qu'utilise aussi beaucoup Deleuze. Soit c'est du moulage, soit ça module ; soit c'est une empreinte dans le plâtre, soit une aquarelle de Cézanne. Je regarde un tableau de Hantäi et je m'aperçois que c'est les deux. Ce qui est impossible conceptuellement. Il faut donc changer de concept. Donc, le devenir-penser commence quand on est extrêmement humble devant l'image ou la production visuelle.

Je dis souvent à mes étudiants : n'ayez pas peur de n'avoir rien à dire. Le devenir-penser vient aussi en demeurant *coi* devant une œuvre [rire]. C'est grâce à ce moment de mutité qu'il y a un devenir-penser. C'est parce que vous faites cet effort de changer votre langue qu'il y a du devenir-penser ; sinon c'est de l'application ! Ce devenir-penser est le même mouvement qu'un devenir-écriture.

MANON PLANTE — Lors de votre séminaire, vous parliez de ce moment où Barthes a fait le « pas » littéraire dans son œuvre. Dans votre travail d'écriture, que ce soit par des emprunts à des écrivains plutôt qu'à un langage théorique ou par la constante tentation du récit, vous semblez à la recherche d'un phrasé, comme vous le mentionnez dans *Essayez voir*. Comment situer ce « pas » littéraire dans votre propre démarche ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je pense que si je devenais aveugle, j'écrirais. Je dirais que ma passion, c'est les images, mais la question de l'écriture, c'est la plus importante, car c'est par là que je m'adresse à vous. Quand j'étais enfant, je ne comprenais rien aux romans et je lisais des trucs scientifiques ; je comprenais un peu la théorie de la relativité d'Einstein, mais *Guerre et paix*, je n'ai rien compris. J'ai eu du mal avec la littérature, qui m'est apparue non comme une chose qu'il fallait rejeter, mais au contraire comme *la* chose suprême. Je suis arrivé à la poésie par la philosophie, j'ai commencé par Hegel et grâce à cet article magnifique de Jean Hyppolite sur Hegel et Mallarmé, je suis arrivé à voir que Mallarmé, c'était suprême... Pendant des années, avant d'écrire quoi que ce soit, je lisais du Baudelaire. Et puis il y avait cette question : Comment écrire sur les images sans toujours dire le même mot, *Dasein* dans le cas de Maldiney ? Comment faire ? C'est une question de phrasé, en effet.

Binswanger, qui a sauvé Warburg, a dit quelque chose de sublime : « La folie, c'est un style. » Mais c'est un style littéraire et pictural aussi. J'ai un côté empathique, je me plonge dans un objet, il y a donc un côté mimétique. On m'a beaucoup reproché mon côté empathique, et si j'ai écrit un recueil qui s'appelle *Phasmes*, c'est parce que le phasme est un animal qui ressemble à ce qu'il bouffe. Il mange une branche et il est une branche. Moi, quand je

vois James Coleman, j'entends du Beckett. Je ne sais pas comment dire... Beckett me fait voir James Coleman. Beckett, c'est aussi quelque chose de suprême pour moi, un phrasé inimitable, quelque chose de magnifique. C'est pour cela que j'écris de gros livres ou de petits livres. Cela dépend de l'objet qui appelle une certaine forme littéraire, et elle est variable, mais je pense que ce sont les mots qui font voir. Beckett me fait voir des choses, et j'espère qu'avec certaines phrases, j'arrive à faire voir, plus modestement. Il faut trouver les phrases pour cela. Parce qu'un mot seul ne veut rien dire. La vraie question, c'est le rythme.

ALEXIS LUSSIER — À propos du rythme, je me demandais s'il n'y a pas aussi un rythme dans le regard qu'on porte, par exemple, sur les images. Dans votre livre sur Atlas, vous parlez de la table de travail, en tant qu'elle est aussi une table d'observation où les images sont disposées, pla-

« Je suis arrivé
à la poésie par la
philosophie. »

cées, etc. Est-ce qu'il n'y a pas aussi un rythme derrière le regard, à travers la vision qui produit du montage, par exemple ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Dans un texte qui s'appelle *Théorie générale du montage*, Eisenstein dit cette chose tellement belle : « La naissance du montage : Dionysos. » Et, tout de suite, il explique que Dionysos s'est fait couper en morceaux, mais il renaît et se met à danser... Donc, en fait, la question du rythme, telle qu'Eisenstein se l'explique, c'est aussi « mettre à mort », découper dans une continuité. Moi, j'écris sur des fiches, de petites fiches. Vous mettez en morceaux et ensuite vous faites comme un jeu de patience, le rythme vient tout seul. Je ne fais pas de plan, c'est la table qui décide. Le fait de mettre une fiche devant l'autre jusqu'à ce que cela fasse une composition ; et là, c'est du montage, de la mise en rythme... C'est ce qui explique pourquoi je ne suis capable de parler du cinéma que depuis que je sais découper des séquences sur un ordinateur, faire des *stills*, des photogrammes, pour les réagencer comme je veux. Ou bien, j'ai commencé à être historien de l'art au moment où j'ai acheté un appareil photo. J'ai fait des dizaines de milliers de photos, de mauvaise qualité, peu importe, mais, dans tous les cas, les cadrages, c'était moi.

GUYLAINE MASSOUTRE — Le rythme, et en particulier la syncope, seraient inhérents à toute représentation. Quelle est la nature de cette coupure qui survient comme un effet de l'image ou de l'écriture, comme un accident de la matière ou de l'émotion, motif récurrent dans vos essais ? Est-ce un geste, en relation avec l'espace, tandis que le rythme est en relation au temps ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — « Syncope de la représentation », c'est une expression de Louis Marin. Je suivais ça complètement, même si, moi, j'avais un autre mot dans *Devant l'image* : c'était *déchirure*. C'est un terme plus violent, mais ça va ensemble. Cette déchirure, je l'ai aussi appelée *symptôme* pendant des années. Un symptôme, pour moi, c'est un concept complètement rythmique. C'est une déchirure dans le tissu du devenir, du temps, tel qu'il se déroule normalement. Tout à coup, il se passe quelque chose qui vient d'en dessous, un symptôme, un lapsus, donc un événement rythmique. Rythme et geste, tout cela est complètement relié. Qu'est-ce que l'iconographie des hystériques ? Ce sont des gestes un peu bizarres, quelquefois doubles, contredits, des gestes de refus, des gestes de charme, d'attrait ou au contraire de retrait. Bien sûr, la question du geste est pour moi centrale. C'est pourquoi j'aime tant l'atlas de Warburg, parce qu'il a insisté plus que d'autres là-dessus.

ALEXIS LUSSIER — En vous écoutant, je me demandais justement ce qu'est devenu le mot *symptôme* par rapport à la question du *pathos*, qui vous intéresse, maintenant que vous travaillez sur Barthes et Eisenstein. Pour moi, parler de *pathos*, ce n'est pas tout à fait la même chose que de parler de symptôme. Je ne veux pas jouer inutilement sur les mots, mais vous avez dit à l'instant que le symptôme, c'est « ce qui vient d'en dessous ». Hier, durant votre conférence, vous avez dit que le *pathos*, c'est « ce qui vous tombe dessus ». Il y a là quelque chose comme l'expression d'une verticalité, qui m'apparaît tout à fait intéressante, et sur laquelle on pourrait distinguer le *pathos* du symptôme.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Ce que vous êtes en train de dire est magnifique, d'ailleurs ça m'éclaire beaucoup [rire]. Non, c'est vrai, je parle moins du symptôme, peut-être parce que j'en ai trop parlé. Tout cela, je l'ai construit et j'ai défendu le mot *symptôme*, parce qu'il fallait défendre une certaine terminologie, tout comme le mot *image*. Quant au *pathos*, j'ai choisi ce mot pour différentes raisons. J'aime beaucoup ce que vous avez remarqué, que moi je n'avais pas du tout remarqué. Mais oui, le *pathos* c'est ce qui vous tombe dessus, parce que c'est le *fatum* historique. C'est ce qui t'arrive... Et puis, j'aime bien ce mot parce que tout le monde le déteste [rire]... C'est un peu provocateur... Il faut dire aussi que je m'intéresse de plus en plus à des phénomènes qui sont la forme, sous-entendu temporelle, de l'émotion. C'est plus large que le symptôme qui, lui, fait irruption. Avec le *pathos*, je change un peu la focale. Ça m'intéresse de changer le vocabulaire, même si je ne renonce pas du coup au mot *symptôme*. C'est quelque chose qui est lié à la relation entre les

choix littéraires et l'autorité théorique. Il faut que les mots ne soient pas des mots magiques. *Symptôme* a été mon mot magique. En tous cas, ça m'a fait travailler.

MANON PLANTE — Je reviens à la question du geste, par rapport à l'écriture cette fois. Dans *Blancs soucis*, quand vous parlez de Sarkis, il s'installe un dédoublement entre ce que vous dites de votre écriture et la description que vous faites des gestes posés par l'artiste. Vous décrivez le travail de Sarkis comme une dramaturgie et vous dites que celui qui les regarde doit lui-même *faire un drame* dans l'écriture. J'aimerais vous entendre sur cette nécessité du drame.

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Je dramatiser tout. Quand j'étais petit, j'avais peur de tout. Maintenant, je dramatiser tout. Dramatiser, c'est une technique de pensée et d'écriture.

« *Un symptôme, pour moi, c'est un concept complètement rythmique. C'est une déchirure dans le tissu du devenir, du temps, tel qu'il se déroule normalement. Tout à coup, il se passe quelque chose qui vient d'en dessous, un symptôme, un lapsus, donc un événement rythmique. Rythme et geste, tout cela est complètement relié.* »

ture. C'est ce que fait Nietzsche, et celui qui a presque théorisé la dramatisation de la pensée, c'est Georges Bataille. J'aime beaucoup Francis Ponge, lorsqu'il décrit un ciel de Provence et qu'il dit que c'est de la cendre. J'aime beaucoup Henri Michaux, quand il décrit pendant une page entière du blanc, juste du blanc. Donc, je prends un film de Sarkis, où il trempe son doigt dans du lait, et j'essaie d'en faire un drame. L'écriture, c'est le geste pour décrire les moindres gestes. C'est ça qui est beau.

MANON PLANTE — L'emploi des mots *plaisir, jeu, déplacement, expérimentation* peut surprendre par rapport à certains thèmes de votre œuvre, tels le deuil, la perte, qui sont au cœur même des images. Comment penser ces deux éléments ensemble ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Dans la polémique sur les images d'Auschwitz, j'avais un ami qui était plutôt du côté Lanzmann-Wajcman, et on s'est beaucoup engueulé. Il était très en colère et son argument ultime a été : « Mais quand on te lit, en plus, on voit que tu as

du plaisir à écrire. » Il me dit : « Ça, c'est inacceptable. » Que lui dire, sinon : « Oui, tu as raison », car oui, il avait raison. Voilà le problème. Il le posait comme un problème éthique. J'ai parlé de Mallarmé, de Baudelaire, de Michaux, de Ponge. Il faut aussi parler de Kafka, le modèle absolu pour moi. Kafka décrit, dans son *Journal*, une rue, c'est la nuit et il y a une fenêtre allumée. Si on veut décrire cela, il faut dramatiser. Si on veut décrire un processus mortel, il faut savoir s'amuser. Écrire le deuil, par exemple, ce n'est pas être en deuil. C'est écrire le deuil, c'est-à-dire fabriquer une forme pour le deuil.

GUYLAINE MASSOUTRE — Cette brèche dans l'imperceptible, l'imprévu des images, contrevient-elle à ce que vous appelez « l'impouvoir » des peuples ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN — Le monde n'est fait que de censure et d'obstacles, de barrages et d'impasses. J'ouvre un livre sur Fra Angelico, et il y a une censure, c'est-à-dire qu'il ne faut pas représenter ces espèces de taches. Il y a une censure. Dramatiser, c'est dû au fait que le devenir-penser ne va pas sans prendre une hache et casser la porte fermée. D'où le côté dramatique, dramatisé, et ce mot de *malgré tout* qui revient : il faut faire les choses *malgré tout*. Voilà ce que j'admire tellement du texte de Henri Michaux sur le blanc, où il ne parle que de choses imperceptibles, mais il rend le blanc, ça devient une saga, il s'amuse. Il y a cet humour et ce plaisir de l'écriture que j'adore.

L'impouvoir, ce n'est pas tout à fait la même chose. On pourrait dire, pour simplifier, que ce que je construis à partir du deuil pour essayer de faire que l'abattement mélancolique soit révoqué, c'est de passer de « l'impouvoir » à « la puissance ». J'avais fait cette exposition autour de l'atlas. Atlas, à part que c'est une forme épistémologique, on pourrait dire épistémique, c'est aussi ce type qui a le ciel sur les épaules et que j'ai relié d'ailleurs à la figure du juste dans la tradition juive, qui est très importante pour Warburg et Benjamin ; c'est-à-dire l'homme qui porte toute la souffrance du monde sur ses épaules. C'était le thème de cette exposition, comment faire un savoir à partir des désastres ? D'où l'importance de Goya, etc. Mon prochain projet d'exposition s'appelle *Soulèvements*, au pluriel, c'est exactement ce geste, Atlas va prendre le monde et le jeter, et on va voir ce qui se passe. Soulèvements... —

1. Cet entretien a eu lieu le 12 novembre 2014 à Artexte, dans le cadre d'un séminaire donné par Georges Didi-Huberman, intitulé « Oscillation du chagrin. Roland Barthes devant la femme qui pleure », tenu les 11, 12 et 13 novembre 2014 et organisé par la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal. Nous remercions Anne-Marie Ninacs d'avoir rendu possible cette rencontre et Georges Didi-Huberman de l'avoir généreusement honorée.