



HÉRITER, TRANSMETTRE, REGARDER. DIALOGUE AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

Georges Didi-Huberman – École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris;
georges.didi-huberman@ehess.fr

Ruxandra Demetrescu – Università Nazionale di Arte, Bucarest;
demetrescu@unarte.org

Laura Marin – Università di Bucarest;
laura.marin@litere.unibuc.ro

Adrian Tudurachi – Istituto di Linguistica e Storia letteraria “Sextil Pușcariu”, Cluj Napoca;
adrian.tudurachi@acad-cj.ro

Nos ancêtres ne nous précèdent pas en lignes continues, même pas en arborescences généalogiques que l'on pourrait remonter par simples bifurcations : mais en couches brisées, en strates discontinues, en blocs erratiques. Les généalogies, comme les géologies, ont toujours à subir le contretemps des séismes, des éruptions, des déluges et autres destructions catastrophiques².

« Les grands-pères sont très utiles pour tuer le père... »

Laura Marin : Permettez-moi d'entrer dans le sujet de notre discussion, par un aveu : au fur et à mesure que j'avais dans la traduction en roumain du dytique que forment *Devant l'image* et *Devant le temps*, j'étais saisie par la présence, je dirais symptomale, de tout un vocabulaire de la parenté et de l'apparentement que Georges Didi-Huberman mobilisait dans ces livres pour dire la transmission du savoir dans l'histoire de l'art. Voici quelques exemples :

Dans *Devant l'image*, tu nous apprends, Georges, que Giorgio Vasari est considéré « le véritable père fondateur de l'histoire de l'art »³. Toujours dans *Devant l'image*, tu écris que Erwin Panofsky, « personnage prodigieux [...], chef incontesté, et finalement [...] père » de l'école iconologique, « a définitivement incarné le prestige et l'autorité » de celle-ci. Tu te demandes ensuite si Panofsky fut « le meilleur enfant de Vasari » – « meilleur au point de prendre sa place »⁴, ajoutes-tu, pour conclure un peu plus tard avec ces mots : « Panofsky nous aura donc inventé un

Vasari kantien : manière, pour le fils, de se réconcilier avec l'ancien "père" de l'histoire de l'art, ou même de mêler positivement deux "pères" différents, celui de l'histoire et celui de la connaissance pure »⁵.

Dans l'ombre de Panofsky, « quelque peu oublié »⁶, se trouve, écris-tu toujours dans *Devant l'image*, Aby Warburg, esprit fascinant à l'origine de l'école iconologique, « le plus anthropologue des historiens de l'art », mais « qui n'a pas été suivi dans sa géniale intuition »⁷. Tu lui fais un portrait saisissant dans *L'image survivante*, le livre qui a le plus marqué la réception de Warburg en France, mais aussi ailleurs. Tu dis : « Warburg – notre fantôme : quelque part en nous, mais en nous insaisissable, inconnu. [...] Il sera reconnu comme le père fondateur d'une discipline considérable, l'iconologie ; mais son œuvre bientôt s'effacera derrière celle, tellement plus claire et distincte, tellement plus systématique et rassurante, de Panofsky [...]. Depuis lors, Warburg erre dans l'histoire de l'art comme le ferait un ancêtre inavouable – sans que l'on dise jamais ce qu'il ne faudrait pas avouer, ou ce qu'il faudrait désavouer en lui –, un père fantomatique de l'iconologie »⁸.

Enfin, dans *Devant le temps*, ta démarche euristique et épistémique consiste, entre autres, à « remonter, depuis le malaise actuel, jusqu'à ceux dont nos directs "pères" ne se sont plus sentis les fils directs »⁹.

Père fondateur reconnu, meilleur enfant, fils réconciliant, ancêtre inavouable et fantomatique : on comprend vite que ton travail consiste non seulement à faire jouer les termes « image » et « temps », « art » et « histoire » comme des outils critiques s'appliquant l'un à l'autre, mais aussi à réfléchir sur la façon dont se transmet un savoir, avec ses lignes de continuité et ses détours, ses ruptures et ses reprises, ses dégénération et ses régénérations. À force de la présence insistante de ce vocabulaire de la famille j'aimerais t'adresser la question suivante : Quel est ton rapport avec l'imaginaire généalogique ? Et quels horizons de connaissance ouvre pour toi ce vocabulaire de la famille ?

Georges Didi-Huberman : Quelle question ! Il n'y avait qu'une traductrice pour repérer ce chemin symptomal, comme tu parles. Or tu as tout à fait raison. Il y a un imaginaire généalogique, mais alors, dans les exemples que tu donnes, il s'agit surtout de père et de fantôme si j'ai bien compris, s'agissant des pères, des pères reconnus

comme pères, donc Vasari, père de l'histoire de l'art, Panofsky, père de l'iconologie. C'était évident, en tout cas dans ma génération, que Panofsky était le père de l'iconologie. Alors, dans ce cas-là, je dirais que, comme beaucoup d'enfants, tu as envie de tuer le père, évidemment. Tu as envie de manifester que le père est à la fois reconnu pour sa puissance et en même temps qu'il y a quelque chose qui ne fonctionne pas. Cela veut dire que la transmission, l'imaginaire généalogique, ne sont jamais quelque chose de simple. C'est toujours très complexe, ce dont on hérite. Après, on pense que ce sera simple de le transmettre, mais quand on devient père à notre tour – je suis moi-même père –, cela devient très compliqué. Alors, je dirai peut-être deux-trois choses très rapidement.

Je dirai d'abord que j'ai été extrêmement proche amicalement d'un très grand psychanalyste, Pierre Fédida, qui a été l'assistant de Binswanger et à la fois connaissait très bien Lacan. Un jour, il m'a posé la question suivante : « Mais alors, tu n'arrêtes pas de critiquer Panofsky, c'est qui le Freud de ta discipline, finalement ? ». Et ma réponse a été : « Aby Warburg ». Vous savez sans doute que lorsqu'on veut tuer le père, on s'adresse très souvent au grand-père. Les grands-pères sont très utiles pour tuer le père. Comme si le père du père vous aidait à tuer le père ! C'est donc très utile de s'adresser aux grands-pères. Dans ce cas-là, Aby Warburg est un grand-père, premièrement. En plus, il est un grand-père *fantomal*, parce que c'est un grand-père que les pères ont tué. Par exemple, d'une certaine façon, Panofsky a tué Aby Warburg. Ernst Gombrich encore plus. Gombrich n'avait pas de rapport avec Warburg, tandis que Panofsky a très bien connu Warburg, et d'une certaine façon il a tué le père. Je peux donner un exemple précis : lorsque les grands écrits de Warburg ont été traduits en italien, on a demandé une préface à Panofsky. Il a refusé. Il ne voulait rien à voir avec cela, c'était fini.

Tout cela doit être pensé dans la perspective d'une histoire de la discipline de l'histoire de l'art. Une discipline comme l'histoire de l'art, et comme n'importe quelle discipline, a une histoire qui est très liée à l'histoire politique elle-même. C'est tout à fait fondamental que la plupart des historiens géniaux, inventifs, de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, sont partis en 1933. Ils étaient souvent juifs et ils sont partis. Où est-ce qu'ils sont allés ? Ils sont allés dans le domaine

anglo-saxon. Une fois arrivés dans le domaine anglo-saxon, personne ne les comprenait. Panofsky a très bien expliqué qu'aux Etats-Unis, lorsqu'il employait le mot « *tactisch* » ou « *haptisch* », personne ne le comprenait. Personne ne comprenait, en fait, le vocabulaire philosophique sous-jacent à l'histoire de l'art. Il a donc renoncé à ce vocabulaire. C'était son choix, et je pense que c'était un mauvais choix, cela dit avec toute l'admiration que j'ai pour Panofsky. C'est un très, très grand historien de l'art, et il faut le relire, mais il a fait le choix de renoncer à une certaine généalogie philosophique de l'histoire de l'art. La discipline de l'histoire de l'art est une discipline philologique, bien évidemment, mais c'est également une discipline philosophique. Elle a été philosophique dès le début. Quand vous faites un catalogue, en écrivant *Nicolas Poussin : Jeunesse, maturité, vieillesse*, ce qui semble évident, vous faites des choix philosophiques. Et en fait, vous devez être conscient de ce qu'un philosophe marxiste très connu en France, Louis Althusser, appelait « la philosophie spontanée des savants ». Nous devons être capable de comprendre la philosophie spontanée qui anime notre discipline même quand on fait la moindre notice de catalogue. Alors, cette dimension philosophique a disparu, disons qu'elle a été refoulée. La tentative généalogique, c'est de se dire : « dis-moi, grand-père, quelles étaient tes ambitions philosophiques, et on va essayer de continuer de transmettre cela ». Donc voilà, la parenté, tu as bien raison de le dire, elle est complexe, elle suppose une certaine agressivité – ce n'est jamais très simple avec les parents –, et en même temps elle suppose une continuité.

Je finirais en disant que ma vie académique a été très tourmentée, très difficile, très conflictuelle. À partir d'un certain âge, elle s'est beaucoup calmée, et on s'est adressé à moi comme si j'avais de l'autorité. Je me suis dit : « mince alors, je suis devenu un père ». C'est à ce moment-là que j'ai écrit deux livres, l'un sur Malraux, l'autre sur Jean-Luc Godard, pour critiquer le fait de spéculer sur son autorité. C'est très compliqué d'avoir de l'autorité, le grand travail pour transmettre à des gens plus jeunes, c'est de défaire l'autorité, c'est-à-dire d'être père sans autorité. Godard a abusé de son autorité, Malraux n'en parlons pas, il a abusé de son autorité, et je pense que Warburg, qui était fou de toute façon, ne pouvait pas vraiment faire école, de façon autoritaire. Je ne sais pas si toi, Ruxandra, tu serais d'accord avec cela.

Ruxandra Demetrescu : Absolument. Je reviens donc au grand-père. Il a inauguré dans notre discipline – et tu es d'accord avec moi que l'histoire de l'histoire de l'art est très importante quand elle est bien faite, comme tu l'as fait dans *Devant l'image* et *Devant le temps* – une histoire de l'art intempestive, faite de fantômes, parce qu'il était non seulement un personnage fantomatique, mais il était aussi obsédé par les fantômes. Les nymphes, les *Ninfa*, étaient ses fantômes aussi. Il a inauguré aussi une histoire de l'art faite de survivants – c'est pour cela qu'il parle de « *Nachleben des Antike* », qu'on traduit malheureusement par « survivance », dans l'absence d'autres mots –, de passages et de déplacements. Il s'agit donc d'une condition de l'histoire de l'art qui n'est pas nécessairement confortable, mais aujourd'hui, ce modèle fascine beaucoup d'entre nous et fait que Warburg soit présent. Le grand-père est donc notre contemporain à plusieurs égards, et ceci non seulement pour les historiens de l'art. N'oublions pas le merveilleux texte de Giorgio Agamben sur Warburg, qui a été publié bien avant que Warburg ne devienne une « industrie académique », comme on le dit avec des mots assez malheureusement choisis. Ce grand-père qui est toujours parmi nous est fasciné également les artistes et le monde des expositions, mais nous allons revenir sur cela.

J'aimerais maintenant évoquer un point de vue qui éclaire, je crois, la raison pour laquelle Warburg a été fondamental pour toi, pour ta pensée philosophique sur l'art et les images. Tu as parlé à un moment donné des notes proliférantes, des notes copieuses j'aimerais dire, qui seraient, selon toi, un trait typique de l'histoire de l'art allemande, et surtout de Warburg. Dans *L'Image survivante* tu remarquais que ces notes ont d'abord fonctionné par mimétisme du savoir rhizomique proposé par Warburg. Je ne crois pas me tromper en disant que tu es un cas particulier d'historien et de philosophe de l'art vivant en France et intimement lié à une tradition allemande de la discipline. Et ce que tu as vu chez le grand-père c'était une pensée qui fonctionne par pertes et non par acquis, et où les questions sont plus importantes que les résultats. De ce point de vue, Warburg est extrêmement différent de Panofsky.

Georges Didi-Huberman : Je suis complètement d'accord avec toi. Tu as bien fait de signaler le texte magnifique d'Agamben qui date de 1984, *Aby Warburg et la scienza senza nome*. Justement, j'étais en Italie à cette

époque-là, et je discutais beaucoup avec Agamben. J'ai découvert Warburg dans l'édition italienne avant de le lire – plus difficilement – en allemand. Pour un intellectuel français de cette génération il y a une sorte de médiation très importante qui est la psychanalyse, la phénoménologie, Merleau-Ponty et Derrida. Derrida s'est intéressé aux fantômes dès le début, et très, très vite à la notion de trace, de vestige, de lacune. J'ai été lecteur de Derrida en tant qu'étudiant et j'ai eu ensuite la chance d'enseigner dans le même endroit que lui. On a donc fait des choses ensemble, et en particulier j'ai essayé de le convaincre de s'intéresser à Warburg, parce qu'il aurait écrit des choses superbes sur lui.

Ruxandra Demetrescu : Ça t'a réussi ?

Georges Didi-Huberman : Non, non, non. Il n'a pas écouté, parce que les notes de Warburg ne sont pas aussi fascinantes que les écrits posthumes de Nietzsche, par exemple. Warburg est beaucoup moins organisé. C'était quelqu'un qui cherchait désespérément, donc. Il y a, par exemple, ce manuscrit extraordinaire de la fin de sa vie qui s'appelle *Grundbegriffe*. Cela veut dire « concepts fondamentaux ». Si vous êtes philosophe vous vous précipitez sur ce manuscrit de Warburg qui est très gros et vous découvrez qu'en fait ce n'est pas du tout philosophique. C'est un manuscrit entièrement consacré à la recherche du sous-titre de *Mnemosyne*. C'est fascinant, non ?

A propos de *Nachleben*, je voudrais faire une remarque parce que, dans un colloque à Londres consacré à Aby Warburg, j'ai eu un échange très intéressant avec un grand connaisseur de Warburg, Ulrich Raulff qui, par ailleurs, a dirigé l'archive de Marbach. C'est un homme merveilleux, qui disait comme toi : c'est embêtant qu'on ait traduit *Nachleben*, qui veut dire « après-vivre », par « survivance ». Alors, il faut savoir qu'en français « survivance » ne veut pas dire « survie ». Survie, c'est « *überleben* ». Il y a un accident d'avion et trois survivants. Eux, ils sont encore vivants, tandis que les autres sont morts. La survie, c'est cela. *Nachleben*, c'est tout à fait autre chose. C'est quelque chose que l'on croyait mort et qui a une sorte d'existence fantomatique qui est encore efficace. Le mot « survivance » peut rendre cela en français sans signifier que ce n'est pas mort. Oui, oui, c'est mort, mais c'est encore après-vivre. Et puis, il y avait le vocabulaire du *survival* chez l'anthropologue Edwddard Taylor, qui, à mon avis, est

extrêmement important pour Warburg, puisque Taylor a découvert, par exemple, qu'au marché de Mexico les grands-mères qui vendaient des bouts de tissu en utilisant un système de numérotation, de calcul, qui était celui des précolombiens... Ce système, il était allé le chercher à la Bibliothèque nationale de Mexico, alors qu'il était là en acte devant lui au marché de Mexico. La survivance caractérise uniquement les faits de culture, elle ne caractérise pas des gens vivants. Pas du tout.

Et puis, pour reprendre ce que tu as dit tout à l'heure, il faut constamment faire l'histoire et la généalogie de nos disciplines. Pas seulement de nos disciplines, mais quand on écrit quelque chose il faut savoir ce qui nous précède. C'est pour cela qu'il faut des notes. On a toujours été précédé par quelqu'un, donc voilà, il faut des notes.

Comment se déploie une transmission lorsqu'elle se révèle non pas "manquée" au sens strict (c'est-à-dire forclosée à jamais), mais simplement marquée par l'innommé ? Ne faut-il pas compter avec ceci que le passé refoulé finit toujours par faire retour à travers symptômes, crises ou séismes de notre présent ? Comment donc se constitue une tradition lorsque son contenu, héritage du passé, nous vient de grands-parents trop mystérieux ou de trésors incompréhensibles qui se retrouvent, sans qu'on les ait choisis, entre nos mains, au fond de notre cœur ou juste sous nos pieds ?¹⁰

Inventer de nouvelles relations d'objets, et travailler avec elles

Ruxandra Demetrescu : Tu as écrit aussi sur le fameux texte de la conférence de Aby Warburg, *Images du territoire des indiens pueblos en Amérique du nord*, mieux connue comme *Le rituel du serpent*. En fait, Warburg n'a jamais voulu qu'on montre ou qu'on publie ce texte. À mon avis, c'est un des textes les mieux connus, les mieux débattus, et je voudrais savoir ce que tu en penses.

Georges Didi-Huberman : Je trouve légitime qu'on ait publié la conférence sur *Le rituel du serpent*. Je trouve légitime qu'on le commente, d'une façon générale. Je l'ai moins commenté que la plupart de mes collègues. En France, par exemple, c'est surtout Philippe-Alain Michaud qui a étudié *Le Rituel du serpent*. Quand j'ai travaillé sur Warburg

à l'Institut Warburg à Londres, j'ai été frappé par le fait que les gens s'intéressaient beaucoup à sa correspondance, à ses notes inédites, à cette conférence, et finalement, ils ne lisaient pas ce qu'il a publié. Il faut d'abord lire ce qu'il a publié. Il a publié une trentaine d'articles, je crois, ce n'est pas beaucoup, mais ce qu'il a publié est d'une richesse absolument incroyable. Moi, j'étais surtout disons influencé, impressionné, par la thèse sur Botticelli de 1893, qui est un chef-d'œuvre – très court, mais un chef-d'œuvre –, et par l'article sur le portrait. Tous ses articles sont merveilleux, mais l'article sur le portrait à Florence a généré chez moi, a engendré, une sorte de travail au long cours. Donc à chaque fois, dans chaque élément de ces analyses de Warburg j'ai essayé en quelque sorte non pas de commenter Warburg, je ne me sens pas une compétence de philologie allemande, justement, mais de le prolonger intuitivement, à ma façon. J'ai donc fait un livre sur Botticelli, un autre sur Vénus. J'ai aussi ce projet en plusieurs volumes sur la figure de la *Ninfa*, dont quatre sont déjà parus, et il y a un dernier que je vais faire, si j'y arrive. Warburg était donc, à chaque fois, un outil de problématiques, comme tu l'as très bien dit. Il a posé des questions, il a posé des exigences et il les a transmises. Et c'est à nous de travailler sans être fatalement des dévots de sa parole, etc. Warburg donne à travailler, et c'est ce qui est merveilleux chez lui. Tandis que Panofsky donne des résultats. C'est merveilleux aussi, on en profite. Mais Warburg, il exige quelque chose. Il exige quelque chose que lui-même n'a jamais réussi à obtenir tout à fait. Il était sans fin, Warburg, il n'arrêtait pas. Il n'a jamais écrit un livre, il n'a jamais réussi à clore un livre. C'est, n'est-ce pas, merveilleux, finalement ?

Ruxandra Demetrescu : Oui, en effet. Pour enchaîner sur Warburg, à propos de l'*Atlas Mnemosyne* : on dit qu'il est, tel qu'il nous est parvenu, est une histoire de l'art sans texte. Et tu as combattu cela d'une façon pertinente. J'aimerais que tu en dises un mot. *Atlas*, on le sait, est un projet qui n'était pas abouti à la mort de Warburg en 1929. Nous avons soixante-trois planches. Avec le texte, c'est toute une histoire, car Warburg nous a laissé quand même l'introduction de l'*Atlas* – très bien traduite en anglais par Matthew Rampley – et quelques notices que Claudia Wedepohl à l'Institut Warburg de Londres essaie de déchiffrer. Ce sont des notices parfois incompréhensibles. On doit donc

trouver la clé. Vers la fin de sa vie, Raymond Klibansky disait que nous avons tort de considérer les notices finales de Warburg comme l'œuvre d'un personnage atteint par une maladie incurable. Elles sont pleines de richesses, il faut seulement trouver la clé.

Georges Didi-Huberman : Je suis d'accord avec toi sauf peut-être avec le mot de « clé », parce qu'on pourrait s'imaginer qu'il y a une porte fermée et que si on trouve la clé on va ouvrir la porte et on va tout découvrir. En fait, si tu tiens à la question de la clé, j'irais plutôt du côté de Borges ou des commentaires de Gershom Scholem sur la kabbale. Les lettres employées par Warburg pour classer sa bibliothèque sont en relation directe avec un système de type kabbalistique. Scholem a cité un texte absolument merveilleux qui est comparable à une parabole de Borges du fait que l'écriture sacrée y est présentée comme un palais avec des milliers de pièces, chaque porte ayant sa clé, sans que l'on sache où sont les clés. On peut chercher des années, à l'infini même, la bonne clé.

Ruxandra Demetrescu : On s'égare...

Georges Didi-Huberman : Oui, on s'égare. Alors, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que dans les rapports que Warburg a fait entre les images de son *Atlas*, il faut tenir compte du fait qu'elles étaient provisoires, et ceci, tout le temps. Sinon il aurait collées les images. Or, il les a juste épinglées pour pouvoir faire d'autres arrangements et une nouvelle photographie. Ça veut dire, premièrement, qu'il y a un côté hypothétique, ce qui exclut de dire que la solution est là. Deuxièmement, que les rapports entre les images peuvent être de très nombreuses dimensions. Il y a des rapports évidents. Par exemple, il y a les planches avec tous les tarots de Mantegna. Les tarots ça va, on a compris. C'est un corpus. La planche numéro 1 n'a presque jamais été commentée parce qu'on ne comprend même pas ce que sont les objets qui y sont présentés. J'ai essayé d'en faire un commentaire. Ce sont des foies, des modèles en argiles de foies divinatoires, c'est-à-dire des modèles en argile pour les devins qui ouvraient des animaux (des moutons), pour dire le futur aux rois. Cela commence en Mésopotamie et finit avec le fameux foie de Piacenza, qui est un objet étrusque du premier siècle. Il y a mille cinq cents ans entre les deux, et la problématique est la même.

Donc là, Warburg prend un objet, qui est quand même le premier objet de tout l'*Atlas*. Ce n'est pas une œuvre d'art, c'est un outil divinatoire, c'est un modèle de foie de mouton, mais il y a quinze siècles de permanence de cet objet. Voici donc une illustration parfaite de la notion de *Nachleben*, la longue durée d'une certaine forme. Ça aussi, c'est assez facile à comprendre. Mais il y a des choses beaucoup plus difficiles à comprendre, et là, il faut faire des hypothèses, il faut demander à Claudia Wedepohl si elle a des documents, et quelques fois on est obligé de faire juste des hypothèses. Et c'est tout. Cependant, il ne faut pas non plus monumentaliser cet *Atlas*, et penser qu'il est la clé de tout. Il faut nous-mêmes inventer de nouvelles relations d'objets, et puis travailler avec elles. Simplement, voilà, Warburg n'arrivait pas à commenter exactement les relations d'images. Pourquoi ? Parce que c'était toujours provisoire. Il pensait qu'il allait y arriver plus tard. Tout le temps, tout le temps, tout le temps... Es-tu d'accord ?

S'il est vrai que l'atlas Mnemosyne constitue une part importante de notre héritage – héritage esthétique puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entres elles ; héritage épistémique puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir [...] –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offrirait la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde¹¹.

Les expositions sont toujours provisoires

Ruxandra Demetrescu : Je crois que c'est ce qui t'a fait mobiliser l'*Atlas* dans tes expositions. Et je voudrais maintenant te demander : en fait, pourquoi es-tu devenu, comme tu dis, « monteur d'expositions » ? Tu n'aimes pas le terme « commissaire » et tu es inconfortable avec le mot « curateur ». « Monteur d'exposition » me rappelle le mot allemand *Ausstellungsmacher*, consacré par Harald Szeemann. En ce qui te concerne, tu es passé de la table de travail à l'espace d'exposition. Et je me permets de te proclamer « curateur warburgien » ou monteur d'exposition

dans l'esprit d'Aby Warburg. On sait que tu as fait trois expositions qui ont été une sorte d'hommage à l'anthropologie des images inventée par Warburg : *Atlas* à la Reina Sofía de Madrid en 2010, *Nouvelles histoires de fantômes* qui était intimement liée à l'*Atlas*, en 2014, et puis *Soulèvements*, en 2016. Voudrais-tu nous parler de cette approche curatorielle ? Je rappelle juste que dans les études curatorielles on fait à présent la différence entre « curating » et « curatorial ». « Curatorial » renvoie au potentiel de recherche et à une vocation de connaissance. Et je crois que c'est ce que tu as fait dans tes expositions. Pour moi, *Atlas*, ainsi que les expositions qui l'ont succédée, sont un exemple de vraie recherche.

Georges Didi-Huberman : C'est une très large question. C'est une partie de ma vie, c'est très important, en fait. J'insisterais peut-être sur la transition avec ce qu'on a dit sur l'*Atlas* de Warburg, sur l'idée de version. Prenons une exposition comme par exemple celle de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois sur l'informe, *Formless : A User's Guide*. On a là une catégorie esthétique définie une fois pour toutes, qui vaut comme catégorie critique pour l'art contemporain et qui est un concept. C'est une exposition qui illustre un concept, qui exclut certains artistes de façon péremptoire. Par exemple, Beuys était exclus de cette exposition comme n'étant pas pertinent, alors que sur l'informe c'est quand même un artiste majeur. Mais voilà, il y avait des choix critiques et des choix théoriques extrêmement fermes. Le type d'exposition que j'essaie de mettre en place est complètement différent. D'abord, toutes ces expositions, à part l'une des premières, qui était *L'empreinte* au Centre Pompidou, ont eu des versions différentes. Autrement dit, ce sont des expositions constamment modifiées parce qu'elles ont eu plusieurs existences. *Atlas*, c'était d'abord à Madrid, ensuite à Karlsruhe, et après à Hambourg. Mais à Madrid c'était une exposition de 2000 m² et à Hambourg de 5500 m², c'est-à-dire une exposition complètement différente, vu l'espace que j'avais. Donc pour moi, une exposition est exactement comme un *Atlas* : une série d'hypothèses provisoires. Pas du tout des réponses, mais des arrangements. Et on essaie différents arrangements pour voir surgir éventuellement de nouvelles questions. Si vous mettez deux œuvres d'art l'une à côté de l'autre, quelquefois il se passe quelque chose. Une question peut se poser. Ce n'est pas par hasard que j'ai toujours écrit les textes en amont, pendant l'exposition,

et après l'exposition. Le texte, lui, prend tout un temps très, très long. Mon commentaire, si vous voulez. Alors que l'exposition dépend de la lumière, du mur, de « est-ce qu'on peut avoir cette œuvre ou pas », etc. Donc il y a tellement d'aspects pratiques qu'il y a quelque chose de fatalement expérimental.

Quand j'ai fait la troisième version d'*Atlas*, en 2011 à Hambourg, plusieurs institutions, notamment universitaires, c'est-à-dire des institutions qui n'avaient pas beaucoup d'argent, m'ont demandé de faire voyager cette exposition. C'était absolument impossible parce qu'il y avait des œuvres fameuses, des œuvres chères, il y avait les valeurs d'assurances, le transport, etc. Je me suis dit alors que j'avais un ami – ce n'était pas encore un ami à l'époque, je connaissais seulement ses œuvres –, un photographe autrichien, Arno Gisinger, dont j'admire beaucoup le travail parce qu'il ne fait pas de tirages. Il fait des photos et il les imprime pour les adapter à un lieu. C'est quelqu'un qui connaît extrêmement bien Walter Benjamin. Il a donc utilisé une pratique de la photographie qui est le contraire de la photographie « œuvre d'art ». Je me suis dit que grâce à lui on va faire une exposition *Atlas* à l'époque de sa reproductibilité technique. Une exposition reproductive. Et c'est ce qu'il a fait. Il est venu faire des photos à Hambourg, et ensuite on a fait voyager cette exposition dans des endroits tout petits à Beyrouth, Rio de Janeiro, etc. Et puis, on l'a fait au Fresnoy (Turcoing) et au Palais de Tokyo à Paris. Au Palais de Tokyo il y avait un grand mur courbe. On a donc adapté ses photographies selon les photographies de l'exposition *Atlas* de Hambourg. C'est une première chose. Moi, j'ai fait quelque chose d'expérimental également : un film, un petit film en noir et blanc, sur la planche numéro 42 de *Mnémosyne*, sur les lamentations, qui a eu comme conséquence un livre aussi, intitulé *Ninfa dolorosa*. J'ai fait un hommage de cette planche dans le sens où j'ai fait moi-même une planche constituée d'images filmiques de lamentation. Tout ce qu'on voyait au sol était en fait des extraits de films. Donc tout était en mouvement et tout concernait les lamentations. C'était une planche warburgienne, un hommage à Warburg mais à l'époque du cinéma et de la vidéo. Donc vous voyez, ce sont simplement des expériences. Quelquefois elles ont un destin, c'est-à-dire elles provoquent un nouveau concept, une nouvelle question. Quelquefois, non.

Cela fut plus compliqué pour *Soulèvements*. Comme le contenu était politique, on m’a souvent reproché de ne pas être très précis avec le sens politique que je donnais à telle ou telle image. Pourquoi mettre un film où on voit quelqu’un qui tape sur une table et il y a un verre de lait qui tombe ? Est-ce que c’est politique, ça ? On m’a interrogé un peu là-dessus, ce que je comprends. Mais il faut aussi comprendre que je fais des hypothèses, que si je dois donner des réponses, c’est plutôt dans les livres que dans les expositions. Les expositions sont toujours provisoires.

[...] lorsqu’un spectre nous apparaît, c’est notre propre généalogie qui est mise en lumière, en cause et en question. Un spectre serait donc notre “étranger familial”. Son apparition est toujours réapparition. Il est donc un être ancestral : un parent – lointain, certes – qu’on a souvent peur de voir revenir à la maison, parce que, s’il revient, c’est probablement pour rouvrir parmi nous une secrète et persistante blessure relative à la question généalogique¹².

Les œuvres d’art sont aussi des capacités critiques, vis-à-vis de l’histoire ou de la politique

Ruxandra Demetrescu : *Soulèvements* aussi a été une exposition itinérante, en cinq versions. Après l’inauguration de l’exposition au Jeu de Paume en 2016, tu as fait cette affirmation lors d’un entretien : « Je ne suis dans cette exposition ni prescripteur ni contempteur de la violence des soulèvements. Je suis intéressé par les gestes, formules du pathos, j’observe aussi bien la violence que la non-violence ». Dans l’introduction que tu as rédigé en mars 2016, donc avant que l’exposition soit mise en place – c’était, souvenons-nous, pendant la crise des réfugiés – tu poses la question suivante : « que devient le destin des peuples quand on commence à confondre l’étranger avec l’ennemi ? ». Pour moi, cette phrase est fondamentale. D’abord, parce qu’elle explique le contenu de l’exposition, qui était compliqué, je l’avoue. *Soulèvements* voulait et veut dire beaucoup de choses. Ensuite, parce que tu étais très attentif à ce qui se passait à ce moment-là. Et c’est ça la dimension éthique de l’image et de l’interprète de l’image. Et c’est ce que tu as fait, même si tu sembles un peu en retrait par rapport aux événements, ce que tu avoues parfois, si je ne me trompe pas.

Georges Didi-Huberman : Je voudrais dire pourquoi on devient historien de l'art. On devient historien de l'art souvent parce qu'on a peur de l'actualité politique. On a peur du monde. Alors on va étudier Fra Angelico. Là, il n'y a pas de problème, c'est beau. Dans l'activité de l'historien de l'art et de l'esthète en général il y a donc une position de repli, peut-être de peur. Il ne faut pas mépriser cette peur. Moi, je sais que j'ai passé mon enfance dans la peur, la peur du monde politique. J'avais peur, j'avais peur de tout. Je n'ai pas participé à Mai 68. J'avais 14-15 ans. J'avais peur à cause des choses généalogiques, bien évidemment. Mon initiation politique est venue plus tard. Elle est venue petit à petit. Je pourrais le dire de façon précise, parce que faire un livre sur l'exploitation des hystériques par les médecins de la Salpêtrière, c'est de la politique, évidemment. C'est très lié à Michel Foucault. Mais la politique *stricto sensu*, lire Georg Lukács, lire *Le Capital*, lire tout ça, je l'ai fait très tard. Et je peux dire que je suis encore un enfant dans cette question de la prise de parti, savoir pour qui prendre parti, etc. Partir de Warburg, qui lui-même avait peur de tout ce qui est politique, c'était partir d'une question qui est celle du geste, et non celle de l'action politique. C'est ce que les gens n'ont pas bien compris en France, c'est ce que les gens ont très bien compris au Brésil, en Espagne, en Argentine, au Mexique, parce que pour eux geste et action vont ensemble. Pour les Français, si tu fais un geste, ce n'est pas encore une action. Il faut que tu aies un projet politique. J'étais plus critiqué en France que partout ailleurs sur cette question. Ce qui est légitime, je comprends très bien.

Maintenant, pour la remarque que tu as faite sur mon introduction sur les immigrants syriens qui allaient à cette époque en Grèce, etc. Qu'est-ce que j'ai fini par faire ? J'ai fini par discuter avec une femme extraordinaire, anarchiste grecque, poète, activiste, qui s'occupait beaucoup des migrants et qui a fait avec une réalisatrice grecque un film sur le camp d'Idomeni. Elle a écrit un poème que j'ai trouvé admirable, qui s'intitule *Des spectres hantent l'Europe*. On revient donc aux spectres, mais ce sont les spectres de Karl Marx aussi, les spectres de Derrida aussi, en disant que les syriens qui arrivent sont nos fantômes à nous. Ce poème m'a bouleversé. On l'a traduit en français, j'ai essayé de le faire publier dans une revue de poésie française qui ne m'a jamais répondu. Alors, j'ai écrit un commentaire de ce poème, et avec cette femme qui s'appelle Niki Giannari, nous avons écrit un petit livre sur ce sujet. Grâce à elle,

cette simple notation a quand même donné lieu à un livre. Je n'aurais pas pu faire le livre tout seul. Donc, voilà, à chaque fois, je dirais, je n'ai pas la solution. Mais je cherche une voie, et j'essaie d'écouter les autres.

Ruxandra Demetrescu : On arrive à l'émotion. Je crois que ton travail est de plus en plus marqué par l'émotion, qui est une qualité, je dirais, intellectuelle, aussi paradoxale que ce pourrait paraître. Dans le vocabulaire anglo-saxon, on appelle cela « affective turn », mais je crois que pour toi l'émotion est liée aussi à la poésie, et c'est très important. Je l'ai remarqué dans ton dernier livre, *Le témoin jusqu'au bout*, un livre absolument bouleversant, du moins pour moi. Parlons maintenant de cette faculté qui est liée à l'émotion. On avait tout à l'heure évoqué William Heckscher, un des spécialistes de Warburg qui lisait Warburg de cette façon, en renvoyant à Giambattista Vico.

Georges Didi-Huberman : Depuis que j'ai terminé *Soulèvements* je me suis dit qu'en effet la question des émotions est un sujet extrêmement compliqué, très difficile, crucial. Aussi, j'ai bien vu que dans la réception française de *Soulèvements* il y avait une incompréhension sur le côté lyrique ou émotif de mon exposition, comme si c'était fatalement un côté non politique. Alors qu'à Barcelone, à Mexico, à San Paolo, à Buenos Aires, c'était évident que politique et émotion vont ensemble. Alors là, on parle, je dirais, d'un discours occidental, notamment très informé par la structure universitaire anglo-saxonne, avec deux extrêmes : d'un côté, on surestime l'émotion, en disant par exemple, que tout ce qui est artistique, c'est de l'émotion. Il y a en France, un livre qui s'appelle *La revanche des émotions*. Catherine Grenier, historienne de l'art, y fait l'éloge d'artistes qui, selon elle, ont renoncé à critiquer la société, à faire de l'histoire, à faire de la critique, et s'adressent uniquement à l'émotion. Elle a tort sur toute la ligne. Les exemples de noms qu'elle donne, comme Robert Morris, montrent que ce n'est évidemment pas vrai. Il y a de l'émotion, mais il y a aussi de la critique historique et politique. Elle surestime donc l'émotion pour faire oublier que les œuvres d'art sont aussi des capacités critiques, vis-à-vis de l'histoire ou de la politique. D'un autre côté, j'ai réagi très fortement à une proposition du critique d'art américain très connu, Hal Foster, qui a écrit ceci : « When I hear the word Affect, I reach for my taser... », phrase

qui m'est extrêmement antipathique d'abord parce que c'est une paraphrase d'une phrase nazie, quelquefois attribuée à Himmler, quelquefois attribuée à Goering, cela n'a pas d'importance, l'idée de Foster étant que toute émotion est en effet idéologique, que toute émotion est « implantée ». Pour lui, une émotion, c'est de la pure idéologie. C'est une lecture excessive à mon avis, et fausse, des *Mythologies* de Roland Barthes, ou de Guy Debord, par exemple.

Entre les deux extrêmes, comment on fait ? Voilà, toute la question est là. Donc j'en suis là, je suis dans ce problème. Mais je pense qu'en aucun cas on ne peut exclure l'émotion de toutes les problématiques critiques qui nous intéressent. Il y a une phrase magnifique de Hannah Arendt, où elle dit en particulier ceci : « le contraire de l'émotion ce n'est pas la raison, c'est l'insensibilité ». Et elle ajoute, « moi, quand je travaille sur les camps de concentration, je ne peux pas travailler sans colère. Si je n'ai pas de colère, je ne suis même pas objective ». On a en France une édition scientifique des discours de Hitler, de *Mein Kampf*, faite selon l'édition allemande, d'où on comprend que Hitler était vraiment un propagandiste. Je me suis alors posé cette question : pourquoi un jeune homme allemand, écoutant Hitler, est bouleversé ? C'est une émotion, il est ému. Qu'est-ce qui se passe entre cette émotion et le fait que deux ans plus tard il tire sur des enfants ? Il écrit à sa femme : « j'ai jeté un enfant, j'ai tiré sur lui, et voilà il est tombé ». Ce même jeune homme qui a acquis une capacité d'insensibilité à partir d'une émotion devant un discours de Hitler – voilà les questions, politiques, qu'on peut se poser sur l'émotion. L'émotion doit être critiquée tout comme les images doivent être critiquées. Mais en aucun cas elle ne doit être ontologisée comme quelque chose de trop bien ou de trop mal. C'est comme les images : il faut critiquer les images, et il faut tenir compte des images.

Adrian Tudurachi : Il faudrait peut-être ajouter quelques mots sur ce livre paru en 2022, *Le témoin jusqu'au bout*, qui est une lecture du journal d'un philologue juif, Viktor Klemperer, écrit pendant douze ans dans l'Allemagne nazie, donc dans des conditions extrêmement difficiles. Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cet essai est le fait que vous avez proposé une interprétation du totalitarisme par rapport au régime émotionnel, en définissant le totalitarisme comme une mutilation affective, comme suppression des émotions disjointes.

Des affects éprouvés malgré tout, des affects équivoques, disons. Ce que le totalitarisme neutralise, c'est le droit de l'individu d'éprouver des sentiments incertains. Pensez-vous qu'une critique systématique du totalitarisme est possible à travers une telle analyse de l'émotion ? Cette hypothèse fonctionnerait-elle, par exemple, dans la compréhension des totalitarismes, tels que les pays de l'Europe de l'Est les ont connus après la Seconde Guerre Mondiale ?

Georges Didi-Huberman : Le mot totalitarisme suppose qu'il y ait une totalité, et une totalité n'a besoin de rien. Si elle est totale, elle n'a besoin de rien d'autre. C'est ça une totalité. Il est vrai que dans ce petit essai sur Klemperer, pensé au départ comme un chapitre du futur livre sur les émotions – mais comme je voulais vraiment citer longuement Klemperer, tellement c'est beau, cela a pris la dimension d'un petit livre plutôt que d'un chapitre – j'ai fait une hypothèse. Il va falloir voir si cette hypothèse tient et combien de temps elle tient. Je suis parti de la distinction chez Freud entre ce qu'il appelle « le refoulement » et ce qu'il appelle « la forclusion ». En général, nous sommes tous des névrosés, nous refoulons des représentations, et ce que Freud dit c'est que lorsqu'on refoule des représentations, l'affect qui est lié à ces représentations n'est pas refoulé. L'affect continue d'exister, simplement il n'est plus associé à la représentation de départ. C'est ça un refoulement : on ne sait plus pourquoi on est ému, mais on est ému. On ne sait plus pourquoi, on a refoulé la représentation. C'est le niveau où l'affect trouve encore sa place. Et puis, il y a la forclusion, c'est-à-dire quelque chose qui est de l'ordre de la psychose. Dans cet autre cas de figure, les gens sont fous complètement. Ils ont éjecté de leur conscience, de leur préconscient, aussi bien les représentations que les affects. Ils n'ont plus d'affects. Si on lit certains grands paranoïaques, on voit qu'ils n'ont plus d'affects. Mon hypothèse était donc de dire que si l'affect trouve encore sa voie, on a encore une possibilité de communiquer avec quelqu'un, parce qu'un affect s'adresse toujours à quelqu'un. Même si vous pleurez tout seul dans votre lit vous vous adressez à quelqu'un, vous pleurez pour quelqu'un, vers quelqu'un. Sauf si vous êtes vraiment fou. Alors, à ce moment-là vous ne pleurez carrément plus. C'est dire que l'émotion, l'affect, tend vers une sorte de partage avec l'autre.

Pour comprendre ce que c'est une émotion il ne faut pas seulement faire de la neurophysiologie, et il ne faut pas seulement faire de la psy-

chologie. Il faut s'occuper d'éthique. Savoir ce que c'est le destin d'une émotion si vous parvenez à la partager avec quelqu'un. L'idée est de partager non seulement le sensible, comme le dit Jacques Rancière, mais de partager l'affectivité. Alors il est remarquable chez Klemperer qu'en fait, contrairement ce qu'il a été toujours dit à son sujet – qu'il était quelqu'un de très froid, qu'il ne communiquait aucune émotion, qu'il était sans pathos en quelque sorte –, il communique sans arrêt son pathos, il le donne, il le communique. Je pense que c'est ça la différence. Pour répondre rapidement à votre question – c'est une hypothèse que je fais, ce n'est pas une réponse définitive : totalitaires seraient ceux qui expriment les émotions comme un bloc qui ignore l'émotion de l'autre, comme un bloc sans partage. C'est ce qui fait qu'un jeune homme, ému par Hitler, n'a aucune émotion en tuant un bébé qui ne lui a jamais rien fait de mal. Et qui considère simplement que ce sont deux blocs, et qu'il n'y a aucun partage.

[...] hériter d'un courage consiste d'abord à avoir le courage de dire une certaine vérité sur les apories de l'héritage lui-même. Tant il est vrai qu'un héritage n'est jamais un "bien" tranquillement mis à notre disposition, mais un champ de tensions perpétuellement reconduites jusqu'à nous. Tout héritage nous oblige donc à prendre position sur la temporalité qu'il ouvre¹³.

Nous devons chercher nos testaments même dans la pauvreté

Adrian Tudurachi : Vous écrivez ceci dans *Témoin jusqu'au bout* : « Il observe autour de lui comment réagissent les personnes "sélectionnées" pour les départs vers les camps : "Chaque évacué tente de laisser quelque chose. Mais celui qui en hérite aujourd'hui est l'évacué ou l'assassiné de demain" »¹⁴. Du journal de Viktor Klemperer, vous retenez ici une note du novembre 1942 qui renvoie à l'inutilité du geste testamentaire. Ceux qui vont être envoyé dans le camp tentent de laisser leurs biens en héritage, un héritage qui n'est voulu par personne. Afin d'éclaircir ces mots j'aurais une seconde question, qui renoue avec le fil rouge de notre rencontre, concernant l'héritage, la transmission et le regard. Y a-t-il une pauvreté de l'héritage, pour reprendre la formule de Walter Benjamin, « pauvreté de l'expérience » ? Y a-t-il y une pauvreté de l'héritage dans une société gouvernée par un régime totalitaire ?

Georges Didi-Huberman : C'est une très belle hypothèse qui n'a de sens que si dans la pauvreté on n'imagine pas que tout a disparu. C'était une discussion que j'avais notamment avec Giorgio Agamben. Pour Agamben, la phrase de Benjamin « le cours de l'expérience a chuté » signifie qu'il n'y a plus d'expérience. Dans le livre qui s'intitule *Enfance et histoire*, il dit que « l'homme occidental a perdu ses gestes », qu'« il n'y a plus de gestes ». Je ne comprends pas comment on peut perdre ses gestes. On peut perdre quelque chose qu'on possède, or on ne possède pas ses gestes. Ils ne sont pas à nous. « Dire bonjour », « accoucher », « mourir », ce sont des gestes qui ne sont pas à nous. Nous appartenons à nos gestes, et les gestes sont souvent des gestes que faisaient nos arrière-grands-parents. D'ailleurs, c'est ça la transmission. Il y a une magnifique remarque de Pasolini qui, observant Anna Magnani, dit qu'elle est une star, qu'elle est moderne, qu'elle boit du champagne, mais qu'en fait elle ressemble à sa grand-mère paysanne. Elle est une paysanne. Elle est sa grand-mère aussi. Je suis donc d'accord avec ce que vous dites à condition que la pauvreté ne veuille pas dire la distinction. Avant qu'on se rencontre tout à l'heure, Laura parlait d'une phrase de René Char : « notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». Très belle phrase, utilisée par Hannah Arendt au début de son livre sur *La crise de la culture*. C'est une phrase magnifique, et en même temps on pourrait dire qu'il faut faire varier cette phrase, c'est-à-dire que nous devons chercher nos testaments même dans la pauvreté. Et nos testaments, nous devons les chercher dans les documents. C'est dans les documents que nous allons trouver nos testaments. Et comme je le disais à plusieurs étudiants ici, il faut savoir où ils sont ces documents. Il faut savoir choisir un bon document. Se dire « ce document-là est important pour moi, ce sera mon testament. Il n'a pas été fait pour moi, mais je vais le prendre et ce sera mon testament ». Je proposerais donc l'idée de document-testament. C'est ça la fonction critique de l'historien : faire de son objet, du document qu'il tire, non pas simplement une philologie, mais un outil pour le futur. Et là, nous sommes dans la transmission, parce que nous essayons quand même de transmettre quelque chose à nos enfants, je pense.

- ¹ Ce dialogue avec l'historien de l'art et le philosophe des images Georges Didi-Huberman a eu lieu le 24 juin 2022 à l'occasion de la remise du titre de Doctor Honoris Causa de l'Université de Bucarest. Modéré par Laura Marin et Adrian Tudurachi, le dialogue a pris la forme d'un échange avec Ruxandra Demetrescu, professeur d'histoire de l'art à l'Université nationale d'art de Bucarest.
- ² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002, pp. 337-338.
- ³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990 [trad. rom. Laura Marin, *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*, Tact, Cluj-Napoca 2019], p. 57.
- ⁴ Ivi, pp. 117-118.
- ⁵ Ivi, p. 136.
- ⁶ Ivi, p. 117.
- ⁷ Ivi, p. 263.
- ⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante...*, p. 30.
- ⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000 [trad. rom. Laura Marin, *În fața timpului. Istoria artei și anacronismul imaginilor*, Tact, Cluj-Napoca 2021], p. 55.
- ¹⁰ Georges Didi-Huberman, « *La vie est à nous* ». *Hériter, espérer, sortir de soi*, in Jean Birnbaum (dir.), *Hériter, et après ?*, Gallimard, Paris 2017, pp. 15-16.
- ¹¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Minuit, Paris 2011, p. 20.
- ¹² Georges Didi-Huberman, *Passer, quoiqu'il en coûte*, Minuit, Paris 2017, p. 32.
- ¹³ Georges Didi-Huberman, *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1, Minuit, Paris 2019, pp. 397-398.
- ¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Le témoin jusqu'au bout*, Minuit, Paris 2022, p. 72.