

The logo for 'IMAGES IN IMAGES' features the word 'IMAGES' in large, bold, white letters. The 'I' is composed of three colored squares: blue, pink, and yellow. The 'M' and 'A' are also white. The 'G' is white with a black outline. The 'E' is white with a black outline. The 'S' is white with a black outline. To the right of the 'IMAGES' text, the words 'IN' and 'IMAGES' are stacked vertically in a smaller, white, sans-serif font.

**IMAGES  
IN  
IMAGES**

**Journal of Visual and Cultural Studies**

**GEORGES DIDI-HUBERMAN:  
DÉPLIER L'IMAGE**



**CESI** CENTER OF EXCELLENCE IN IMAGE STUDIES  
UNIVERSITY OF BUCHAREST

**#05  
2015**

INSTITUTUL EUROPEAN

**CENTER OF EXCELLENCE IN IMAGE STUDIES  
UNIVERSITY OF BUCHAREST**

---

***IMAGES, IMAGINI, IMAGES***

**JOURNAL OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES**

**5/2015**

***Images, Imagini, Images. Journal of Visual and Cultural Studies***

JVCS is a peer-reviewed periodical in Arts & Humanities, edited by the Center of Excellence in Image Studies (CESI), University of Bucharest.

**www.cesi.ro**

**Office:** Center of Excellence in Image Studies, 5 Mihail Moxa Street, Sector 1, Bucharest, postal code 010961; phone/fax: +4.021.2125028

**Publisher:** Institutul European Iași

**Director of JVSC:** Sorin Alexandrescu

**Scientific Editor of JVSC:** Laura Mesina

**Editorial and Advisory Committee of JVSC:**

Georges Banu (Paris)

Colette Nativel (Paris)

Maaïke Bleeker (Utrecht)

Robin Nelson (London)

Chiel Kattenbelt (Utrecht)

Isabella Pezzini (Roma)

Gianfranco Marrone (Palermo)

Mary-Laure Ryan (Boulder)

Mihai Moraru (Bucharest)

Andrei Ujică (Karlsruhe)

**Issue Coordinator:** Laura Marin

**Issue Editor:** Anca Băicoianu

**Cover design:** George Anghelescu

**Cover illustration:** Georgiana Gîrboan, *Ex-trace* (digital image, 2016)

ISSN 2247 – 7950 (Print)

ISSN-L = 2247 – 7950 (Print)

**Copyright:** © 2016, Center of Excellence in Image Studies, University of Bucharest

**Laura Marin**  
(Issue Coordinator)

***IMAGES, IMAGINI, IMAGES***  
***JOURNAL OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES***

**5/2015**

**Georges Didi-Huberman:**  
**Déplier l'image**

INSTITUTUL EUROPEAN

## Contents

Laura Marin

*Introduction: Déplier l'image*.....7

### I

#### *Image et pensée esthétique*

Georges Didi-Huberman

*Încântător de alb*..... 19

Nigel Saint

*Georges Didi-Huberman: From "non-savoir" to the Atlas*..... 39

Vlad Ionescu

*On Moths and Butterflies, or How to Orient Oneself  
through Images*..... 63

Bertrand Prévost

*Georges Didi-Huberman: Une sensibilité deleuzienne*..... 87

Andrea Pinotti

*Like Unlike: Mimesis, Montage, Mimicry*..... 105

Sorin Alexandrescu

*Ce qui nous regarde lorsque nous regardons*..... 135

### II

#### *Image et pensée politique*

Georges Didi-Huberman

*Imaginea arde*..... 179

Adrian Tudurachi  
*« Images et peuple ». Critique de la représentation sociale  
chez Georges Didi-Huberman.....* 209

Maud Hagelstein  
*Farocki/ Didi-Huberman. Lisibilité des images  
et pédagogie critique.....* 229

Éric Marty  
*Silence de l'image, violence du regard  
ou la possibilité d'une Contre-terreur.....* 245

Emmanuel Alloa  
*Gândirea fasmidă.....* 257

\*

#### Reviews

Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image* (Andrei Lazăr)..... 267

Emmanuel Alloa (ed.), *Penser l'image I & II* (Alexandra Irimia).. 272

\*

Notes on Contributors..... 277

Guidelines for Contributors..... 283

Formatting and Style Guide..... 285

Illustrations..... 291

Maud Hagelstein

*Farocki/ Didi-Huberman. Lisibilité des images et  
pédagogie critique*

**Abstract**

How should one place oneself within the present iconosphere, at a time when everything seems to be hyper documented? What can be done with the plethora of images surrounding us? And is there anything left for us to read in these objects that have already been discussed over and over again? The filmmaker Harun Farocki hangs on to the belief that his documentaries can make images speak in new and different ways. Also, while traditional iconology sees the image as a crossword puzzle with only one possible interpretation, Georges Didi-Huberman argues for a critical montage aiming to restore the openness of the images in order to deploy their multiple meanings. What is at stake here is the very construction of "the eye of history," an alternative viewpoint allowing for a kind of reading that would free the document from the strictures of homogenizing interpretations. The montage as understood by Didi-Huberman restores the complexity of the visual, thus placing itself in stark opposition to traditional authoritarian approaches. This paper explores the role of a "pedagogy of the document" in liberating knowledge from automatized modes of reading.

**Keywords:** image, Farocki, Didi-Huberman, montage, readability/legibility, iconology, criticism, Warburg.

Ceci constitue désormais un lieu commun : depuis l'ère de la reproductibilité technique, on assiste à une prolifération exponentielle des images dans nos sociétés. Tout le monde en a déjà fait l'expérience ; on peut trouver aujourd'hui des images d'à peu près tout. Comme d'autres intellectuels, le cinéaste et artiste multimédia Harun Farocki considère à juste titre que notre époque se trouve en situation d'hyper-documentation :

Aujourd'hui [...], quiconque installe une caméra, où que ce soit, ne devrait plus trouver dans le sol que les trous laissés par les trépieds de ceux qui l'ont précédé. Quand on braque, aujourd'hui, sa caméra vers quelque chose, ce n'est plus guère à la chose elle-même que l'on est confronté, mais plutôt aux images concevables ou déjà en circulation qui existent d'elle dans le monde. (Farocki apud Didi-Huberman, *Remontages du temps subi* 152)

Comment dès lors se positionner dans l'iconosphère actuelle ?

Dans ses films, Farocki se montre beaucoup plus intéressé par l'usage ou le remploi d'images déjà en circulation que par la production de nouvelles images. Il utilise donc de manière privilégiée toutes sortes de documents issus de processus techniques (calcul, mesure, reconnaissance) : des « images opératoires » (Farocki 449) produites par des machines dans des contextes industriel, policier ou guerrier, des images accompagnant la robotisation du travail, des images de surveillance, des images de reconnaissance aérienne, des images prises par des caméras électroniques sur des armes télécommandées (les caméras-suicides logées dans la tête d'un missile), etc. Ce sont généralement pour l'homme des images du pire : des images qui le détruisent, qui le surveillent, qui contribuent à son remplacement dans les processus de production. Dans ses films et installations, Farocki s'attaque aussi à des images qui portent le fardeau de nombreux commentaires – des images dont on se demande ce qu'elles pourront encore nous dire : images de la libération des camps, images d'information, images de la guerre, vues dans les journaux ou à la télévision, etc.

Que peut-on encore *lire* dans de telles images ? N'ont-elles pas été épuisées ? En héritier rebelle de l'iconologie critique, si proche d'Aby Warburg mais si dur à l'égard d'Erwin Panofsky, Didi-

Huberman trouve ici l'occasion de poser à nouveaux frais la question de la lisibilité des images<sup>1</sup>. La relecture des fragments du *Livre des passages* de Walter Benjamin lui permet d'assouplir les rigidités habituellement liées à la question des rapports visible/lisible dans les débats autour du « tournant iconique », et de situer l'investigation

au-delà des sempiternelles arguties sur le primat du lisible sur le visible ou inversement, dans lesquelles se sont trop souvent enfoncés historiens ou iconologues – même structuralistes – et tous ceux qui cherchent encore à établir un ordre de hiérarchie ontologique entre le « symbolique » et l'« imaginaire », par exemple. (*Remontages du temps subi* 15)

Il s'agit donc de rendre à ce débat une vraie densité problématique : des images dont la lisibilité historique a été « offusquée » peuvent alors être reçues à nouveau et parler autrement.

Le problème de la lisibilité des images constitue l'un des axes problématiques majeurs de l'œuvre de Georges Didi-Huberman, précisément pour la raison qu'il est, depuis ses premiers textes, en débat constant avec les pères fondateurs de l'iconologie. Là où les défenseurs de la méthode instituée par l'historien de l'art Erwin Panofsky pensaient pouvoir décoder, traduire et peut-être même épuiser le sens d'une œuvre d'art, Didi-Huberman rappelle la rythmique particulière qui conditionne notre rapport aux images, jouant dialectiquement entre proximité et distance, clarté et obscurité :

Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos *sens* – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible. Ici, nous avons cru avoir affaire à une image familière, mais voilà que, tout à coup, elle se referme devant nous et devient l'inaccessible par excellence. Là – autre version de cette même inquiétante étrangeté –, nous avons éprouvé l'image comme un obstacle insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds. (*L'image ouverte* 25)

L'image se conçoit ici comme un organisme qui s'ouvre et se referme (parfois dans un seul mouvement) et dont *les* sens – plutôt que *la* signification – se conquièrent avec patience : rien ne dit que l'image parle toujours, et quand elle n'est pas muette, rien ne garantit qu'elle parle d'une seule voix. Dans ses analyses, Didi-Huberman a souvent restitué aux images les sens qu'on leur avait refusé – pensons à tous les objets négligés qu'il a portés à notre regard : pans de mur, taches aniconiques, photographies expérimentales de fumées, traces de suie, éléments secondaires, restés sinon inaperçus. Mais il a aussi ré-ouvert des images dont on pensait l'interprétation bouclée, comme pour la Vénus de Botticelli :

Mais le cœur de ce corps nous restera impénétrable, bien qu'il soit offert à nos regards dans sa plus entière nudité. Son espèce de solitude pensive l'éloigne de nous comme de sa propre existence sexuelle. On dirait que cette femme est en train d'oublier – ou qu'elle ne sait pas encore – ce qu'elle signifie absolument pour les humains, à savoir l'Amour dont elle représente, comme chacun le sait, la divinité. (*Ouvrir Vénus* 12)

Dans de telles images impénétrables, la « pensivité » fait signe vers ce que le philosophe Jacques Rancière a pour sa part décrit comme *indifférence* ou *indisponibilité* de l'œuvre<sup>2</sup>. Et rien n'interdit de croire qu'une image indifférente est avant tout une image qui fait obstacle à notre volonté généralement savante d'investigation iconologique – c'est-à-dire une image qui se dérobe et qui « oublie ce qu'elle signifie absolument ». Confrontée au corps nu de la Vénus, l'histoire de l'art aurait, par excès de simplification, clôt et pétrifié les sens de la figure, son « double sens » au moins, car à bien y regarder, Vénus serait *tout à la fois* céleste et vulgaire. Au final, la lecture univoque et simplifiée de l'œuvre aura contribué à l'appauvrir.

Révoquer la *nudité* du *nu* botticellien, idéaliser celui-ci à travers la seule prise en compte de ses fonctions littéraires, monumentales ou métaphoriques, voilà qui est procéder, exactement, à ce que Freud nomma, dans un texte célèbre sur l'inhibition et l'angoisse, une « isolation » (*Isolierung*). L'isolation est « un mécanisme de défense, surtout typique de la névrose obsessionnelle, et qui consiste à isoler une pensée ou un comportement de telle sorte que leurs connexions avec d'autres pensées ou avec le reste de l'existence du sujet se

trouvent rompues ». (*Ouvrir Vénus* 22) Depuis longtemps, Didi-Huberman travaillait donc à redonner une nouvelle lisibilité à des éléments de notre culture visuelle (artistique, en particulier), en dépit des lectures bien établies. Mais l'iconologie renouvelée dont on voit poindre la possibilité dans les débats épistémologiques initiés par Didi-Huberman dépasse en réalité le seul cadre de l'histoire de l'art. Le dialogue mené avec l'œuvre de Farocki dans *Remontages du temps subi* atteste bien de la dimension critique et politique du problème de la lisibilité.

Au départ de la plupart des œuvres audiovisuelles de Farocki, un constat : les images ne parlent pas toujours au moment où on les capte. Elles peuvent par contre trouver une lisibilité nouvelle plus tard, une fois que l'on trouve le « point critique » ou le « tourbillon dans le fleuve du devenir » (Benjamin 43-4) d'où surgit la possibilité d'un autre regard. Ce point critique doit être construit. Didi-Huberman l'appelle pour sa part *l'œil de l'histoire*, comme on parle de l'œil d'un cyclone, c'est-à-dire le point autour duquel on peut, à un moment donné, faire tourner tout le reste. Trouver le *point de vue*, par exemple à travers un montage permettant de relire les images passées en les connectant à une expérience actuelle, à un contexte autre ou différé. Pareille ambition fait naturellement écho à l'œuvre si riche d'Aby Warburg – qui n'est pas pour rien associé au projet développé par Didi-Huberman ces dernières années dans *L'œil de l'histoire*. Imaginé et conçu dans les dernières années de sa vie (années 1920), l'*Atlas Mnemosyne* entendait répertorier les mouvements de circulation des images. Il répondait par là à un problème tout à fait dominant : comment *se situer* dans l'histoire très vaste des images artistiques ? Par quels moyens brasser et organiser ce matériau ? Avec ses grands panneaux de toile tendue sur lesquels étaient agencées les reproductions d'œuvres, l'*Atlas Mnemosyne* permettait d'éprouver les ressorts du visuel et de mettre en relief les enjeux de la création artistique pour la civilisation occidentale. Dans le sillage d'un tel projet d'agencement critique d'éléments visuels, et par la force des analyses de Georges Didi-Huberman, le montage d'images constitue désormais un modèle pour la production de savoir<sup>3</sup>. En tant que dispositif, le montage né à l'époque des avant-gardes connaît sans conteste aujourd'hui un regain d'intérêt. Et comme Didi-Huberman le met en lumière, les propositions artistico-critiques de Farocki

montrent, encore une fois, à quel point le montage peut bouleverser nos représentations.

Puisque la lisibilité des documents est rarement immédiate, il faut la patience et l'occasion de ressaisir plus tard les images déjà en circulation. Loin d'être figée, la signification des images peut exploser avec la découverte du point critique à partir duquel elles pourront être ressaisies. Voilà ce que montre exemplairement le cinéaste Harun Farocki avec son film *Images du monde et inscription de la guerre (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)*, dans lequel il analyse une vue aérienne du camp d'Auschwitz, prise inopinément par un pilote américain le 4 avril 1944, alors qu'il survolait à 7000 mètres d'altitude les chantiers des usines IG-Farben :

Ces images d'avril 1944 arrivèrent pour l'exploitation à Medmanham, en Angleterre. Les interpréteurs-photos identifièrent une centrale électrique, une usine de carbide, une usine de buna en cours de construction et une usine d'hydrogénation du carburant. Ils n'étaient pas chargés de rechercher le camp d'Auschwitz, aussi ne le trouvèrent-ils pas<sup>4</sup>.

Pourtant, le dispositif technique avait bien enregistré et inscrit dans ces images aériennes la réalité du camp et les indices de son organisation (rampe de sélection, traces de pas dans la neige indiquant la file des arrivants, chambres à gaz, etc.). Tout y était sauf les conditions permettant de reconnaître dans ces images ce qu'il y avait – déjà – à y voir. En multipliant les points de vue, en mettant en contact ces images (au départ muettes) avec d'autres documents photographiques produits de l'intérieur par les gestionnaires nazis du camp ou de manière clandestine par un membre du *Sonderkommando*, voire même avec des images de temps plus proches de nous, comme les photographies de femmes algériennes dévoilées sous l'objectif de Marc Garanger en 1960, Farocki contribue à donner une nouvelle épaisseur aux vues aériennes qu'il analyse. Il démontre par ses agencements inédits que la signification des images n'est pas fixée définitivement et que l'exégèse doit à tout prix ne pas la figer. La signification d'une image devrait au contraire rester ouverte ; on pourrait alors l'inscrire dans une durée et maintenir la possibilité d'une relecture future.

Dans ce nouveau cadre réflexif, le montage se définit comme l'opération essentielle par laquelle la signification d'une image est

maintenue ouverte. Selon Didi-Huberman, le montage expérimenté par Farocki se distingue de l'opération finalisante et lissante qui redistribuerait des éléments épars en fonction d'une unique logique préétablie. Le spectateur habitué à un tel usage lissant des opérations de mise en images risque en effet la déception au contact des films de Farocki, où tout est mis en pièces : « ce spectateur-là se trouvait évidemment bien encombré d'un montage qui, au contraire, arrêta le récit, l'exposait, le diffractait, le dialectisait en cristaux qui se répondaient ou se contredisaient sur place sans solution, sans synthèse ni pacification » (*Remontages du temps subi* 93). Non pas une opération qui fluidifie, qui entraîne et qui permet la narration, mais un montage qui crée des effets de rupture. Didi-Huberman identifie alors plusieurs stratégies visuelles contribuant chez Farocki à la création de ces ruptures.

La première de ces stratégies serait celle du travail de *comparaison*. Faire fonctionner les images deux à deux lui permet à l'évidence de rapprocher des éléments que tout semble opposer. L'utilisation d'un double écran sur sa table de montage (comme Wölfflin le faisait déjà dans ses cours d'histoire de l'art) permet en outre une grande variété de combinaisons : deux flux d'images hétérogènes passent simultanément sur deux écrans de sa table de montage ; Farocki y intervient en tant que compositeur en utilisant les différentes fonctions de sa table de montage<sup>5</sup>. La double exposition met côte à côte dans un même espace des éléments qui peuvent alors entrer en relation/collision et produire de nouvelles complexités – voire « retourner les points de vue » (*Remontages du temps subi* 160).

Une fois encore, l'analyse de Didi-Huberman (et cette dernière expression en particulier) fait signe vers les intentions d'Aby Warburg. Celui-ci s'était en effet montré très soucieux de dégager de telles positions de retournement, tout occupé qu'il était à établir une archéologie des transformations observables dans le champ de l'art. L'atlas d'images *Mnemosyne* s'est construit comme mise en scène de séries transformatrices, mise en scène vouée à montrer la survivance – toujours inégale, toujours décalée – de motifs visuels centraux pour la civilisation occidentale. Le texte inédit consacré au chef-d'œuvre *Le déjeuner sur l'herbe* a permis par exemple de mettre en lumière le « bouleversement de l'énergie », l'« inversion énergétique » provoquée par Manet à l'égard de la configuration antique ayant servi de modèle.

À peine transformé dans la version moderne, un geste fait néanmoins basculer la représentation d'un pôle axiologique à l'autre : l'homme superstitieux effrayé par la nature devient chez Manet un homme libre, sûr de lui-même<sup>6</sup>. Les écarts successifs pris par rapport au schéma antique nourrissent l'interprétation de Warburg, comme autant de micro-transformations parfois lourdes de conséquences pour le sens général de la représentation. L'historien de l'art allemand croit donc au pouvoir de l'artiste de retourner ou d'inverser les points de vue. Didi-Huberman y croit aussi, et conçoit semblablement le travail de Farocki.

Chez le cinéaste, toutes les comparaisons ne débouchent pas sur des équivalences ; une image peut par exemple jouer le contrepoint d'une autre. Le travail du monteur permet de séparer des choses qui semblent aller de soi, ou d'introduire de la méfiance, de faire porter le doute sur les apparences. Si dans *Images du monde et inscription de la guerre*, Farocki compare – à travers son montage – Auschwitz avec d'autres événements (par exemple les photographies de femmes algériennes prises par Marc Garanger), il le fait en évitant de suggérer une simple équivalence. Mais, comme le remarque Didi-Huberman, l'incomparable d'Auschwitz demande justement à être comparé – c'est-à-dire à ne pas rester un moment isolé de notre devenir historique, un moment qui ne résonnerait avec rien. Il faut maintenir constamment la possibilité de penser, de repenser, de donner de la lisibilité aux documents historiques. Pour ne pas abandonner la raison à ceux qui en font un usage totalitaire.

Le travail de Farocki se voit encore associé par Didi-Huberman au registre de l'essai, de l'expérimentation (cf. le texte d'Adorno – « L'Essai comme forme »<sup>7</sup>). Le réalisateur ne cesse en effet de reprendre les images déjà analysées, déjà introduites dans des montages complexes, pour les remonter dans un ordre nouveau. D'un film à l'autre, les échos sont nombreux – comme si certaines images-clés composaient un lexique particulier à partir duquel Farocki produit des discours potentiellement infinis. Le spectateur un peu régulier des travaux de Farocki revoit des séquences déjà vues et comprend que ces séquences pourront encore faire l'objet d'une autre lecture, plus tard. Et c'est dès lors dans l'intuition qu'il a d'une non-clôture de l'ensemble que le spectateur éprouve sa propre liberté. Là encore, Didi-Huberman suggère implicitement une proximité méthodologique entre le film de Farocki et l'atlas de Warburg.

En 2007, Farocki remonte les rushes d'un film sur le camp hollandais de Westerbork tourné par des prisonniers juifs sous la contrainte des nazis. Le film qui en résulte s'intitule *Aufschub* (*Sursis*). Le document original y est montré le plus simplement possible : il n'ajoute aucun son (le film reste muet et se distingue par là d'autres documents filmiques sur les Guerres mondiales auxquels on a pu ajouter de fausses détonations, explosions, etc.) ; il ne cherche pas à restituer aux images une unité diégétique (les rushes ne sont pas montés en récit). Il y a néanmoins montage puisque Farocki adjoint aux scènes muettes des intertitres dans lesquels quelques phrases viennent préciser la teneur factuelle des images, donnent des dates, des noms, des explications, etc., et ponctuent les séquences en les rattachant à un savoir historique. Farocki crée ainsi une tension entre les images et leur hors-champ (Didi-Huberman, *Remontages du temps subi* 111). Prises séparément, sans commentaire, les images donnent l'impression d'une organisation tout à fait sereine, où des ouvriers travaillent tranquillement à leurs établis comme ils le feraient dans n'importe quelle entreprise. On voit même des dentistes soigner – c'est un comble – les travailleurs qui seront gazés quelques semaines plus tard. Bien entendu, cette normalité apparente des scènes présentées, que seules les images peuvent porter (d'où leur importance), Farocki ne l'évince pas, au contraire. Simplement, il lui donne du relief en l'exposant à un savoir factuel. Comme le remarque Didi-Huberman, les choses ne vont pas que dans un sens : le savoir historique disséminé dans les cartons critique et relativise la sérénité apparente des travailleurs, mais *en même temps*, cette sérénité dont les images attestent ajoute au savoir historique « une indication nécessaire sur l'efficacité du mensonge nazi et son immense cruauté » (*Remontages du temps subi* 116). Il y aurait donc un travail conjoint et non-illustratif du texte et de l'image qui, loin de seulement renforcer une unique lecture qui s'imposerait avec évidence, génère une explosion du sens. Malgré cette dialectique du texte et des images, le film de Farocki laisserait donc au spectateur la liberté d'une lecture personnelle. C'est pour cette raison du moins que Farocki aurait choisi de ne pas couper les séquences, de ne pas surajouter de bande sonore aux images, de ne pas les retoucher, ou les recadrer :

Le montage de Farocki [...] nous offre ces images en nous offrant la possibilité de les remonter nous-mêmes, imaginativement, selon des parcours multiples qu'il nous

propose au-delà de ses propres solutions (d'où l'intérêt des boucles, des répétitions, des arrêts sur image). Offrir, en ce sens, est *ouvrir* le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur. Voilà bien en quoi les montages de Farocki nous ouvrent les yeux, font travailler notre pensée, sollicitent nos propres constellations pour tirer de ce qui a été proposé une « lecture personnelle ». (*Remontages du temps* *subi* 121)

Ici donc, Didi-Huberman défend l'idée d'une ouverture des possibles par le montage – ouverture qui n'affecterait pas seulement l'artiste, mais aussi, et comme par contamination, le spectateur. C'est *virtuellement* que celui-ci pourra alors exercer son propre pouvoir sur les images, devenant lui-même, grâce aux montages ouverts et non-diégétiques de Farocki (« montages souples », selon ses propres mots), un « monteur en puissance » (121). Aux yeux de Didi-Huberman, le résultat reste donc virtuellement ouvert : « On sait bien, devant un montage donné, que le même matériau, dans un montage différent, révélerait sans doute de nouvelles ressources pour la pensée. C'est en cela que le montage est un *travail* capable de réfléchir et de critiquer ses propres résultats » (146).

En somme, Farocki chercherait donc à offrir au spectateur de ses films les moyens d'une *posture critique* vis-à-vis des images. Il ne s'agit pas pour lui de simplement dénoncer les manipulations dont souffriraient les images dans certains contextes. Comme le montre Didi-Huberman, il cherche plutôt à rendre explicites et visibles les opérations inévitables par lesquelles les images produisent du sens : « Il est absurde, notamment, de vouloir disqualifier certaines images au prétexte qu'elles seraient "manipulées". Toutes les images du monde sont le résultat d'un travail concerté où intervient la main de l'homme, fût-elle appareillée » (71). De manière générale, Farocki a le souci de divulguer toutes les informations qu'il possède à propos des images sur lesquelles il base son travail. À une époque où l'on observe dans certains films d'après-guerre, un effort de *rééducation* du peuple – effort dont la « violence propagandiste » (119) est parfois criante, Farocki choisit de ne pas jouer ce jeu, auquel il oppose ce que Didi-Huberman appelle dans son analyse une « pédagogie du document ». Il s'agit pour lui de présenter le matériau de telle sorte que le spectateur, loin de seulement sentir qu'il doit tirer les leçons de l'histoire, se sente surtout invité à une lecture personnelle. En créant

des ruptures et des contrastes, le montage contrapunctique arrache les images aux narrations idéologiques dans lesquelles elles sont parfois prises, pour faire apparaître grâce aux vertus de la mise en contrastes des possibles qui avaient été recouverts. De l'ordre du gai savoir nietzschéen, une telle « pédagogie du document » parie sur un spectateur qui n'aurait pas la prétention à recevoir des conclusions toutes faites, mais qui aurait toujours l'audace, face aux images, de se retrousser les manches.

Affranchir les images de leurs significations figées ne se fait pas en dépit de leur matérialité spécifique (c'est ce qui pousse le théoricien du cinéma Siegfried Kracauer à se méfier du « mauvais » montage qui force le réel à se plier à des valeurs idéologiques imposées de l'extérieur). Face à « la masse archivistique », il faut savoir « trancher » de nouvelles « lignes de conflits » (Didi-Huberman, *Remontages du temps subi* 109). Seul un respect du document visuel permet de maintenir le montage hors du champ de la propagande – et sert donc de garde-fou. Selon Didi-Huberman, il faut toujours commencer par « désarmer les yeux » – c'est-à-dire s'affranchir de tous les clichés pour simplement regarder ce qui se présente sous nos yeux : « Il en va ici d'un usage critique, donc politique, de l'approche phénoménologique bien entendue : celle qui respecte, en toute chose, la qualité et la complexité de son apparition » (107). Quelqu'un comme Farocki chercherait alors l'équilibre entre le respect de la singularité matérielle des documents qu'il utilise (il offre au spectateur des descriptions en voix off – parfois très techniques – des dispositifs utilisés, des contextes d'utilisation) et le remontage imaginatif (il donne un sens plein – mais pas définitif – à des images parfois anodines de prime abord). Comme toujours, il s'agit de se positionner le plus justement entre soumission au visible et volonté d'émancipation.

Le point critique à partir duquel une expérience peut être relue et les images qui lui sont liées réinterprétées, Didi-Huberman l'appelle encore « moment éthique du regard » :

Cette dimension éthique n'est en rien réductible à une attitude morale ou moralisatrice : elle se situe, d'emblée, dans l'acte de *donner connaissance* à des images dont l'état « muet » nous a d'abord, simplement, laissés « muets », muets d'indignation. La dignité ne se construit dans l'image que par le travail dialectique du montage. (50)

Pour le dire encore autrement, Didi-Huberman considère que le principe selon lequel il faut respecter la singularité des images, c'est-à-dire leur facture, leur mode d'apparition, leur lien à un contexte et à une intention – artistique ou non, est tout autant éthique qu'épistémique.

Chez Farocki, les montages (ou remontages) ont pour effet de critiquer la violence du monde (la guerre, le camp, la prison) – violence saisie à même la spécificité des dispositifs visuels opératoires/techniques :

On aura compris que les montages de Harun Farocki concernent d'abord ce que Walter Benjamin nommait un *inconscient de la vue*, et qu'à ce titre ils s'adressent à notre regard comme une véritable *critique de la violence* menée à travers les « images du monde », étant admis que la violence, cela débute souvent par la mise en place de dispositifs apparemment « neutres » et « innocents » : réguler le trafic des visiteurs, construire la prison à tel endroit, concevoir de telle manière les baies vitrées d'une salle commune, chercher des ressources « sécuritaires » dans les conduites du plafond, réintroduire une certaine organisation du travail des prisonniers « avantageuse » pour l'institution, etc. (90)

Sans adopter pour autant la vision apocalyptique d'intellectuels comme Virilio ou Baudrillard, dénonçant dans leurs textes un « enfer des images » où l'homme est constamment manipulé, agressé ou au moins surveillé par des images techniques, l'heuristique du montage décrite et défendue par Didi-Huberman se donne pour objectif de déployer une certaine résistance au sein même du champ visuel pour mettre en œuvre ce qu'il appelle une « objection d'images »<sup>8</sup>. En ce sens, l'heuristique du montage telle que le philosophe la retrouve chez Farocki entend répondre à la question suivante : « Comment construire une alternative au pouvoir des images techniques que les pouvoirs politiques instrumentalisent sans relâche à l'encontre de notre bien public ? » (*Remontages du temps subi* 106). La réponse : « Opposer au pouvoir des images d'autres images où se libère la puissance du regard » (107).

Notes

1. Reprendre sur ces questions : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*.
2. « L'œuvre qui ne veut rien, l'œuvre sans point de vue, qui ne transmet aucun message et ne se soucie ni de la démocratie ni de l'anti-démocratie, est "égalitaire" par cette indifférence même qui suspend toute préférence, toute hiérarchie. Elle est subversive, découvriront les générations suivantes, par le fait même de séparer radicalement le sensorium de l'art de celui de la vie quotidienne esthétisée » (*Malaise dans l'esthétique* 58). Dans « L'image pensive », Rancière travaille d'ailleurs à partir d'une photographie célèbre de Rineke Dijkstra qui évoque par sa pose nonchalante la Vénus sortie des eaux de Botticelli (*Le spectateur émancipé* 115-40).
3. Voir son article « L'art remonte l'histoire (À propos du *Musée imaginaire*) » : « Quand l'art est au contraire pensé, comme chez Aby Warburg ou Walter Benjamin, sous l'angle de la *profanation*, de l'impureté, du métissage social et de la tragédie historique, alors les atlas qui en donnent la présentation visuelle apparaissent dans l'éclatement et la division d'un domaine toujours contaminé, toujours susceptible d'ambivalences et de symptômes » (106).
4. Extrait de la voix off de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1988.
5. Le film/installation *Schnittstelle* (Harun Farocki, 1995) réunit deux déclinaisons d'un même travail d'assemblage, l'auteur s'y montrant au travail à sa table de montage et essayant différentes combinaisons dans lesquelles, selon Farocki « les images commentent les images », alors qu'un double écran en incrustation permet au spectateur de suivre le fruit de ses expérimentations.
6. Cf. WIA 116. 1. *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature (1929).
7. Célèbre texte de 1958, repris dans *Notes sur la littérature* 5-29.
8. Didi-Huberman rencontre ici les préoccupations de W.J.T. Mitchell, qui envisage – de manière originale et dialectique – la peur suscitée par les images, et toutes ses déclinaisons : peur d'être hypnotisé par elles en dépit de tout sens critique, peur de se laisser persuader par leurs pouvoirs magiques, etc. Cette problématique constitue selon Mitchell le véritable objet de la théorie visuelle. Elle explique toutes les réactions iconoclastes observées aujourd'hui chez certains intellectuels, qui plutôt que d'« ausculter les idoles » comme le préconisait Nietzsche, nous poussent à

les dénigrer tout à fait et à stigmatiser ceux qu'ils considèrent comme candidats à l'idolâtrie (*Que veulent les images ?* 30).

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. « L'Essai comme forme ». *Notes sur la littérature*. Tr. Sybille Muller. Paris : Flammarion, 1999. 5-29. Print.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Tr. Sybille Muller. Paris : Flammarion, 1985. Print.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit, 1990. Print.
- . *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard, 2007. Print.
- . *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999. Print.
- . *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*. Paris : Minuit, 2010. Print.
- . « L'art remonte l'histoire (À propos du Musée imaginaire) ». *Interpositions : montage d'images et production de sens*. Éd. Andreas Beyer, Angela Mengoni, Antonia von Schöning. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014. 89-110. Print.
- Farocki, Harun. « Le point de vue de la guerre ». Tr. Pierre Rusch. *Trafic 50* (2004) : 445-55. Print.
- Mitchell, W.J.T. *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*. Tr. Maxim Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth. Paris : Les presses du réel, 2014. Print.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004. Print.
- . *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008. Print.