

L'interprétation

Dictionnaire des auteurs

Davidson Augustin Schleiermacher
 Wittgenstein Plessner
 Gadamer Geertz Spinoza Dilthey Taylor
 Meier Luther Philon Shabestari Benjamin
 Alfassi Panofsky Uexküll Nietzsche Ortega y Gasset
 Foucault Heidegger Betti
 Freud Maimonide Bollack Ginzburg
 Weber Ricœur Bultmann

Après *L'interprétation, Un dictionnaire philosophique*, consacré aux notions (Vrin, 2015), ce volume propose une vaste revue des auteurs (ou écoles) qui ont marqué la réflexion herméneutique. L'originalité de cet ensemble tient au rassemblement de plusieurs champs disciplinaires, dont la philosophie, la philologie, l'histoire de l'art, la théologie, l'anthropologie, le droit, la psychanalyse et les sciences sociales, mais aussi au vaste spectre de traditions savantes convoquées. La patristique grecque et la théologie chrétienne, catholique et protestante, le judaïsme et l'islam sont ainsi représentés, y compris dans leurs états contemporains. Plus de 50 spécialistes ont rédigé les notices afin de dresser un panorama, non exhaustif, mais représentatif, des auteurs les plus significatifs ayant contribué à une pensée de l'interprétation.

Christian Berner est professeur émérite à l'Université Paris Nanterre (UR 373, IRePH).
 Jean-Claude Gens est professeur émérite à l'Université de Bourgogne-Europe (UMR 7366, Sociétés, Sensibilités, Soins).
 Johann Michel est professeur à l'Université de Poitiers et chercheur à l'EHESS (CEMS).
 Denis Thouard est directeur de recherche au CNRS (UMR 8131, Centre Georg Simmel).

www.vrin.fr

Grand Central Terminal, New York, vers 1930
 Photo © Prismatic Pictures / Bridgeman Images

ISBN 978-2-7116-3177-3



32 €

** L'interprétation

Dictionnaire des auteurs

sous la direction de Christian Berner,
 Jean-Claude Gens, Johann Michel et Denis Thouard

L'interprétation

Dictionnaire des auteurs

sous la direction de C. Berner, J.-Cl. Gens, J. Michel et D. Thouard



vrin

vrin

comme celui des relations du sens et de la vérité, ou celui de la nature de l'agir humain, sans recourir aux concepts forgés par Davidson.

DAVIDSON, Donald (1980), *Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press [*Actions et événements*, Paris, Puf, 1993]; – (1985), *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, Oxford University Press [*Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, Nîmes, Jacqueline Chambon 1993].

ENGEL, Pascal (1993), *Davidson et la philosophie du langage*, Paris, Puf; LE PORE, Ernst, LUDWIG, Kirk (eds.) (2013), *A Companion to Donald Davidson*, Blackwell, Oxford; RAMSEY, Franck (1990), *Philosophical Papers*, Cambridge, Cambridge University Press [*Logique, philosophie et probabilités*, Paris, Vrin, 2003].

Pascal ENGEL

DIDI-HUBERMAN GEORGES (1953-)

Philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Avec plus d'une quarantaine de livres publiés depuis 1982, il est l'un des théoriciens les plus actifs dans le paysage contemporain des recherches sur l'image. Didi-Huberman a suivi à Lyon une formation académique à l'histoire de l'art, en même temps que des cours de philosophie, développant dans cet entre-deux une attention très aigüe aux problèmes d'épistémologie.

Être épistémologue n'a rien à voir avec l'exercice d'un métier policier voué à établir des normes ou à dénoncer leur franchissement. Faire de l'épistémologie de l'histoire de l'art consiste plutôt à repérer pour les déjouer, dans les mouvements de constitution d'un savoir, des effets d'autorité sur le réel. L'épistémologie est encore une réflexion singulière sur ce qu'est interpréter. En critiquant la prétention historique à tout lisser, synthétiser et déposer dans des cases, Didi-Huberman, attentif aux images bâtardes, aux événements qui font exception, à l'expérience

artistique en défaut, toujours un peu hérétique, a appris à ses lecteurs que l'histoire de l'art reste un discours à prétention savante, un modèle d'intelligibilité redoutable, un régime de distribution de légitimité et un système de croyances, avec ses notions-totems, ses concepts tabous, ses mots fourre-tout. La critique féroce et engagée qu'il propose de l'histoire de l'art débouche sur des propositions concrètes, heuristiques, faisant signe vers une histoire de l'art bricolée, inventive, poétique, dont la forte dimension éthique n'a fait que s'accroître avec le temps.

Devant l'image (1990a) met en cause la tradition iconologique et ses accents « humanistes ». Comment interpréter les artefacts artistiques ? Comment établir des *constantes* sans pour autant proposer une vision déterministe et téléologique de l'histoire, sans restreindre les possibles, sans enfermer les singularités dans des catégories lissantes ? En établissant une théorie de l'interprétation des images, de la logique des images, l'iconologue classe, ordonne, établit des ensembles à partir desquels on peut se situer et, ce faisant, il *oriente* la vue. À la fin des années 1920, l'historien de l'art Aby Warburg avait proposé un atlas (l'atlas *Mnemosyne*), parce qu'il était animé par ce problème d'orientation. Il cherchait à tracer des lignes, à cartographier la vie des images et à établir des trajectoires migratoires ; il identifiait des autoroutes (ou des « voies principales » – *Wanderstrassen*) de la culture. Mais Warburg avait un sens de l'ordre très particulier, et une attention indéfectible aux irrégularités. D'autres historiens de l'art ont durci la méthode, raison pour laquelle Didi-Huberman a tenté de déconstruire les « mots magiques » (imitation, représentation, raison, dessin) de l'histoire de l'art, en inventant une poétique des images alternative.

Devant le temps (2000) amorce une « archéologie critique » des modèles temporels dominants de l'histoire de l'art, et installe ainsi des conditions renouvelées pour le travail d'interprétation. Car certains historiens s'accommodent mal des temporalités non-standards, et défendent une conception idéale (autrement dit appauvrie) de l'histoire. Comment la discipline historique a-t-elle pu favoriser les conditions dommageables d'aveuglement à l'impureté pourtant caractéristique des phénomènes temporels liés aux images ? Didi-Huberman s'inquiète du

refus systématique de l'anachronisme (l'exemple le plus connu de cette position reste attaché au nom de Lucien Febvre), le moment anachronique apparaissant comme bête noire ou symptôme du temps pour les historiens de l'art. Or à ses yeux, l'anachronisme n'a rien à voir avec le « hors du temps » (l'intemporel), ou avec ce qui est « de tous temps » (l'universel). Il s'agit plutôt d'un croisement ou d'un enchevêtrement dont la complexité indéniable résiste aux modèles simples : « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images » (Didi-Huberman 2000, 16). L'histoire de l'art et des images ne peut donc être qu'anachronique. Elle l'est du fait de la spécificité de son objet. Pour comprendre en profondeur l'étonnante plasticité du temps, pour capter les phénomènes inconscients, les survivances d'éléments refoulés, les liens non-évidents, Didi-Huberman observe le procès de la mémoire, une fonction cognitive qui – sans crainte – « manipule » le temps, au sens le plus littéral du terme : « C'est elle qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement "le passé" » (Didi-Huberman 2000, 37).

Chez Didi-Huberman, inventer de nouveaux chemins interprétatifs prend de plus en plus une dimension politique (ou on pourrait dire tout aussi bien *éthique*). Déplacer le regard, capter les matérialités négligées, voir ceux d'en bas, les figurants – depuis la servante peinte par Ghirlandaio dans la Naissance de saint Jean-Baptiste jusqu'aux représentants du peuple dans les films d'Eisenstein – plutôt que les grandes figures, réclame une histoire de l'art renouvelée, descendue de son piédestal, sensible aux symptômes et aux rebuts. Pour cela, il fallait inventer une façon originale d'écrire le rapport aux images. Avec son sens de la formule ciselée, sa patience dans les variations conceptuelles, avec son style indomptable, que ne rebute pas le jeu des affects, avec son phrasé bien rythmé, ses parenthèses fréquentes et ses notes touffues, Didi-Huberman a inventé une écriture propre, qui entraîne de nombreux lecteurs : « Écrire l'histoire de l'art – c'est d'abord, il faut le répéter,

écrire. Est-ce juste *décrire* ce que l'on croit avoir la compétence de voir et ce que l'on croit avoir le talent d'avoir compris ? Certainement pas. L'historien ne doit pas plus se contenter de décrire – au sens courant du terme – que le peintre ne doit se contenter de dépeindre. Décrire et dépeindre sont des compétences : cela s'acquiert avec l'habitude. Mais écrire et peindre, cela se rejoue à chaque fois, cela se désapprend et se recommence à chaque coup. Écrire, comme regarder, ne relève pas d'un savoir-faire, même si cela demande beaucoup de travail. C'est un faire qui met à chaque instant le savoir en question, c'est un savoir qui met à chaque instant le faire en question » (Didi-Huberman 2018, 112).

Depuis les années 1990, la théorie des images s'est renouvelée en se déployant sur des territoires disciplinaires plus larges et en développant un arsenal conceptuel inédit. Du point de vue de son ancrage philosophique, la théorie de l'image a toujours dû prendre position vis-à-vis de l'iconologie critique – cette discipline d'interprétation des images inaugurée en 1912 par l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929), nourrie par la philosophie des formes symboliques de Ernst Cassirer (1874-1945), et systématisée par Erwin Panofsky (1892-1968), dans ses *Essais d'iconologie* (1939), notamment. Déjà à la fin des années 1980, cet héritage théorique s'est vu mis en question par des chercheurs qui voulaient prendre leurs distances, ou donner au concept d'iconologie un sens plus actuel. Les critiques généralement adressées par les théoriciens contemporains à la méthode iconologique s'articulent le plus souvent autour du problème de la prédominance du paradigme langagier. On se demande s'il est possible d'étudier la logique du visuel (« icono-logie ») en dehors de toute référence au langage et à sa syntaxe propre. On croit pouvoir renverser la domination du paradigme langagier pour l'interprétation des images, et défaire leur docilité supposée pour retrouver leurs puissances. Plutôt que de se concentrer exclusivement sur l'étude des contenus symboliques, plusieurs théoriciens cherchent alors à envisager ce qui fait la spécificité intrinsèque de l'image et à montrer comment sa *matérialité* affecte directement la production du sens. Contre la sémiotisation excessive des formes d'expression visuelle, il faudrait selon eux affirmer une fonction intransitive des

images, c'est-à-dire redonner à l'image une épaisseur et même une opacité propres (comme celle de la sculpture *Die* de Tony Smith).

À bien des égards, l'iconologie panofskienne a servi à la fois de modèle et de repoussoir dans les débats autour du changement de paradigme qui nous ramènerait vers l'image. On devine ce qui pose un problème dans cette méthode : Panofsky se voit accusé d'écarter la plupart du temps de son analyse des œuvres picturales les préoccupations matérielles pour se concentrer avec plus d'insistance (voire pour se concentrer strictement) sur les éléments de contenu (allégories, symboles) et analyser au mieux les liens de l'œuvre d'art aux significations, aux idées. Cette critique est fondatrice de la science de l'image contemporaine : étudier les contenus symboliques (le *quoi*) sans se soucier suffisamment de la *manière* dont ces contenus sont amarrés au sensible (le *comment*) apparaît aujourd'hui comme un non-sens. Si on reprend les principaux axes critiques de *Devant l'image*, on voit que Panofsky est largement mis en cause, autant que Cassirer. Didi-Huberman reproche à Cassirer de réduire l'ensemble des actes de savoir observés dans le champ de la culture à la connaissance scientifique et à l'esprit connaissant (là où Didi-Huberman cherche, avec Freud notamment, à faire droit à des éléments de *non-savoir* dans l'image, à de l'étrangeté, de l'indétermination, de l'aniconique, etc.). Il reproche encore à Cassirer de ramener « la multiplicité des médiations, des méthodes et des objets du savoir » à l'exigence d'unité que la connaissance scientifique porte en elle, et finalement d'achever – en élargissant le criticisme kantien aux sphères qui avaient été préservées – l'idéalisme philosophique (Didi-Huberman 1990a, 156).

Au-delà de la critique, c'est toute une méthode qui cherche à se réinventer. Là où les défenseurs de la méthode instituée par l'historien de l'art Erwin Panofsky pensaient pouvoir décoder, traduire et peut-être 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, savoir et non-savoir. L'image se conçoit comme un organisme qui s'ouvre et se referme (parfois dans un seul mouvement) (ainsi les œuvres des artistes

minimalistes, comme celle de Robert Morris) 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. Pour Didi-Huberman, on peut dire que l'image a pour vocation critique de faire exploser le sens, en particulier quand il est idéologique, de le faire vaciller pour laisser place aux alternatives, de le démonter pour faire voir ce qu'il condamne comme autre possibilité, etc.

Dans ses analyses, Didi-Huberman a souvent restitué aux images les sens qu'on leur avait refusés, mais il a aussi ré-ouvert des images dont on pensait l'interprétation bouclée – l'exemple le plus spectaculaire étant celui des fresques de Fra Angelico. Depuis longtemps, Didi-Huberman travaille à redonner une nouvelle *lisibilité* à des éléments de notre culture visuelle (artistique, en particulier), en dépit des *lectures* bien établies. Si on s'intéresse à la poétique singulière de Didi-Huberman, on ne peut qu'être frappé par sa pratique des notes, toujours généreuses, détaillées, et *ouvrantes* : elles n'ont pas pour dessein d'exposer platement une érudition évidente, mais elles aident à « sortir du livre », à s'échapper d'un texte sinon susceptible de se refermer sur nous, à vagabonder plus loin.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990a), *Devant l'image*, Paris, Minuit ; – (1990b), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion ; – (2000), *Devant le temps*, Paris, Minuit ; – (2002), *L'Image survivante*, Paris, Minuit ; – (2007), « Ouverture », dans *L'image ouverte*, Paris, Gallimard ; – (2018), *Aperçues*, Paris, Minuit.

Maud HAGELSTEIN