europe
revue littéraire mensuelle



Georges Didi-Huberman

James Sacré

mai 2018

Philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages qui se distinguent à la fois par l'ampleur de leur champ d'étude qui va de la Première Renaissance à l'art contemporain, par les nouvelles approches et perspectives qu'ils offrent en matière de théorie des images, ainsi que par une intensité stylistique qui répond au constant souci de trouver un passage entre le regard et les mots, entre l'expérience sensible et la pratique d'une écriture. La dimension anthropologique et épistémologique de sa recherche est indissociable d'une patiente attention portée à des motifs visuels singuliers. Tout en ayant conscience que les images sont souvent des leurres ou des illusions, Georges Didi-Huberman considère qu'elles ont la capacité de devenir un moyen aussi puissant que les mots pour manifester une pensée, exercer une critique, délivrer une part de vérité et agir sur la réalité. Dans le sillage d'Aby Warburg et de Walter Benjamin, qui sont pour lui deux références majeures, et avec d'autres « alliés substantiels » tels qu'Eisenstein ou Pasolini, Georges Didi-Huberman circule entre les époques, persuadé que les images n'appartiennent pas seulement au moment historique qui les a vu naître. L'une des grandes questions que son œuvre invite à penser est celle d'une éthique du regard, articulée à une double interrogation qui touche au cœur de notre présent : « Comment faire le deuil des anciennes espérances ? Et comment faire de ce deuil le terreau même d'un élan inédit, d'une autre *alternative ? »*

Muriel Pic, Georges Didi-Huberman, Sigrid Weigel, Alexander Kluge, Antonio Somaini, Emmanuel Alloa, Philippe Roux, Jean-Christophe Bailly, Daniel Lesmes, Marielle Macé, Marianne Alphant, Samuel Martin, Pierre Antoine Fabre, Eduardo Jorge de Oliveira, Armelle Cloarec.

JAMES SACRÉ

Depuis Cœur élégie rouge *et* Figures qui bougent un peu, *ses premiers livres majeurs publiés dans les années soixante-dix, James Sacré a poursuivi une œuvre poétique qui a toujours aspiré à se maintenir à hauteur de la vie, au plus près de la réalité sentie, tout en éprouvant la faille qui demeure entre le monde des mots et celui de l'expérience. Portée par le désir jamais renoncé d'une proximité avec les plus infimes vibrations de l'existence, sa poésie accueille aussi bien les accents de l'élégie que les modulations d'une conversation familière. Elle fait confiance aux infinis bruissements des jours ordinaires et embrasse dans une même attention toutes les activités humaines. Jusque dans son émouvante boiterie, la voix de James Sacré transfigure en poème la prose du monde. Elle est de celles qui nous touchent par leur timbre unique.*

Serge Martin, James Sacré, Ariane Dreyfus, David Ball, Alexis Pelletier, Sylvie Durbec, Yann Miralles, Christophe Wall-Romana, Emilio Araúxo.

DIRES & DÉBATS

CAHIER DE CRÉATION & CHRONIQUES

ISBN 978-2-351-50094-1

CNL CENTRE NATIONAL DU LIVRE

9 782351 500941

Le numéro 20 €

V-2018

96e année — N° 1069 / Mai 2018

SOMMAIRE

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Muriel PIC	**3**	Qu'est-ce que s'orienter dans les images ?
Georges DIDI-HUBERMAN	**18**	Libres yeux de l'histoire.
Sigrid WEIGEL	**31**	Lisibilité des images (et) de l'histoire.
Alexander KLUGE et Georges DIDI-HUBERMAN	**39**	L'avenir se prépare à Idoméni, et non pas dans la Silicon Valley.
Alexander KLUGE	**45**	Sept histoires pour Georges Didi-Huberman.
Antonio SOMAINI	**54**	Montage et anachronisme.

◆

Emmanuel ALLOA	**68**	La pensée phasme.
Philippe ROUX, Georges DIDI-HUBERMAN et Jean-Christophe BAILLY	**79**	L'imagination sans « je ».
Daniel LESMES	**91**	Une responsabilité commune.

◆

Marielle MACÉ	**108**	Une colère par amour de la vie.
Marianne ALPHANT	**117**	Une certaine écriture.
Samuel MARTIN	**128**	L'entrediction.
Pierre Antoine FABRE	**137**	Retour à l'ex-voto.
Eduardo JORGE DE OLIVEIRA	**146**	L'exposition comme espace de pensée.
Armelle CLOAREC	**153**	Soulèvement de vie dans le grain d'une photo.

◆

Georges DIDI-HUBERMAN et Muriel PIC	**160**	Danser, livres ouverts.

JAMES SACRÉ

Serge MARTIN	**175**	La relation, le poème.
James SACRÉ	**178**	Je vais continuer de m'en aller dans les mots.
James SACRÉ	**189**	Un ancrit de silences.
Serge MARTIN	**198**	Avec James Sacré, le poème donne la main.
Ariane DREYFUS	**207**	Œuvrer dans la bonne direction.
David BALL	**213**	L'impossible n'est pas toujours sûr.
Alexis PELLETIER	**217**	*Saleté*, à partir d'une page de James Sacré.
Sylvie DURBEC	**224**	Quelque chose mal écrit.
Yann MIRALLES	**228**	« Reprendre à chaque instant n'importe où ».
Christophe WALL-ROMANA	**238**	Bouts filmés.
Emilio ARAÚXO	**247**	En carnaval paysan.

DIRES & DÉBATS

Véronique PITTOLO **259** La fermentation des images.
Véronique PITTOLO **267** Histoire(s) de l'art.

CAHIER DE CRÉATION

Karina BOROWICZ **275** Tomates de septembre.
Charles DOBZYNSKI **280** Extailles.
Luigi MONTELEONE **284** Purpura (et la patience).
Bernard Louis LALLEMENT **290** Quelque part.

CHRONIQUES

Jean-Claude VUILLEMIN **295** Épistémologie du regard au seuil de la modernité.

La machine à écrire

Jacques LÈBRE **313** Une espérance brille entre les mots.

Les 4 vents de la poésie

Olivier BARBARANT **319** Des nuits de mai à la nuit d'août.

Le théâtre

Karim HAOUADEG **325** Théâtre d'art.

Le cinéma

Raphaël BASSAN **328** Mai 68 mis en abyme.

La musique

Béatrice DIDIER **331** Autour du Mai florentin.

Les arts

Jean-Baptiste PARA **335** L'avant-garde russe à Vitebsk.

NOTES DE LECTURE

341

POÉSIE

Georges PERROS : *Œuvres*, par Thierry Romagné.
Bernard NOËL : *Le Poème des morts*, par Patrick Mouze.
Béatrice de JURQUET : *Si quelqu'un écoute*, par Didier Pobel.
Nella NOBILI : *Poèmes*, par Jean-Louis Jacquier-Roux.
Charles DOBZYNSKI : *Je est un Juif, roman*, par Michel Lamart.
Ceija STOJKA : *Auschwitz est mon manteau & autres chants tsiganes*, par Michel Ménaché.
GUILLEVIC : *Ouvrir. Poèmes et proses (1929-1996)*, par Mathieu Jung.
Mina LOY : *Il n'est ni vie ni mort. Poésie complète*, par Dominique Dou.
Hélène SANGUINETTI : *Domaine des englués*, par Claude Adelen.

Jean-Pierre SIMÉON : *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort & autres poèmes*, par Michel Ménaché.
Alain FREIXE : *Contre le désert*, par Michel Ménaché.
Matthieu GOSZTOLA : *Ce masque*, par Murielle Compère-Demarcy.
François BORDES : *cosa*, par Laure Gauthier.
Patrick BEURARD-VALDOYE : *Le Vocaluscrit*, par Pierre Drogi.
Mireille LOUBEYRE : *Sources*, par Jacques Moussarie.
Ishikawa TAKUBOKU : *Ceux que l'on oublie difficilement* précédé de *Fumées*, par Lucien Wasselin.

ROMANS, RÉCITS

Didier BLONDE : *Le Figurant*, par François Souvay.
Éric VUILLARD : *L'Ordre du jour*, par Patricia Desroches.
Dominique BARBÉRIS : *L'année de L'Éducation sentimentale*, par Henri Mitterand.
Esther KINSKY : *La Rivière*, par Didier Henry.
Dominique PRESCHEZ : *Le Trille du diable*, par Pascal Boulanger.
Alain FRONTIER : *Érudition. 7 lectures commentées*, par Jean Renaud.
Jacques CAUDA : *Comilédie*, par Claude-Raphaël Samama.

ESSAIS, DIVERS

Bruno MONTPIED : *Le Gazouillis des éléphants*, par Marc Petit.
Jean-Luc COATALEM : *Mes pas vont ailleurs*, par Colette Camelin.
Gustave ROUD : *Entretiens*, par Mathieu Jung.
Marie ALLOY : *L'Empreinte du visible*, par Isabelle Lévesque.
Nohad SALAMEH : *Marcheuses au bord du gouffre*, par Daniel Leuwers.
Les Cahiers Max Jacob, n°17-18, par Jean-Louis Jacquier-Roux.

Notre couverture : Karl Blossfeldt, « Jusquiame, centaurée et saxifrage », avant 1928 (détail)
© Karl-Blossfeldt-Archiv / Stiftung Ann & Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich.
© Europe, 2018

GEORGES DIDI-HUBERMAN

QU'EST-CE QUE S'ORIENTER DANS LES IMAGES ?

> C'est un fait très remarquable qu'un homme d'une *imagination* aussi vagabonde et aussi ambitieuse soit en même temps si amoureux des règles, et capable de *studieuses* recherches et de patientes *analyses.* On eût dit une antithèse faite chair [1].

Qu'est-ce que s'orienter dans les images ? S'il faut pour répondre à cette question se pencher sur l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, elle me semble aussi correspondre à une démarche que Georges Didi-Huberman aura en partie faite sienne avec son travail théorique et pratique sur le montage. Certes, la notion d'*Orientierung* recouvre chez Warburg une vision cosmologique du rapport de l'homme aux images qui reste marginale dans les travaux de Didi-Huberman. Toutefois, c'est avec cette question préliminaire à l'esprit, aussi parce qu'elle m'occupe actuellement, que j'aimerais donner aux lecteurs d'*Europe* quelques repères dans ses ouvrages à présent mondialement traduits, parus en France essentiellement chez Minuit, mais aussi Gallimard et Macula. Ils forment un ensemble savant et poétique, qui affirme sa qualité littéraire sans renoncer à la note de bas de page, et interrogent l'histoire de la culture occidentale jusque dans son actualité. De ses premiers travaux à *Fra Angelico — Dissemblance et Figuration*, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *La Ressemblance informe*, *L'Image survivante*, la série des *Ninfa* ; puis *Images malgré tout*, *L'Image survivante*, ouvrage décisif pour la réception de Warburg en France, suivi par les six volumes de *L'Œil de l'histoire*, cela pour ne donner que quelques titres sur bien plus d'une cinquantaine, Didi-Huberman a élaboré une philosophie de l'image (l'auteur se désignant lui-même à la fois comme philosophe et historien de l'art). Hormis ce terme, *image*, qu'il a imposé au lieu de celui, confiné, d'*œuvre*, deux termes-clés au moins me semblent pouvoir

1. Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages », *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 273.

donner l'orientation générale de cette pensée, et j'ai bien conscience en les énonçant qu'ils sont nécessairement réducteurs et que certains des contributeurs de ce cahier en auraient choisi d'autres : *symptôme* et *montage*. À ces deux notions jumelles qui ont conduit Didi-Huberman à s'intéresser à des images de plus en plus évidemment politiques au fil de ses travaux, j'ajouterai une figure de style récurrente chez lui : la paronymie. Car s'il a cherché à *penser par les images*, et non à les interpréter, c'est aussi avec les mots et leur pouvoir de suggestion imagée que l'auteur a travaillé. Par-delà l'esthétique et l'histoire de l'art, l'image est donc plurielle et activement mobilisée comme outil critique des faits culturels et politiques [2].

S'ORIENTER DANS LES FIGURES : LE SYMPTÔME

Avec sa thèse de doctorat parue en 1982 sous le titre *Invention de l'hystérie,* Didi-Huberman affirme déjà son souci de saisir le politique qui gît en toute image. C'est avec une exigence critique qui, par la suite, trouvera une double référence chez Georges Bataille et Walter Benjamin, qu'il approche les archives du Docteur Charcot à la Salpêtrière. Face à l'iconographie psychiatrique de la fin du XIX^{e} siècle, ses analyses sur le « devoir poser [3] » des patientes font exploser l'illusion d'une objectivité scientifique. Masculin et esthétique, le regard des médecins sur des femmes, dont on provoque la grande attaque hystérique, identifie des cas et collectionne des clichés photographiques. Davantage encore, cette crise où les corps souffrent, s'agitent et se convulsent, est réduite à un spectacle indescriptible. C'est alors vers Freud, auteur fondamental dans la pensée de Didi-Huberman, que ce dernier trouve une leçon de regard : saisir dans la grande attaque hystérique le moment où le symptôme montre sa puissance paradoxale, sa capacité à faire coexister en une image des forces contradictoires. Vision prodigieuse, montage monstre, l'attaque hystérique est pour Freud une « simultanéité contradictoire […] plastiquement figurée [4] ».

2. C'est ce qui explique d'ailleurs la rencontre dans ce numéro de l'auteur avec la pensée d'Alexander Kluge.

3. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, 6^{e} édition 2014, p. 64.

4. Sigmund Freud, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » (1908), *Névrose, psychose et perversion*, trad. sous la direction de J. Laplanche, Paris, PUF, 1999, p. 155 : « Ainsi dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme). Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre. » Voir la lecture de ce passage dans Georges Didi-Huberman, Patrick Lacoste, « Dialogue sur le symptôme », *L'Inactuel*, n° 3, printemps 1995, p. 191-226, ici p. 200.

Cette définition du symptôme, Didi-Huberman va ensuite en montrer la pertinence pour une théorie des images. C'est le moment où il développe le concept de « figurabilité » (*Darstellungsbarkeit*) qui apparaît dans *L'Interprétation des rêves* de Freud. Pour ce dernier, non seulement le symptôme « ignore la contradiction [5] », mais il travaille également dans la zone de coalescence des mots et des images, donnant à lire par un détour de la représentation le discours inconscient du refoulé. Louis Marin, dans un entretien de 1990 intitulé « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse », déclarait : « Si vous donnez comme objet à une histoire de l'art d'être une théorie de l'individu esthétique, la science de l'art que seraient cette histoire et cette théorie ne peut être fondée que sur les indices, les traces, les symptômes. C'est là le domaine d'une sémiologie de l'art. [6] » Pour Didi-Huberman, seule la notion de symptôme est véritablement opératoire face à l'informe, la dissemblance, la tache ou encore les ex-voto [7]. C'est aux modalités marginales de la représentation qu'il va attacher son regard pour mieux voir, c'est-à-dire pour dépasser l'évidence. Le concept de figurabilité sera par la suite, mais seulement dans les années deux mille, relayé par celui, benjaminien, de « lisibilité [8] » (*Lesbarkeit*). La lisibilité des images, ce n'est pas ce que l'on peut lire en elles d'un texte et ce n'est pas non plus chercher à les lire comme un texte, mais s'attacher à ce qui dans les images relève d'une expérience d'*apparition*, terme où il faut entendre ici à la fois la hantise du refoulé, le fantomatique, et le procédé photographique qui fait advenir l'image latente.

Les essais de *Phasmes* (1998) [9], en particulier le texte sur la lisibilité des taches dans le test de Rorschach ou celui sur les feuillets tachés d'encre de Victor Hugo, orienteront les recherches de l'auteur vers une compréhension de ce qui dans les formes échappe à la représentation au profit du détour par la *figura* [10]. Car l'image est à la forme ce que le papillon est à la tache : une

5. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1989.
6. Louis Marin, *De la représentation*, éd. Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre, François Marin, Paris, EHESS / Gallimard / Seuil, 1994, p. 66.
7. Sur l'importance des ex-voto dans les travaux de Georges Didi-Huberman, voir l'article de Pierre Antoine Fabre, *infra* p. 137.
8. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 2000, N3, 1. Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux. Image et lisibilité de l'histoire », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, LXI, 2006, n° 5, p. 1011-1049. Muriel Pic et Emmanuel Alloa, « Lisibilité / Lesbarkeit », *Trivium*, *revue franco-allemande des sciences humaines et sociales*, n° 10, mars 2012, dir. Muriel Pic et Emmanuel Alloa, http://trivium.revues.org/ . Muriel Pic, « Constellation de la lettre (Mallarmé, Benjamin). Sur le concept de lisibilité en France et en Allemagne », *Po&sie* n° 137-138, février 2012, p. 287-302.
9. Sur *Phasmes*, voir l'article d'Emmanuel Alloa, *infra* p. 68.
10. Erich Auerbach, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, 1993.

« dialectique à l'arrêt [11] », l'apparition d'un lointain dans le Maintenant de la connaissance ; mais elle est aussi ce que le papillon est au savoir : le spécimen *et* l'être-en-fuite de l'animal. Si la question du rapport entre l'image et l'animal affleure chez Didi-Huberman, il n'aura jamais développé de réflexion sur l'animalité et ce que le zoologue Adolf Portmann nommait ses « formes de vie [12] ». Il aura surtout fait sienne une observation de Goethe qu'il faut rappeler ici. En 1770, ce dernier critiquait le mode naturaliste d'observation du vivant en recourant à l'exemple du papillon, spécimen par excellence de l'entomologie : « Le pauvre animal palpite dans les filets et perd en se débattant ses plus belles couleurs ; et même si on réussit à l'attraper intact, le voilà quand même pour finir épinglé là, rigide, et sans vie ; le cadavre n'est pas la totalité de l'animal, quelque chose d'autre en fait partie, partie principale, et, en cette occurrence comme en toute autre, partie principale des plus principales : la vie. [13] » Telle serait l'origine d'un *paradigme papillon*, paradigme du symptôme qui, adjacent au « paradigme de l'indice [14] » historicisé par Carlo Ginzburg, en modifie la valeur d'usage et refuse d'identifier à tout prix l'auteur de la trace, animal, meurtrier ou peintre. Plusieurs écrivains auront renoncé à cette « rage de conclure » que pointe Ludwig Binswanger à propos d'une science trop unanimement positiviste pour chercher dans l'image l'apparition, c'est-à-dire ce qui nous regarde [15]. La dimen-

11. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., N3, 1.
12. Adolf Portmann, *La Forme animale (Die Tiergestalt)*, trad. nouvelle de Jacques Dewitte, Paris, La Bibliothèque, 2013. Cet aspect est capital dans l'œuvre de Jean-Christophe Bailly, présent dans ce numéro grâce au travail de Philippe Roux, *infra* p. 79.
13. Johann Wolfgang von Goethe, Lettre à Hetzler le Jeune du 14 juillet 1770, Strasbourg, *in* « Correspondance », appendice à *La Métamorphose des plantes*, trad. Henriette Bideau, éd. Paul-Henri Bideau, Paris, Triades, 1999, p. 321. Cf. Georges Didi-Huberman, « Parabole du Phalène », in *Frau und Hund*, *Zeitschrift für kursives Denken*, n° 6, hiver 2005, p. 759-761 : « Imaginons l'image sous les traits d'un phalène (les phalènes étant ces papillons auxquels Aby Warburg, pendant ses épisodes de folie, s'adressait de préférence aux êtres humains) […]. Si l'on est chasseur-né, ou fétichiste, ou angoissé de devoir le perdre, on voudra, aussi vite que possible, l'attraper. On court, on vise, on lance le filet : on l'attrape. […] On étouffe la merveille dans un bocal avec de l'éther. On rentre chez soi, on épingle le phalène délicatement sur une planchette de liège. On le met sous vitre. On voit parfaitement, désormais, la réticulation des formes, l'organisation des symétries, le contraste des couleurs […]. Mais on s'aperçoit […] qu'à cette image, il manque tout de même l'essentiel : sa vie, ses mouvements, ses battements, ses parcours imprévisibles […]. Si l'on n'est pas chasseur-né […] on voudra, plus modestement, suivre l'image du regard. […] On court, sans filet, toute la journée derrière l'image. On admire en elle cela même qui échappe, le battement des ailes, les motifs impossibles à fixer, qui vont et viennent, qui apparaissent et disparaissent au gré d'un parcours imprévisible. »
14. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, nouvelle édition augmentée, trad. M. Aymard, Ch. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, revue par M. Ruef, Lagrasse, Verdier, 2010. Sur ce texte, cf. Georges Didi-Huberman, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire,* n° 24, 1996, p. 145-163.
15. Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle* [1947, 1955], trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, Paris, Minuit, 1971, p. 81.

sion phénoménologique de l'image, au centre de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), trouve aussi chez Benjamin une métaphore animale et cynégétique avec ce qu'il nommait « l'ancienne loi de la vénerie » : le moment où le chasseur ou l'enfant courant après les papillons en devient lui-même un. Penser l'image comme papillon, cela a été dit ailleurs à propos de W. G. Sebald mais il faut le répéter ici [16], c'est donc principalement penser *par* les images, tournure prépositionnelle très propre aussi à Henri Michaux indiquant une voie de passage, une voie de pensées, une direction de la signification, autrement dit *une dynamique d'orientation* indispensable à toute intelligence des images.

Mais davantage encore : chercher dans l'image ce qui nous fait aussi devenir papillon, ce qui d'une émotion devient une empathie, aura été l'un des fers de lance de Didi-Huberman. Le mot « empathie » veut traduire l'*Einfühlung* de l'esthétique allemande de la fin du XIX[e] siècle et théorise le moment où le spectateur devient l'empreinte et le moule, reçoit et transmet par le regard ce qui de l'image produit une émotion, joie, accablement, rage, et nous conduit à nous mouvoir politiquement, à prendre armes dans les larmes [17]. Il faut alors *organiser l'émotion* comme Benjamin voulait « organiser le pessimisme [18] », et mettre en place des règles : règles informelles d'une communauté qui doit faire de son émotion une action, mais aussi, et surtout, qui doit « hausser la pensée au degré de la colère [19] », selon une phrase de José Bergamín à propos de *Guernica* de Picasso glosée par Didi-Huberman.

Défendre le droit de cité de l'émotion, son droit de citoyenneté, c'est défendre aussi « les lueurs survivantes des contre-pouvoirs » contre « les puissantes lumières du pouvoir [20] ». À ce terme d'émotion, je préfère pour ma part celui d'*expérience* au sens que Benjamin lui donnait, à savoir une illumination, un éclair, une fissure dans le mur du temps, un *passage*, comparable et comparé chez lui au mur du texte devant lequel se tient le traducteur. Ce passage qui s'opère dans la traduction par le mot, plus exactement le *wörtlich* que l'on peut traduire par *littéral*, si on garde à l'esprit l'importance de la lettre chez Mallarmé, il s'opère dans l'image non par le *punctum* barthésien, mais par une prise de *repères*. Plutôt que de penser les images en termes de surface et de profondeur,

16. Muriel Pic, *W. G. Sebald*, *L'Image papillon*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
17. C'est sur cette question que revient dans ce numéro Marielle Macé, en écho aux travaux de Didi-Huberman sur Pier Paolo Pasolini dans *Survivance des lucioles* notamment. Voir *infra* p. 108.
18. Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes des "thèses sur le concept d'histoire" », trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 350.
19. José Bergamín, « Le mystère tremble — Picasso furioso », trad. J. Cassou, *Cahiers pour un temps*, dossier « José Bergamín », éd. F. Delay et D. Letourneur, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 99-104.
20. Voir la présentation de *Survivance des lucioles* aux éditions de Minuit (2009).

il s'agirait donc de chercher ce qui en elles nous désoriente, et de saisir, au moment précis où nous parvenons à nous orienter, l'expérience d'une spatialisation : ne pas être devant une image, mais *parmi* des images affluant en nous dans l'expérience d'un multiple *reconnaître*. Et il y a bien là une expérience qui fait émotion. Émotion d'un passage — ce papillon qui volète devant mes yeux — et changement d'état entre le fait d'être devant les images et *dans* les images.

Dès *Invention de l'hystérie*, son premier livre, l'auteur annonçait donc déjà son programme : d'une part, se soucier de ce qui nous regarde dans l'image, c'est-à-dire ce qui résiste en elle, par exemple dans les corps à jamais insoumis de sujets réduits à n'être que des cas d'hystérie. Et, d'autre part, affirmer que rien n'est inimaginable et que les images sont là qui témoignent, muettes pour certains, symptômes prolixes pour d'autres. Les images sont des témoins singuliers et apprendre à les lire sans restreindre ce mot à l'ordre du texte, c'est refuser de leur faire trop vite un sort historiographique pour, après avoir établi leur perspective historique, imaginer malgré tout. L'imagination ici sera baudelairienne ou ne sera pas, qui « perçoit, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports secrets et intimes entre les choses, les correspondances et les analogies [21] ». L'imagination, capable de saisir des ressemblances, nous donne toujours à *reconnaître* les images. Didi-Huberman opère là une réhabilitation de l'imagination et, avec elle, de la ressemblance, mais transformée parce qu'enfouie ou refoulée, en d'autres termes travaillée par la figurabilité comme l'est le contenu du rêve selon Freud [22]. Chez Didi-Huberman, l'importance méthodologique de la ressemblance n'est pas seulement repérable dans son travail sur la morphologie des images qui, sur un mode warburgien, met par exemple en parallèle un chiffon et une draperie tombée (cf. *Ninfa moderna*, 2002) ; elle est aussi lisible dans son usage de la paronymie, manière de savoir par l'image jusque dans le langage, autrement dit d'œuvrer à une poétique du savoir : rage / sage ; monter / démonter ; armes / larmes ; etc.

S'ORIENTER DANS LES MOTS : LA PARONYMIE

Prenons un exemple concret de paronymie dans les travaux de Didi-Huberman : hommage / dommage. C'est à propos du numéro de la revue

21. Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 328.
22. C'est ce que montre Sigrid Weigel, dont le lecteur trouvera dans ce numéro le texte de la *Laudatio* pour la remise du prix Adorno à Georges Didi-Huberman en 2015. Elle analyse dans son ouvrage *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt am Main, Fischer, 1997), la philosophie du langage de Benjamin et le retour d'une pensée de la ressemblance comme « ressemblance défigurée » (*Entstellte Ähnlichkeit*).

Documents consacré à Pablo Picasso par Georges Bataille, Michel Leiris et Carl Einstein en avril 1930, que l'auteur oriente vers le *dommage* le mot *hommage*. Il insiste en effet sur l'impossibilité de rendre hommage à une œuvre sans lui causer un dommage élémentaire : lui ôter de son pouvoir de subversion et neutraliser son agressivité. Désormais établie dans les sphères lointaines du sacré, elle ne serait plus sacrilège, perdrait contact avec nous et nous avec elle, ne nous touchant plus avec cette émotion contagieuse qu'elle seule pouvait transmettre. À propos du numéro Picasso de *Documents*, Didi-Huberman écrit ainsi :

> *Hommage-dommage, sacré-sacrilège : il ne fait pas de doute qu'aux yeux de ses maîtres d'œuvre — Georges Bataille, Carl Einstein et Michel Leiris —, le numéro de* Documents *consacré à Picasso cherchait à rendre toute leur « virulence » sacrilège aux dommages qu'un tel travail artistique était capable de semer jusque dans les certitudes admiratives des hommages composés par ces « amateurs d'art ».* [23]

Pour pallier les effets dommageables de l'hommage, il faut donc rendre hommage aux dommages causés par l'œuvre. Le paradoxe doit fleurir pour trouver son intelligibilité. Disons-le alors autrement : pour faire de l'hommage un outil *subversif* et non plus *normatif*, il faut montrer sa capacité à briser nos servitudes, à dépasser les formes établies (le formatage et les formalités), à nous entraîner sur la voie de ce qui nous fait vraiment vivre, vraiment tenir, la voie des enthousiasmes, des désirs, et cela, en prenant le risque de ruiner, déchirer, démonter ce qui rassurait nos habitudes et nous était familier. Si on y regarde de plus près, cela veut dire que c'est la puissance de *destruction* d'une œuvre que doit saisir un hommage, destruction féconde (il en est !) de ce qui empêche de regarder, de respirer, de penser, de faire œuvre. L'hommage véritable doit être conscient au sens de Hegel, c'est-à-dire être à lui-même un objet de représentation, et accepter que soit sapé ce qui le fonde. Les certitudes admiratives doivent reconsidérer ce qui les motive et prendre une distance critique vis-à-vis de l'œuvre en question. Le péril de l'hommage est double : pour celui qui le reçoit et pour celui qui le fait. Le premier parce qu'il peut s'endormir sur ses lauriers, le second parce que l'on attend de lui une génuflexion (l'inverse même d'un soulèvement), ce que Robert Desnos dit bien dans son texte pour le numéro de *Documents*, ajoutant encore : « Le mot "maître" m'écorche la bouche. J'imagine aussi qu'il écorche les oreilles de ceux à qui, le plus légiti-

23. Georges Didi-Huberman, « Le bref été de la dépense », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 120, 2012, p. 12-43. *Id.*, « La colère oubliée », *Critique*, n° spécial *Georges Bataille. D'un monde l'autre*, dir. Pierre-Antoine-Fabre, Muriel Pic et Philippe Roger, n° 788-789, janvier-février 2013, p. 22-29.

mement, on pourrait donner ce titre et, parmi eux, Picasso. [24] » L'hommage qui n'est pas une servitude ne va donc pas sans dommage, sans provocation et sans mise en crise de la pensée dont il est question ; mais il ne va pas non plus sans la tentative de pousser l'auteur à *s'essayer au nouveau*. « Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre [25] », écrit Henri Michaux. Rendre hommage, ce ne sera alors pas se préoccuper de figer l'auteur dans ce qui serait son style, mais l'encourager à le fuir, à se méfier de la routine, de l'identifié, du stable et du reconnu. Rien de plus *politique* que cette défiance vis-à-vis de l'acquis, de la forme stable, stabilisée, localisée — et neutralisée. Quand on sait où situer un livre, c'est fichu ; quand on sait où le ranger dans une bibliothèque, c'est perdu. Quand un ouvrage ne nous désoriente pas, on peut le balancer. L'hommage qui regarde au-delà des conventions encourage donc le faire-œuvre à ne pas dépendre des reconnaissances, à ne pas exister pour la gloire, mais pour ce désordre, ce désir qui refuse le savoir mort, accumulé, capitalisé. Il est persuadé que *la prise de risque* est nécessaire parce qu'il n'est pas de pensée sans mise en danger de soi, de l'autre, des autres, de ce qui est acquis. L'hommage qui n'est pas servitude ne perd pas de vue ce qui, chez Aby Warburg, Georges Bataille, Walter Benjamin, me semble être le principal du principal : la prise de risque. Prendre un risque, c'est perdre ses points de repère, en un mot, être désorienté. Et c'est bien dans cette direction et vers cette signification que Didi-Huberman conduit la notion d'hommage par la paronymie.

Le risque pris par l'auteur aura donc été de nous encourager à continuer de croire à ce que nous voyons en acceptant une radicale désorientation, en nous plongeant dans le noir de l'image et du langage, là où ils nous touchent au plus intime, au plus profond, pour, à terme, en sortir. S'orienter dans le noir, où s'agitent les monstres de Goya, peintre particulièrement présent chez Didi-Huberman [26], en touchant une image ou un mot comme on touche un visage : manière de colin-maillard, le jeu physiognomonique (ancienne science divinatoire) de la chasse amoureuse. Toucher l'image et le mot par le dedans, par ce qu'ils touchent en moi, en un échange fructueux. Car sans désir, inutile de chercher à comprendre un mot ou une image. On ne peut que manquer leur désordre et ne pas réussir à les mettre au pluriel, ne pas réaliser de montage. Sans désir, inutile de cherche à penser, à écrire. Mais les images et les mots ne brûlent pas du seul feu du désir, ils brûlent aussi des feux

24. Robert Desnos, « Bonjour Monsieur Picasso », *Documents* n° 3, deuxième année, préface Denis Hollier, Paris, rééd. Jean-Michel Place, 1991, p. 113.
25. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, *Œuvres complètes,* t. III, éd. Raymond Bellour avec la participation de Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1055.
26. Voir l'article de David Lesmes, *infra* p. 91.

criminels de l'histoire, ils brûlent avec les révolutions, ils brûlent et ils sont brûlants, peuvent faire mal aussi, laisser des cicatrices, anéantir. Didi-Huberman aura pris le risque d'avoir pensé la nécessité (l'urgence) d'une intelligence des mots et des images qui est une connaissance savante, mais aussi, et c'est le point qui m'occupe, *une intelligence de l'orientation*.

S'ORIENTER DANS LES IMAGES : LE MONTAGE

Un tournant décisif du travail de Didi-Huberman est marqué par *Images malgré tout*, paru en 2001, ouvrage qui refuse avec une obstination impie de dire que la Shoah est *inimaginable*. Il s'agit de ne pas retoucher les images, en l'occurrence ne pas recadrer celles prises par les membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz, mais d'être touché par leur imperfection, le bord noir trop large dans l'image qui indique le lieu d'où elle est née, la situation de celui dont le regard l'a arrachée à l'instant du danger : l'intérieur d'une chambre à gaz. Rien comme ces images ne saisit mieux le moment photographique comme péril. Et c'est bien sous la forme d'écorces que ces pellicules photographiques réapparaissent plus tard chez Didi-Huberman dans un ouvrage éponyme [27]. Gommer le risque pris par ces hommes pour témoigner, c'est faire un trucage même s'il n'y a pas volonté de dissimuler ou de faire propagande. La propagande *par* les images n'a de commun avec le penser *par* les images qu'une préposition servant ici à pointer l'instrumentalisation. Si elle nous indique que le langage peut être aussi trompeur que les images, il appartient aux artistes, aux écrivains, aux penseurs d'établir les règles informelles présidant à un usage juste des formes. On sait le tort porté à l'imagination et à la fiction par le national-socialisme qui en a fait des outils de propagande grâce, en particulier, au montage ; reste à présent à s'en saisir de nouveau pour redonner à l'intelligence de la *figura*, poésie et images, la place qui est la sienne dans l'élaboration de la connaissance scientifique et politique, ce que Walter Benjamin a déjà initié.

Et, justement, ce mot, *montage*, il est tiré tout d'abord chez Didi-Huberman du vocabulaire philosophique de Benjamin. Je ne peux restituer ici ce qu'il noue chez ce dernier d'une assimilation totale de la pensée par fragments des romantiques allemands, d'une réflexion sur le cinéma comme art de la reproductibilité technique, d'une poétique du choc propre aux surréalistes et d'une définition critique de la Modernité lue chez Baudelaire et analysée avec Marx. Philosophie adjacente à celle de l'image, à laquelle il ne se restreint pas selon

27. Sur cette question, voir le texte de Samuel Martin, traducteur d'*Écorces* aux États-Unis. *Infra* p. 128.

Sergueï Eisenstein [28], le dispositif du montage part du principe qu'une image n'est jamais seule, qu'il y a toujours des images. Avec son *Atlas Mnémosyne*, Warburg s'empare de l'instrument des sciences de la nature (atlas géographique, anatomique, astronomique) qu'est l'atlas pour le mettre au service de l'histoire de la culture, non sans flirter également avec la « tableaumanie » des anthropologues de son époque [29]. Une même image peut ainsi avoir une signification différente selon le contexte où elle se trouve, selon le rébus où elle apparaît ; mais aussi selon le point de vue d'où on la regarde, la manière dont on la tient. S'orienter dans les images grâce à un *Atlas Mnémosyne*, c'est en tout cas faire un montage, et non un tableau synoptique à partir d'un thème. La différence est simple : l'un donne à lire une devinette, l'autre fait une démonstration, produit un résultat. L'opération cognitive n'est pas la même, toute cartomancienne vous le dira : ce qui est lu, deviné, ce sont les liens entre les images tirées du hasard, liens motivés par les ressemblances et accessibles à la compréhension grâce à la manière dont sont orientées les images sur la planche. On sera sensible aux différences de formats des reproductions dans l'*Atlas Mnémosyne* et à leur disposition par constellations, groupes situés plutôt à droite, à gauche, en haut ou en bas sur le noir de la planche. Constamment l'atlas transpose les points cardinaux de la représentation spatiale à l'échelle de la planche et les traduit à l'aide des repères fondamentaux de la perception de l'espace par un corps. Les axes nord et sud sont pour Warburg capitaux dans la migration des images (*Bildwanderung*) et leur orientation dans les époques car ils correspondent aussi aux réalités géopolitiques de l'histoire de l'art renaissante. Les images tournées vers l'Orient, les représentations astrologiques et astronomiques, travaillent dans *Mnémosyne* avec des images venues de l'Occident, frayant jusque dans la science et l'actualité qui sont contemporaines à Warburg. Mais le grand principe de l'atlas, ce qui le fait tenir, c'est la tension entre deux pôles contradictoires : *la science et la magie*, polarité qui était indissociable pour les penseurs de la Renaissance comme Johannes Kepler [30], astrologue et astronome à la fois.

Le dispositif de l'atlas peut alors être comparé à un jeu de cartes divinatoire. C'est ce que propose W. G. Sebald dans un épisode d'*Austerlitz* où, à Londres, non loin de l'Institut Warburg, le personnage principal, passablement désorienté dans l'espace de pensée (*Denkraum*) de sa mémoire, fait un atlas avec des

28. Voir l'article d'Antonio Somaini, *infra* p. 54.
29. Les termes « tableaumane » et « tableaumanie » sont assez répandus au XIX[e] siècle, on les trouve chez divers auteurs, notamment chez Balzac. Mathilde Roussat s'y réfère dans « Ordre des images de l'autre, ordre des savoirs sur l'autre », http://www.perspectivia.net/publikationen/discussions/1-2008/roussat_ordre
30. Horst Bredekamp, Claudia Wedephol, *Warburg, Einstein, Cassirer im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2015.

photographies de sa vie. Il cherche ainsi à lire dans les images comme une cartomancienne lit dans les cartes. Cette « patience [31] » de la mémoire, entre le pâtir et la passion, suppose une comparaison entre une méthode de travail, le montage, et une pratique, la divination, dont l'irrationalité cherche à nous orienter dans l'avenir [32]. Benjamin aura accordé un rôle majeur à la lecture divinatoire, archaïque, qui, selon lui, fait retour à la Modernité grâce à une « lisibilité » des images. Cette « lecture avant tout langage [33] » qu'il évoque dans « Sur le pouvoir d'imitation », relève de ce que Carlo Ginzburg aura nommé une « épistémologie de type divinatoire [34] » dans son texte sur le paradigme indiciaire inspiré par ses lectures de Warburg. Ce dernier, dont l'un des domaines d'investigation était la divination, sa littérature et ses pratiques, a rendu évidente sa tentative de lire les traces du passé comme jadis on lisait les présages de l'avenir lorsqu'il s'intéresse aux motifs des cartes à jouer dans l'Italie renaissante, pistant les nymphes grecques dans les tarots sur la planche doublement numérotée 50 et 51 (fig. 1). Sur cette planche de l'*Atlas Mnémosyne*, il dispose les cartes du jeu comme pour une patience et donne ainsi à lire *la migration* des nymphes antiques dans l'espace folklorique des images superstitieuses et les tableaux de Botticelli. Le montage relève donc d'une épistémologie de type divinatoire dont l'intelligence première est de nous orienter dans les images, ce qui implique une représentation spatiale du temps, et explique en partie la proposition de Didi-Huberman d'en utiliser les dispositifs pour ses expositions [35], de *L'Empreinte* (1997) à *Fables du lieu* (2001), *Atlas* (2010-2011) et *Soulèvements* (2016-2017).

Le terme d'orientation, il est temps de rappeler que Warburg l'introduit en référence à Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786). Dans ce texte, Kant insiste sur le *noir*, ce noir qui est aussi celui des planches de *Mnémosyne.* Il raconte ainsi une expérience de désorientation quand on se

31. W. G. Sebald, *Austerlitz*, trad. Patrick Charbonneau, Paris, Gallimard, « Folio », p. 166. Muriel Pic, « W. G. Sebald. Les patiences de la mémoire », *L'image-document entre réalité et fiction*, dir. Jean-Pierre Criqui, Paris, *Les Carnets du BAL* n° 1, La Fémis, 3-4 novembre 2009, p. 92-119. Cf. aussi *L'Image papillon*, op. cit.

32. C'est elle que choisira Didi-Huberman pour répondre aux questions de Marianne Alphant et Pascale Bouhénic dans le documentaire filmographique intitulé *Douze images pour le meilleur et pour le pire*, ce dont rend compte la première dans son texte, *infra* p. 117.

33. « "Lire ce qui n'a jamais été écrit". Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. Plus tard vinrent en usage les éléments intermédiaires d'une nouvelle façon de lire, runes et hiéroglyphes. Tout porte à croire que telles furent les étapes par lesquelles le don mimétique, autrefois fondement des pratiques occultes, trouva accès à l'écriture et au langage. » Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », trad. Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 363.

34. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces*, op. cit., note 48, p. 251.

35. Voir les articles d'Eduardo Jorge de Oliveira et d'Armelle Cloarec, *infra* p. 146 et p. 153.



1. Aby Warburg, *Atlas Mnémosyne*, planche n° 50-51.
Warburg Institute, Londres.

réveille dans une chambre obscure et la manière dont il faut trouver des repères. Dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, publié par Thomas de Quincey en 1854, ce dernier raconte, entre autres anecdotes sur les habitudes du philosophe, la manière dont il se préparait à passer la nuit. Grâce à de savants pliages, il s'enroulait dans les couvertures comme une momie ou comme le vers à soie dans son cocon, immobilisant ainsi son corps pour la durée du sommeil dans une chambre à coucher, toujours sombre et fermée été comme hiver. Avant cela, avant de s'enrouler comme un nouveau-né dans ses langes ou comme un mort dans son linceul, Kant prenait la précaution d'attacher une corde au pied de son lit grâce à laquelle il se guidait jusque dans une chambre voisine au cas où un réveil fortuit l'eût obligé à se lever. Kant, philosophe des Lumières, l'homme qui aura braqué sur la vie de l'esprit le grand projecteur de la raison nourrissait donc, selon l'opiomane Thomas de Quincey, une véritable peur du noir, une peur d'enfant peut-être, de celles qui commandent aux existences d'aller jusqu'au bout de leur volonté. Sur cette expérience du noir, il y aurait beaucoup à dire encore, de la place qu'elle tient dans la philosophie et les arts, des récits sous psychotropes de Henri Michaux à *Die* de Tony Smith, œuvre à laquelle Didi-Huberman consacre plusieurs pages dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* En tout cas, elle préside à l'*Atlas Mnémosyne* : des planches noires et vierges à leur dispositif imagé et inlassablement rejoué, Warburg ne cherche-t-il pas aussi une manière thérapeutique d'orientation après les années schizophréniques à la clinique Bellevue où il fut soigné par Ludwig Binswanger ?

Toutefois, il est clair que Kant n'est pas la seule référence qui compte pour Warburg dans cette question (c'est d'ailleurs tardivement qu'il vient à ce texte, sous l'influence d'Ernst Cassirer), mais qu'elle donne à l'orientation la valeur d'un exercice critique *rationnel* dont le pendant est une réalité *irrationnelle* : l'orientation est aussi un instinct animal que Darwin, dans son bref essai *L'Instinct* [36], publié posthume en 1883, décrit à propos de la migration animale. Comment est-il possible qu'un oiseau parvienne à traverser des distances aussi inconcevablement longues au-dessus des mers sans d'autres points de repères que les vents ? Comment est-il possible qu'il revienne nicher au même endroit, dans le même buisson d'Angleterre, après avoir quitté pour des heures de vol le rivage blond des îles ? Cette énigme, Warburg la transfère aux images : comment s'opère la migration des images entre les époques ? Pourquoi trouve-t-on des gestes semblables dotés d'une signification autre, voire contraire ? Comment s'orientent les images ? À ces questions l'*Atlas Mnémosyne* donne

36. Un exemplaire de la traduction allemande de cet essai se trouve dans la bibliothèque d'Aby Warburg.



2. *Atlas Mnémosyne*, planche 75.
Warburg Institute, Londres.

des réponses convaincantes qui tendent à repenser notre vision progressiste de l'histoire. Doit-on penser que c'est à un geste de pure superstition qu'est redevable notre progrès chirurgical en regardant la planche 75 qui place en vis-à-vis *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt (1632) et une représentation du rituel des aruspices [37](fig. 2) ? Dans ces rituels, l'orientation de la forme du foie, déformé plus à droite qu'à gauche, par exemple, donnait la réponse à la question posée. S'orienter dans les images, ce sera donc s'orienter entre ces deux pôles contradictoires que sont la science et la magie, naviguer dans l'espace qui s'ouvre entre eux, tâtonner dans le champ magnétique de leurs multiples tensions.

Sous cet angle, l'orientation est l'un des concepts clés de la science de la culture que Warburg ambitionnait de mettre en place grâce à son atlas, et, davantage encore, sa bibliothèque. Cette dernière s'ordonne en quatre départements : Image, Mot, Action et Orientation. *Orientierung* constitue le dernier étage de la bibliothèque, là où les chercheurs ont trouvé et trouvent encore des ouvrages de science et de magie, là où la tension entre ces deux pôles est ouverte dans la connaissance humaine. On peut ainsi se rendre compte facilement que si jadis les naissances monstrueuses figuraient dans les ouvrages de magie où elles étaient appréhendées et lues comme des présages, elles sont ensuite répertoriées dans les ouvrages de médecine et d'histoire naturelle où elles sont des monstres, des anomalies de la nature à observer. Ce renversement de l'orientation sémantique d'une même réalité aura passionné Warburg qui cherchait justement à la saisir dans les images, pensées comme documents de la culture et de la barbarie, qu'elles soient artistiques ou folkloriques.

S'orienter dans les images, c'est donc faire du montage une méthodologie à part entière qui doit encore trouver le moment de son application pédagogique dans les universités. Les contributeurs [38] de ce volume auront sans doute chacun leur opinion sur cette question tout comme ils ont leur propre orientation dans les essais de Didi-Huberman. Les différentes manières de s'adresser à ce dernier ou de dialoguer avec ses textes, dans ce cahier d'*Europe* qui réunit des contributions émanant de France mais aussi d'Allemagne, Espagne, Suisse, Italie, États-Unis et Brésil, témoignent de la diversité des engagements de chacun à penser avec et à partir des textes de Georges Didi-Huberman.

Muriel PIC

37. Muriel Pic, « Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images », *L'Histoire de l'art après Walter Benjamin*, dir. Giovanni Careri et Georges Didi-Huberman, Paris, Éditions Mimésis, 2015.

38. Je remercie chaleureusement les auteurs, les traducteurs ainsi que Christophe Barnabé pour son aide à la relecture des textes.