

Hubert Damisch, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essai*, Paris, Seuil, 2001, 220 p., 2 ill. NB, 18 E.

Philippe Dubois

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/279>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2002

ISBN : 2-911161-11-0

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Philippe Dubois, « Hubert Damisch, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essai*, Paris, Seuil, 2001, 220 p., 2 ill. NB, 18 E. », *Études photographiques* [En ligne], 11 | Mai 2002, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/279>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Hubert Damisch, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essai*, Paris, Seuil, 2001, 220 p., 2 ill. NB, 18 E.

Philippe Dubois

---

- 1 Les quatorze textes rassemblés en ouvrage par Hubert Damisch sous le titre *La Dénivelée*, et publiés dans la collection de Denis Roche, Fiction & Cie, retracent tout un parcours de leur auteur, un parcours pour ainsi dire parallèle, qui témoigne de l'intérêt constant que l'historien et théoricien de l'art, l'homme du /nuage/ et de la perspective, a toujours, continûment, accordé à la question photographique (et à celle, présentée comme contiguë, du cinéma). Une question qui, visiblement, n'a rien de secondaire, tant il est clair, à lire les textes ici présents, qu'ils ont posé et posent encore à l'historien d'art et au philosophe des problèmes éminemment pointus autant qu'essentiels, obstinés autant que divers. Si la pensée sur le photographique peut paraître une dimension marginale chez Damisch au regard de l'ensemble de son travail théorique en art, alors, c'est au moins au sens "encadreur" qu'il faut entendre cette marginalité : comme le disait à peu près Jean-Luc Godard, ne sont-ce pas les marges qui font tenir ensemble le centre de la page. C'est ce que cette publication rétrospective permet aujourd'hui de mesurer avec éclat.
- 2 À l'exception du prologue, qui remonte à 1963, tous les autres textes ont été rédigés entre 1981 et 2001. Vingt ans de traversées, de plongées, à la fois fondamentales (elles interrogent le coeur des choses) et circonstanciées (elles ont souvent été écrites à l'occasion de telle ou telle exposition, manifestation, publication, etc.). Dès lors qu'il s'agit de photographie, cette double nature s'avère parfaitement adéquate : en photo plus qu'ailleurs, les circonstances sont affaires de fondements - et inversement, les fondements sont dans les circonstances. Tout tient dans l'effet "à partir de". Qu'il s'agisse de parler de Barthes et de la photo "à partir" d'un accident photographique, de traiter d'histoire et d'image "à partir de" Benjamin et de sa *Petite histoire...* à l'occasion

d'un anniversaire, d'introduire Rosalind Krauss et son ouvrage "non pas sur mais à partir" de la photographie, de retravailler l'approche de Denis Roche (l'homme de "la montée des circonstances") dans L'Ellipse et le laps, de commenter les abîmes autoréflexifs de Michael Snow, d'évoquer la photographie mise en livre à partir du travail de Geoffrey James, ou l'architecture et le cinéma selon Mallet-Stevens en prétextant des photos de Jacqueline Salmon, qu'il s'agisse aussi bien de présenter des expositions assez singulières (sur la photo en relief, sur le rapport entre peinture et cinéma - du point de vue de la peinture), de reprendre une conférence à la Cinémathèque française sur "l'écran troué" avec des extraits de films invisibles dans le texte, ou de préfacier un livre de Dominique Païni sur le cinéma "exposable", c'est-à-dire sur le rapport du cinéma à la question de l'art et à la question du moderne, à chaque fois, Damisch articule précisément et finement le propos circonstanciel et la réflexion intrinsèque, poursuivant sur la durée des pistes, des axes de pensée, des interrogations qui dessinent finalement, sinon une théorie, du moins une posture de pensée "à propos" ou mieux "à partir" de la photographie (et du cinéma). Je veux dire qu'au terme de cette lecture, je ressors avec le sentiment que la photographie pour Damisch est moins un "objet" (de recherche, d'analyse, de réflexion - ou alors en effet il peut paraître secondaire) qu'un "sujet", une manière, singulière, d'être et de penser : une manière de penser photographiquement les formes, l'art, l'histoire, l'écriture, etc.

- 3 Qu'est-ce qui se révèle dans cette traversée ? Quant à la théorie de la photographie, et quant à la pensée de Damisch. Mais aussi, si je puis dire, quant au regard de toute une génération (la mienne) qui a accompagné ce mouvement d'émergence, puis de développement et enfin de diversification de la pensée photographique en France. Et de son ouverture actuelle vers des champs disciplinaires voisins (le cinéma par exemple, ou l'art contemporain et le musée). Au regard de tout cela, le livre d'Hubert Damisch fonctionne, assez exactement, comme une authentique coupe - en miroir - des vingt dernières d'années autant que de lui-même.
- 4 Le prologue d'abord est étonnant. C'est en 1963 que Damisch publie ses "Cinq notes pour une phénoménologie de la photographie". À remarquer que le principe des "notes" est systématique chez lui : presque tous les textes du livre sont ainsi composés sur le mode séquentiel, avec un enchaînement numéroté de réflexions condensées ou de raisonnements assez brièvement menés, qui se déroulent progressivement en une suite de notes, comme une mélodie intellectuelle, une série énumérative de questionnements, qui loin de simplement faire liste, forme un système mais ouvert, un discours démultiplié mais articulé, cohérent et souple à la fois. Ce n'est pas une des moindres qualités de cette écriture que d'avancer ainsi, en toute liberté, de connexion en connexion, en suivant des fils qui se nouent et se dénouent, labyrinthiques parfois, mais qui mènent toujours à une lumière de l'intelligence. Ce premier texte, il faut donc bien en mesurer la date et le contexte : c'est dix-sept ans avant La Chambre claire, et douze ans avant la Théorie du /nuage/. Ce sont les tout débuts de la période d'émergence du structuralisme et de la sémiologie. Et dans ce mouvement où l'on n'a d'yeux que pour les codes et les systèmes, pour l'objectivation du signe et le refus des circonstances, Damisch propose, de manière très singulière, comme si l'on était déjà à l'autre bout du mouvement structuraliste, dans son après, une vision phénoménologique de l'épreuve photographique, qui annonce bien avant tout le monde le noème du "ça-a-été" ou la forme "indiciaire" de la photo, qui feront florès dans les études théoriques des années 1980 (Barthes, Dubois, Krauss, Schaeffer) - et cela sans oublier pour autant les dimensions figuratives et les implications de la reproductibilité

du dispositif. Texte prémonitoire en quelque sorte, et même séminal, qui préfigure avec une acuité remarquable tous les développements de la théorie de la photographie qui allaient suivre.

- 5 Quant aux autres textes, justement écrits entre 1981 et 2001, c'est-à-dire après La Chambre claire (c'est d'ailleurs le texte sur Barthes, "L'intraitable", qui ouvre emblématiquement la première partie, au départ d'une symptomatique image de face à face photographique Barthes/Damisch, et d'un acte manqué ouvrant à la reprise de la question fondamentale du sujet), les autres textes donc vont poursuivre, développer, ramifier, intensifier cette perspective. Sans vouloir ni pouvoir entrer dans les détails subtils et infinis de ces écrits, je voudrais simplement y pointer deux ou trois (en fait plutôt quatre) données qui m'y semblent majeures.
- 6 La question de la rupture (et de l'histoire). C'est ce qui donne son sens au titre, La Dénivelée. Damisch y pense l'intervention historique de la photographie dans le champ des discours et des pratiques comme "une rupture de niveau". Une rupture qu'il n'institue pas, dans une conception hiératique et hiérarchique, comme un état (mesurable) des choses, entre un haut et un bas par exemple, ou un avant et un après, mais, dans une visée bien plus dynamique, comme un écart, modulable, un mouvement, perpétuel et multiple, un différentiel produisant une force quasi énergétique, et qui atteint finalement l'ensemble du champ des formes de représentation, toutes catégories confondues. C'est une belle leçon d'histoire qui nous est ainsi offerte au fil des textes (surtout celui sur la Petite Histoire de Benjamin et celui de la conférence d'Ankara, sans oublier la fin du texte sur Roche et la préface au catalogue de l'exposition de Marseille sur "Cinéma et Peinture"), une histoire analytique, warburgienne avant la mode, mobile et modulée, hors des catégories trop figées et trop vite considérées comme acquises. Un des indices de ce mouvement y est la constante référence à la figure musicale (et pas seulement dans le texte consacré à Michael Snow et intitulé "Concert") : la musique comme dynamis y fait sans cesse office de modèle de pensée de cette conception de l'histoire comme intervalle (relire ici le dernier paragraphe du livre, jusqu'à la dernière ligne, magnifique envolée sur la question du rythme : la pulsation tout à la fois des images et de l'image, des mots, de la musique, et de l'histoire elle-même).
- 7 La question de l'art (et de l'abstraction). C'est évidemment une question inévitable, s'agissant de Damisch, et elle découle de la précédente. La façon de la poser, sans avoir l'air d'y toucher trop frontalement, toujours de biais, est discrète mais constante. Le livre laisse ainsi défiler (en particulier "à partir" du commentaire sur le livre de Rosalind Krauss) une sorte de fil rouge qui tient dans le déplacement que la question photographique installe à la fois dans l'idée d'art et dans celle de représentation : la problématique de la mimésis s'en trouve ainsi fondamentalement interrogée, et la pensée de l'abstraction s'y développe, jusqu'au limite du possible (une photographie abstraite est-elle possible ? Le Mépris est-il un film abstrait ?). Retour au postulat phénoménologique. C'est justement en tant qu'expériences des limites que les questionnements de Damisch sont les plus percutants. On le savait depuis sa Théorie du /nuage/ ou depuis sa manière de travailler la tavoletta de Brunelleschi. La photographie (et le cinéma) permet(tent) ici d'en vérifier la pertinence et l'acuité.
- 8 La question du cinéma. Seule la photographie a droit au sous-titre du livre. Pourtant, le cinéma y est extrêmement présent, non seulement dans la dernière partie (les cinq derniers textes lui sont explicitement consacrés) mais aussi à bien d'autres moments (à

propos de Michael Snow, à propos de Mallet-Stevens et Jacqueline Salmon, à propos de l'image en 3D, etc.). Il y est présenté, en général, comme "le rejeton" de la photographie; ce qui est tout de même assez étrange, d'autant que Damisch s'intéresse à des questions spécifiques comme celle de la projection (il est vrai aussi à celle du cinéma "exposable"). Les deux textes les plus importants en ce sens, sont sans doute le très beau "Au risque de la vue" (préface au catalogue de l'exposition de Marseille "Peinture Cinéma Peinture") et le non moins intense "L'image-rythme" (préface au livre de Païni Le Cinéma, un art moderne). Ce rapport photographie-cinéma, auquel je suis particulièrement sensible, me paraît peut-être comme un des impensés du livre, un de ses points aussi aveugles que (trop) visibles. Peu importe que Damisch se contente d'un apparent rapport de paternité/filiation (le rejeton), dès lors que l'une comme l'autre (la photo comme le cinéma) nous sont donnés comme des (faux) objets qui ne valent qu'au titre de sujets. Car Damisch nous livre chaque fois son rapport à l'une comme à l'autre sous l'angle de l'investissement personnel : ça part, presque toujours d'un souvenir (d'enfance ou non), d'une anamnèse, d'un travail sur soi du sujet - symptôme s'il en est que l'origine psychique reste la marque déclencheuse - et que la part du théorique qui s'y construit reste prise dans ce rapport : en première (en dernière?) instance, c'est du Sujet qu'il est question, mais un Sujet en mouvement, qui bouge et se déplace ("Move"), se construit. Voilà pourquoi, peut-être, comme la musique (le jazz), je vois assez bien le cinéma - non le film, mais le cinéma lui-même, dans sa force de mouvement et de battement, c'est-à-dire aussi bien le jeu de forces entre cinéma et photographie - comme le noyau virtuel (la tache aveugle) du travail de pensée de Damisch.

- 9 La question de l'écriture. Conséquence directe de ce qui précède, la question de l'écriture apparaît fondamentale. Elle prend d'abord toute son ampleur explicite, évidemment, dans le magnifique article consacré au travail de Denis Roche, puisqu'elle définit chez cet écrivain-photographe toute la formidable puissance différentielle (la dénivelée) de sa démarche et de son oeuvre. Photographie et écriture (ce qui n'est pas littérature). Mais cette question de l'écriture opère aussi ailleurs dans le livre (chez Barthes, cela va de soi, chez Snow encore, ou chez Geoffrey James, pour qui la photo ne va qu'avec le livre, etc.). Et surtout, par rebond, elle est aussi au coeur du travail (textuel) même de Damisch, dont le style, éblouissant, l'écriture si caractéristique, le raffinement complexe d'une pensée qui s'inscrit autant qu'elle s'écrit (ce qui, dans tous les livres de Damisch, m'a toujours personnellement emporté bien au-delà de ce qu'est traditionnellement un "simple" livre de théorie), bref dont l'écriture-mouvement (l'écriture cinématographique oserais-je dire, pour revenir à l'impensé) pose la question même de ce livre : La Dénivelée, un livre d'écrivain ? Le face à face presque inaugural avec Barthes reprend ainsi toute sa saveur. Vingt ans après l'acte manqué de Cerisy (Hubert Damisch ratant sa photo de Roland Barthes), voici peut-être un livre qui (ré)écrit sinon la photo, au moins la trajectoire théorique accomplie à son sujet. Une trajectoire qui a valeur d'image, comme un autoportrait de pensée dans l'écriture "à partir" de la photographie.