

Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*

François Brunet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3133>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

François Brunet, « Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 16 mars 2011, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3133>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*

François Brunet

RÉFÉRENCE

Paris, éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009, 269 p. , 46 ill. , 22,50 €

- 1 Premier volume d'une série annoncée sous le titre *L'œil de l'histoire*, cet essai est issu de séminaires tenus à Bâle et à Paris en 2007-2008 et a été précédemment publié en espagnol. Le sujet principal en est Bertolt Brecht et ses pratiques d'écriture « illustrée » de l'histoire – de la guerre – dans le *Journal de travail* (1938-1955) et *l'ABC de la guerre* (édité pour la première fois, dans une version expurgée, en 1955), lues surtout à partir des échanges entre Brecht et Walter Benjamin et de la pensée benjaminienne d'une « connaissance par l'image ». Ainsi, ce nouvel ouvrage de l'auteur de *Devant l'image* (1990) s'inscrit-il dans la continuité de plusieurs de ses travaux antérieurs (notamment *L'Image survivante*, 2002, et *Images malgré tout*, 2003), qui exploraient déjà « l'œil de l'histoire » ou, comme Didi-Huberman l'exprime p. 46, « les conditions photographiques de la visibilité de l'histoire au xx^e siècle ». Parmi ces conditions figurent au premier chef, sur le plan conceptuel, l'interaction du politique et de l'esthétique ; et sur le plan technique, la pratique du montage (au sens large de l'ensemble des pratiques d'insertion et de mise en relation des images). Selon le prière d'insérer, Brecht met en œuvre ses montages comme des « prises de parti » dialectiques et didactiques, alors que Benjamin en donne une lecture plus formelle, plus spatiale ou plus esthétique comme « prises de position ». Entre « prendre parti » au nom d'une raison politique et didactique et « prendre position » dans un sens plus pédagogique et formel, voire esthétique, se situerait donc une alternative quant à la nature et la légitimité de « l'œil de l'histoire ». Derrière cette alternative est posée la question plus générale de ce qui peut ou ne peut pas constituer la ou les visibilité(s) de l'histoire du

xx^e siècle. Mais, comme on peut l'attendre chez Georges Didi-Huberman, cette question n'est pas traitée ici sur le mode de la dissertation philosophique : c'est au contraire dans la série des analyses concrètes de situations documentaires concrètes, déployées au fil du livre, que se révèle tout l'intérêt critique et, à son tour, pédagogique de l'enquête dans le corpus brechtien.

- 2 La composition de l'ouvrage, en six chapitres eux-mêmes subdivisés en quatre à six sections, tend à imiter la structure lacunaire des montages de Brecht, dont elle reproduit en illustrations un nombre conséquent de pages issues surtout de l'*ABC de la guerre*. Le court premier chapitre (« La position de l'exilé : exposer la guerre ») présente le contexte du travail de Brecht sur les images de la guerre, soulignant la position de l'exilé « exposé » à la guerre à distance et l'intention qui en découle d'« exposer la guerre » par les images (photos tirées de magazines, mais aussi cartes, etc.) et les légendes courtes, ou « épigrammes », qui les accompagnent. Le deuxième chapitre (« La disposition aux choses : observer l'étrangeté ») pénètre dans la mécanique de la « puissance de vue » brechtienne en examinant plusieurs des planches de l'*ABC*, décrit comme une « chronique poético-documentaire » (p. 48). Chez Brecht, la présentation des images est constamment soumise à « une médiation très complexe » (p. 42) qui les constitue en champs de relations. Les montages de Brecht manient notamment l'ironie et la forme épigrammatique (juxtapositions d'images d'objets techniques modernistes et d'images de destruction, photographies d'allure surréaliste comme la planche A 13 de l'*ABC*, reproduite p. 59, où voisinent un parapluie, des béquilles, une prothèse de jambe, des grenades [fruits et non armes], etc.). Soulignant la proximité et la distance de ces assemblages, volontiers empathiques et épiques, par rapport aux antécédents photolittéraires surréalistes, Didi-Huberman relie ici avec efficacité la technique du montage à la fameuse « distanciation » brechtienne, « critique de l'illusion » par le « démontage » (p. 65-72). Dans le chapitre suivant (« La dysposition des choses : démonter l'ordre »), l'auteur revient sur la conception brechtienne de la mise en scène pour suggérer que « le montage constitue un élément fondamental de la poétique brechtienne », et de toute la poétique d'une époque d'après-guerre. « Procédure formelle née de la guerre » (1914, avant 1939), plus généralement du « désordre du monde », le montage « serait devenu la méthode moderne par excellence » (p. 86). Ainsi, devant une page du *Journal* de 1944 où sont réunies une photographie de Pie XII les mains levées pour une bénédiction, une autre de Rommel indiquant une stratégie de sa baguette pointée sur une carte, et une troisième montrant un groupe de femmes russes embrassant leurs morts massacrés par les nazis, si « l'observateur [...] ne dispose d'aucune certitude sur la détermination » du rapport supposé par le montage, et n'a aucune « vérité » à sa disposition, il voit « des fusées, des bribes, des bris de vérité se disperser ici et là dans la "dys-position" des images ». Le montage est ici glosé, avec l'aide de Benjamin, comme « recadrage, interruption, décalage, retard » (p. 95), bref démontage de tel ordre ou de telle série institué(e) par mise en page concrète d'un autre ordre, d'une autre série, inventés ; c'est là ce que l'auteur nomme « dialectique du monteur » (p. 98).
- 3 Poursuivant une forme de mimétisme entre cette dialectique et sa propre dynamique d'écriture, Didi-Huberman en vient dans la seconde moitié du livre aux visées d'exposition, de « remonstration » et de remontage qui nourrissent les montages brechtiens. Le chapitre IV, « La composition des forces : remonter la politique », débute par une discussion du rapport de Brecht au réalisme, au sens « dogmatique » de

Georg Lukács : contre la critique par ce dernier du montage comme formalisme plus ou moins bourgeois, « mot d'esprit réussi » qui abandonne le « reflet objectif de la réalité », Brecht, selon Didi-Huberman, « admet – ou revendique – que son travail consiste, non pas à *rendre le réel*, c'est-à-dire à en exposer la vérité, mais à *rendre le réel problématique*, c'est-à-dire à en exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres » (p. 108-109). À cela près, et Didi-Huberman pointe ici « la contradiction la plus fondamentale » de Brecht, que la critique du réalisme et la revendication d'un certain formalisme ne sont nullement incompatibles chez lui avec l'exigence d'un art politique – d'un réalisme comme « méthode de combat » (Brecht, cité p. 112) – bref, d'une « prise de parti ». C'est cette contradiction que Didi-Huberman tente de résoudre en proposant de lire l'*ABC de la guerre* non comme un discours de parti mais comme un simple montage, où « les éléments – images et textes – *prennent position* au lieu de se constituer en discours et de *prendre parti* ». Exercice d'« imagination opératoire » plutôt que de simple didactique, l'*ABC* serait « le livre le plus benjaminien de Bertolt Brecht », qui pose en termes sensibles, voire formalistes, « la question des rapports entre *l'esthétisation de la politique* et la *politisation de l'image* » (p. 118-119). Le chapitre V, « L'interposition des champs : remonter l'histoire », prolonge cette analyse en montrant, à partir de Benjamin et d'Ernst Bloch, comment la technique du (dé)montage des images (décrite ici comme dialectique entre transgression et « prise de position ») est la condition de tout « remontage » de l'histoire, au double sens de réparation et de remontée : « il n'y a donc de "remontée" historique que par "remontage" d'éléments préalablement dissociés de leur place habituelle » (p. 131). Concédant que cette lecture benjaminienne contredit la « discipline » politique brechtienne (Brecht dénonçait le côté mystique de Benjamin), Georges Didi-Huberman argue à nouveau que le *Journal de guerre* rompt bel et bien avec l'esprit de parti en laissant « fuser les prises de position et les mouvements de transgression », en « démont[ant] avec joie le sens de l'histoire » pour y semer « toutes sortes d'anachronismes ou d'impertinences ». Cela, selon notre auteur, se justifie à l'intérieur du « système » brechtien : d'une part parce que l'anachronisme permet « une véritable opération de *distanciation temporelle* », ou encore une « historicisation » (p. 136-138), d'autre part parce que le montage accuse un effet d'indétermination ou d'« effrangement » au sens de Theodor Adorno : devant telles planches de l'*ABC* qui se rapprochent du cinéma (comme la page de photogrammes intitulée "Hitler danse" (p. 142-144) « nous ne savons plus exactement ce que c'est », ni argument politique ni œuvre d'art. Nouvel effet de dépaysement où Brecht, selon Didi-Huberman, voit un instrument de connaissance historique, et qui prend toute sa vigueur dans les nombreuses images macabres et « allégoriques » de l'*ABC* (p. 145-171). Ceci nous amène, à la fin de ce chapitre, à l'analyse du « lyrisme de guerre ». Pour constituer et transmettre une mémoire de « l'inouï de l'histoire », lit-on p. 172-173, « il ne suffit pas de constater [avec SiegfriedKracauer] que l'histoire moderne n'existe plus sans la valeur documentaire du médium photographique. Il faut affronter la question, stylistique et politique, de comprendre quelle parole saura répondre à la nouvelle visibilité des événements historiques ». Cette problématique (« l'inouï de l'histoire – c'est-à-dire les images de son inimaginable – nous laisse sans voix tant que nous demeurons impuissants à *prendre la parole* devant lui ») rappelle des thèses importantes sur le rapport du visible et du dicible, de MichelFoucault à Marie-José Mondzain. Elle induit pour Didi-Huberman la notion de « lyrisme documentaire », dont est rappelée l'importance pour « les plus notoires utilisations littéraires de la photographie », de GeorgesRodenbach à Winfried Georg Sebalden passant par Walker Evans (p. 172). Ce

lyrisme documentaire ou lyrisme de guerre ne saurait se contenter d'un simple légendage « authentique » (celui du photographe, du magazine), mais se doit de produire une « légende dialectisée », contradictoire, « polyphonique » ou au moins stéréophonique. C'est également cette problématique qui conduit Brecht, selon Didi-Huberman, à privilégier dans l'approche poétique des images modernes la forme la plus ancienne, celle de l'épopée, poésie de l'image mémorielle présentifiée par la parole.

- 4 Au bout de cette exploration formidablement fouillée des albums de Brecht, le dernier chapitre du livre (« La position de l'enfant : s'exposer aux images ») en vient à une vue plus large et de prime abord plus « simple » du sujet, qu'inspirent le titre de *l'ABC de la guerre* et la question de la pédagogie. La pédagogie ou la transmission est, en général, l'une des catégories fondamentales de l'œuvre de Brecht tout entière (« Apprenez à apprendre et jamais ne le désapprenez ! »). Son théâtre, souligne Didi-Huberman avec Benjamin, est mû par « le souvenir – ou le désir – d'un *théâtre pour les enfants*, voire d'un “théâtre d'enfants” ». Ceci, pour notre auteur, ouvre une « voie fondamentale pour la compréhension de Brecht » et même « pour toute réflexion sur les rapports entre histoire et imagination ». *L'ABC* et avant lui le *Journal* sont remplis d'images d'enfants ou renvoyant à l'enfance, les unes anodines, d'autres tragiques, toutes pathétiques, comme celle reproduite p. 196 (« Le vaudeville des enfants », *Journal de guerre*, 15 octobre 1943), où l'on voit « se jouer une pièce de théâtre pour les enfants de Londres, mais tout cela se passe dans un bâtiment déjà détruit par les bombardements ». « La pédagogie en temps de guerre, s'interroge Didi-Huberman, ne serait-elle pas, alors, un autre nom pour la Résistance ? La décision d'apprendre malgré tout, l'effort pour ne jamais, quoi qu'il en coûte, “désapprendre à apprendre” ? » (p. 198). C'est ici que, par un de ces effets de montage qui font une bonne part de l'attrait du livre, en même temps que sa difficulté, l'auteur nous entraîne dans une discussion de l'histoire des abécédaires illustrés, de l'économie de leurs usages entre *lectio* et *delectatio*, et, au-delà, dans une poétique de la lecture enfantine ou « imaginante ». Y sont successivement examinées, toujours sous l'éclairage principal de Walter Benjamin, les catégories de la naïveté, de l'ivresse, de l'illumination et de l'imagination, illustrées entre autres par les images du corps et des gestes de Hitler choisies par Brecht – ou celles reprises en écho par Charlie Chaplin. Georges Didi-Huberman en vient *in fine*, dans une veine benjaminienne pour ainsi dire pure, à décrire « l'œil de l'histoire » comme un regard d'enfant. On citera ce long passage (p. 254) : « l'enfant (du moins le paradigme que nous désignons par ce terme) ne craint ni d'être fasciné par les images, puisqu'il “habite” en elles, ni de les manipuler à loisir, puisqu'il se sent “libre” de le faire. Il se laisse saisir par l'aura et le profane dans l'instant. Il veut bien se laisser emporter par la *lectio* du livre d'images et reconnaît, de ce fait, la légende (*Beschriftung*) qui accompagne chaque planche. Mais sa *delectatio* le rend plus vorace encore : il découvre des multiplicités à l'œuvre dans chaque image regardée avec toutes les autres. Il voit partout des “virtualités allusives”. Alors, il se livre librement à la joie d'un supplément d'écriture (*Beschreibung*), il recouvre de signes, il “sur-légende” chaque légende et, ce faisant, produit sa propre condensation (*Verdichtung*) des virtualités. Ce qui se nomme, tout simplement, poésie (*Dichtung*) ». Et Didi-Huberman de conclure que les artistes et les enfants sont d'accord sur « une politique de l'imagination qui soit tout autre chose qu'une politique illustrée ou qu'une prise de parti utilisant les images pour mieux communiquer les mots d'ordre de sa doctrine » (p. 255). Cette politique de l'imagination devra, ajoute l'auteur sur le ton du slogan, renoncer à ce que « l'image soit “une”, ou bien qu'elle soit “toute”. Reconnaissons

plutôt la puissance de l'image comme ce qui la voue à n'être jamais "l'une-image", "l'image-toute" » – c'est-à-dire ce qui la voue au montage en permettant à celui-ci « de nous apprendre quelque chose sur notre propre histoire, je veux dire : *quelque chose d'autre* » (p. 256).

- 5 Pour donner au lecteur une présentation digne de ce livre important, subtil et exigeant, imprégné d'une intertextualité littéraire et philosophique surabondante, j'ai tenu à en proposer une description aussi détaillée que possible. Aussi me bornerai-je, en matière de jugement critique, à quelques remarques sur la question de « l'œil de l'histoire », sans discuter de l'exégèse des œuvres de Brecht. En tant qu'investigation de l'œil de l'histoire, ce livre me paraît important pour deux raisons – l'une historique et historiographique, l'autre philosophique ou épistémologique.
- 6 Il s'agit à ma connaissance de la première tentative approfondie pour examiner le contexte historique, notamment politique, intellectuel et esthétique, dans lequel émerge une réflexion sur « les conditions photographiques de la visibilité de l'histoire ». Ce contexte est bien entendu celui des années 1930, ou plus exactement de l'entre-deux-guerres-mondiales, et il est plus spécialement allemand (même s'il transparait ailleurs, en France, en Union soviétique, et singulièrement aux états-Unis chez le Robert Taft de *Photography and the American Scene*, 1938¹). Nous le savions ; mais l'analyse détaillée des albums de Brecht nous dévoile un terrain d'expérimentation concret parallèle aux réflexions plus connues de Benjamin et de Kracauer sur l'image de l'histoire – une *pratique* d'écriture photographique de la guerre qui, par sa « puissance de vue », dépasse à bien des égards ces réflexions. Il est particulièrement précieux de découvrir comment les préoccupations de la « gauche visuelle » de l'époque en matière de légendage, mise en série, contextualisation et recontextualisation, bref de dé/montage, font l'objet dans les albums de Brecht d'une *praxis* de « l'exposition », d'une dialectique visuelle prodigieusement agile. Georges Didi-Huberman est, depuis longtemps, le principal voire le seul commentateur philosophique français de l'histoire des images dont le travail s'enracine dans l'analyse de documents concrets ; ce livre ne déroge pas à cette règle, en montrant que la « position » des images importe plus encore peut-être que leur titre.
- 7 Je m'interroge cependant sur la pertinence *générique* de ce contexte de l'Allemagne nazie et de la Seconde Guerre mondiale, et de la lecture-écriture qu'en font Brecht et Benjamin, quant à la discussion plus générale sur « l'œil de l'histoire ». Ce n'est pas seulement, même si cet argument ne manque pas de porter, aujourd'hui encore, contre toute « histoire photographique », que l'image ne saurait ni épuiser ni remplacer l'histoire en tant qu'histoire écrite, comme l'écrit l'auteur du blog « Norwich² », qui souligne à juste titre que « l'histoire par l'image » à la Brecht, ou à la Brecht selon Didi-Huberman, paraît présupposer la connaissance préalable de l'histoire « tout court » ; pour le dire autrement, les albums brechtiens font-ils de l'histoire ou plutôt de la méta-histoire ? N'ont-ils pas pour fonction de « rendre problématique » une histoire officielle en train de s'écrire ? Ce n'est pas non plus, ou pas simplement, que comme l'exprime clairement Georges Didi-Huberman la pratique brechtienne et la conception benjaminienne de la « connaissance par l'image » ne soient jamais séparées d'une visée esthétique qui est inhérente à leur commun espoir de révolution par l'art, et qui pour autant ne saurait constituer une norme acceptable pour les historiens. En revanche, il me semble nécessaire de questionner la pertinence, à titre de paradigme pour l'analyse de « l'œil de l'histoire », de l'iconographie associée au nazisme et à la guerre mondiale,

en raison particulièrement de sa puissance pathétique si justement mise en avant ici. Sans doute le régime hitlérien et une culture guerrière à la Ernst Jünger étaient-ils seuls susceptibles de produire les imageries – et surtout les actes – dont la critique brechtienne de la violence se nourrit pour produire une pédagogie visuelle de la paix et de la révolution. Mais s'ensuit-il que toute « visibilité de l'histoire » ait pour condition le pathos de « l'inouï de l'histoire » et pour forme privilégiée l'épopée ? Pathos et épopée affleurent, à coup sûr, chez Robert Taft, dont le livre de 1938 fait figure à bien des égards de version « classe moyenne » des exercices brechtiens sur la mémoire par l'image ; mais ce qui semble plutôt dominer le propos de Taft est une curiosité de collectionneur pour les images ordinaires – portraits, maisons, cérémonies – de ce qu'il appelle la « scène américaine ». Pour prendre un autre exemple, on peut être tenté de se demander, après lecture de ce livre, comment, selon quel régime historiographique, dans quel récit commun, les images d'André Zucca sur la France occupée pourraient cohabiter avec les albums de Brecht. Par ailleurs, il n'est guère question ici d'un contexte technologique et social – celui de l'essor de la presse photographiquement illustrée, ainsi que du film historique –, dont on sait pourtant l'importance pour la position de Walter Benjamin, entre autres, et qui est inséparable de la propagande nazie.

- 8 Cette interrogation, qui ne vaut évidemment pas critique du travail de Didi-Huberman, en cache une autre qu'inspire surtout le dernier et admirable chapitre du livre sur le regard enfantin. Avec ce livre et ce chapitre, nous avons de quoi nourrir philosophiquement l'intuition commune selon laquelle « l'histoire par l'image » ou « la connaissance par l'image » procèdent d'une visée pédagogique et heuristique valide et créatrice *en dépit de sa réputation*. Autrement dit, quand bien même nous serions enclins à juger « naïf » le projet d'une histoire par l'image, nous sommes fondés par l'analyse proposée ici de la naïveté à y reconnaître une authentique et féconde position de découverte. Un prolongement possible de cette analyse consisterait d'ailleurs à interroger en relation avec le « paradigme » de l'enfant les pratiques de l'image dans l'histoire « populaire » ou, plus encore peut-être, l'ethno-histoire, et les visées de contestation ou de « démontage » qui s'y déploient. Reste cependant le paradoxe, philosophique ou culturel, que constitue un livre qui, avant d'aboutir à l'apologie du regard enfantin sur les images, a déployé la plus formidable panoplie de culture conceptuelle et littéraire. Choisissons de voir dans le savant énoncé de ce paradoxe un fort encouragement pour les études visuelles.

NOTES

1. Robert TAFT, *Photography and American Scene, a Social History, 1839-1889*, New York, The Macmillan Company, 1938.
2. « Il peut y avoir, à l'évidence, un mésusage de l'imaginaire. La célébration de Pie XII a quelque chose à voir avec le geste de Rommel, mais Brecht ne nous en dit pas le tout, et les livres d'histoire consacrés à l'un et à l'autre ne sont pas de trop. » (<http://norwitch.wordpress.com/2009/10/14/demontage-de-lhistoire-2-brecht-didi-huberman/>, URL consultée le 25 octobre 2010).