

GEORGES DIDI-HUBERMAN :

« CE QUI REND LE TEMPS LISIBLE, C'EST L'IMAGE »

Entretien réalisé par

Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício

(Université Nouvelle de Lisbonne)

À l'occasion de son passage à Lisbonne, à la Fondation Calouste Gulbenkian, pour la conférence "Peuples Exposés", intégrée dans le cycle de conférences *A República por vir – arte, política e pensamento para o século XXI*¹ (*La République à venir – art, politique et pensée pour le XXIème siècle*), nous avons rencontré Georges Didi-Huberman pour l'entretien qui suit, autour de son livre *Remontages du temps Subi. L'œil de l'histoire, 2* (Éditions de Minuit, 2010).

CINEMA (C) : Pour contextualiser, on peut dire que Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2 poursuit ce que vous essayez de penser tout le long de votre œuvre, c'est-à-dire, « les conditions de la pensée des images ». Ce livre traduit ce souci au niveau particulier de ce que vous appelez vous-même « le questionnement du rôle des images dans la lisibilité de l'histoire » et dans ce sens, il intègre et prolonge le même univers problématique de vos ouvrages les plus récents, tels que Survivances des lucioles (2009), et surtout Images malgré tout (2004) et Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1 (2009). Pouvez-vous commenter ces deux contextes, le plus global et le plus local, du rapport de votre livre au reste de votre œuvre ?

GEORGES DIDI-HUBERMAN (GDH) : Le plus global est probablement que chaque fois que j'ai étudié un objet qui m'intéressait, je me suis posé la question des conditions de sa description historique. C'est-à-dire que, par exemple, quand je me suis intéressé à Fra Angelico en Italie, pour rendre compte de ses images, l'iconologie traditionnelle ne me suffisait pas. D'un côté, je m'intéressais à l'objet, et

de l'autre côté, pour comprendre l'objet il me fallait critiquer le discours qui correspondait jusqu'à présent à ces études. Je pense qu'à chaque objet nouveau, on doit reformuler ses cadres conceptuels. J'ai toujours eu un souci épistémologique, depuis que je travaille.

Tout ceci s'est subitement dramatisé lorsque j'ai décidé de travailler sur les images d'Auschwitz et que, à ma surprise complète, il y a eu cette polémique, à la tonalité très politique. *L'œil de l'histoire* est d'abord un jeu de mots, c'est le renversement de *L'histoire de l'œil*. C'est un hommage inversé à Bataille, et c'est l'œil de l'histoire. Depuis cette polémique sur *Images malgré tout*, j'étais presque contraint d'intégrer une sorte de perspective politique à la perspective épistémologique, que j'ai déjà de toute façon. Le résultat, c'est *L'œil de l'histoire*, c'est-à-dire, une série indéfinie pour l'instant.

J'ai un plan pour la série. Il y aura cinq volumes normalement : le premier était le cas précis de Brecht ; le deuxième est un montage de deux études principales autour de la question du cinéma ; le troisième est celui que je viens d'écrire et de publier en espagnol pour l'Exposition du Museo Reina Sofía (*Atlas. Cómo llevar el mundo auestas ?*), et quand il paraîtra sous le titre *L'œil de l'histoire, 3*, il s'intitulera *Atlas ou le gai savoir inquiet*. C'est sur la notion d'Atlas d'images : repartir de Warburg, et même de plus haut, de Goya, de Kant, de Goethe.... Le quatrième est déjà écrit en partie et portera sur la question de comment on montre les peuples, les peuples sans nom.

Quand je m'intéressais à la peinture de la Renaissance, il y avait le Christ, la Vierge — on les reconnaît —, et moi, je me suis intéressé au fond. Au cinéma, on peut dire, d'un point de vue plus social ou politique, que très souvent il y a des héros, et puis il y a des fonds. Les figurants sont les fonds et ce sont eux qui m'intéressent. C'est pourquoi le quatrième volume s'appellera *Peuples exposés* et parlera de Pasolini, d'Eisenstein, de certains photographes contemporains.

Le dernier, j'ignore si je serai capable ou pas de l'écrire. Je commence à comprendre que notre rapport à l'histoire et aux images doit être éclairé d'un point de vue non seulement épistémologique, mais aussi fantasmatique. Quand je parlais hier avec Jacques Rancière, qui n'aime pas *a priori* les idées d'inconscient, je disais que si l'on parle d'inconscient, de fantasme, à un moment donné, il faut bien s'inclure soi-même ou se poser la question, soi-même, comme sujet. Je suis émerveillé par la façon dont Walter Benjamin a réussi à parler de lui, dans *Enfance Berlinoise*, par exemple, sans aucun narcissisme. Ce qu'il a fait est extrêmement difficile. Donc, je vais essayer de me confronter au problème des images qui m'ont bouleversé dans mon enfance et je ne suis pas sûr d'y arriver. Si je trouve que je fais quelque chose qui est trop narcissique, je ne le ferai pas.

C : Remontages du temps subi se présente comme le deuxième tome de *Quand les images prennent position*. L'œil de l'histoire, 1 mais il semble aussi être une suite d'*Images malgré tout*, en proposant de se pencher « non plus sur des images produites depuis le camp d'Auschwitz, mais sur des images après coup ». On dirait que le dialogue avec *Images malgré tout* est plus évident dans la première partie du livre, consacrée à l'analyse du documentaire de Samuel Fuller filmé à l'ouverture du camp de Falkenau, et que la deuxième partie du livre, à savoir, l'essai sur le travail du cinéaste Harun Farocki rimerait plutôt avec le livre sur Bertolt Brecht. Seriez-vous d'accord avec cela?

GDH : Tout est en relation, donc c'est vrai. C'est-à-dire que j'ai l'impression d'écrire un seul livre, mais on est bien obligé de faire plusieurs livres.

La question que je me pose, en ce moment, c'est : « Est-ce que j'arriverai à écrire ce dernier volume, un jour? ». Pour le dire très simplement, quand j'étais enfant, j'étais extrêmement bouleversé, sans avoir les moyens de le penser, par des images qui avaient été prises par les bourreaux, par les nazis eux-mêmes. Et pas seulement les nazis. J'ai, plus tard, trouvé ces images cauchemardesques, prises par les soldats

japonais en 1937, lorsqu'ils ont envahit Nankin et tué les populations civiles. Toutes ces images ont été trouvées dans leurs poches. Alors, c'est très difficile de parler de son propre rapport spontané à ces images. *Images malgré tout* est le point de vue des prisonniers ; à son tour, dans *Remontages du temps subi*, je m'interroge sur le point de vue des soldats, en fait, des soldats américains. Mais déjà, dans le développement sur Harun Farocki, il y a cette circulation qu'il fait lui-même, que j'admire beaucoup, et que probablement choquerait Claude Lanzmann : c'est la circulation dans *Bilder der welt und Inschrift des Krieges (Images du monde et inscription de la guerre, 1989)*, le film de Farocki, entre le point de vue américain, le point de vue nazi et le point de vue des prisonniers (puisqu'il montre nommément une des quatre photographies, réalisée à Birkenau, en août 1944, par les membres du *Sonderkommando* au crématoire V). Farocki multiplie les points de vue avec une grande aisance. Et moi, je vais avoir plus de mal à travailler sur certains points de vue. Par exemple, je me rappelle d'une célèbre photo d'un soldat de la *Wehrmacht* qui tue une femme avec un petit bébé dans les bras. J'aimerais pouvoir un jour écrire sur cette photo. Mais c'est très difficile, parce que c'est le point de vue du salaud. Mais j'aimerais le faire, je dois le faire, en particulier par rapport à la polémique avec Claude Lanzmann, parce que son idée c'est que regarder une photo qui a été prise par un salaud, c'est être un salaud. Ce que je ne crois pas. Je crois que nous devons regarder les photos prises par les salauds et pouvoir renverser la perspective correctement. C'est extrêmement difficile. J'ai une hypothèse de travail pour cela : c'est l'idée de la chasse. En français, un massacre veut dire tuer des gens et c'est aussi un nom technique des chasseurs — quand vous avez une tête de tigre sur le mur, que le chasseur a tué, cela s'appelle un massacre. C'est-à-dire, à la fois l'acte de tuer et le trophée. Or, je voudrais travailler sur l'idée que les photographies, quelques fois, sont des trophées, et cela, c'est immonde. C'est l'usage immonde des photographies.

Par exemple, aux États-Unis, les lynchages de Noirs donnaient lieu à des éditions de cartes postales, et les gens en les voyant disaient : «*Tu vois là, c'est moi ...! Je suis dans la foule qui rigole*», pendant qu'on est en train de brûler un homme. Donc, qu'est-ce que c'est que cet usage de l'image? Il faut parler de cela...

C : Ce que vous venez de dire sur l'importance de ne pas se soustraire à l'analyse du point de vue du bourreau est en rapport avec votre notion de lisibilité de l'histoire à travers les images. La notion de lisibilité est centrale dans Remontages du temps subi, alors comment les images peuvent-elles donner à lire l'histoire ?

GDH : Je dois dire que je me donne des cas toujours assez difficiles, des cas extrêmes... J'écris beaucoup sur des choses que j'admire, et j'écris beaucoup sur des choses qui me font très peur, dont j'ai horreur. J'écris sur des artistes, fatalement que j'aime beaucoup, et j'écris souvent sur des images qui me terrorisent. Dans les deux cas il est toujours difficile de donner une lisibilité parce qu'il y a l'élément *pathos*, il y a l'élément émotif, qui entre en ligne de compte. C'est d'ailleurs là où je me sépare de Jacques Rancière, c'est-à-dire, je pense qu'il estime que donner une lisibilité aux choses, c'est justement ne faire aucune part à l'élément émotif. Alors, moi, je pense qu'il faut l'inclure. À mes risques et périls. Je suis très critiqué souvent pour être trop empathique, pathétique. J'essaie de mener un double travail conceptuel et émotif. À ce moment là, je travaille justement sur le mot «*émotion*».

C : C'est aussi la question des sciences humaines...

GDH : Oui. C'est toute la question des sciences humaines. Est-ce qu'on doit objectiver complètement l'objet homme, l'objet relations sociales, l'objet image... ? Ou est-ce qu'on accepte le fait que, étant soi-même un homme, quand on travaille sur les hommes, il y a une subjectivité inéliminable ? On ne peut pas l'éliminer et cela c'est un point de vue, évidemment, que j'hérite de la psychanalyse. C'est

toujours la psychanalyse qui nous aide à ne pas l'éliminer, à ne pas nous croire objectifs de façon unilatérale.

En retournant à la question de la lisibilité — je parlais de Benjamin tout à l'heure — je crois que j'ai très longtemps critiqué cette notion, notamment quand j'ai critiqué l'iconologie de Panofsky. Panofsky tentait de lire les images, au fond, en les traduisant dans des termes linguistiques dont ces images auraient été, selon lui, la traduction. On revient à la source linguistique, au concept : mélancolie, etc., dont l'image serait la traduction. Je me suis longtemps occupé de critiquer cette notion de lisibilité, et c'est pour cela aussi que la phénoménologie était un outil pour moi. Et puis, dans un deuxième temps, j'ai découvert chez Benjamin cette notion de lisibilité que je mets au début du livre, la longue citation que je trouve géniale. Cette notion a complètement changé mon point de vue. C'est un concept assez large de la lisibilité, dans lequel, en effet, ce qui rend lisible l'histoire, ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. En tant que dialectique, bien sûr, image dialectique d'un temps.

C : Encore sur la notion de lisibilité : dans Remontages du temps subi, elle est liée pour vous à la constatation d'une saturation de la mémoire, d'un côté, et de l'autre côté, à l'émergence d'un discours de l'indicible, de l'inimaginable, notamment celui auquel Claude Lanzmann s'associe un peu. Selon vous, cela est ce contre quoi il faut travailler dans la constitution d'une connaissance visuelle, textuelle des camps... Comment se rapporte la notion de lisibilité à ces deux extrêmes qui menacent de l'offusquer ?

GDH : C'est ce que je travaillerai dans le quatrième volume, dont j'ai parlé : les peuples sont sous-exposés ou surexposés. Ils sont sous-exposés car, bien qu'il y ait beaucoup d'images, beaucoup sont censurées. Et ils sont surexposés parce qu'il y a trop d'images des mêmes choses. Par exemple, les images des tours du 11 septembre, il y en a trop. Le fait qu'on les répète avec une telle intensité fait

que finalement on ne regarde plus rien, parce qu'on croit qu'on les a déjà bien regardées, puisqu'on les a regardées dix millions de fois. C'est la même chose avec le problème que vous posez. Il y a, d'un côté, l'idéal, complètement factice à mon avis, d'une épuration de la mémoire du côté de l'innommable et de l'irreprésentable, qui ferait de ce dont on veut se souvenir un absolu muet; et puis, de l'autre côté, il y a une multiplication du langage, qui notamment se caractérise dans l'art contemporain par la mode de l'archive, le fait qu'on expose des archives, qu'on ne parle que de l'archive. Entre ces deux positions extrêmes, il y en a une troisième qui est justement celle de Warburg, de Benjamin. C'est ce que j'appelle un Atlas. C'est-à-dire, ne rien absolutiser de la mémoire. Et donc, surtout ne pas avoir une image unique ou un mot unique. Et d'un autre côté, ne pas croire que tout accumuler va nous faire nous souvenir mieux. C'est pour cette raison que j'ai parlé de saturation. Entre les deux il y a exactement la pratique du montage, la pratique de l'Atlas. Un Atlas c'est une découpe dans l'archive qui rend lisible, par montage, les éléments multiples dont on se sert. Contre l'innommable et l'unique ce sont des images multiples, et contre l'archive et la saturation de la mémoire, c'est un choix et un montage. C'est une position médiane et aussi une position dialectique exactement dans le sens de Warburg.

J'ai beaucoup insisté dans mon exposition à Madrid sur l'idée que l'Atlas est un choix dans l'archive. Warburg avait des dizaines de milliers de photos et des dizaines de milliers de livres et son Atlas comporte mille images, ce qui est, pour un historien de l'art, très, très peu. Un historien de l'art fréquente des centaines de milliers d'images dans sa vie. Warburg, lui, il a décidé quand même d'en choisir mille. C'est très peu. Il ne faut pas imaginer que c'est une archive. C'est un Atlas. C'est à dire, un choix. Et dans ce choix il a fait des rapprochements incroyables, donc des montages, qui ont un effet de lisibilité.

C : Les rapports que vous établissez entre l'archive et l'Atlas, ce dernier entendu comme constituant une alternative à cette accumulation non critique d'images, font penser à Michel Foucault et à son archéologie...

GDH : Absolument. De toute façon, Michel Foucault est très présent dans mon travail. De plus en plus. Parce que Foucault le dit très bien, que savoir c'est trancher. Savoir c'est savoir trancher. Et savoir trancher pour savoir monter ensuite. Moi, j'ajoute cela. Puisque, pour monter, il faut d'abord couper et ensuite ajoindre. Donc, au fond, ce que j'essaie de faire comme disciple de Foucault, c'est une archéologie du savoir visuel, en choisissant mes objets, bien sûr — on ne peut pas tout faire. Mais si l'on devait revenir à notre schéma, on pourrait dire que, d'un côté, il y a une espèce de mystique du mot unique ou de l'image unique (l'innommable, la Shoah) ou, en termes de théorie esthétique, ce que Michael Fried demande à un tableau — un moment de grâce absolue, et puis une espèce d'accumulation typique du post-modernisme, une accumulation qui est faite pour qu'il n'y ait plus aucune hiérarchie, plus aucun choix... Il y a un absolu unique, et il y a une multiplicité non contrôlée, non décidée. Alors là, c'est la dimension de décision politique de l'artiste ou du chercheur. Ce que j'appelle une prise de position, puisqu'on prend des images et qu'on les met dans une position telle qu'on va créer un effet de lisibilité.

C : Selon vous, pour prendre position et pour choisir, il faut du temps. C'est ainsi que, dans Remontages du temps subi, la lisibilité historique des images produites à la libération des camps semble ne pouvoir être extraite que dans un deuxième temps d'une écriture et d'un remontage. Pourquoi l'événement de la lisibilité exige-t-il de la distance temporelle ?

GDH : C'est évident qu'il faut du temps. Dans mon exposition à Reina Sofía, il y a un exemple très proche de cela. C'est une série entière de dessins faits par un enfant

de quatorze ans et demi, quinze ans, qui venait de passer deux ans à Auschwitz et à Buchenwald. Alors, quand ce dernier camp a été libéré, il était malade ; il avait le typhus probablement et l'armée américaine l'a contraint à y rester, en quarantaine. La quarantaine est un temps. Il était contraint à une position où il était libre, mais il devait encore rester dans le camp. Qu'est-ce qu'il a fait ? Il a pris les piles de papier administratif des SS, et au dos il a fait des dessins qui sont un atlas très précis, scientifique, probablement antérieur à Primo Levi, de ce que c'est que la vie dans un camp : il mesure les lits, par exemple, et dit « voilà, ils font tant de centimètres », il mesure les baraques... et il dessine cela à la manière des enfants. C'est complètement bouleversant !

Je dirais que pour rendre lisible, il faut prendre le temps. Prendre le temps, comme on dit de façon banale — « Je prends le temps ». C'est pour cela qu'il est tellement facile de critiquer la télé, les journaux, parce qu'ils s'agitent mais ne travaillent pas, parce qu'ils ne prennent pas le temps. Et parce que, pour eux, le temps n'est pas une valeur. Parce que, pour eux, si l'on prend le temps, cela perd de la valeur. Si vous donnez une information avec du retard elle perd sa valeur. Donc là, on a une opposition complète entre ce que c'est qu'une image traitée dans la logique de l'information, qui ne vaut que si c'est la première, et une image telle qu'on essaie de la rendre lisible, c'est-à-dire, de prendre un décalage; ce qui dans l'ordre de la pratique politique fait qu'on est toujours perdant. Provisoirement perdant...

C : Parlez-nous de la question de la pédagogie, justement. Elle survient par rapport au film de Fuller...

GDH : Et chez Farocki, aussi...

C : Oui, vous vous y référez aussi par rapport à Sursis (Aufschub, 2007), de Farocki. Et

cela notamment parce que Farocki, dans son texte « Comment montrer des victimes ? », publié dans la revue Trafic, écrit contre le film de Fuller, que selon lui ferait partie de ce qu'il appelle un cinéma de rééducation (où « les documents ne seraient pas analysés, mais plutôt instrumentalisés » — « les morts devenant un moyen de punition »).

GDH : Je trouve que Farocki exagère. Il faut dire concrètement que Farocki a eu l'idée pour *Sursis* parce qu'il a vu les *rushes* de Westerbork dans un colloque où l'on discutait un peu contradictoirement sur le film de Fuller. C'est-à-dire, lui, il a vu le film de Fuller, dont il était un peu critique, et il a vu les *rushes* de Westerbork, et c'est à ce moment là qu'il a décidé de faire *Sursis*. Et moi, dans le livre, je dis à un moment donné qu'il n'aime pas trop Fuller, mais que je ne suis pas d'accord avec lui.

C : Pour vous, il y a l'idée d'une leçon d'humanité qui serait donnée dans le film de Fuller. Farocki semble mesurer le travail de Fuller à partir d'une éthique du rapport aux images, qui se traduit notamment dans les contraintes qu'il s'impose dans Sursis — presque pas d'intervention sur les images, seulement le recours aux intertitres, aux arrêts sur image et aux répétitions des scènes...

GDH : Mais Farocki ne s'empêche pas de faire des interprétations aussi, quand même. Et d'autre part, je pense que c'est surtout Fuller qui avait des contraintes, plus que Farocki, car Fuller, après tout, a obéi à son capitaine. Je pense que ce qui a choqué Farocki, c'est la décision même du capitaine, c'est-à-dire, imposer aux civils de toucher les cadavres, cette espèce de punition. Je trouve cela très violent comme punition — évidemment bien moins violent que les fusillés. Mais, je pense que le jugement de Farocki est un peu anachronique, c'est-à-dire, aujourd'hui ce n'est pas bien sûr ce qu'il faut faire, mais en 1945, c'était ce qu'il y avait de mieux à faire.

C : Il y a un moment où vous comparez le geste cinématographique de Harun Farocki à celui de Jean-Luc Godard dans les *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) : dans le cas de Godard, ce geste serait inséparable de la présence et affirmation démiurgique de son auteur (ce qu'on pourrait appeler « d'ego-histoire »); dans le cas de Farocki, ce geste renvoie, selon vous, à un cinéma à la troisième personne, témoignant de la dimension collective dans laquelle se fonde le sujet de la politique. On aimerait vous entendre à propos de ce rapport de presque opposition où vous placez les approches des deux cinéastes.

GDH : J'admire les deux. Dans *Images malgré tout*, je prenais clairement le parti de Godard, d'une certaine façon. Godard, c'est le Godard des *Histoire(s) du cinéma*, mais je dois dire que, dès les premières visions des *Histoire(s) du cinéma*, il y avait quelque chose qui me gênait : c'était le fait que toutes les bribes d'images, enfin les éléments du montage, n'appartenaient qu'à Godard. C'est-à-dire, à moi, ils ne m'appartenaient pas. Je voyais juste un film de Godard. C'est une question d'autorité. Qu'est-ce que l'autorité ? J'avais eu la même gêne justement avec Foucault. Foucault écrit sublimement, mais je n'aime pas chez Foucault cette érudition historique qui ne me donne aucun moyen de la vérifier. Dans *Les mots et les choses*, par exemple, il dit « un tel — par exemple, un médecin inconnu - a dit ça ». Je ne sais pas s'il a dit ça. J'aimerais bien savoir où il l'a dit, qu'est-ce qu'il dit avant, qu'est-ce qu'il dit après. Je n'ai pas la possibilité de le savoir. Je fais là une défense de l'érudition modeste, avec les notes en bas de page. Quelque chose qui est très allemand, parce que les allemands — je pense à Warburg ou à Panofsky —, tout ce qu'ils disent, on peut le vérifier ou, donc, le discuter, dans les notes.

Les français, très souvent, prennent l'autorité au deux sens du mot : au sens de la force et au sens de l'auteur. Donc Godard devient l'auteur des images qu'il cite. Tandis que presque tout le temps, Benjamin reste le citeur de ce qu'il cite. Parce que Benjamin, on peut voir, on peut aller chercher le texte. Il ne cache pas d'où cela

vient. Or, Farocki est plutôt du côté allemand. Alors, si je reviens à ce que je disais sur ma difficulté pour envisager un futur livre, où j'essaierais d'être honnête sur mon rapport presque infantile, en tout cas enfantin, aux images, comment mettre ensemble une sorte d'autobiographie tout en ne se mettant pas soi-même au centre de ce qu'on écrit, et de façon à toujours rendre au lecteur quelque chose de plus que ce qu'on écrit, nous ? C'est pour cela que je mets beaucoup de notes. On m'a beaucoup critiqué, même des amis disaient : « Tu n'as pas besoin de mettre toutes ces notes. C'est toi qui affirme tout ça. Tu es un auteur ». Oui et non. Foucault a critiqué la notion d'auteur, alors que c'est l'auteur par excellence. C'est lié aussi à la beauté de son écriture et on peut dire la même chose de Godard, parce que Godard est un grand styliste, c'est un grand poète. Voilà, ce que Farocki est beaucoup moins. Farocki est plus un pédagogue.

Le passage où j'oppose Godard et Farocki, cela correspond à un moment où j'ai adoré Godard et je découvre quelque chose d'autre ou de plus, entre guillemets, chez Farocki ; mais cela ne veut pas dire que je jette Godard. Pas du tout. J'ai récemment publié ce livre où je critique Pasolini, alors que c'est un de mes cinéastes préférés. La notion de critique, là, doit bien s'entendre dans sa tendresse. Les gens que je n'aime vraiment pas, je n'en parle même pas.

Il faut dire aussi que dans le cas de Godard, il a ce paradoxe d'être quelqu'un qui refuse la question du *copyright*. Par exemple, pour mon exposition, c'était vraiment très simple. Je lui ai téléphoné et il m'a dit : « mais vous faites ce que vous voulez ». Il ne prend pas de droits d'auteur. Donc, Godard est généreux de ce point de vue là. C'est vrai que son cinéma est au « Je », comme l'histoire de Michelet est au « je », comme quand Malraux écrit, c'est un immense « je », comme quand Victor Hugo écrit, c'est un immense « je », comme quand Charles de Gaulle écrit, c'est finalement un immense « je », même s'il dit « La France ». Les allemands, ils ont une sorte d'éthique différente. Brecht, ce n'est pas vraiment du « je », Farocki ce n'est pas

vraiment du « je », même quand il se permet de dire que la femme dans l'album d'Auschwitz, il la trouve très belle.

Pour moi la chose magique, c'est Benjamin. C'est totalement personnel. C'est un auteur au sens le plus fort du terme. C'est un poète. Il arrive à parler de son enfance, de ses souvenirs d'enfance, mais jamais il n'est au centre de ce qu'il dit.

C : La forme essai semble vous intéresser beaucoup. Vous l'utilisez pour parler de ce que Farocki fait avec les images et en même temps, on sent que vous êtes fasciné par la définition qu'en donne Theodor Adorno dans le texte « L'essai comme forme ».

GDH : C'est à vous de juger si je suis en contradiction avec moi-même, si je suis cohérent. Je ne le sais pas. C'est que par rapport à ce qu'on vient de dire sur le « je », le moi au centre ou pas de ce qu'on écrit, c'est une sorte de fraternité que je découvre avec Farocki. Mais, quand j'utilise le texte d'Adorno, que je trouve magnifique — c'est un texte d'une intensité de bout en bout —, ce texte me semblait interpréter correctement ce que fait Farocki et, sans le dire, interpréter tout ce que j'aimerais faire. Donc, je ne peux pas cacher que j'ai cette relation, très souvent empathique. Derrida l'a très bien dit : « on ne fait que de l'autobiographie quand on fait de la philosophie ». Les objets que j'étudie sont un miroir, mais du coup je n'ai pas besoin de parler de moi. C'est vrai qu'il y a une relation. Je suis un essayiste. Je me souviens quand j'étais beaucoup plus jeune, j'admirais beaucoup Edmond Jabès, qui était un poète et qui me disait : « vous êtes un essayiste ». Je le prenais très mal. Je n'avais pas compris qu'il avait absolument raison. Je suis un essayiste, j'essaie.

C : Vos ouvrages récents sont de plus en plus concernés par l'image cinématographique, où sont évidentes la proximité et l'affinité entre vos préoccupations, entraînées par la question cruciale d'un savoir des images, au moyen des images elles-mêmes, et les pratiques de

l'image de certains cinéastes, tels que Godard, Pasolini, Farocki Cependant, vous ne semblez accorder aucun privilège au cinéma dans le travail de restitution de l'histoire par ses images... C'est plutôt le geste de montage qui semble vous intéresser davantage, et cela n'est pas pour vous quelque chose qui appartiendrait en propre au cinéma, même si vous analysez les procédures cinématographiques singulières dont certains cinéastes se servent pour l'accomplir. Mais on ne peut pas s'empêcher de ressentir qu'il y a, dans le travail des « remontages du temps subi », quelque chose qui n'est possible que grâce au cinéma... Qu'en pensez vous ?

GDH : Bien sûr, je suis d'accord avec ce que vous dites, avec votre objection, en quelque sorte; en même temps, ce n'est pas exactement mon projet que de défendre le cinéma comme médium spécifique. Je ne vais pas répondre théoriquement. Je vais répondre pratiquement. Pratiquement, j'ai étudié beaucoup la peinture grâce au fait que j'étais capable d'en faire des photos, c'est-à-dire, j'avais une pratique, je maîtrisais petit à petit la diapo, d'abord, et ensuite, avec des appareils numériques, je pouvais faire mes propres cadrages de tableaux. Le livre sur Fra Angelico (*Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Éd. Flammarion, 1990) est le résultat d'un cadrage, d'un décadrage. Au lieu de regarder la Vierge et le Christ, je baissais un peu le cadre et puis je me suis trouvé devant un Jackson Pollock. Donc, j'ai une pratique très longue de la photographie qui m'a permis d'avoir, je dirais, une possibilité de rendre lisible des choses dans la peinture grâce au cadrage et, évidemment, à la façon dont je classe, quand j'utilise la photo numérique, ces milliers d'images, d'abord dans mes boîtes de diapo, et puis ensuite dans mon ordinateur. Ce n'est que récemment, toujours grâce à l'ordinateur, quand j'ai pu faire des *stills*, des photogrammes, ou découper des séquences dans les films, que j'ai pu parler du cinéma. Car, pour moi, il fallait prendre, par exemple, des photogrammes ou des extraits, et puis ensuite les classer, les remonter à mon goût. C'est depuis que je sais faire cela techniquement

que je me permets de parler du cinéma. Maintenant, ces séquences de films, ces *stills*, apparaissent dans mon ordinateur exactement à côté des cadrages de tableaux ou de photos... Donc, c'est vrai que j'ai tendance à traverser tout cela sans me poser des questions de cinéphilie, c'est-à-dire, de défense et d'illustration du cinéma.

En même temps, quand je parle, par exemple, des gros plans des soldats romains dans *L'Évangile selon saint Mathieu (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, de Pasolini, je sais très bien que ce qui compte, c'est le cadrage : ces garçons sont cadrés de près et c'est toute la tendresse de Pasolini pour les gens qu'il filme. Cela, je pourrais le réduire à un photogramme mais je sais très bien que ce qui compte principalement, et cela n'appartient qu'au cinéma, c'est la longueur du plan, c'est le fait que cela dure. Mais c'est l'évidence, on l'a dit bien avant moi.

Si l'on était seulement dans la critique cinématographique, comme il y a beaucoup de gens en France qui l'ont fait déjà très bien, on situerait Pasolini par rapport à Fellini avant lui, ou des choses comme cela. Moi, j'ai pris un point de vue où je le mets en relation avec Ernesto de Martino, ethnologue génial — d'ailleurs, ils se connaissaient, il y a une coïncidence incroyable entre leurs travaux. Ernesto de Martino, ce n'est pas un cinéaste mais il avait une documentation iconographique de photographies, d'enregistrements sonores, et il y a quelques documentaires ethnologiques qui ont été faits sous sa direction – par exemple, le documentaire ethnologique qui s'appelle *La Taranta* (1962). C'est très intéressant par rapport à Pasolini. Ernesto de Martino ne fait pas partie de l'histoire du cinéma, mais les mettre proches l'un avec l'autre nous apprend des choses sur Pasolini. Donc, je m'intéresse à des problèmes, je ne m'intéresse pas à la question des spécificités, de moins en moins. Puisque justement, les artistes qui ont fait des atlas ont joué sur les différents médiums. Dans l'atlas d'Aby Warburg, le médium, c'est la photographie; elle s'adresse à des médiums complètement différents, c'est-à-dire, un arc de

triomphe, un bijou, un timbre poste, une photo de presse. C'est cela qui m'intéresse.²

1. Ce cycle de conférences, organisé par Rodrigo Silva, a eu lieu les 20 et 27 novembre, à la Fondation Calouste Gulbenkian, dans le cadre de l'exposition *Res Publica 1910 e 2010 face a face*, et a bénéficié de la participation de Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain et Bernard Stiegler.

2. Nous remercions Rodrigo Silva pour avoir rendu possible notre rencontre avec Georges Didi-Huberman.