

L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman)

M. Hagelstein (FNRS-ULg) & J. Hamers (ULg)

Résumé

Partant des travaux récents de Georges Didi-Huberman sur l'atlas d'images (A. Warburg) comme outil et support d'une nouvelle heuristique du montage, ce texte confronte l'installation *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (G. Didi-Huberman, A. Gisinger, 2012), composée pour partie d'images en mouvement, à la pensée de la table warburgienne comme lieu d'une perpétuelle reconfiguration et d'une nouvelle lisibilité du monde. Se pourrait-il en effet qu'une image en mouvement, prise d'ordinaire dans un continuum clos, se dote, à travers le montage, des mêmes potentialités critiques – c'est-à-dire d'un même *pouvoir inquiétant* – que l'image fixe offerte au déambulateur de l'atlas ?

Introduction

Ce texte s'attache à confronter l'Atlas *Mnemosyne* de Warburg (constitué d'images fixes) au médium cinématographique et, plus largement, à l'image en mouvement. À l'échelle de ce texte, l'entreprise se cantonnera dans un cadre restreint, inspiré par le projet éditorial récent consacré par G. Didi-Huberman à la problématique du montage¹ et par l'installation qu'il a réalisée en 2012 avec A. Gisinger, *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, avec une attention particulière pour la partie intitulée « Mnemosyne 42 »². Dans les trois premiers volumes de *L'œil de l'histoire*, G. Didi-Huberman décrit le travail de plusieurs artistes et/ou théoriciens attachés à exploiter, analyser, reprendre et composer autrement des documents visuels préexistant à leur travail. À partir de leurs méthodes, l'auteur dégage ce qu'il appelle lui-même une *heuristique du montage*, à savoir un travail concret des images, une pratique qui se frotte à leur matérialité, et qui a pour principal effet d'ouvrir à des enjeux critiques et politiques. Nous analyserons ici l'idée d'un usage critique des images, pour la mettre ensuite à l'épreuve de l'installation de 2012, qui nous est apparue, à certains égards, comme la tentative d'offrir une expression visuelle à la « pensée de la table »

¹ Cf. les trois premiers volumes de *L'œil de l'histoire* publiés chez Minuit : *Quand les images prennent position* (2009); *Remontages du temps subi* (2010); *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011).

² Dans le cadre restreint de cet article, notre réflexion fait l'impasse sur certains auteurs et réalisateurs qui ont également problématisé, à des degrés divers, une historiographie non chronologique des images par les images (songeons seulement à Walter Benjamin, Jean-Luc Godard et ses *Histoire(s) du cinéma*, Chris Marker, ou encore Alexander Kluge et sa théorie du montage des associations). En ce sens, notre réflexion constitue une prémisse partielle à l'identification d'une problématique qui dépasse de loin les œuvres auxquelles nous nous référons ici.

développée par le philosophe, en tant qu'agencement visant à doter les documents visuels (et l'histoire dont ils témoignent) d'une nouvelle *lisibilité* : arracher les images aux narrations idéologiques dans lesquelles elles sont parfois prises, pour les redéployer autrement, pour rejouer leur complexité et générer de nouveaux savoirs.

L'atlas *Mnemosyne*, un autre savoir

Même s'il ne commence pas par là sa réflexion sur le montage dans la trilogie *L'œil de l'histoire*, on peut affirmer sans se tromper que G. Didi-Huberman ouvre ce chantier avec ses recherches sur Aby Warburg, l'historien de l'art juif allemand (1866-1929), à qui il consacre en 2002 une monographie impressionnante³.

Dans les dernières années de sa vie, A. Warburg a composé un atlas d'images intitulé *Mnemosyne* (« mémoire » en grec). Resté inachevé, ce projet de collection iconographique cherchait à expliquer visuellement un problème central pour Warburg : celui de la « survivance » (*Nachleben*) des formules antiques à la Renaissance⁴. C'est-à-dire : non pas la simple reprise par les artistes d'un univers formel hérité de l'antiquité, mais l'inévitable transformation que le style impose aux valeurs expressives véhiculées par la tradition. Concrètement, *Mnemosyne* réunit une soixantaine de planches de grand format et rassemble des milliers de reproductions photographiques d'œuvres d'art, assorties de nombreuses images extra-artistiques (timbres, coupures de presse, arbres généalogiques, cartes et plans, dessins publicitaires, etc.). Au seuil de son entreprise, Warburg commence par découper et isoler les différents éléments, les arrache aux catégories auxquelles ils semblaient appartenir, les sépare les uns des autres en autant de détails ; ensuite, il réorganise ces éléments, recompose des ensembles, fait apparaître entre eux de nouveaux rapports. Deux temps que Didi-Huberman identifie comme les deux opérations essentielles de l'heuristique du montage : démontage/remontage⁵. Cette double opération, Warburg n'a cessé par ses recherches de l'infliger au matériau historique, brisant des cadres parfois bien institués afin d'en proposer d'autres et ouvrant de la sorte la discipline de l'histoire de l'art à de nouveaux savoirs.

L'*Atlas* fonctionne à l'instar d'un gigantesque montage (sur fond noir) d'images découpées, sélectionnées dans l'archive patrimoniale de l'histoire de l'art. Comme lors du découpage en cinéma ou de la sélection des prises à garder, ces découpes ne sont pas arbitraires ; la sélection participe déjà d'une écriture – ou d'une réécriture – de l'histoire, qui fonctionne ici

³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

⁴ Une première version de cette analyse a déjà été publiée. Cf. Maud Hagelstein, « L'histoire des images selon Warburg : *Mnemosyne* et ses opérations de cadrage », dans T. Lenain, R. Steinmetz (dir.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, La Lettre volée, 2010, pp. 251-279.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009.

par regroupements inédits, non chronologiques, et qui semble obéir à des types multiples (qui ne se séparent pas nettement les uns des autres) : regroupements *formels, gestuels, thématiques* etc. De la même façon, aucune logique associative exclusive ne peut servir de principe explicatif à l'ensemble de l'*Atlas*. Bien souvent, ce sont plusieurs logiques qui se déploient parallèlement. La planche B, par exemple, exploite la figure circulaire (ill. 1). À se fier aux apparences, on pourrait penser que Warburg travaille à montrer ici la récurrence d'un motif. En l'occurrence, la planche manifeste l'usage fréquent du cercle dans les représentations du corps humain, dont les proportions s'inscrivent à l'intérieur d'un cercle parfait. On voit bien que *Mnemosyne* mobilise les impressions visuelles, même si les associations ne restent jamais purement formelles ; Warburg s'opposait d'ailleurs à toute esthétique formaliste qui ne tiendrait pas compte des composantes anthropologiques des images. La planche B explore en réalité le thème de la projection du système cosmique sur l'homme dans la représentation de ses proportions – projection qui repose sur l'idée d'une correspondance harmonique entre macrocosme et microcosme. Mais ce que démontre au final Warburg, en vertu des effets de montage de l'*Atlas*, et en vertu des échos formels qui traversent les images, c'est surtout l'écart inévitable qu'imposent les artistes renaissants au modèle traditionnel. Tout en reprenant le motif formel du corps humain inscrit dans un cercle, l'étude anatomique renverse les choses : au centre du cercle, on a remplacé l'homme passif, celui qui *subit* les influences astrales (cf. *L'homme dans le cercle des puissances cosmiques*, illustration d'une vision de la sainte Hildegard von Bingen datant du XII^e s.), par un homme actif, dont les proportions devenues géométriques *indiquent* les rapports cosmiques (cf. Leonardo da Vinci ou Dürer). En somme, à partir d'une même figure circulaire, et dans le souci de conserver la correspondance harmonique entre macrocosme et microcosme, les artistes ont adopté des *positions* différentes. L'*Atlas Mnemosyne* travaille constamment – c'est là son mécanisme essentiel – à présenter de telles « ressemblances dissemblantes » (pour reprendre l'expression de Didi-Huberman).

En tant qu'historien de l'art de son temps, Aby Warburg accorde évidemment une attention spécifique à la singularité des documents qu'il étudie. Mais en plus de cela, il cherche à penser son objet dans un jeu de relations, une constellation capable d'ouvrir la réflexion du spectateur à de nouveaux enjeux. Ainsi, le spectateur de *Mnemosyne* se voit confier la mission essentielle d'étudier les relations dynamiques, les phénomènes d'attraction, de contamination ou même de répulsion mis en scène par le montage – tout à la fois analogique et différentiel – des images. Celui-ci favorise une communication latérale (ou transversale) entre les images préalablement soumises au travail du cadrage. Il faut donc que l'œil et la pensée « sortent du cadre », convoquent le réseau de résonances, d'influences et d'oppositions qu'une image

entretient avec son dehors. Idéalement – et c’est bien la proposition qu’il s’agira de discuter ici – le spectateur devrait appréhender l’*Atlas* de manière active, comme le suggère K. Sierek :

La proximité et la distance : un couple catégoriel qui a de bonne heure occupé la pensée de Warburg. La technique consistant à tenir le corps du spectateur en mouvement, ballotté entre les différents types de cadrage proposés, évoque cette dynamique de la grandeur des plans que le cinéma était en train d’inventer au même moment.⁶

Le spectateur des planches de *Mnemosyne* devrait donc prendre en charge le problème des liaisons symboliques entre les éléments. Comme Cassirer, Warburg voit en l’homme un animal symbolique : « Je considère l’homme comme un animal *qui manie les choses*, dont l’activité consiste à établir des liaisons et des séparations »⁷. Aussi peut-on supposer que le projet *Mnemosyne* consiste à mettre en œuvre visuellement cela même qu’il cherche à saisir intellectuellement, à savoir : la puissance imaginative de l’homme qui établit des liaisons. Par tous ces procédés, Warburg chercherait à définir des effets de circulation du sens par-delà les limites inhérentes aux éléments cadrés. Et non seulement les planches réunissent différents clichés qui prennent leur sens les uns des autres, mais elles sont elles-mêmes en connexion. Constituées de reproductions photographiques re-photographiées à leur tour, les planches de *Mnemosyne* sont agencées les unes par rapport aux autres pour former un vaste réseau de correspondances.

Pour une iconologie des intervalles et de la perpétuelle reconfiguration

L’*Atlas Mnemosyne* montre avant tout à quel point le sens des images est fluctuant, à quel point des éléments formels peuvent porter des significations changeantes. Dans la présentation même de l’atlas, le « lieu » des métamorphoses est assumé visuellement par les écarts entre les images, parce que l’on pourrait appeler le « hors-cadre intervallaire ». L’élément non-iconique qui sépare les images (le « trou noir » des planches) indique au spectateur que quelque chose s’est modifié – dont il faut saisir la nature. Dans un manuscrit de 1929, Warburg affirme lui-même vouloir établir une « iconologie de l’intervalle⁸ » [*Zwischenraum*]. On peut pressentir dans cette expression un sens inédit de l’iconologie, puisque, dans l’intervalle, il n’y a précisément aucune image (aucune *icône*) : il n’y a qu’une tension, il n’y a qu’un mouvement ou, plutôt, la virtualité d’un mouvement.

Redéfini de la sorte, le travail de Warburg consiste à faire voir le mouvement contenu en puissance dans les images. « Nous ne vivons rien d’autre que la métamorphose », affirme-t-il dans ses notes pour « Le rituel du serpent » (serpent qui d’ailleurs est bien, au moyen de ses mues, un

⁶ Karl Sierek, « Programme de travail », *Trafic*, n°45, 2003, p. 125.

⁷ Cf. Aby WARBURG, *Souvenirs d’un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur « Le Rituel du serpent »*, dans P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 264.

⁸ Cf. le manuscrit inédit *Mnemosyne. Grundbegriffe I* de 1929 (WIA, III, 102.3.1).

symbole de métamorphose)⁹. Dans ses notes inédites des années 1927-29, toutes relatives au projet *Mnemosyne*, l'historien déploie une série de concepts qui visent précisément à décrire ces transformations que subissent nécessairement les images au cours de leur traversée de l'histoire, surtout du point de vue de leur signification. L'intervalle désigne ce qui est en dehors des images et où pourtant se saisit leur pouvoir de transformation. Une *iconologie des intervalles* s'avère d'autant plus essentielle qu'elle capte au plus près la « figurabilité », c'est-à-dire, non pas la charge idéale des figures, mais le travail de la mise en figure elle-même.

Par le dispositif mis en place et par ses *intervalles non-icôniques*, ses *interstices noirs*, le spectateur de l'atlas warburgien est invité à réinvestir les multiples circulations qui peuvent se lier et se délier entre plusieurs représentations. Au début du troisième tome de *L'œil de l'histoire*, c'est exactement cette liberté en acte du lecteur/spectateur qui permet d'abord à Didi-Huberman de proposer une série d'analogies entre l'atlas géographique (ou le dictionnaire détourné) et le *Bilderatlas* de Warburg¹⁰. Le lecteur déambulateur d'un atlas géographique et l'historien de l'art qui crée le *Bilderatlas* se prêtent en effet tous deux à une reconfiguration perpétuelle des représentations dont ils disposent. Lorsque le lecteur, après avoir consulté la planche qui l'intéressait, se perd dans la déambulation à partir d'autres planches qu'il n'avait pas l'intention de consulter au point de départ, lorsque Warburg imagine un dispositif dont la légèreté – un drap noir, quelques pinces et des photos – invite littéralement à de nouvelles tentatives et expérimentations, c'est bien la possibilité d'une reconfiguration perpétuelle et sans réelles limites qui s'offre à « l'utilisateur » de l'atlas. Pour Didi-Huberman, l'atlas se pose en effet en dispositif de base tout comme support d'une « connaissance traversière » qui ouvre son utilisateur à l'association nouvelle, à l'expérimentation de combinaisons infinies et jamais définitives. À la façon d'un monteur de films qui ne terminerait jamais son travail, l'utilisateur de l'atlas peut donc s'essayer à des combinaisons multiples qui lui offriront une nouvelle connaissance du matériau utilisé et la découverte de matériau neuf :

C'est, au contraire, d'une connaissance traversière qu'elle nous fait don, par sa puissance intrinsèque de montage qui consiste à découvrir – là même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvie – des liens que l'observation directe est incapable de discerner (...).¹¹

Récurrente dans le troisième tome de *L'œil de l'histoire*, la métaphore cinématographique du montage suggère déjà de saisir par un terme courant en analyse cinématographique, *l'entre-image*,

⁹ Aby WARBURG, *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo.*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁰ G. Didi-Huberman distingue par exemple entre « deux usages de la lecture : un sens dénотatif en quête de *messages*, un sens connotatif et imaginaire en quête de *montages*. Le dictionnaire nous offre d'abord un outil précieux pour la première de ces quêtes, l'atlas nous offre certainement un appareil inattendu pour la seconde. » Georges Didi-Huberman, *L'atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

ce qui peut surgir au détour de chaque nouvelle configuration. Quelque chose se passe en effet entre deux images (ou plus), de la même façon qu'il se passe quelque chose entre deux images montées l'une après l'autre en cinéma, quelque chose qui n'est réductible ni à une troisième image, ni à la somme des deux images juxtaposées.

Pour Didi-Huberman, l'atlas induit donc une nouvelle façon de voir et de savoir. L'expérience à laquelle se livre Warburg, tout comme le lecteur d'un atlas géographique, est en effet celle de la déconstruction des « certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques »¹². Tout comme l'atlas permet de débarrasser l'image de sa signification figée et inscrite dans l'usage d'une culture, les perpétuelles reconfigurations proposent plus largement, notamment en raison de ce travail « d'affranchissement », une nouvelle façon de voir et de découvrir l'histoire des images et les images. Le nouveau savoir qui peut en émerger constitue une alternative réelle à l'histoire de l'art classique, fondée avant tout sur un ensemble de successions chronologiques et d'articulations de causes et d'effets, en ce qu'il procure à « celui qui franchit les frontières, explore les territoires étrangers, dépasse les bornes » une « joie risquée », indissociable d'un « gai savoir inquiet »¹³. En ce sens, l'atlas déstabilise aussi ce qui faisait jusqu'alors le pouvoir paralysant du tableau, de l'œuvre unique et isolée, du chef-d'œuvre. À l'instar de la « table de Borges », il « ruine le tableau ou le système habituel des connaissances »¹⁴, sous-entend un « renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle » et devient « un dispositif où tout pourra toujours se rejouer »¹⁵ :

Le tableau serait donc l'inscription d'une œuvre (la *grandissima opera del pittore*, comme l'écrivait Alberti) qui se veut définitive au regard de l'histoire. La table, elle, n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères : on y dépose et on y débarrasse alternativement tout ce que son « plan de travail », comme on dit si bien, accueille sans hiérarchie. L'unicité du tableau fait place, sur une table, à l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations.¹⁶

On comprend dès lors que l'atlas bouleverse l'histoire de l'art et produit un double effet sur les œuvres. D'abord il projette son utilisateur vers d'autres œuvres *a priori* éloignées de l'objet regardé pour proposer de nouveaux dialogues (ou conflits). Corollairement, il modifie le statut de l'œuvre unique, la débarrasse de tout le poids du figé, pour en faire un objet nécessairement bâtard.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

Pour Didi-Huberman, l'atlas serait donc méthode tout autant qu'objet (fait d'objets multiples) d'une nouvelle façon de voir l'art, l'histoire de l'art et donc le monde. Une proposition plus politique ou « politisante » est sous-jacente ici. Et très vite Didi-Huberman lui-même, sans jamais l'affirmer de façon explicite, en jette les bases évidentes. Non seulement l'atlas ouvre son spectateur/utilisateur à une complexité et une multiplicité dont l'histoire de l'art traditionnelle faisait l'économie conservatrice, et débarrasse de la sorte le monde d'une hiérarchisation qu'induisait une lecture simplement chronologique de l'évolution des représentations. Mais en outre, par les multiples et incessantes reconfigurations qu'il sous-entend, il ouvre son utilisateur à d'autres « visions » du monde dont la charge utopique, les effets politiques, ou la dynamique subversive ne sont certes pas discutés par l'auteur au-delà du champ esthétique et historique, mais réaffirmés implicitement à plusieurs reprises. Il en va ainsi lorsque l'auteur décrit l'atlas comme « un objet pensé sur un pari », celui que « les images assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde »¹⁷ : ingrédients nécessaires à une politisation du savoir nouveau, singulier et *inquiet* dont l'atlas se ferait l'outil et l'objet tout à la fois.

A priori, Didi-Huberman n'indique pas exactement quel serait le sujet auquel s'ouvre « la possibilité d'une relecture du monde » et nous nous sommes fait le relais de cette imprécision jusqu'ici. En revenant à la réflexion initiale qu'il déploie par le biais d'un parallélisme (tenté par la confusion) entre l'atlas géographique et le *Bilderatlas*, nous avons en effet utilisé presque indistinctement les termes de lecteur, d'auteur et d'usager/utilisateur, mettant sur un pied d'égalité le lecteur/déambulateur de l'atlas et l'auteur/reconfigurateur du *Bilderatlas*. Or, l'effet de bouleversement heuristique (et donc aussi politique, pour peu que l'on concède à la « relecture du monde » un potentiel de cet ordre) sur le spectateur du *Bilderatlas*, est subordonné à la production potentielle de nouvelles configurations.

Cette distinction entre l'auteur et le consommateur/spectateur de l'atlas nous renvoie une nouvelle fois à la métaphore cinématographique utilisée par Didi-Huberman. Selon le philosophe, l'utilisateur de l'atlas et le créateur du *Bilderatlas* s'apparentent tous deux à un monteur en cinéma qui n'aurait de cesse de reconfigurer son montage. La métaphore employée dans *Atlas ou le gai savoir inquiet* est limpide. Mais si on la met à l'épreuve de la comparaison simple, les choses se compliquent, car le perpétuel remontage semble *a priori* incompatible avec l'œuvre cinématographique (finie et projetée). Simplement : si le film ne quitte jamais la salle de montage, si on ne lui impose pas, précisément, ce que l'on appelle le *final cut* (aussi provisoire soit-il),

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 20-21.

l'efficacité politique qui pourrait découler d'une pratique de la reconfiguration touchera tout au plus le monteur lui-même, seul. Cette façon simple d'exposer la métaphore aux frottements de la comparaison nous rappelle le sens unique sur lequel se fonde toute projection cinématographique ordinaire : le spectateur assiste au déroulement linéaire d'une œuvre achevée. Que le montage (destiné dès les années 1910 à un gommage des artifices du découpage, plus tard à provoquer des rencontres) en soit le principal moteur ne change rien au fait que le spectateur, concrètement, ne pourra s'emparer de la matière pour l'engager à son tour dans un système de reconfigurations infinies. Partant de ce constat simple, une question s'impose : le montage warburgien en tant qu'inducteur d'une reconfiguration de notre vision du monde, peut-il se déployer dans un film ? Toute analogie forte entre le cinéma et l'atlas n'est-elle pas nécessairement caduque¹⁸ ?

On pourrait d'abord répondre à cette question en rappelant qu'une vérification de l'analogie entre montage et atlas se fonde en réalité sur une confusion trop rapide entre l'acte de monter (le « montage ») et le produit de cet acte (également le « montage »). Par conséquent, il suffirait en quelque sorte de préciser que l'atlas warburgien est avant tout une pratique (une *heuristique*), qu'il doit donc être assimilé à l'acte de monter et non au produit fini du montage pour esquiver la question de leur compatibilité intrinsèque. Ce serait toutefois faire un procès trop court, tant à la réflexion de Didi-Huberman qu'au potentiel politique du film qui ne résisterait à sa comparaison avec l'atlas. Pour deux raisons au moins. Premièrement, dans *Atlas ou le gai savoir inquiet*, l'auteur fait une mention pour le moins paradoxale de la *Théorie générale du montage* d'Eisenstein, paradoxale non seulement parce qu'Eisenstein est un tenant du montage « hyperdirectif » (une combinaison de plans équivaut à un effet voulu sur le spectateur), mais aussi parce que l'usage qu'en fait Didi-Huberman semble délibérément dépasser la tension qui se crée entre la multiplicité de la table (*vs* tableau) ou de l'atlas, et la création d'une unité prônée par le cinéaste soviétique :

Rappelons brièvement, à titre d'exemples, les positions de deux contemporains de Warburg qui furent, eux aussi les penseurs et les praticiens d'un véritable *gai savoir visuel*. Le premier est Eisenstein qui, dans sa *Théorie générale du montage* – un recueil d'écrits composés entre 1935 et 1937, inédit en français –, évoque le montage cinématographique dans les termes mêmes d'une *survivance* ou d'une « reviviscence émotionnelle », fort proche en cela des *Dieux en exil* de Heinrich Heine comme du *Nachleben* d'Aby Warburg. Puis, quelques pages plus loin, il donne un commentaire implicitement nietzschéen – l'ouvrage qu'il cite du psychanalyste Alfred Winterstein, *Der Ursprung der Tragödie*, n'étant lui-même qu'un glose du livre de Nietzsche *Die Geburt*

¹⁸ Bien entendu, dans le champ cinématographique, cette question n'est pas neuve et rappelle les problèmes posés indirectement déjà par les chefs de file du cinéma soviétique des années vingt notamment et, à leur suite, les réalisateurs d'une certaine modernité européenne (on songe notamment à Marker, Godard, Kluge ou Farocki). Elle se superpose en outre à la question très concrète de l'émancipation du spectateur qui serait encouragé à (continuer à) voir le monde autrement, tout en étant soumis à un dispositif (la projection d'un film linéaire) niant de fait, dans son fonctionnement concret même et à travers le contrat tacite entre le spectateur passif et le film qui se déroule sous ses yeux, les reconfigurations perpétuelles imaginées par le lecteur d'un atlas et le concepteur du *Bilderatlas*.

der Tragödie – du montage à l'état de « naissance »...dionysiaque. Dionysos, écrit en effet Eisenstein, personnifie à lui seul le « phénomène originaire » (*Urbänomen*) du montage, dans la mesure où, mis en morceaux, démembré, fragmenté, il ne se transfigure pas moins en une créature rythmique, « épiphanique », une créature qui renaît de toute coupe et qui danse en dépit de l'*agôn* (le conflit), du *patbos* (la souffrance) et du *thrénos* (la lamentation) qu'il suscite et personnifie par son histoire¹⁹.

Deuxièmement, Didi-Huberman lui-même n'hésite pas à revoir certains films à la lumière de la mutation permanente, des reconfigurations multiples, de la perpétuelle remise en jeu de représentations trouvées. C'est notamment le cas pour quelques œuvres de Harun Farocki auxquels l'auteur consacre de larges parts du deuxième tome de *L'œil de l'histoire*²⁰. Un retour sur quelques aspects de sa réflexion va nous permettre de comprendre mieux comment un film monté peut, selon l'auteur, non seulement débarrasser les images « de leur signification la plus évidente », mais en outre faire honneur à « l'impureté fondamentale des images, leur vocation au déplacement, leur intrinsèque nature de montages²¹ » pour plonger le déambulateur dans cette inquiétude que Didi-Huberman attribue au savoir nouveau.

Harun Farocki et les significations des images

Comme d'autres aujourd'hui, le cinéaste et artiste multimédia Harun Farocki considère que notre époque se trouve en situation d'hyper-documentation (on peut trouver des images d'à peu près tout) :

Aujourd'hui (...), quiconque installe une caméra, où que ce soit, ne devrait plus trouver dans le sol que les trous laissés par les trépieds de ceux qui l'ont précédé. Quand on braque, aujourd'hui, sa caméra vers quelque chose, ce n'est plus guère à la chose elle-même que l'on est confronté, mais plutôt aux images concevables ou déjà en circulation qui existent d'elle dans le monde.²²

Farocki s'avoue beaucoup plus intéressé par l'usage ou le emploi d'images déjà en circulation, que par la production de nouvelles images. Il utilise donc (ou plutôt réutilise) de manière privilégiée toutes sortes d'images techniques, des *images opératoires*²³ produites par des machines dans un contexte industriel, policier ou guerrier : images issues de processus techniques (calcul, mesure, reconnaissance) ; images accompagnant la robotisation du travail ; images de surveillance ; images de reconnaissance aérienne (en allemand : *Aufklärung*) ; images prises par des caméras électroniques sur des armes télécommandées (les caméras-suicides logées dans la tête

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 115-116.

²⁰ G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

²¹ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 28.

²² Cité par G. Didi-Huberman dans : *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 152.

²³ H. Farocki, « Le point de vue de la guerre », *Trafic*, n°50, 2004, p. 449. Cité dans : G. Didi-Huberman, « How to Open Your Eyes », in A. Ehmman, K. Eshun, *Harun Farocki. Against What ? Against Whom ?*, Londres, Koenig Books, 2009, p. 46-47.

d'un missile). Ce sont pour l'homme des images du pire : des images qui le détruisent, qui le surveillent, qui contribuent à son remplacement dans les processus de production. Dans ses films et installations, Farocki s'attaque aussi à des images qui portent le fardeau de nombreux commentaires – des images dont on se demande ce qu'elles pourront encore nous dire : images de la libération des camps, images d'information, images de la guerre, vues dans les journaux ou à la télévision, etc.

Au départ de la plupart des œuvres audiovisuelles de Farocki, un constat : les images ne parlent pas toujours au moment où on les capte. Elles peuvent par contre trouver une lisibilité nouvelle plus tard, une fois que l'on trouve le « point critique » (Benjamin disait le « tourbillon dans le fleuve du devenir »²⁴) d'où surgit la possibilité d'un autre regard. Ce point critique – ce que Didi-Huberman appelle pour sa part *l'œil de l'histoire* (comme on parle de l'œil d'un cyclone, c'est-à-dire le point autour duquel on peut à un moment donné faire tourner tout le reste) – doit être construit. Trouver le *point de vue*, par exemple à travers un montage permettant de relire les images passées en les connectant à une expérience actuelle, à un contexte autre/différé. Puisque la lisibilité des documents est rarement immédiate, il faut la patience et l'occasion de ressaisir plus tard ces images. C'est ce que montre exemplairement H. Farocki dans son film : *Images du monde et inscription de la guerre/Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) – où il analyse une vue aérienne du camp d'Auschwitz prise sans le savoir par un pilote américain le 4 avril 1944, alors qu'il survolait à 7000 mètres d'altitude les chantiers des usines IG-Farben. Farocki commente :

Ces images d'avril 1944 arrivèrent pour l'exploitation à Medmanham, en Angleterre. Les interpréteurs-photos identifièrent une centrale électrique, une usine de carbide, une usine de buna en cours de construction et une usine d'hydrogénation du carburant. Ils n'étaient pas chargés de rechercher le camp d'Auschwitz, aussi ne le trouvèrent-ils pas.²⁵

Pourtant, le dispositif technique avait enregistré et inscrit dans ces images aériennes la réalité du camp et les indices de son organisation. Tout y était : la rampe de sélection, les traces de pas dans la neige indiquant la file des arrivants, les chambres à gaz,... Tout y était sauf les conditions permettant de reconnaître dans ces images ce qu'il y avait – déjà – à y voir. En multipliant les points de vue – c'est-à-dire en faisant travailler ces images (muettes au départ) avec des

²⁴ « L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire » (Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44).

²⁵ *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, H. Farocki, 1988.

documents produits de l'intérieur du camp (soit des photographies prises par les gestionnaires nazis du camp, soit prises clandestinement par un membre du *Sonderkommando* depuis le crématoire V), mais aussi avec des images d'autres temps plus proches de nous, comme les photographies de femmes algériennes dévoilées sous l'objectif de Marc Garanger en 1960 – Farocki contribue à donner une nouvelle épaisseur aux vues aériennes qu'il analyse. Il démontre par son travail que la signification des images n'est pas figée une fois pour toutes. Il faut à tout prix la laisser ouverte pour l'inscrire dans une durée et maintenir la possibilité d'une relecture future.

Selon Didi-Huberman, le montage déployé par Farocki se distingue de l'opération finalisante et lissante par laquelle des éléments épars sont redistribués en fonction d'une seule logique préétablie. Le spectateur habitué à un tel usage du montage se trouve en effet déçu par les films de Farocki, où tout est mis en pièces : « ce spectateur-là se trouvait évidemment bien encombré d'un montage qui, au contraire, arrêta le récit, l'exposait, le diffractait, le dialectisait en cristaux qui se répondaient ou se contredisaient sur place sans solution, sans synthèse ni pacification »²⁶. Non pas un montage qui fluidifie, qui entraîne et qui permet la narration, mais un montage qui crée des effets de rupture. Didi-Huberman identifie plusieurs opérations contribuant à la création de ces ruptures.

La première opération privilégiée par Farocki est un travail de *comparaison*. Faire fonctionner les images deux à deux lui permet à l'évidence de rapprocher des éléments que tout semble opposer. L'utilisation d'un double écran sur sa table de montage (comme Wölfflin le faisait déjà dans ses cours d'histoire de l'art) permet en outre une grande variété de combinaisons : deux flux d'images hétérogènes passent simultanément sur deux écrans de sa table de montage ; Farocki y intervient en tant que compositeur en utilisant les différentes fonctions de sa table de montage²⁷. La double exposition met côte à côte dans un même espace des éléments qui peuvent alors entrer en relation/collision et produire de nouvelles complexités – voire « retourner les points de vue »²⁸.

Toutes les comparaisons ne débouchent pas sur des équivalences ; une image peut par exemple jouer le contrepoint d'une autre. Le travail de Farocki permet aussi de séparer des choses qui semblent aller de soi, ou d'introduire de la méfiance, de faire porter le doute sur les apparences. Si dans *Images du monde et inscription de la guerre* Farocki compare – à travers son

²⁶ G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 93.

²⁷ Le film/installation *Schnittstelle* (H. Farocki, 1995) réunit deux déclinaisons d'un même travail d'assemblage, l'auteur s'y montrant au travail à sa table de montage et essayant différentes combinaisons dans lesquelles, selon Farocki « les images commentent les images », alors qu'un double écran en incrustation permet au spectateur de suivre le fruit de ses expérimentations.

²⁸ G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 160.

montage – Auschwitz avec d'autres événements (par ex. les photographies de femmes algériennes par Marc Garanger, soldat français préposé à établir des cartes d'identité), c'est toujours en évitant de suggérer une simple équivalence. Mais, comme le remarque Didi-Huberman, l'incomparable d'Auschwitz demande justement à être comparé – c'est-à-dire à ne pas rester un moment isolé de notre devenir historique, un moment qui ne résonnerait avec rien. Il faut maintenir constamment la possibilité de penser, de repenser, de donner de la lisibilité aux documents historiques. Pour ne pas abandonner la raison à ceux qui en font un usage totalitaire.

Le travail de Farocki se voit associé par Didi-Huberman au registre de l'essai, de l'expérimentation (cf. texte d'Adorno – « L'Essai comme forme »²⁹). Il ne cesse en effet de reprendre les images déjà analysées, déjà introduites dans des montages complexes, pour les remonter dans un ordre nouveau. D'un film à l'autre, les échos sont nombreux – comme si certaines images-clés composaient un lexique particulier à partir duquel Farocki produit des discours potentiellement infinis. Le spectateur un peu régulier des travaux de Farocki revoit des séquences déjà vues et comprend que ces séquences pourront encore faire l'objet d'une autre lecture, plus tard. Et c'est dès lors dans l'intuition qu'il a d'une non-clôture de l'ensemble que le spectateur éprouve sa propre liberté.

En 2007, Farocki remonte par exemple les rushes d'un film sur le camp hollandais de Westerbork tourné par des prisonniers juifs sous la contrainte des nazis (*Aufschub – Survis*). Il décide de montrer ce document le plus simplement possible : il n'ajoute aucun son (le film reste muet – contrairement à d'autres documents filmiques sur les Guerres mondiales auxquels on a pu ajouter de fausses détonations, explosions, etc.) ; il ne cherche pas à restituer aux images une unité diégétique (les rushes ne sont pas montés en récit). Il y a néanmoins montage puisque Farocki adjoint aux scènes muettes des intertitres dans lesquels quelques phrases viennent préciser la teneur factuelle des images, donnent des dates, des noms, des explications, etc., et ponctuent les séquences en les rattachant à un savoir historique. Farocki crée ainsi une tension entre les images et leur hors-champ³⁰. Prises séparément (sans commentaire), les images donnent l'impression d'une organisation tout-à-fait sereine, où des ouvriers travaillent tranquillement à leurs établis comme ils le feraient dans n'importe quelle entreprise. On voit même des dentistes soigner les travailleurs qui seront gazés quelques semaines plus tard. Bien entendu, cette normalité apparente des scènes présentées, que seules les images peuvent porter (d'où leur importance), Farocki ne l'évince pas, au contraire (simplement, il lui donne du relief en l'exposant à un savoir factuel). Comme le remarque Didi-Huberman, les choses ne vont pas que

²⁹ Célèbre texte de 1958, repris dans : Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999, 438 p.

³⁰ G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 111.

dans un sens : le savoir historique disséminé dans les cartons critique et relativise la sérénité apparente des travailleurs, mais *en même temps*, cette sérénité dont les images attestent ajoute au savoir historique « une indication nécessaire sur l'efficacité du mensonge nazi et son immense cruauté³¹ ».

Malgré cette dialectique du texte et des images, le film de Farocki laisserait au spectateur la liberté d'une lecture personnelle. C'est pour cette raison du moins que Farocki aurait choisi de ne pas couper les séquences, de ne pas surajouter de bande sonore aux images, de ne pas les retoucher, ou les recadrer :

Le montage de Farocki (...) nous offre ces images en nous offrant la possibilité de les remonter nous-mêmes, imaginativement, selon des parcours multiples qu'il nous propose au-delà de ses propres solutions (d'où l'intérêt des boucles, des répétitions, des arrêts sur image). Offrir, en ce sens, est *ouvrir* le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur. Voilà bien en quoi les montages de Farocki nous ouvrent les yeux, font travailler notre pensée, sollicitent nos propres constellations pour tirer de ce qui a été proposé une « lecture personnelle ».³²

Ici donc, Didi-Huberman défend l'idée d'une ouverture des possibilités par le montage – ouverture qui n'affecterait pas seulement l'artiste, mais aussi, et comme par contamination, le spectateur. C'est *virtuellement* que celui-ci pourra exercer son propre pouvoir sur les images, devenant lui-même, grâce aux montages ouverts et non-diégétiques de Farocki (« montages souples », selon ses propres mots), un « monteur en puissance³³ ». Selon Didi-Huberman, le résultat reste donc virtuellement ouvert : « On sait bien, devant un montage donné, que le même matériau, dans un montage différent, révélerait sans doute de nouvelles ressources pour la pensée. C'est en cela que le montage est un *travail* capable de réfléchir et de critiquer ses propres résultats³⁴ ».

En somme, Farocki chercherait donc à offrir au spectateur de ses films les moyens d'une posture critique vis-à-vis des images. Il ne s'agit pas pour lui de simplement dénoncer les manipulations dont souffriraient les images dans certains contextes. Comme le montre Didi-Huberman, il cherche plutôt à rendre explicites et visibles les opérations inévitables par lesquelles les images produisent du sens : « Il est absurde, notamment, de vouloir disqualifier certaines images au prétexte qu'elles seraient "manipulées". Toutes les images du monde sont le résultat d'un travail concerté où intervient la main de l'homme, fût-elle appareillée³⁵ ».

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 125.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

De manière générale, Farocki a le souci de divulguer toutes les informations qu'il possède à propos des images sur lesquelles il base son travail. À une époque où l'on observe dans certains films d'après-guerre, un effort de *rééducation* du peuple – effort dont la « violence propagandiste » est parfois criante³⁶, Farocki choisit de ne pas jouer ce jeu auquel il oppose ce que Didi-Huberman appelle une « pédagogie du document ». Il s'agit pour lui de présenter le matériau de telle sorte que le spectateur, loin de seulement sentir qu'il doit tirer les leçons de l'histoire, se sente surtout invité à une lecture personnelle.

Affranchir les images de leurs significations figées ne se fait pas en dépit de leur matérialité spécifique (c'est ce qui pousse le théoricien du cinéma Siegfried Kracauer à se méfier du « mauvais » montage qui force le réel à se plier à des valeurs idéologiques imposées de l'extérieur). Seul un respect du document visuel permet de maintenir le montage hors du champ de la propagande – et sert donc de garde-fou³⁷. Selon Didi-Huberman, il faut toujours commencer par « désarmer les yeux » – c'est-à-dire s'affranchir de tous les clichés pour simplement regarder ce qui se présente sous nos yeux : « Il en va ici d'un usage critique, donc politique, de l'approche phénoménologique bien entendue : celle qui respecte, en toute chose, la qualité et la complexité de son apparition³⁸ ». Quelqu'un comme Farocki chercherait alors l'équilibre entre le respect de la singularité matérielle des documents qu'il utilise (il offre au spectateur des descriptions – parfois très techniques – des dispositifs utilisés, des contextes d'utilisation) et le remontage imaginatif (il donne un sens plein – mais pas définitif – à des images parfois anodines de prime abord). Comme toujours, il s'agit de se positionner entre soumission au visible et travail d'émancipation.

Chez Farocki, les montages auraient pour effet de critiquer la violence du monde (la guerre, le camp, la prison) – violence saisie à même la spécificité des dispositifs visuels opératoires/techniques :

On aura compris que les montages de Harun Farocki concernent d'abord ce que Walter Benjamin nommait un *inconscient de la vue*, et qu'à ce titre ils s'adressent à notre regard comme une véritable *critique de la violence* menée à travers les « images du monde », étant admis que la violence, cela débute souvent par la mise en place de dispositifs apparemment « neutres » et « innocents » : réguler le trafic des visiteurs, construire la prison à tel endroit, concevoir de telle manière les baies vitrées d'une salle commune, chercher des ressources « sécuritaires » dans les conduites du plafond, réintroduire une certaine organisation du travail des prisonniers « avantageuse » pour l'institution, etc.³⁹

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ Sur cette question de la résistance de l'image, nous nous permettons de renvoyer à M. Hagelstein & J. Hamers, « Montage et résistance du réel chez S. Kracauer. Photographie, cinéma, texte », dans *Bulletin d'analyse phénoménologique* (numéro dirigé par M. Hagelstein et R. Steinmetz : « Philosophie et esthétique de la modernité : approches phénoménologiques et sociologiques »), à paraître en 2014.

³⁸ *Ibid.*, p. 107.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

Sans adopter pour autant la vision apocalyptique d'auteurs comme Virilio ou Baudrillard (dénonçant un « enfer des images » où l'homme est constamment manipulé/agressé/surveillé par des images techniques), l'heuristique du montage défendue par Didi-Huberman se donne pour objectif de déployer une certaine résistance au sein même du champ visuel pour mettre en œuvre ce qu'il appelle une « objection d'images ». En ce sens, l'heuristique du montage telle que le philosophe la retrouve chez Farocki entend répondre à la question suivante : « Comment construire une alternative au pouvoir des images techniques que les pouvoirs politiques instrumentalisent sans relâche à l'encontre de notre bien public ?⁴⁰ ». Et la réponse : « Opposer au pouvoir des images d'autres images où se libère la puissance du regard⁴¹ ».

Le point critique à partir duquel une expérience peut être relue (et des images réinterprétées/remontées), Didi-Huberman l'appelle encore « moment éthique du regard » : « cette dimension éthique n'est en rien réductible à une attitude morale ou moralisatrice : elle se situe, d'emblée, dans l'acte de *donner connaissance* à des images dont l'état "muet" nous a d'abord, simplement, laissés "muets", muets d'indignation. La dignité ne se construit dans l'image que par le travail dialectique du montage (...) »⁴². Pour le dire encore autrement, Didi-Huberman considère que le principe selon lequel il faut respecter la singularité des images (c'est-à-dire leur facture, leur mode d'apparition, leur lien à un contexte et à une intention – artistique ou non) est tout autant éthique qu'épistémique.

Histoires de fantômes. L'image *durée*

Georges Didi-Huberman soutient, on vient de le voir, que le montage farockien permet au dispositif cinématographique de s'affranchir d'un temps linéaire (appréhension « successive » par l'œil du spectateur) et plus largement d'une prédétermination de la signification, non seulement en recourant à l'arrêt sur image, à la boucle, voire au non-montage, mais aussi en remettant en jeu les mêmes représentations dans plusieurs montages – ce qui invite le spectateur habitué de ses films et installations à s'inscrire lui aussi, par son activité autonome de visionnage, dans un système qui permet potentiellement et, en quelque sorte virtuellement, la reconfiguration perpétuelle.

Mais contrairement à la déambulation qu'autorise matériellement l'atlas, la reconfiguration perpétuelle prend la forme ici d'un exercice mental de transposition qui permettrait donc au

⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, p. 50.

spectateur d'aller contre la première perception du montage des images pour s'ouvrir à d'autres combinatoires *hors du film*. C'est ce qu'imagine Didi-Huberman lorsqu'il avance que le cinéma de Farocki encourage le spectateur à se lancer lui-même dans une découverte des images, libéré de tout canevas préétabli. Il doit donc mettre son *imagination* au travail, cette imagination que Didi-Huberman compare à l'atlas dès le début du troisième tome de *L'œil de l'histoire* :

L'imagination accepte le multiple (et même en jouit). Non pour résumer le monde ou le schématiser dans une formule de subsomption : c'est en quoi un atlas se distingue de tout bréviaire ou de tout abrégé doctrinal. Non plus pour le cataloguer ou pour l'épuiser dans une liste intégrale : c'est en quoi un atlas se distingue de tout catalogue et même de toute archive supposée intégrale. L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de nouvelles « correspondances et analogies » qui seront-elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations* qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester.⁴³

En réalisant lui-même un atlas d'images – pour partie en mouvement cette fois – en 2012, Didi-Huberman enrichit la question de l'incompatibilité partielle entre montage cinématographique et reconfigurations multiples d'un nouvel objet dont l'hybridité, on va le voir, peut nous permettre d'en affiner la réponse.

Cette incompatibilité est réductible à la principale caractéristique, élémentaire, de l'image en mouvement, ou plutôt, de « l'image en durée », qu'elle soit fixe ou en mouvement : une image insérée dans une continuité montée s'inscrit nécessairement dans une temporalité de visionnage. Cette temporalité, dès lors que l'image est *plan*, constitue un premier obstacle aux associations libres (ou libérées) et à la reconfiguration perpétuelle qui faisaient l'intérêt d'une planche de Warburg et de la *table* en général. Or, dans l'installation de Didi-Huberman, la durée (fixée une fois pour toutes) de l'image, constitue peut-être aussi l'élément indispensable à la multiplication des combinaisons qu'autorisait pleinement jusqu'alors le seul dispositif léger du *Bilderatlas*.

La première projection qui accueille le visiteur de l'installation semble tout d'abord confirmer l'incompatibilité entre le système ouvert de Warburg et l'image-durée. Didi-Huberman y montre la 42^{ème} planche de *Mnemosyne*, dédiée à la lamentation, précisément celle dont il s'inspire pour la réalisation de la pièce principale de son exposition (*Mnemosyne 42*). Cette projection sur un mur (vertical) au fond d'une salle que le spectateur surplombe à partir d'un balcon, présente un plan unique, mis en boucle, enregistré par une caméra effectuant plusieurs travellings verticaux, horizontaux et diagonaux ainsi que deux zooms sur une photographie de la planche 42 du *Bilderatlas*. Le point de vue adopté par la caméra empêche le spectateur de saisir la planche longuement dans sa totalité. N'ayant accès, la plupart du temps, qu'à une partie du montage

⁴³ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 14.

warburgien, le « savoir » du spectateur est dépendant du mouvement quasi mécanique d'une caméra qui balaye la surface de la photographie toujours selon le même trajet. En ce sens, cette première projection à l'entrée de *Histoires de fantômes* dit sobrement l'incompatibilité qu'il y aurait ici entre le dispositif cinématographique d'une part (l'image-durée et la position subordonnée du spectateur) et la perte inquiétante et gaie à laquelle s'expose un spectateur découvrant une planche avant de s'y promener, d'y déambuler, et de se risquer à de nouvelles combinaisons. En d'autres termes : la déambulation d'une caméra, en s'y substituant imparfaitement, tue toute déambulation libre du spectateur alors même qu'elle pourrait l'illustrer.

La seconde salle de l'exposition héberge la pièce principale de l'œuvre, *Mnemosyne 42*. Trois différences essentielles entre la première projection et la seconde sautent immédiatement aux yeux du spectateur/visiteur de musée. Tout d'abord, la planche – le sol de la salle principale du Fresnoy, environ 1000 m² – proposée par Didi-Huberman est cette fois une création propre. L'auteur y a disposé 38 écrans de tailles variables qui montrent chacun une autre séquence tirée de films de fiction, d'images (fixes ou en mouvement) non-fictionnelles, et des reproductions photographiques de fragments de tableaux peints, de sculptures et de gravures⁴⁴. Didi-Huberman a donc prolongé le travail de Warburg pour le nourrir d'images nouvelles, dont certaines sont sonores et en mouvement. La deuxième différence fondamentale réside dans la disposition de ces écrans. Ils sont placés à même un sol horizontal que surplombe (en pourtour) une travée à partir de laquelle le spectateur se penche sur la fosse pour regarder les projections. Enfin, la disposition de ce champ d'écrans et le lieu lui-même permettent au spectateur de se promener tout autour de la « planche », de se rapprocher de certaines projections qu'il ne voyait d'abord que de loin. Il peut déambuler, circuler, et privilégier selon sa pérégrination, l'une ou l'autre représentation. La pièce maîtresse de l'exposition se distingue donc foncièrement de la pièce introductive, en ce qu'elle libère le spectateur de la seule circulation prédéterminée de la caméra. Pour la première fois, et malgré que le matériau utilisé relève bien de la projection/durée, le spectateur peut expérimenter la libre circulation et donc la reconfiguration visuelle et mentale qui fondait l'atlas warburgien.

Reste la question de l'image-durée : le sens de l'image n'est-il pas figé dès lors qu'elle est intégrée à un agencement doté d'une durée définie ? Ici encore, l'installation de Didi-Huberman propose une réponse au problème que pose l'image dont la durée est prédéterminée par le

⁴⁴ Parmi d'autres, citons notamment pour les films : *Vivre sa vie* (J-L. Godard, 1962), *Le Cuirassé Potemkine* (S. M. Eisenstein, 1925), *Ordet* (C. Th. Dreyer, 1955), *Once Upon a Time* (M. Makhmalbaf, 1992), *Une vie de chien* (C. Chaplin, 1918), *La Mère* (V. Poudovkine, 1926) ; pour les images non-fictionnelles : vidéo anonyme des funérailles de Kim Jong-il (2011), *Black Harvest* (R. Anderson & B. Connolly, 1992), photographies attribuées à A-E. Disdéri (1871), photographies de Ch. Darwin (1872) ; pour les peintures, gravures et sculptures : *Desastres de la guerre* (F. Goya, 1815), *Etudes de femmes en pleurs* (P. Picasso, 1937), *Lamentation des anges sur le Christ mort* (Giotto, 1305).

dispositif (l'installation, le film monté). Dans *Histoires de fantômes*, chaque séquence a une durée propre, et avant chaque recommencement (les séquences tournent en boucle), la projection passe au noir pendant quelques secondes. Au fur et à mesure que le temps passe, on assiste donc à une évolution différentielle des simultanités. Telle séquence plus ou moins longue croise à chaque fois d'autres séquences au fur et à mesure que le temps passe (par effet de décalage progressif des durées hétérogènes entre elles). Le spectateur assiste de la sorte au « déroulement » d'une œuvre en état de perpétuelle reconfiguration, proposant un ensemble toujours inédit de combinaisons possibles. En ce sens, on peut trouver dans la pièce principale de l'installation de Didi-Huberman la réalisation de l'un des principes de l'atlas, une réalisation qui n'achoppe plus à la durée de l'image, mais qui en fait au contraire la condition essentielle d'une perpétuelle reconfiguration. En somme, c'est précisément parce que la « table » de Didi-Huberman est composée d'images à durées (variables), qu'elle parvient *in fine* à toucher partiellement ce que l'image fixe (sans durée de visionnage imposée) pouvait réaliser et susciter chez le spectateur.

Ouverture

Au départ de notre réflexion se trouvait le postulat, développé via Warburg, Didi-Huberman, et Farocki, que la reconfiguration perpétuelle n'est pas anodine d'un point de vue politique. En arrachant les représentations à un contexte figé qui leur assure une signification tout aussi figée, le montage critique non seulement dévoile le système de déterminations idéologico-sémantiques dans lequel l'image est enfermée, mais invite aussi le spectateur à voir les représentations et donc le monde « autrement ». En guise d'ouverture, nous voudrions mettre ce postulat à l'épreuve d'un « objet-limite », un dispositif visuel qui, à première vue, réalise parfaitement les potentialités critiques de reconfigurations illimitées : le dispositif proposé par *Youtube* et d'autres sites de visionnage ou d'échange de vidéos en ligne, entraîne le spectateur, une fois la première impulsion donnée (un mot clef par exemple), dans une multitude infinie de successions d'images, reconfigurées à chaque fois (partiellement seulement) par un choix minimal du déambulateur. *A priori*, ce montage toujours mouvant réalise radicalement les ressorts de la *table*. Il combine, et chaque fois à nouveau, un ensemble totalement hétérogène de représentations, par succession (visionneuse principale) et par juxtaposition (menu des séquences proposées à la marge de l'écran par le programme).

Ce dispositif est-il pour autant en mesure de pousser le spectateur vers un autre savoir, ou lui impose-t-il au contraire une perte totale de toute possibilité du savoir corollaire d'une perte de sens ? Cette question que nous maintiendrons ouverte à ce stade de la réflexion, indique qu'avec les sites de visionnage en ligne, nous nous trouvons peut-être face à un objet qui dépasse un

certain degré d'inquiétude (supportable) et en devient par conséquent fatal à ce qui faisait équilibre chez Warburg et Didi-Huberman : le savoir. En somme, l'amalgame, la perte de sens, l'apparent aléatoire, fruits de cette version extrême de la table qui la nie dans un même élan, risquent sans doute de pétrifier (politiquement) le lecteur/spectateur. C'est à ce type d'objets limites qu'il faudra s'intéresser à l'avenir si l'on veut interroger l'efficacité politique et la viabilité même d'une heuristique du montage critique.

Notices bio-bibliographiques :

Maud Hagelstein est docteur en philosophie de l'Université de Liège et chercheur qualifié au F.R.S.-FNRS. Ses recherches portent sur l'actualité de l'iconologie critique (Warburg, Panofsky) dans la théorie de l'image contemporaine (Visual Studies, Bildwissenschaft). Elle est l'auteure de deux ouvrages à paraître en 2014 : *Origine et survivances des symboles (Warburg, Cassirer, Panofsky)*, Georg OLMS Verlag AG et *Aby Warburg, Plasticité du visuel. Suivi de Textes & Fragments (1926-1929)*, PULg, coll. Cultures sensibles.

Jeremy Hamers est docteur en arts et sciences de la communication de l'Université de Liège où il est également premier assistant. La plupart de ses articles récents portent sur la représentation visuelle de la violence politique (e.a. le terrorisme d'extrême-gauche) ainsi que sur le cinéma allemand moderne et contemporain (e.a. A. Kluge, W. Herzog, H. Farocki), notamment dans son rapport à la théorie critique. Il a dirigé avec G. Geuens le n°84 de la revue *Quaderni, La radicalité ouvrière en Europe. Acteurs, pratiques, discours* (MSH – Paris, 2014).