

ETC



**Après *Ouvrir Vénus*, *Ouvrir l'histoire*
Rencontre avec la pensée de Georges Didi-Huberman
Georges Didi-Huberman, Séminaire *Histoire de l'art et
inactualité* : Warburg et Nietzsche, Université de Montréal,
13-01 2000**

Christine Palmiéri

Number 50, June–July–August 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35787ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Palmiéri, C. (2000). Après *Ouvrir Vénus*, *Ouvrir l'histoire* : rencontre avec la pensée de Georges Didi-Huberman / Georges Didi-Huberman, Séminaire *Histoire de l'art et inactualité* : Warburg et Nietzsche, Université de Montréal, 13-01 2000. *ETC*, (50), 30–33.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

APRÈS OUVRIR VÉNUS¹, OUVRIR L'HISTOIRE

RENCONTRE AVEC LA PENSÉE DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman, Séminaire *Histoire de l'art et inactualité : Warburg et Nietzsche*, Université de Montréal, 13-01 2000

Au lendemain de la conférence intitulée *Plasticité de la forme et fracture dans l'histoire*, que l'on a pu écouter à l'Université de Montréal le 13 janvier 2000, Georges Didi-Huberman donnait un séminaire à l'Université de Montréal, dans le cadre du doctorat inter-universitaire en histoire de l'art², dont le titre est : *Histoire de l'art et inactualité : Warburg et Nietzsche*. Ce dernier a écrit : « Inactuelle, cette considération l'est encore, parce que je cherche à comprendre comme un mal, un dommage, une carence, quelque chose dont l'époque se glorifie à juste titre, à savoir sa culture historique (...) »³. Le titre de l'exposé renvoie indubitablement au concept nietzschéen d'*inactualité* quant au « savoir historique » et semble faire référence au passé. Or, paradoxalement, Georges Didi-Huberman semble plutôt proposer, sans le dire ouvertement, les prémisses d'une réactualisation du discours sur l'art en revisitant l'histoire et les œuvres d'art elles-mêmes. J'ai jugé opportun de présenter un compte rendu de ce séminaire pour montrer comment on peut « redonner de la chair » au discours sur l'art, pour une meilleure compréhension de l'art, tel que Didi-Huberman en refait aujourd'hui le projet à la suite de Friedrich Nietzsche et d'Aby Warburg.

Je tiens à préciser que pour suivre cet exposé de façon adéquate, il faut bien sûr opter pour une attitude souple, c'est-à-dire ne pas rester en dehors mais participer, se laisser emporter dans ses volutes, car la méthode de Didi-Huberman, si méthode il y a, serait celle d'une avancée par petits retours spiraliens, chaque volute apportant une nuance supplémentaire, le sens s'élaborant par addition et non par induction ou déduction brusques, je dirais même sauvages, comme nous y a habitués une certaine histoire mise en place depuis des siècles. Il est question, dans ce discours, d'associations intuitives d'idées, comme ce devrait être le cas dans tout discours sur l'art, car si l'art se démarque des autres disciplines, c'est bien parce qu'il contient différentes caractéristiques qui nous constituent comme êtres de pensée, mais aussi êtres sensibles, êtres vivants avant tout. Et c'est bien la question *du vivant* dans l'art qui est au cœur de cette réflexion, que Didi-Huberman a abordée à travers « les *Nachleben* ou survivances » de Warburg.

Le séminaire s'est ouvert sur deux projections de diapositives, la première, *Vol d'un goëland*, chronophotographie⁴ d'Étienne Jules Marey (1887), la deuxième, *Fissure Vent of Steamboat springs Nevada*, tirage sur verre de Timothy O'Sullivan (1867). Georges Didi-Huberman nous donne à voir d'emblée ces représentations pour évoquer,

d'une part, l'énergie et la graphie d'un mouvement et, d'autre part, l'activité de l'historien qui côtoie métaphoriquement les gouffres dans les exhalaisons de vapeurs terrestres. Ces deux images renvoient à Jakob Burckhardt, Friedrich Nietzsche et Aby Warburg, pour leur attitude de sismographes⁵ errant toujours au bord des failles de l'histoire. Lors de la conférence du vendredi, Georges Didi-Huberman nous a démontré comment ces trois historiens ont abordé les notions de force, de flou et de rupture qui ont transformé notre conception de l'évolution de l'art. Cette fois-ci, il nous plonge dans les remous dangereux de l'art où nos trois historiens auraient sombré par *empathie* : « (...) nous sommes tous rongés de fièvre historienne, et nous devrions tout au moins nous en rendre compte »⁶, écrit Nietzsche. Pour Warburg, c'est en tant qu'historien que Nietzsche aurait sombré dans la folie. L'historien aurait été atteint par son matériau. Idée qui s'oppose à l'historicisme et aux études de la Renaissance, où « l'historien cotoie des splendeurs et non des gouffres ». Les trois historiens ont en commun des hypothèses fondamentales sur des questions qui concernent l'art, la culture et l'histoire. Pour eux, la culture en son histoire n'est pas tout à fait fluide, c'est pour cette raison qu'il y a des tensions, des résistances, des symptômes, des crises, des cassures, des catastrophes. L'histoire doit être prise dans cette mouvance, dans les flux et reflux du temps, entre les jeux de mémoire et d'oubli. Nietzsche nous dit qu'« il est absolument impossible de vivre sans oublier (...) »⁷

À travers quatre propositions, Didi-Huberman tente de dénouer *le nid de serpents* qu'est l'art, pour en comprendre les mécanismes internes, selon les intuitions de Nietzsche et de Warburg.

L'art comme remous

En un premier temps il émet l'idée que pour Nietzsche et Warburg l'art agirait comme un remous au centre de la civilisation. Dès lors, la notion de mouvement propre à l'art devient capitale, car elle exige un déplacement de la position du savoir sur l'art.

Warburg cherche à examiner l'art dans « l'optique de la vie » et Nietzsche dit qu'il faut comprendre l'art sous l'angle d'une véritable implication anthropologique. Alors que jusque là, tout ce qui en avait été retenu, c'était l'histoire. Il dira : « L'art n'est pas du tout désintéressé (...) l'art ne sublime rien, ne calme rien, l'art c'est une effectuation vitale de sa puissance ». Le pragmatisme vital ne serait rien d'autre qu'une expression de l'art. Tous



Étienne-Jules Marey, *Val de Goéland*, 1887.
Chronophotographie sur plaque fixe. Paris, Collège de France.

deux s'opposent à l'ascétisme de la tradition esthétique classique, qui cultive une rancune philosophique contre la sensualité. Ils découvrent la survivance de forces vitales contenues dans les formes d'expression hybrides, et cela même dans l'art de la Renaissance. Pour Nietzsche et Warburg, vital veut dire impur, hétérogène. Burckhardt y dénonce l'impureté du temps, de résidus vitaux; pour Nietzsche, la notion d'impureté est prise sur un plan philosophique plus général, il renverse les formules platoniciennes esthétiques en disant : « ...plus beau, plus pur, plus loin de l'étant véritable », alors que pour Warburg, la notion d'impureté apparaît dans la figure du *Mischstyle*, qui est un style composé, et donc hétérogène. Il donne en exemple Donatello et Agostino di Duccio, qui n'ont pas d'unité stylistique mais un style composite. D'ailleurs, pour Burckhardt, la Renaissance n'a jamais créé un style pur. Dans ce mélange d'éléments stylistiques hétérogènes, Warburg décèle la présence « d'un organisme énigmatique » engendré par l'énergie vitale. Nietzsche interroge l'intranquilité de l'esthétique, y décelant une conscience de la douleur comme source originaire de l'art, douleur et deuil que Warburg pressent à travers la beauté des œuvres votives et funéraires. Et c'est par la notion de douleur, au cœur de ce remous, que Didi-Huberman fait un lien avec la tragédie.

La Tragédie au centre du remous

En un deuxième temps, Didi-Huberman place la tragédie au centre des remous. Elle serait le centre créatif de l'art. « La tragédie nous enfante comme être de culture ».

Nietzsche inverse la perspective de Marx selon laquelle l'homme redeviendrait enfant, retrouverait de l'attrait dans l'éternel du moment qui ne reviendra plus. Pour lui, l'enfance tragique survit en nous, être moderne, et cette survivance est cela qui nous enfante à chaque instant en enfantant notre présent et notre futur. La tragédie serait une répétition de l'enfantement de l'art par la douleur. La tragédie enfante « les fragments posthumes », la jouissance tragique n'est autre qu'une jouissance liée à la douleur.

Dans ces « tensions de la tragédie », dont il faut faire l'expérience, Warburg trouvait un outil essentiel pour comprendre l'idée de la retransmission de l'antique dans des termes qui vont au-delà de l'imitation. S'opposant à Winckelmann, il saisit, à travers l'analyse de *La Naissance de Vénus*, de Botticelli, l'aspect violent et primitif de l'art hellénistique, ainsi que le dionysiaque, dans la puissance vitale des œuvres classiques étouffée par la transmission historique.



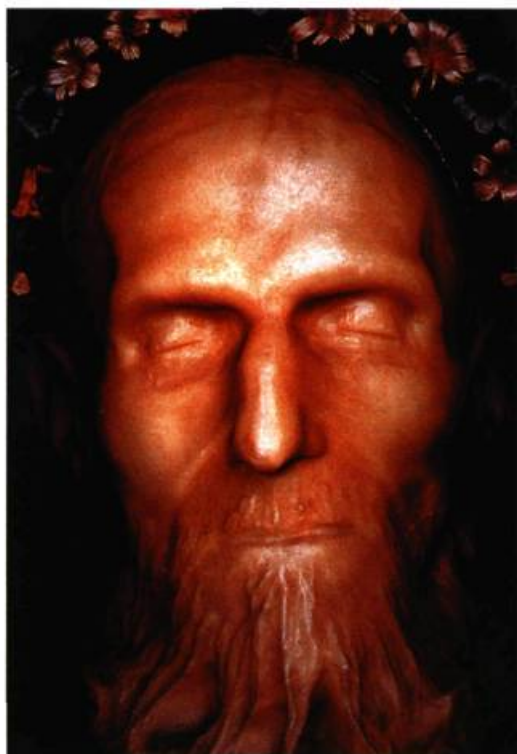
Timothy H. O'Sullivan, *Exhalaison de vapeur d'une fissure, Nevada*, 1867.
Trage d'après un négatif sur verre. New York,
The Metropolitan Museum of Arts. Collection Gilman Paper Company.

Nietzsche évoque une écologie de la culture pour s'opposer au classicisme de Winckelmann. Il flaire chez les Grecs non pas de « belles âmes », comme c'est le cas des philosophes allemands, mais une mise à l'abri de leurs *explosifs internes*. Le phénomène s'expliquant par un trop plein de formes et par une exubérance tragique de la vie (qui remonterait aux douleurs de la femme en travail⁸). Ses exemples vont de la violence du *Laocoon* à la *Bataille de Centaures*.

Warburg fait une première analyse selon son concept de *pathosformel* (qui relève d'une impossibilité de séparer la forme du contenu et serait la retransmission de gestes de rituels païens). C'est dans ce nœud inextricable qu'il accepte que l'art puisse se faire sans que la beauté paraisse. Les polarités apollinienne et dionysiaque, mises à jour par Nietzsche, sont revalorisées par Warburg dans des expressions comme : la grâce du terrible, le combat sans réconciliation possible et l'ivresse de la souffrance. L'imbrication de ces tensions a pour conséquence de métamorphoser la forme, qui s'oppose aux canons esthétiques classiques.

Mais un désaccord subsiste entre Nietzsche et Warburg en ce qui concerne les arts de l'image. Pour Nietzsche, ils sont apolliniens, seuls les arts de la fête, comme le théâtre et la danse, sont dionysiaques. Warburg répond que les arts de l'image sont anthropologiques, inséparables des arts de la fête. Le corps est au centre de la danse et des rituels, qui sont une manifestation de l'action humaine décrite en termes de *Hangung*, qui désigne le milieu même où les formes picturales prendraient naissance. Warburg affirme que la source anthropologique des arts de la danse se trouve dans le geste et c'est par le geste représenté que se fera la transmission de la dimension dionysiaque dans les arts picturaux. Le geste fait remonter de la profondeur des temps l'affect ou l'émotion qui passe ainsi par leur représentation gestuelle. Nietzsche a voulu opposer l'apolinien, relevant de la pure vision, et le dionysiaque, relevant des sensations. Pour Warburg, les images ne sollicitent pas seulement la vision mais aussi le savoir et la mémoire, l'art provoquerait des réactions cinesthésiques et posséderait une capacité d'intensification de la forme, les images visuelles impliquant alors la totalité du sujet, selon la théorie de l'empathie. L'historien recevrait des ondes de choc de mémoires provoquées par les *pathos formel*, ces gestes conçus comme survivances toujours en action dans les œuvres.

Comme nous le savons, Warburg ne se préoccupe pas de classer les arts et de recomposer des époques. En faisant des analyses, il découvre des empreintes de gestuelles d'une œuvre à l'autre, comme dans *Les Ménades* de la chaire du baptistère de Florence, de Nicolas



Masque funéraire de S. Philippe de Néri, 1595. Cira. Rome, Santa Maria in Va'Illicella.

Pisandello, qu'il retrouve ailées, devenues des anges, dans une œuvre d'Agostino de Duccio.

En 1906, il caractérise toute la renaissance selon l'ivresse dionysiaque, puis selon les polarités du Pathos et de l'Éthos. Il aura une conception diamétralement opposée à celle de l'histoire, en disant que « l'art classique est un art instable », l'éthos Apollinien s'épanouissant avec le pathos dionysiaque, double richesse de l'antiquité païenne que le quattrocento savait apprécier.

La tragédie classique, centre du remous de la culture

En un troisième temps, Didi-Huberman creuse toujours plus profondément les soubassements de la tragédie classique, centre du remous de la culture, pour en « comprendre la cohésion interne ». Warburg admet que l'ordre symbolique ne peut se comprendre sans forces obscures telles que le pathos, les affects et les afflictions et qu'il faut appréhender la civilisation à travers ses symptômes.

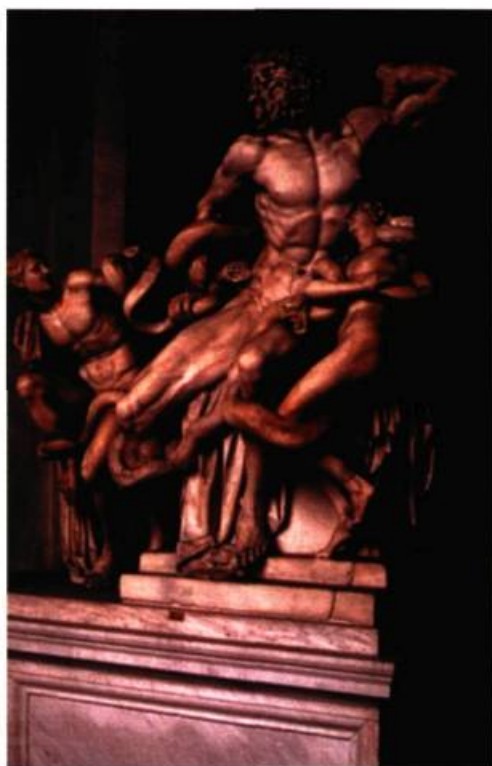
Dans *Logique des Sciences de la culture*, Cassirer (philosophie de l'homme) étudie la « tragédie de la culture » comme une tragédie de la mémoire qui serait au centre du problème de survivance. La mémoire *serait défaillante du tragique* pour s'éloigner de la tradition et pour mieux se rapprocher de l'originalité.

La culture est toujours tragique

En dernier lieu, Didi-Huberman démontre que la culture est toujours tragique, car ce qui subsiste en cela, c'est le

conflit entre l'apollinien et le dionysiaque, qui crée des tensions internes que l'on trouve au fondement même de la vie. Pour Nietzsche, l'art ne se fait pas sans douleur. L'exemple du Centaure explique que l'humanité est traversée par une animalité tout en évoquant les survivances de ces mouvements bachiques.

Warburg, quant à lui, décèle des marques du paganisme dans les reliefs des *Ménades*. À partir du pathétisme de Donatello, il met en œuvre le paradigme dionysiaque. Il voit des gestes hyperpathétiques dans les représentations de la douleur, faisant ainsi un lien entre pathétique et pathologique, entre douleur et folie. Dans la *Madeleine* de Niccolo del Arca à Bologne, il montre comment une iconographie chrétienne est investie d'une iconographie païenne, processus où Nietzsche a vu une inversion des valeurs chrétiennes annonçant déjà sa formule « humain



Laocöon, Rome, Vatican.

trop humain »⁹. Nietzsche aura par ailleurs retenu l'idée de forces vitales dionysiaques dans les fondements du pathos. Ainsi, nous dit Georges Didi-Huberman, « ce qui survit dans une culture, c'est le plus refoulé, le plus lointain, le plus tenace, le plus obscur, ce qu'il y a de plus mort, de plus fantômatique, de plus enterré, dans un sens, et, dans l'autre, le plus vivant parce que le plus mouvant, le plus poche, le plus pulsionnel. (...) Ce qui intéresse Warburg, c'est quand *les fossiles sont en mouvement*. (...) Ces fossiles vivants, il les voit dans la texture des vasques funéraires utilisées par Donatello, dans les plissés des drapés mouvants, version moderne de l'image, où se fraie le vif, le vivant, mouvement d'autant plus vivant qu'il transforme le passage vers la mort. »

Dans la lignée de Buckhardt, Nietzsche et Warburg, Georges Didi-Huberman entaille « la chair historique de la Renaissance » et tente de « ré-ouvrir » l'histoire de l'art, dont on panse régulièrement les failles et les ruptures, au profit d'une pensée qui se veut pure et met à distance toute subjectivité. Dans une approche plus psychanalytique, il creuse et affine les méthodes de ses trois prédécesseurs, en plaçant au cœur de l'histoire de l'art l'histoire même de l'humain (qui est autant celle des Grecs, de Winckelmann, de Burckhardt, de Nietzsche et de Warburg) avec ses refoulements, ses désirs, ses angoisses et ses masques. Voilà pourquoi le métier d'historien est périlleux ; à trop s'approcher de l'art, on frôle une nature humaine brute, primitive, qui se fraie un chemin dans l'œuvre à l'insu même du créateur. L'œuvre serait porteuse, malgré elle, malgré le style qui la caractérise, de traces démoniques, séquelles de la douleur liée à la naissance, que l'enfant puis l'homme refoulent ; sa vie durant, l'œuvre serait porteuse à son insu d'une vérité originaire.

Didi-Huberman s'oppose à une certaine forme de discours sur l'art et fait ressurgir l'ambivalence de l'humanisme et de la Renaissance en constatant que : « Nous sommes contraints de penser ensemble – sans espoir de les unifier jamais – l'harmonie ou la beauté, d'une part, et l'effraction ou la cruauté, d'autre part. »¹⁰

Redonnant à l'histoire un élan de vie capable de traverser le plus mortuaire des masques, Didi-Huberman conclut par cette image chère à Warburg : *C'est sur les parois des sarcophages que les Ménades dansent.*

CHRISTINE PALMIÉRI



D. Ghirlandajo, Florence, *Sta trinità*, 1483-86. Chapelle Sasseti.

NOTES

- ¹ *Ouvrir Vénus*, Georges Didi-Huberman, Gallimard, Paris, 1999.
- ² Séminaire animé par Alain Laframboise et Jocelyne Lupien.
- ³ *Considérations inactuelles I et II*, Friedrich Nietzsche, Gallimard, Paris, 1990.
- ⁴ « Les chronophotographies : approche photographique du mouvement et du temps, sorte d'inscription du temps pour Marey, et plus encore un mode d'expression direct des phénomènes eux-mêmes : inscription et expression que l'on retrouve dans les notions de *pathos formel* et de *dynamogramm* de Warburg polarité qui suppose une conception énergétique et dynamique du tracé, quoique médiatisé par un style. (...) », Georges Didi-Huberman, *Sismographies du temps*, Les cahiers du Musée national d'art moderne, n°68, été 1999, p. 5-20.
- ⁵ *Sismographies* : Pour Warburg, Burckhardt et Nietzsche sont des récepteurs d'ondes mnémiques. Warburg, dans un séminaire qu'il donna en 1927, évalua l'œuvre de Burckhardt et de Nietzsche en les désignant de sismographes. Pour lui, indiquer le sismographe signifiait évoquer le caractère très menaçant de la vie historique. Il voulait dire par là que l'historien n'est pas seulement un simple descripteur des mouvements visibles mais qu'il est surtout un inscripteur et transmetteur des mouvements invisibles. Burckhardt parlait déjà d'une pathologie ou d'une symptomatologie du temps. Warburg y présentait un phénomène d'empathie où l'historien risque de se perdre. Warburg se présentait comme un sismographe burckhardien : un historien de la culture, un capteur des pathologies du temps. Pour Georges Didi-Huberman, Warburg fait partie des grands penseurs de l'histoire comme Walter Benjamin, Carl Einstein ou Marc Bloch qui auraient été atteints par l'histoire, rejoints et dévorés par elle. Vertige par lequel ils auraient été emportés où le savoir sur le symptôme devient symptôme du savoir, soit une menace directe pour l'inventeur de ce savoir. Georges Didi-Huberman, *Sismographies du temps*, Les cahiers du Musée national d'Art moderne, n°68, été 1999, p. 5-20.
- ⁶ *Ibid.*, 3.
- ⁷ *Ibid.*, 3.
- ⁸ *Le crépuscule des idoles*, Friedrich Nietzsche, p. 151, Gallimard, Paris, 1974.
- ⁹ *Humain trop humain, fragments posthumes*, Gallimard, Paris, 1943.
- ¹⁰ *Ibid.*, 1.