

« Images pour que notre main s'émeuve » Regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman

Isabelle Décarie

Volume 51, Number 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031231ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031231ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2015). « Images pour que notre main s'émeuve » : regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman. *Études françaises*, 51(2), 101–118. <https://doi.org/10.7202/1031231ar>

Article abstract

Over the last thirty years, art historian and philosopher Georges Didi-Huberman has been exploring the conditions of appearance of the image and its complicated relationship (“in crisis”) with the classical notion of representation. In this article, we discuss the original ways in which Didi-Huberman looks at a work of art from an unconventional angle, a perspective he borrows from psychoanalysis and more specifically from the interpretation of dreams. Between associations of ideas and a “seeing” vision, concentration and an evenly suspended attention, Didi-Huberman’s approach catches (much like the moth he often refers to) what positivist art historians don’t always see in a work of art. Like Derrida, always standing at the edge of art and showing us something different, Didi-Huberman converts, by paying careful attention to writing, the disturbance he feels when he sees a patch of pure paint in a painting by Vermeer or a burnt wood stump. Borrowing the language of poets, he chisels his writing by means of alliterations, giving a rhythm to his style that stands out among his contemporaries. Between writing and history, poetry and discourse, Didi-Huberman’s inventive essays have a singular quality in which certain questions regarding childhood, recalling some of Derrida’s writings, seem to persist and change how one looks and writes.

« Images pour que notre main s'émeuve »

Regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman

ISABELLE DÉCARIE

Il arrive donc que les images ne relèvent plus de l'imagerie, ni même de l'iconographie, ni même de la rhétorique quand elles se font figures. Il arrive qu'elles atteignent au rythme et à sa profonde démesure. Dans ces moments, la chose (*Sache*) danse, se retourne et livre un pan de sa cause (*Ursache*). Or, il est du pouvoir des mots que de regarder, symptomatiquement, musicalement, vers cette origine. Ce pouvoir nommé poésie.

Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots »,
dans *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2.

Voir autre chose

La déconstruction nous a appris à regarder l'œuvre d'art différemment, à l'approcher depuis un angle décalé par rapport au discours traditionnel de l'esthétique kantienne. Jacques Derrida nous a montré, par sa position parfois réticente, dans ses multiples résistances à parler d'art, comment cette résistance même pouvait être le lieu d'une perspective renouvelée pour les questions entourant la figuration du visible. En effet, le philosophe, qui a avoué n'avoir jamais écrit sur les arts sans y être invité et même provoqué¹, aborde souvent une œuvre

1. Jacques Derrida, « Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills », trad. fr. Cosmin Popovici-Toma, dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », n° 82, 2013, p. 18.

par ses bordures, par ses « “dessous”² », dans un geste critique oblique qui l’entraîne d’ailleurs à voir là où personne ne pense à regarder. Plutôt porté à révéler l’aveuglement nécessaire à une vision *voyante*, le philosophe reste bien dans les parages des œuvres, entre matière et manière, dans l’écart entre point de vue et « *blind spot*³ ». Cette relation est tout particulièrement discutée dans *La vérité en peinture* où Derrida s’est surtout intéressé à

ce que ces deux mots savants nomment, à savoir le *parergon*, la question du cadre, de cette bordure qu’on laisse de côté parce qu’elle semble n’être qu’un à-côté externe ou extrinsèque de l’œuvre, et la question du *subjectile*, mot rare, [...] vocable un peu étrange, un peu animal, qu’Artaud a plus ou moins ressuscité, réactivé, fait sortir des dessous de la mémoire de la langue, où il dormait comme une momie, pour désigner le support, la substance de la toile, de bois ou de papier qui vient au-dessous, et semble se cacher sous l’œuvre, se soustrayant ainsi au regard ou à l’attention qui se portent plus spontanément sur la surface que sur le support⁴.

Le philosophe ne touche donc pas (ou pas seulement) à ce qui est d’emblée accessible dans une œuvre d’art, ce sur quoi se baserait une *ekphrasis* dite dans les règles de l’art, mais regarde bien *ailleurs*, en dehors de l’œuvre : il est attiré par *autre chose*, il va fouiller à l’envers de l’art, jusque dans les vestiges archéologiques de la langue. Ce qui attire l’œil de Derrida, c’est justement ce qui est dérobé et résiste à la vue : offusqué, embaumé, secret. Surtout, notons que le foyer de l’affect où « le beau » s’exprime ne loge pas, pour lui, dans les figurations visuelles, ne trouve pas à s’énoncer dans les médiums spontanément reliés aux yeux, mais parvient plutôt à se dire grâce aux arts de la voix et de l’oreille comme la musique ou la langue⁵. C’est pourquoi le philosophe est attiré par la sonorité de ce vocable curieux (« *subjectile* ») qui le retient chez Artaud, par ce mot pour tout dire spectral et qui a tout

2. Jacques Derrida, « Les “dessous” de la peinture, de l’écriture et du dessin : support, substance, sujet, suppôt et supplice », dans *Penser à ne pas voir*, p. 242.

3. Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », dans *Penser à ne pas voir*, p. 64.

4. Jacques Derrida, « Les “dessous” de la peinture, de l’écriture et du dessin : support, substance, sujet, suppôt et supplice », dans *Penser à ne pas voir*, p. 247. C’est l’auteur qui souligne. Sauf indication contraire, ce sont toujours les auteurs qui soulignent.

5. « C’est finalement pour cette raison que je dois dire – toujours dans un registre naïf – que je suis rarement bouleversé par la beauté d’œuvres picturales ou architecturales ; autrement dit, elles ne m’excitent pas. J’ai rarement le souffle coupé par un tableau. Cela m’arrive parfois avec la musique ou quand j’entends une parole ou que je lis des textes – en écoutant la voix, s’entend – et cela m’arrive souvent au cinéma, mais seulement dans la mesure où cela vient de ce qui dans le désir travaille la voix. » (Jacques Derrida, « Les arts de l’espace », dans *Penser à ne pas voir*, p. 38-39.)

pour être fascinant avec ses premières lettres qui coïncident avec « subjectivité⁶ ». Dans *Mémoires d'aveugle*, Derrida demande justement pardon à son interlocuteur de vouloir introduire son commentaire en exposant le cadre subjectif, autobiographique, de son hypothèse et de souhaiter « commencer au plus près de [lui]⁷ » pour raconter une expérience d'écriture qu'on peut facilement transposer dans le domaine de la description de l'œuvre d'art :

Par accident, et parfois au bord de l'accident, il m'arrive d'écrire sans voir. Non pas les yeux fermés, sans doute. Mais ouverts et désorientés dans la nuit ; ou le jour, au contraire, les yeux fixés sur *autre chose* en regardant ailleurs, devant moi par exemple quand je suis au volant : je griffonne alors quelques traits nerveux de la main droite, sur un papier accroché au tableau de bord ou traînant près de moi sur le siège. Quelquefois, toujours sans voir, sur le volant même. Ce sont des notations pour mémoire, des graffiti illisibles, on dirait même une écriture chiffrée.

Que se passe-t-il quand on écrit sans voir⁸ ?

Voilà bien une magnifique mise en scène d'une *ekphrasis* d'un nouveau genre (d'un troisième type ?) qui saurait déboîter les sens. Quand on écrit sans voir, on invente une « écriture chiffrée », une nouvelle langue peut-être, de nouvelles associations qui se forment sur le papier, et, par extension, quand on regarde sans voir, on parvient à voir *autre chose*. Cette vision d'un autre ordre, de l'ordre du hasard et de l'aventure, de l'expérimentation aussi, greffe par la suite « un œil sans paupière [...] au bout des doigts⁹ » où le visuel s'imisce dans le tactile, alors que les « vrais » yeux sont rivés sur l'évidence de ce qui doit être regardé. En d'autres termes, avoir les yeux et les mains fixés sur *autre chose*, sur une chose différente tout en maintenant le cap, c'est considérer une nouvelle façon de voir où tous les sens sont disloqués, comme une *voyance* singulière qui aurait vu ce que personne n'avait pensé voir. L'*ekphrasis* telle qu'elle pourrait être envisagée dans ces circonstances serait dès lors un croisement singulier qui permettrait de penser ensemble un voir-toucher-écrire.

6. Georges Didi-Huberman fait un même rapprochement entre « sujet » et « subjectile ». (Cf. Georges Didi-Huberman, « Don de la page, don du visage », dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 153.)

7. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. « Parti pris », 1990, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 11.

9. *Ibid.*

Apprendre à voir avec Freud

Une approche des arts dans cette optique se méfie donc ce qui saute aux yeux et regarde de près ce qui se dérobe à la vue. De manière semblable, Georges Didi-Huberman s'intéresse aussi à cette question d'un voir déplacé, qui est accompagné par la question traversant toute son œuvre, qui travaille sa pratique d'historien de l'art et jusqu'à sa manière d'écrire : qu'est-ce qu'une image ? Didi-Huberman, dont le savoir s'appuie plus particulièrement sur les avancées théoriques de Sigmund Freud, de Walter Benjamin et d'Aby Warburg, propose un savoir hétérologique (tout à fait bataillien) au sein de la discipline historique où prime la linéarité du temps, par exemple, contrairement au temps anachronique qui lui semble plus fructueux, plus intéressant et surtout qui lui permet de penser des relations au sein des objets qu'il analyse tout à fait novatrices, souvent inventives et même poétiques. Pour lui, il faut en effet apprendre à « changer la logique de notre regard historien¹⁰ » et savoir le faire verser momentanément du côté de l'imagination, de la créativité, quand par exemple le sens se soustrait à une œuvre, comme c'est le cas pour le *Cube* d'Alberto Giacometti, sculpté en 1934. Considéré par la critique comme une « parenthèse », s'insérant dans « un temps faible obéissant à la logique du *ni...ni* [,] le *Cube* n'aurait ni l'audace fantasmagorique des œuvres surréalistes, ni la profondeur existentielle des œuvres où pendant si longtemps se cherchera une ressemblance¹¹ », ni la beauté grise, envoûtante des statues filiformes. Plutôt, en se dégageant d'une vision linéaire trop logique et en regardant la masse noire pour ce qu'elle est, en la faisant exister et non en la jugeant¹², Didi-Huberman fait remonter à la surface de l'histoire du *Cube* des tracés préexistants qu'il repère dans des dessins antérieurs datant de 1922. Le polygone serait alors comme « la première prise de corps des volumes à dessiner, surtout les têtes¹³ » qui seront sculptées plusieurs années plus tard. Ainsi, en pensant à une archéologie du geste artistique et en devinant des ressemblances entre sculptures futures et dessins passés, Didi-Huberman parvient à

10. Georges Didi-Huberman, « Sur les treize faces du *Cube* », dans *Phasmes*, p. 220.

11. *Ibid.*, p. 218.

12. Cf. Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 168-169 ; cité par Georges Didi-Huberman dans *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2014, p. 70.

13. Georges Didi-Huberman, « Sur les treize faces du *Cube* », dans *Phasmes*, p. 221.

envisager le moment particulier du *Cube* comme une pliure et non plus comme une parenthèse : moment où deux choses contradictoires au moins se rabattent l'une sur l'autre, se cristallisent avant de se séparer à nouveau. Moment qui obéirait à la logique plus intéressante, plus exubérante aussi, du *et...et* : non pas un épisode plus ou moins creux dans l'histoire d'une œuvre, mais le cristal à facettes, le prisme de tout un destin artistique qui constamment se cherchait, et peut-être à ce moment-là plus qu'à tout autre¹⁴.

On aura reconnu le « et » du travail du rêve selon Freud, une liaison qui permet aux scènes « exubérantes » de nos nuits d'être mises côte à côte et de trouver un raccord qui permet leur « lecture » par-delà leur condensation. Au plus près de la langue, on se souvient que le psychanalyste a proposé d'utiliser cette petite conjonction pour déchiffrer les rêves, pour permettre de donner du sens à deux pensées à première vue antithétiques : « Là où, dans l'analyse, quelque chose d'indéterminé peut se résoudre par un *ou bien – ou bien*, on substituera à l'alternative un “*et*” pour l'interprétation [du rêve] [...]. Une bonne partie du travail du rêve consiste en la création de telles pensées intermédiaires, souvent fort spirituelles¹⁵ ».

Intéressante, exubérante, spirituelle : voilà les caractéristiques d'une réflexion qui se risque à penser à l'extérieur de la « boîte de représentation¹⁶ » et à renouveler l'écriture documentaire et factuelle de l'histoire et de la critique d'art. Le travail du rêve façonne chez Didi-Huberman sa façon de penser et d'expérimenter des voies conceptuelles différentes afin de dérouter les apories de sa discipline. S'il pense à cet effet que « l'histoire de l'art s'apparente à une *Traumdeutung*¹⁷ », rappelant l'importance d'interpréter une œuvre pour ce qu'elle « donne¹⁸ » (et non pour ce que l'artiste ou la critique en disent), c'est aussi parce qu'il emprunte à la psychanalyse une façon très singulière de se mettre en contact avec l'œuvre. C'est avec une attention flottante, une attitude « brumeuse¹⁹ » qu'il contemple une œuvre pour essayer de la voir sans la voir, pour tenter de l'observer sans la saisir, sans l'enfermer dans une

14. *Ibid.*, p. 220.

15. Sigmund Freud, *Sur le rêve*, trad. fr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 76.

16. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 176.

17. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 243.

18. *Ibid.*

19. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 52.

idée pré-conçue, pré-jugée, à l'extrême avec des yeux dormants : « Pour regarder vraiment un tableau, il faudrait pouvoir le regarder en dormant... ce qui, bien sûr, est impossible²⁰. » C'est un peu ce qu'avance aussi, pour sa part, Derrida, pour qui une certaine façon de « penser à ne pas voir » signifie avoir des « yeux voyants²¹ » ou de manière encore différente James Joyce, pour qui voir se fait à l'envers de la clarté : « Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. [...] Fermons les yeux pour voir²². » Dans les limites incertaines mais heuristiques de ce point de vue jamais entièrement focalisé, comme pour l'analyste qui écoute d'une oreille distraite, mais sait saisir au vol le signifiant qui changera tout, l'historien de l'art regarde donc d'un œil toujours mouvant, « *entre savoir et voir*²³ », lui permettant dès lors d'entrevoir des choses que l'attention fixe laisserait échapper. Voir, en ce sens, a toujours lieu « au seuil de quelque chose, toujours dans l'intervalle [...] de la chose et de la chose différente. Voir a lieu entre les mailles²⁴. » Voir a bien lieu dans une *différance*.

Mais qu'en est-il dès lors de l'*ekphrasis* dans cette perspective ? Souvenons-nous que « Freud a brisé la boîte de la représentation²⁵ » telle qu'elle avait été conçue par les philosophes positivistes pour qui la boîte était scellée, « où tout sujet se heurtera à la paroi comme au reflet de soi-même²⁶ ». Plutôt, avec la mise au jour de l'inconscient et de ses symptômes, rêves en tête, la question de la représentation est revisitée par Didi-Huberman afin de la penser à l'aune « [d']une économie du doute²⁷ » où les limites de la vision kantienne se trouvent interrogées :

Il y a un *travail* du négatif dans l'image, une efficacité « sombre » qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification). D'un certain point de vue d'ailleurs, ce travail ou cette contrainte peuvent être envisagés comme une *régression*, puisqu'ils nous ramènent, avec une force qui toujours nous étonne, vers un en-deçà, vers quelque chose que l'élabora-

20. Georges Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur », dans *Phasmes*, p. 98.

21. Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », dans *Penser à ne pas voir*, p. 72.

22. James Joyce, *Ulysse*, trad. fr. Auguste Morel, revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, 1948 [1922]; cité par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 9.

23. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 175.

24. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 187.

25. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 176.

26. *Ibid.*, p. 171.

27. *Ibid.*, p. 217.

tion symbolique des œuvres avait pourtant bien recouvert ou remodelé. Il y a là comme un mouvement *anadyomène*, mouvement par lequel ce qui avait plongé resurgit un instant, naît avant de replonger bientôt : c'est la *materia informis* lorsqu'elle affleure la forme, c'est la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, c'est le visuel lorsqu'il affleure du visible²⁸.

Cet « en-deçà », cette dépression matérielle de l'œuvre qui nous fait regarder de plus près, se pose devant nos yeux comme un symptôme : c'est un petit jet de pure matière, un amas de peinture que Didi-Huberman aperçoit dans une toile là où ses collègues ne s'intéressent qu'au contenu manifeste, qu'aux détails parfaitement maîtrisés, absolument représentatifs, identifiables, ressemblants à s'y méprendre à l'objet réel. C'est avec cette « déchirure » à l'œuvre dans l'œuvre de la représentation, ce « travail de la figuration envisagé avec sa déchirure – sa déchirure au travail²⁹ » que Didi-Huberman nous conduit à ne pas seulement voir le visible d'un tableau, mais bien à observer ce travail *sombre* à l'œuvre (à la fois obscur et qui s'enfonce sous la ligne du sens) et à le faire passer dans l'écriture. Dans le célèbre tableau de Vermeer, *La dentellière*, alors que Paul Claudel attire l'attention du lecteur vers les mains du modèle où il parle des détails *inouïs* de délicatesse (son livre s'intitule *L'œil écoute* après tout), Didi-Huberman nous fait voir tout *autre chose* ; il pointe vers une intrusion dans le tracé soigné. C'est « l'équivalent d'une détonation », une « zone » qui « est quelque chose comme un accident³⁰ » :

C'est une coulée de peinture rouge. [...] Elle surgit du coussin, à gauche de la dentellière. Elle s'effiloche déraisonnablement, *devant nous* [...]. Les empâtements, quoique subtils, les modulations de valeurs, tout semble donné comme fruit du hasard : une peinture toute liquide, qui aurait été en quelque sorte laissée à elle-même ; le jeu erratique d'un pinceau qui aurait, par moments, quitté la surface, un pinceau qui aurait perdu sa capacité d'exactitude, de contrôle formel [...] [C]'est un *pan* de peinture. [...] Alors ce filet de vermillon devient, à strictement parler, inidentifiable, sauf à dire qu'il est de la peinture en acte ; sa forme est dominée par sa matière, son statut représentatif est dominé par la dimension du *quasi*, précaire en cela, ni distinct ni clair : il imite peut-être « du fil », mais il n'est pas dépeint « comme du fil » ; donc il est peint, peint comme de la peinture³¹.

28. *Ibid.*, p. 174-175.

29. *Ibid.*, p. 185.

30. *Ibid.*, p. 298.

31. *Ibid.*, p. 298 et p. 300-301.

« Fruit du hasard », « accident » commis par un pinceau anarchique, fugueur : le pan de peinture est une tache qui met à mal la représentation et bouleverse tout entendement. C'est un événement de la matière qui ouvre l'œuvre vers sa part maudite, avènement d'un temps anadyomène où tous les savoirs sont suspendus pour laisser venir à la surface de l'œuvre les conditions de sa fabrique, là où la matière en train de se faire me regarde³². Comme un « symptôme³³ » faisant signe, « *materia informis* », le pan est le *flash* où tout autre chose se donne : interrompu le temps linéaire de l'histoire de l'art, effacé le référent tangible, immobilisé le sens évident de l'image. L'œuvre, dans son trait le plus tautologique, performatif, gestuel, montre, dans la figure même, sa propre défiguration, dans une mise en abyme qui donne le vertige. Car ce que nous voyons dans une toile, une sculpture ou une image et qui nous saisit, c'est bien ce « "signe secret"³⁴ », une marque, un résidu qui nous attire et nous aspire, nous hypnotise, nous oblige à scruter de plus près et à voir l'œuvre en train de se faire-défaire.

Le vertige aperçu dans l'œuvre d'art rejoint ce que théorise par ailleurs Jean-Luc Nancy quand il pense la *methexis*, cette figure de la participation mais aussi « d'avant la figure, rendant possible de la figure, mais n'étant pas encore figures³⁵ ». Remarquons que cette trace inquiétante vient à nous aussi parce que nous nous trouvons, en retour, regardés, dans un rapport de transformation qui circule de l'œuvre à moi (et de mes mots à l'écriture de l'œuvre) : « En regardant je veille et je (me) garde : je suis dans le rapport au monde, non pas à l'objet. Et c'est ainsi que je "suis" : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans

32. C'est aussi ce qui se joue dans l'une des quatre photographies prises au péril de sa vie par un *Sonderkommando* à Auschwitz en août 1944, une photo sans référent évident, où l'on peut voir une coulée noire contre le ciel blanc, où l'on aperçoit plus l'*acte photographique en train de se faire* qu'une photo montrant quelque chose de représentatif. Didi-Huberman écrit à ce sujet : « Lorsqu'on dit de la dernière photographie (fig. 6) qu'elle est simplement "sans utilité" – historique, s'entend –, on oublie tout ce dont phénoménologiquement, elle témoigne chez le photographe : l'impossibilité de viser, le risque encouru, l'urgence, la course peut-être, la maladresse, l'éblouissement par le soleil en face, l'essoufflement peut-être. Cette image, est, formellement, à bout de souffle : pure énonciation, pur geste, pur acte photographique sans visée [...]. Or, cette urgence aussi fait partie de l'histoire. » (Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 54.)

33. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 306.

34. Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », dans *Phalènes*, p. 354.

35. Jean-Luc Nancy, *Transcription*, Ivry-sur-Seine, Le Crédac, 2001, p. 11 ; cité par Ginette Michaud dans *Cosa volante. Le désir des arts dans la pensée de Jean-Luc Nancy*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2013, p. 173.

que *ça me regarde*³⁶. » *Ça me regarde* : voilà bien ce dont parle aussi Didi-Huberman, ce moment de « veille » proche de l'attention flottante, cet état singulier où le regard capte ce qui le défigure, le dévisage, le dévore des yeux.

Cependant, il ne faut pas en rester là, car « regarder nous *désœuvre*³⁷ », nous fascine et nous pétrifie ; on ne peut donc s'immobiliser indéfiniment face à la béance de l'image, à jouir scopiquement de cette ouverture sans fond au risque de s'y égarer, de perdre tout repère. En effet, « [s]i on le laissait faire, l'homme du pan [...] écrirait des *ekphraseis* sans fin, réticulées, aporétiques³⁸ ». Si la leçon de regard de Didi-Huberman nous fait plonger sous la ligne du sens familier, si elle nous force à décadrer notre prise de vue et à lâcher prise, elle nous oblige aussi à ne pas nier le savoir : « L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos)³⁹. » Il faut donc faire preuve d'une faculté de *montage* pour pouvoir soutenir ensemble du regard symptôme et connaissance, phantasme et savoir.

Essayer écrire

Apprendre à voir et essayer écrire⁴⁰. C'est ainsi que j'ai imaginé, en deux temps, ce mouvement créatif de l'*ekphrasis*, où il faut regarder un tableau et par extension toute œuvre d'art pour ensuite déplacer l'œil de l'image vers la main de l'écriture. Comment fonctionne le passage, le transfert, la « conversion⁴¹ » de l'image à la page ? Est-ce même juste de penser que l'acte de regarder se fait dans un visible sans mots ? Que l'acte de voir peut être pensé sans la langue ? Pour Didi-Huberman, il paraît évident que les deux actes s'accompagnent l'un l'autre. Si « [f]aire une image n'est en rien se tenir en dehors du langage⁴² », on peut penser que regarder une image relève bien d'un mouvement de va-et-vient, d'un aller-retour entre page et image, d'un battement créatif où « "Apprendre à voir" serait [...] non pas chercher les mots pour

36. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 75.

37. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 52.

38. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 316.

39. Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », dans *Phalènes*, p. 355.

40. Je détourne bien sûr ici le titre de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*.

41. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 183.

42. Georges Didi-Huberman, « Q comme *Quad* », dans *Phalènes*, p. 139.

dire ce qu'on voit, mais trouver les mots pour que soit dit et inscrit que nous sommes regardés, ouverts, transformés par ce que nous voyons⁴³ ». L'organisation des mots sur le papier, leur montage en *écriture* doit porter au plus près la marque de cette réciprocité entre regard et œuvre. Car « une image bien regardée serait [...] une image ayant su interloquer, puis renouveler notre langage, donc notre pensée⁴⁴ ».

Quand on scrute l'écriture de Didi-Huberman et qu'on l'écoute de plus près, on peut y repérer un style, une « cadence⁴⁵ », un timbre ciselé par une langue qui est notamment modelée par l'allitération, cette figure de l'analogie sonore faisant ressortir sur l'axe des contiguïtés l'importance du signifiant. Ces petits éclats phoniques s'organisent souvent en paires où deux termes qui se ressemblent sont discutés ensemble. Notons au passage que Jacques Derrida a porté une attention semblable aux allitérations de Roland Barthes dans *La chambre claire* et à « [l']interprétation [qui] peut paraître un peu artificieuse, élégante mais spécieuse, par exemple dans le passage du *point* au *me poindre* et au *poignant* ; mais peu à peu elle impose sa nécessité⁴⁶ ». Surtout, Derrida reconnaît de manière tout à fait intéressante dans la paire *studium/punctum* non pas seulement une opposition, mais bien une *composition* où les deux termes sont joints par la métonymie⁴⁷. Dans le cas de Didi-Huberman, tout se passe comme si l'argumentation, qui se fait très souvent sur le mode de l'association d'idées, était formée par un concept qui en attirait un autre par ses lettres et façon- nait de la sorte un rapprochement inhabituel de deux notions. Dès lors, on peut dire que c'est bien l'inventivité de la langue de Didi-Huberman qui construit son regard. Voici quelques exemples d'accords : *déchirer/déchiffrer*⁴⁸, *seuil/deuil*⁴⁹, *monté/montré*⁵⁰, *masque/masse*⁵¹, *appartement/*

43. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 182.

44. Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », dans *Phalènes*, p. 358.

45. Jean-Luc Nancy, « Allitérations », dans *Allitérations. Conversations sur la danse*, avec Mathilde Monnier, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, p. 145.

46. Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 66.

47. *Ibid.*, p. 67.

48. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 10.

49. Georges Didi-Huberman, « Dans la lueur du seuil », dans *Phasmes*, p. 210-211.

50. Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », dans *Phasmes*, p. 236.

51. Georges Didi-Huberman, « Sur les treize faces du *Cube* », dans *Phasmes*, p. 222.

*apparemment*⁵², image-matrice/image-malice⁵³. Ce façonnement de la pensée par glissement, association, répétition, mène parfois à des éclairs heuristiques. Dans une discussion autour de l'œuvre de Pascal Convert et de certains objets de sa collection privée, Didi-Huberman décrit des souches travaillées à l'encre de Chine et d'autres carbonisées :

Ces souches noires sont bien des formes hérissées, c'est-à-dire des *formes repoussantes* : elles me rejettent, elles s'avancent vers moi, elles me font reculer d'un pas. Elles projettent autour de leur invisible noyau – racine de la racine – l'espace tourmenté, presque menaçant, de leurs accidents. En même temps, elles se contorsionnent vers leur propre dedans : elles font signe vers l'arbre et vers la terre, tout comme un escalier fait signe vers le dedans d'une demeure (son hélice interne), ou bien une cloche vers le dedans sonore, vers le cœur du clocher. Voilà bien le paradoxe : que ces formes hérissées, que ces formes repoussantes soient aussi des *formes repliantes*⁵⁴.

Formes repoussantes/repliantes : avec cette allitération qui conjugue deux idées opposées, Didi-Huberman inscrit bien dans la langue son étonnement précisément créé par la contradiction. Surtout, il révèle à l'observateur ce mouvement sidérant qu'il imprime à l'image avec sa langue, cette pousse repoussante et ce repli racornissant, deux élans contradictoires qui semblent bien agir dans l'image. Le passage de l'observation à l'*ekphrasis* ne se fait donc jamais sans réfléchir à la langue, où le cheminement de la réflexion est gouverné par ces associations détonantes qui font papillonner la langue. Dans un article consacré à Samuel Beckett, Didi-Huberman reprend les propos de Gilles Deleuze et décrit l'art de l'écrivain qui parvient dans *Quad*, une pièce écrite et réalisée pour la télévision où des personnages marchent dans un carré, à créer des images : « Nous sommes là où faire un simple geste, *faire un pas*, consiste à *faire une image*⁵⁵. » Didi-Huberman poursuit :

l'art de Beckett s'attache à *ouvrir*, « à forer des trous à la surface du langage, pour que paraisse enfin "ce qui est tapi derrière" », donc pour que les mots s'écartent rythmiquement d'eux-mêmes et que le langage devienne poésie. Mais ouvrir, ce n'est pas creuser un seul trou qui irait directement jusqu'au centre des choses. Il n'y a pas un centre des choses puisque les

52. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fable du lieu », 1999, p. 18-19.

53. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 59 et p. 85.

54. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche*, p. 157.

55. Georges Didi-Huberman, « Q comme *Quad* », dans *Phalènes*, p. 139.

racines elles-mêmes sont multiples et arborescentes, sans parler des rhizomes, bien sûr⁵⁶.

C'est un peu ce que fait Didi-Huberman en adoptant l'allitération où les mots s'écartent bien rythmiquement d'eux-mêmes, où le sens innovant se fait dans l'intervalle du son joint-disjoint, où, pour tout dire, la pensée, comme en danse, fait un pas de côté. En reliant les mots sur le fil du syntagme selon leur musicalité, Didi-Huberman fait «*proliférer* [...] les connections, hiatus ou raccordements⁵⁷», les radicales et les arborescences de sens dans les galeries souterraines de la langue, donnant à lire et à entendre une «densité dansée⁵⁸», une pensée poétique. N'est-ce pas ce qui se passe aussi quand l'historien fait glisser «l'image-matrice» (l'image archétypale du temps linéaire historique) du côté de «l'image-malice» (l'image maudite de l'anachronisme) et qu'il poétise en quelque sorte sa pensée et qu'en retour sa pensée s'en trouve reconfigurée par le rapprochement sémantique inattendu de ces deux vocables? Surtout, son écriture devient métaphorique, littéraire, car comme il le souligne: «Comment s'étonner, en tout cas, que l'historien de l'art ne construise jamais mieux sa vision d'une œuvre d'art que lorsqu'il l'*écrit*, sans jamais croire l'épuiser par une description, et se risque lui-même à faire surgir des *images*⁵⁹?» Didi-Huberman construit, dans ce transfert de connaissance par paronomase, une «instabilité⁶⁰» innovatrice, «une singulière vibration⁶¹» qui fait trembler les limites entre théorie et poésie, et qui fait jouer sa description – qui n'en est plus une – sur plusieurs tableaux⁶². En un mot, «les frontières dansent⁶³». En créant ainsi des images pour parler d'images, Didi-Huberman «fore» à son tour des trous à la surface du langage historique, emploie son *imagination* et s'engage donc sur le chemin d'une écriture poétique pour parler des images qui le touchent.

56. Georges Didi-Huberman, «Q comme *Quad*», dans *Phalènes*, p. 141.

57. *Ibid.*

58. Georges Didi-Huberman, «Sous le regard des mots», dans *Phalènes*, p. 190.

59. *Ibid.*, p. 185-186.

60. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 64.

61. Jean-Luc Nancy, *Allitérations*, p. 9.

62. C'est justement ce dont avait horreur Erwin Panofsky pour qui «le double sens des mots courants» était source d'irritation: «Panofsky a clairement énoncé son dégoût rétrospectif pour le vocabulaire théorique allemand (le fait, par exemple, que le mot *taktisch* signifie à la fois "tactique" et "tactile" l'horripilait)». (Georges Didi-Huberman, «L'exorciste», dans *Phalènes*, p. 135.)

63. Georges Didi-Huberman, «Sous le regard des mots», dans *Phalènes*, p. 183.

S'il existe un certain rapport souterrain à la langue dans l'approche de Didi-Huberman (et c'est très certainement sur ce point d'une archéo-géologie de l'écriture, d'un en-deçà de la langue que Didi-Huberman trouve chez Beckett matière à penser et à écrire), c'est que, à l'image du phasme, cet insecte qui prend la forme de la branche d'arbre sur laquelle il se tient, l'écriture « devrait pouvoir s'involver dans le *style* même de l'apparition⁶⁴ » ou de son sujet d'étude, c'est-à-dire régresser pour se transformer et prendre la marque de l'œuvre d'art qui est à (d)écrire. Mais s'il n'est pas question d'imitation ou d'un recours trop sage à la *mimêsis*, c'est que l'*ekphrasis* se rapprocherait plutôt de l'*empreinte*, cette marque qui ressemble par contact à son original, mais qui existerait aussi dans son unicité, principalement dans l'intervalle entre l'original et la trace : « l'empreinte n'est ni le *oui*, ni le *non* de la chose et [...] elle n'est pas non plus son *indifférence* ou son "n'importe quoi"⁶⁵ », mais agit, travaille, remue dans « l'opération dialectique de sa *différence*, de son écart⁶⁶ ». Les images créées par l'historien de l'art garderont donc en mémoire – non pas une mémoire infallible, pétrifiante, mais bien poreuse, à l'image du bloc-note magique freudien⁶⁷ – la trace de l'œuvre vue, regardée dans sa *différence*.

La métamorphose de l'art en écriture selon Didi-Huberman avance d'un pas de plus dans un très beau texte consacré à Rilke. Pour le poète, regarder est une expérience au sens le plus fort de l'expression, pour laquelle il faut accepter « le risque, l'épreuve, le dessaisissement [...] d'être regardé⁶⁸ ». En retour, cette ouverture extrême que le monde provoque en nous est une déchirure qui doit trouver son chemin à travers le dédale des sensations jusqu'aux mots pour être convertie en poésie :

Il s'agit bien d'une conversion. Les territoires de l'être ne tiennent plus en place. Les frontières dansent, les lignes de partage, avec leurs hiérarchies afférentes – mots « sous » les images ou images « sous » les mots –, s'effondrent au profit d'un mouvement souverain, d'un passage, d'une conversion généralisée. Ce mouvement doit être nommé *figure*. [...] On comprend, alors, que Rilke ait moins écrit pour *métaphoriser* son rapport au monde et

64. Georges Didi-Huberman, « Apparaissant, disparate », dans *Phasmes*, p. 10.

65. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 275.

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*, p. 313.

68. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 182.

à lui-même que pour *métamorphoser* réciproquement tout ce qui était *devant* et *dedans* lui. Conversions rendues possibles par des mots inouïs devenant les voyants et les passeurs de choses jusque-là inaperçues, *devant*, comme *dedans*⁶⁹.

La voyance du poète est alors transférée dans sa langue⁷⁰, dite ici grâce au frémissement de quelques lettres qui écarte tout un autre pan de la question (*métaphoriser/métamorphoser*). Mieux que des « *mots adéquats*⁷¹ » qui ne parviennent qu'à dire l'évidence ou le manifeste, « *les mots voyants*⁷² » prennent la forme sensorielle de ce qui a été vu et passent ainsi du côté de la figure, « comme si un œil sans paupière s'ouvrait au bout des [mots]⁷³ ». Dès lors, « ces figures, ces détours, ces fausses imprécisions, ces approches ayant d'emblée renoncé à saisir ont la force de nous faire regarder – de façon souvent imprévue, toujours entrevue – le “cœur” des phénomènes en jeu dans une charogne en décomposition ou dans une image de l'art⁷⁴ ». À l'image de Rilke, Didi-Huberman, dans son exercice de l'histoire de l'art ou dans ses « actes de regard⁷⁵ », dans son écriture historique jamais simplement linéaire et factuelle, tente de conserver la trace de l'objet d'origine, mais aussi de ce qui le trouble face à l'œuvre d'art. Il prend le risque d'« être concerné, transformé, impliqué, blessé, révélé, bref : *ouvert* jusqu'au “cœur”⁷⁶ » chaque fois qu'il s'engage dans une *ekphrasis*. C'est pourquoi il emprunte au poète sa langue voyante et il active aussi « le regard des mots » :

C'est donc un langage non axiomatique, un langage *heuristique* qu'il nous faut, à chaque fois, réinventer devant les œuvres : un langage de l'*essayer-dire* perpétuel, un langage de l'approximation toujours suspendu entre le sensible et l'intelligible, un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard⁷⁷.

69. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 183-184.

70. Derrida propose une même réflexion dans un texte consacré à l'artiste Salvatore Puglia où il affirme que le langage se trouve aussi dans le visible : « le dicible ici semble appartenir au visible [...]. Aucun poème ne donnera à penser l'essence de la poésie [...] comme peut le tenter, sinon le faire à coup sûr une certaine mise en œuvre des mots dans l'espace muet de la peinture. Vous direz, n'est-ce pas, mais c'est ce que font les poètes, ils espacent la visibilité sonore des mots. » (Jacques Derrida, « Sauver les Phénomènes. Pour Salvatore Puglia », dans *Penser à ne pas voir*, p. 180 et p. 185.)

71. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 186.

72. *Ibid.*

73. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 11.

74. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 186.

75. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 28.

76. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 182.

77. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 69-70.

Dès lors, on ne peut s'empêcher de remarquer que, hormis les allitérations, l'expérience innovatrice d'un essayer-dire, la plongée dans l'ouverture de l'image et un intérêt pour la matière-symptôme, il existe dans les essais de Didi-Huberman une répétition de motifs – telles ces images survivantes dont il parle par l'intermédiaire d'Aby Warburg⁷⁸ – qui hantent sa tentative toujours unique à chaque ouvrage de « trouver un phrasé dans les mots qui nous manquent⁷⁹ ».

Survivances

C'est bien l'insistance d'un *trouble* qui travaille aussi de manière sensible les figures écrites de Didi-Huberman, quelque chose qui insiste dans ses actes de regard et traverse son écriture toujours imaginative de l'art. Une certaine *survivance de l'enfance* est palpable dans les textes de l'historien, non pas seulement comme un matériau autobiographique ou anecdotique, non pas comme une « jeunesse » mais plutôt comme une « antiquité⁸⁰ », comme un symptôme qui revient sans cesse pour façonner son approche de l'image. En cela, sa pratique de la description – qui n'est jamais seulement une description, mais toujours écriture – se rapproche du destin singulier du papillon. En effet, « [il] est [...] possible qu'en toute tentative pour décrire une image, quelque chose comme un battement d'ailes de papillon vienne donner à cet effort un sens autant qu'une limite⁸¹ ». Cette limite, cette aporie interne, c'est le destin même de la phalène qui, attirée sans relâche par la lumière, va toujours finir par se brûler et disparaître, en cendres : « La connaissance-phalène serait donc un gai-savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction : *savoir en deuil*, déjà, de sa propre vocation⁸² ». Dès lors, on comprend mieux pourquoi il existe une « double condition du regard aux prises avec l'image », une duplicité qui ébranle les figures et que Didi-Huberman rapproche, dans une parabole, des formes d'apparition du papillon. Dans le même battement d'œil, en apercevant l'insecte, « notre regard *s'enjoue* subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où

78. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

79. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 71.

80. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 190.

81. Georges Didi-Huberman, « Apparaissant, disparaissant, papillonnant », dans *Phalènes*, p. 10.

82. *Ibid.*, p. 76.

s'en va le papillon, notre regard bientôt *s'endeuille*⁸³ » de ne pouvoir le posséder vivant. Dès lors, regarder une image et l'écrire reviendrait à reconnaître ce trouble fondateur, cette survivance de l'enfance et le deuil qui s'ensuit, dans l'appréhension qui forme, déforme, informe la sensation et le regard sur l'art, et dont témoigne aussi l'allitération qui fait palpiter toutes les sonorités.

Cette trinité, « art, deuil, enfance », est aussi présente dans certains textes de Jacques Derrida pour qui le cinéma est un art du spectre, une projection où phantasme et fantôme se croisent de manière fondamentale, dans une projection « livré[e] au jeu de tous les transferts⁸⁴ ». Si le spectre est l'insistance même de l'entre-deux, ni mort ni vivant, il est aussi le *signe secret* par lequel l'enfance survit et se fait voir. Car, comme l'a magistralement montré Walter Benjamin que reprend Didi-Huberman ici : « Les images sont nos survivantes : non pas seulement [parce] qu'elles se tiennent devant nous au-delà d'une mort passée ; mais encore parce qu'elles nous suscitent, nous bouleversent, nous ouvrent au-delà de toute vie – et, donc, de notre propre vie – présente. En cela, survivance et enfance sont inséparables⁸⁵ ». C'est pourquoi, pour Derrida, le cinéma a une « mémoire spectrale » : il est « un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié⁸⁶ » qui fait danser devant nos yeux une « *croyance*⁸⁷ » revêtue de nos désirs, de nos phantasmes, de notre enfance qui se projette sur la toile et qui nous est retournée sous forme de hantise. Dans un petit texte paru quelques mois avant sa mort, Derrida parle de sa résistance à donner une image de lui. Il résiste en effet, et depuis toujours, à toute « capture⁸⁸ » d'image, mais, quand il tombe dans le piège, il rebondit grâce à une survivance : « Dans ces contradictions mêmes, je trouve, depuis toujours, mon “rebond”, ou mon échappée, mon “appel” avant le saut, je le suppose du moins, et la force de continuer, de déjouer tous les miroirs qu'on me tend. De garder mon enfance et mon désir en vie⁸⁹. » Quand

83. Georges Didi-Huberman, « Apparaissant, disparaissant, papillonnant », dans *Phalènes*, p. 76.

84. Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », dans *Penser à ne pas voir*, p. 324.

85. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 191.

86. Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, p. 322.

87. *Ibid.*, p. 321.

88. Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001, p. 60.

89. Jacques Derrida, « Le survivant, le sursis, le sursaut », dans *Penser à ne pas voir*, p. 369.

l'image nous est retournée et qu'elle est blessante, l'enfance devient la gardienne de la première image, *imago* parfaite, survivante, *signe secret* que les arts nous renvoient dans une apparition fugitive, comme passe un papillon⁹⁰. Et savoir regarder l'art et l'écrire, ce serait justement cela, se laisser toucher jusqu'à cette enfance, tout comme la possibilité de laisser l'image vivre et survivre, s'ouvrir et se fermer, battre et s'abattre⁹¹, la laisser respirer sans la capturer dans les rets d'axiomes trop serrés, sans la « prendre » dans une pose trop normative, « qui juge et sanctionne⁹² ». En citant les très belles paroles de Rilke, Didi-Huberman pose en d'autres mots encore le rapport ouvert de l'art à l'enfance :

L'art, c'est l'enfance, voilà. L'art, c'est ne pas savoir que le monde existe déjà, et en faire un. Non pas détruire ce qu'on trouve, mais simplement ne rien trouver d'achevé. Rien que des possibilités. Rien que des désirs. Et tout à coup être accomplissement, être un été, avoir du soleil. Sans en parler, involontairement. Ne jamais parfaire. Ne jamais avoir de septième jour⁹³.

Écrire sur l'art, ce serait donc expérimenter l'inexistence du monde et sa création, ce serait « “prendre sur soi le travail de l'enfance”⁹⁴ », accepter d'assumer ce temps passé inachevé survivant. Ce serait surtout incorporer cette hantise à la naissance de nouvelles figures pour parler de l'image. Didi-Huberman rejoint ici Jean-Luc Nancy pour qui « l'art est toujours l'art de faire un monde⁹⁵ » et écrire sur l'art serait donc l'art d'imaginer de nouveaux alphabets, d'inventer une langue. C'est bien là ce qui est tissé en silence, *in fine*, dans le livre de Didi-Huberman, *Écorces*, un récit bien différent de ses essais théoriques. Acceptant finalement de se rendre en Pologne, sur les pas de l'histoire de ses grands-parents morts à Birkenau, une histoire entendue depuis toujours dans l'enfance⁹⁶, Didi-Huberman rapporte de son voyage

90. « *Imago* » est aussi le mot donné au « processus par lequel un ver immonde, une vermine, devient momie, nymphe ou chrysalide, puis “renaît” dans la splendeur de l'insecte formé qu'on appelle alors, justement, *imago* [...] ». (Georges Didi-Huberman, « Apparissant, disparaissant, papillonnant », dans *Phalènes*, p. 10.)

91. « Entre le *battement* des ailes de papillon et l'*abattement* du corps lourd comme une pierre, se joue peut-être le destin de toute écriture confrontée aux puissances de l'apparition. » (*Ibid.*, p. 77.)

92. Jacques Derrida, « Le survivant, le sursis, le sursaut », dans *Penser à ne pas voir*, p. 369.

93. Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes*, p. 190.

94. *Ibid.*

95. Jean-Luc Nancy, « L'art aujourd'hui », inédit en français, 2006, p. 2 ; cité par Ginette Michaud dans *Cosa volante*, p. 6.

96. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, p. 69.

– geste enfantin s’il en est – « trois petits bouts d’écorce » qu’il dispose sur une feuille de papier, trois morceaux de peaux d’un bouleau, dont le nom est devenu le lieu de la tombe sans tombe de ses grands-parents : « J’ai regardé en pensant que regarder m’aiderait peut-être à lire quelque chose qui n’a jamais été écrit. J’ai regardé les trois petits lambeaux d’écorce comme les trois lettres d’une écriture d’avant tout alphabet⁹⁷. » Face à la langue qui manque, l’historien devient poète et transfigure son acte de regard en une histoire qui doit être racontée malgré tout. Faire des *images malgré tout* et écrire des images poétiques malgré tout. Les mots, alors, dans tous les écrits passés et à venir, sont les écorces d’un autre âge, pellicules enfantines faites de deuil et de désir, qui gardent ça en mémoire, mais qui, par leur montage⁹⁸ sans cesse novateur, chaque fois singulier, transposent le regard de l’historien dans « une langue poétiquement *phrasée*⁹⁹ » pour essayer écrire – tâtonnement¹⁰⁰, papillonnage, expérimentation – cette *autre chose* qu’est l’art : ces « images pour que notre main s’émeuve¹⁰¹ ».

97. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, p. 9.

98. Jacques Derrida propose une même idée : « Déconstruction ou pas, un écrivain a toujours été un monteur ». (Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, p. 328.)

99. Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 87.

100. Georges Didi-Huberman rapproche le « tâtonnement » à ce qu’en dit Claude Bernard, à savoir qu’on peut le penser comme une « science dans l’enfance ». (Georges Didi-Huberman, « Apparaissant, disparaissant, papillonnant », dans *Phalènes*, p. 77.)

101. Georges Didi-Huberman, « Images-contacts », dans *Phasmes*, p. 28.