

Yeux clos écarquillés

Essayer voir de Georges Didi-Huberman, Minuit, « Fables du temps », 94 p.

Ginette Michaud

Number 251, Winter 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77832ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (2015). Yeux clos écarquillés / *Essayer voir* de Georges Didi-Huberman, Minuit, « Fables du temps », 94 p. *Spirale*, (251), 62–63.

Yeux clos écarquillés

PAR GINETTE MICHAUD

ESSAYER VOIR

de Georges Didi-Huberman

Minuit, « Fables du temps », 94 p.

Dans ce petit ouvrage qui réunit deux essais ne présentant pas à première vue un « rapport » trop évident – c’est tout l’intérêt de l’art particulier du « montage » mis en œuvre ici –, Georges Didi-Huberman reprend deux textes, « Le lieu malgré soi » et « Essayer dire », qui restent de fait assez hétérogènes l’un à l’autre. S’ils sont intéressants en eux-mêmes (cela va sans dire!), c’est pourtant leur contiguïté, le mode oblique ou indirect de sens induit par leur simple apposition qui importe avant tout et pique constamment la lecture en la renvoyant à cet espacement, cet intervalle maintenant à la fois contact et distance entre eux. Toute la pratique de l’essai, si sensible chez Didi-Huberman – il en offre d’ailleurs un vibrant plaidoyer en citant longuement le texte d’Adorno, *L’essai comme forme* (qu’on devrait donner comme lecture obligatoire à tout étudiant en « Humanités » aujourd’hui) –, loge dans cette respiration de la pensée qui est attente et suspens, articulation mobile, mieux : expérience de la forme, où il s’agit d’« essayer », au sens fort du terme, de faire une « *expérience pour voir* », en une approche tâtonnante où le voir et le dire sortent de leurs limites propres.

Car dans l’essai – et c’est l’essentiel de cette pensée au travail, bien davantage que le « contenu » proprement dit ou les propositions théoriques qui pèchent parfois à mes yeux par excès dialectique (ou est-ce un souci pédagogique trop appuyé?) –, il s’agit d’inventer, en demeurant au plus près d’une pensée en éveil, une forme qui procède par juxtaposition justement, qui « coordonne » plutôt que de subordonner ou de hiérarchiser ses aspects en une explication causale; une forme qui cherche « *une plus grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive* », ne craint pas la discontinuité et se refuse à conclure, bref, une « *présentation* » qui garde une certaine affinité avec l’œuvre d’art elle-même sans pour autant y prétendre : « *forme ouverte* » – *ni téléologiquement reclose, ni strictement inductive, ni strictement déductive – qui accepte de présenter un matériau contingent et fragmentaire où ce que l’on perd en précision, on le gagne en lisibilité; forme tout à la fois “réaliste” et “rêveuse” qui sait “abolir le concept traditionnel de méthode” en cherchant “dans les transitions [son] contenu de vérité”.* »

INVENTER UN PHRASÉ

C’est bien cette manière expérimentale qui séduit chez Didi-Huberman en faisant « *jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel* » (Adorno) : comment ne serais-je pas, de toujours pour ainsi dire¹, absolument convaincue par cette attention au détail, au fragment, à la partie plus grande que le tout, par cette déconstruction de tout phantasme de totalité (encore présent chez Adorno, mais questionné ici dans l’écriture même de Didi-Huberman), qui doit beaucoup à Barthes, à Benjamin, à Derrida (même si son nom reste assez discret dans les travaux de Didi-Huberman) et à Freud (dette clairement assumée et portée haut)? Ce qui m’intéresse le plus peut-être chez Didi-Huberman, c’est sa manière de tenir compte du « *devenir flou du regard* », de ne pas en rester au voir de la perception, mais de penser celle-ci à partir de sa nuit, voire (!) de l’aveuglement (il n’est pas si loin de *Penser à ne pas voir*² de Derrida...). Il me semble même que depuis une dizaine d’années Didi-Huberman n’a cessé de se rapprocher des positions d’un Derrida ou d’un Nancy interrogeant, à partir de la phénoménologie, jusqu’à la notion d’« être » ou de « sujet » pour laisser émerger ce qui s’ouvre au regard du lieu même. Déjà dans *L’homme qui marchait dans la couleur* (Minuit, 2001), essai consacré à l’œuvre de James Turrell et au désert, au lieu déserté et en retrait, retiré, de ses *Chambres*, nouvelles fables de la *chôra* de Platon, nombre de passages s’orientaient vers une critique de « *l’œil de la perception* » et s’éloignaient résolument de toute psychologie de la forme pour se risquer à une autre expérimentation de la limite, en jouant « *sur des bords et des passages pour nous y laisser toujours à d’étranges états de trouble* », quittant « *l’espace visible* » pour l’expérience inquiète du « *lieu visuel* » : « *Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité; il faut penser le regard par-delà les yeux, puisque aussi bien en rêve nous regardons tous yeux fermés*³. »

Par ailleurs, ce qui est très frappant dans le dispositif adopté par Didi-Huberman dans plusieurs de ses ouvrages récents – je pense à *Blancs soucis* (Minuit, 2013) et à *Sentir le grisou* (Minuit, 2014), entre autres –, composés de la même manière et qui ont ce même souffle aventureux et

précaire des essais, tournant autour de la centaine de pages – à défaut de quoi on sort de la forme-essai pour glisser dans l'étude, voire quelque chose de la « thèse » toujours –, c'est ce choix d'une mesure précise, entre liaison et déliaison où se joue le rythme de la pensée, mesure à l'évidence éthique (souci si prégnant qu'il est inutile de le souligner), qui consiste à apposer un essai (le premier, en l'occurrence) où il est ouvertement question de la Shoah, de la mémoire (qui n'est pas commémoration) et de la « *survivance* » (distinguée de la survie), et un autre, « *Essayer dire* », où le fondement même de la discipline de l'histoire de l'art et de son rapport à l'œuvre d'art et à l'image est abordé de front (que serait en effet l'histoire de l'art sans la description, l'*ekphrasis*?) – libre agencement, donc, qui laisse au lecteur le soin de penser ce qui se passe entre ces deux questions et les tient ensemble. D'un côté, il s'agit de penser la survivance dans l'écriture réminiscente d'Aharon Appelfeld dans *Histoire d'une vie* et la démarche de l'artiste polonais Miroslaw Balka, qui répond aux mêmes motifs psychiques et formels par un langage ne cessant de scruter l'obscurité en des espaces donnant « *lieu malgré tout* » à une indescriptible « *oppression corporelle* » ; de l'autre, il y va d'un « *essayer dire* » – et non pas « *essayer de dire* », Didi-Huberman insiste : l'*œuvre de l'art* (et non la banale « *œuvre d'art* », destituée en « *objet* » ou en pire marchandise) exige cette syntaxe autre –, qui avec « *des mots à peine perçus* » consonne poétiquement avec l'image et sait *dire* comment le voir vient fendre le langage. Or cela marche parfaitement, car, de part et d'autre, du voir comme du dire, il s'agit du même silence, de la même nuit où l'écriture doit pourtant se faire « *voyante* » en imaginant un phrasé pour *interpréter*, « *au sens flottant ou musical du terme, bien sûr, et non pas au sens d'un quelconque déchiffrement iconographique* » : « *mutité du regard* », « *convocation du langage là même où il fait encore défaut* » (Didi-Huberman cite *Enfance et histoire* d'Agamben).

Nul hasard donc si, plus encore que les descriptions phénoménologiques d'œuvres visuelles, ce sont les descriptions littéraires – celles de Proust, de Genet, de Beckett – qui tentent de tels exercices d'anamnèse pour atteindre à cet « *essayer dire* ». Beckett surtout, dont Didi-Huberman n'hésite pas à faire la figure exemplaire du spectateur privé de l'usage de la parole devant le tableau. Citant *Trois dialogues* (« *La chose que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières* »), il élit Beckett comme « *l'écrivain paradigmatique [...] d'une telle dialectique ou "double distance" : mémoire des formes les plus anciennes [...] et invention des formes d'écriture les plus radicales ; sentiment de l'indescriptible et expérimentation du langage à l'intérieur de cet impouvoir même ; [...] paradoxe du "froid" et de l'"expressif"* ». Beckett, ou comment tenir les « *yeux clos écarquillés* » en un paradoxe radical où il n'y a plus « *aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer* » », où il faut renoncer à tout « *dit maîtrisé* » pour se rendre à ce « *dire non maîtrisable* », affranchi de toute « *emprise identificatoire, qu'elle soit historique ou critique* ». L'expérience de

l'art est toujours un infini « *Comment c'est* », un « *Tout cesse, sans cesse* » (*Le monde et son pantalon*), elle est un incessant « *Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil* » (*Trois dialogues*). *Cap au pire* le dit mieux encore – ou pis : « *Yeux clos. Yeux écarquillés. Yeux clos écarquillés. [...] Encore. Écarquiller encore. Dire encore. Être encore. Tant mal que pis encore. Tant pis que pire encore. Jusqu'à ce que la pénombre ait disparu. Enfin disparu. Tout enfin disparu. Une mauvaise fois pour toutes. Une pauvre mieux plus mauvaise fois pour toutes. [...] Tout ? Non. Disparition de tout ne se peut.* »

ESSAYER DIRE POUR VOIR

De manière révélatrice, Didi-Huberman prend donc pour point de départ de sa réflexion ce qui vient déchirer le voir et empêche de simplement déchiffrer ce que l'on a – croit avoir ou voir – sous les yeux. Il s'intéresse ici comme dans tous ses essais – je pense tout particulièrement à *L'homme qui marchait dans la couleur* où il donne de saisissantes descriptions de ce qui échappe à la perception, laissant émerger le visible, la visualité, contre un certain voir – à ce qui tremble à la lisière de la perception, à la limite de notre champ de vision comme on dit, rendant compte avec une imparable rigueur analytique de tous ces états flottants, brumeux, où l'on est fasciné par une forme qui échappe, qui nous met en défaut de langage. Qu'est-ce donc que regarder, dès lors, quand on ne voit rien – ou si peu, ou mal ? « *J'étais comme fatigué du langage jusque-là mis à ma disposition*, écrit-il au sujet de l'œuvre de James Coleman. *Je me sentais comme "indéfini" – et pas seulement indéfini, incapable de jugement – devant cette image. N'étais-je pas moi-même à l'image de cette forme indéfinissable qui me faisait face, cette forme peut-être inventée par l'artiste pour indéfinir mon langage devant elle ?* » Mais défaut ici n'est pas manque, plutôt la condition même du désir, d'une nouvelle possibilité, d'une virtualité encore insoupçonnée pour le langage lui-même de s'ouvrir. Didi-Huberman définit ainsi ce qu'il en coûte de regarder : il s'agit, devant l'image (mais on pourrait le dire aussi de la mémoire), d'« *assumer l'expérience de ne rien garder de stable* », la « *sensation pénible liée au creusement* » du langage, mais aussi le « *il faut continuer* » du désir qui revient « *du fond même du ressac où le langage se perd* ». Ce « *il faut continuer* », écrit l'auteur d'*Images malgré tout*, est « *la formule éthique du rapport justement établi entre désir et défaut* ». Sans doute est-ce à cet espacement, à ce battement que ces deux essais d'*Essayer voir* nous rendent si attentifs en s'essayant eux-mêmes à « *une expérience inséparable de son risque et de son effectuation* ». ⊥

1. Cf. mon *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.
2. Cf. Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éditeurs), Paris, Éditions La Différence, coll. « Essais », 2013.
3. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, coll. « Fables du lieu », 2001, p. 79 et p. 58-59.