

Laura Marin

Université de Bucarest
laura.marin@litere.unibuc.ro

 <https://orcid.org/0009-0008-9752-4340>

« FAIRE DES MOTS DES YEUX ». LA PHILOLOGIE ET LES IMAGES CHEZ GEORGES DIDI-HUBERMAN

“Turning Words into Eyes”. Philology and Images in Georges Didi-Huberman’s work

ABSTRACT

The article proposes an examination of the relations Georges Didi-Huberman’s work establishes between the discipline of philology and the knowledge he applies to images as cultural objects. More precisely, it identifies what are the use values that Georges Didi-Huberman assigns to philology. The argument is constructed semantically, looking at his usage of the word (including derived nouns or adjectives), and also practically, focusing on his writing practice. The analysis is grounded in a distinction between iconologic and imaginative approaches to the study of images.

KEYWORDS: philology, image, looking [*regard*], imaginative work [*travail d’imagination*], Georges Didi-Huberman

La question du rapport qui s’établit chez Georges Didi-Huberman, auteur d’une œuvre prodigieuse consacrée à la culture visuelle, entre le savoir philologique et le savoir porté sur les images peut sans doute surprendre mais elle ne peut ne pas se poser. Les mots « philologie », « philologue », « philologique » reviennent dans ses écrits avec une telle insistance que nous sommes du même coup conduits à nous interroger sur les usages qu’il en fait. Les références à la littérature, aux idées littéraires, aux pratiques et aux sciences du langage et du sens, on les retrouve en si grand nombre qu’elles nous incitent à examiner de plus près non seulement leur efficacité dans l’élaboration de ce que Georges Didi-Huberman aime appeler « une anthropologie historique du regard et de l’imagination » (Didi-Huberman 2018b : 27), mais aussi la capacité d’une discipline historique – la philologie – à renouveler ses objets. Les questions qu’il se pose devant les images – questions historiques et esthétiques, critiques et épistémologiques, éthiques et politiques – construisent une position de regard dont la dynamique est tellement complexe qu’écrire et transmettre tout cela ne saurait se passer d’une certaine *po(i)étique* philologique. On pourrait ajouter à cela les nouvelles lectures de son œuvre, qui nous font habilement remarquer la composante philologique de son travail, tel le récent numéro de la revue *Critique* qui, dans une saisissante note de présentation, introduit Georges Didi-Huberman dans ces termes : « Philosophe, écrivain, anthropologue des images et des affects ; *ymagier* subtil de mondes

enfouis et archiviste du temps présent ; montreur de formes et monteur de textes ; guetteur au carrefour des langages et sismographes des soulèvements » (Hersant, Roger 2023 : 3).

Ces quelques arguments suffisent pour comprendre que la philologie, avec ce qu'elle a de plus précis et de plus libre, de plus rigoureux et de plus inventif à la fois, apporte une contribution nullement négligeable dans l'élaboration du savoir visuel que Georges Didi-Huberman nous propose depuis quarante ans. Du triptyque à valeur critique et épistémologique, composé par *Devant l'image* (1990), *Devant le temps* (2000) et *L'Image survivante* (2002), où l'histoire de l'art, telle qu'elle s'est développée de Giorgio Vasari à Erwin Panofsky, est présentée comme discipline philologique et genre littéraire (Didi-Huberman 1990, 2000, 2002a), aux livres plus récents, où l'approche éthique et politique des émotions ne saurait se préciser sans un travail en même temps ardu et hardi sur les mots (Didi-Huberman 2022, 2023a), Georges Didi-Huberman déploie tout un imaginaire de la philologie que je tenterai d'interroger dans cet article en explorant ses figures et ses lieux, ses lignes d'articulation et ses points d'inflexion, ses effets de sens et ses promesses de renouvellement. Quelle image de la philologie nous renvoie-t-il à travers son œuvre ? Comment voit-il l'activité du philologue ? Quand et pourquoi agit-il en philologue dans l'exercice de son regard ? Que peut la philologie devant les images, et inversement, que font les images à la discipline philologique ?

*

Devant ce que l'on voit, on apprend avec Georges Didi-Huberman à distinguer entre deux modalités de regard. Toutes deux font appel à la discipline philologique pour se constituer, mais elles la mobilisent différemment, l'une la valorisant plutôt comme science des textes et des documents, l'autre plutôt comme pratique d'interprétation et travail d'écriture. Je les évoquerai ici pour mieux observer la dynamique des valeurs d'usages que Georges Didi-Huberman attribue à la philologie.

La première modalité de regard a pris forme et s'est consolidée sur le terrain de l'histoire de l'art – la discipline qui étudie par tradition les images. Elle s'apparente plus exactement à une histoire de l'art qui, dans ses moments fondateurs comme dans ses politiques de consécration, n'a cessé de privilégier les attitudes positivistes, comme nous pouvons le lire dans deux chapitres importants de *Devant l'image*¹. Elle est préoccupée par une détermination sans reste des images, par leur organisation catégorielle et leurs généalogies. Elle s'attache à documenter et à définir, à déchiffrer et à expliquer, à identifier et à décrire le sens ultime des images pour accéder ensuite à leur régime de vérité. C'est à un regard éminemment philologique qu'on a affaire ici, un regard rigoureux, précis, qui a la patience et la passion du travail avec les archives, qui travaille dans le souci de « situer » et de « vérifier » en permanence son objet, d'examiner, autrement dit, les circonstances dans lesquelles il s'est produit et produit du sens, tout en prouvant sa véracité. Un très beau fragment de *Ninfa moderna*, résume ainsi cette façon de regarder et d'aborder les images :

¹ Il s'agit des chapitres intitulés « L'histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique » et « L'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison » (Didi-Huberman 1990 : 19–64 et 105–168).

(...) l'historien de l'art veut être l'étymologiste, le philologue de ses objets – de ses images – d'étude. Il arpente donc les bibliothèques, les catalogues, les inventaires, les dictionnaires. Il plonge dans les archives, il fait surgir les « sources ». Il tente, par tous les moyens, de remonter le fil des influences, des transmissions, des parentés. Être historien, c'est toujours restituer l'objet du passé dans un contexte, c'est-à-dire dans un ensemble de fils (au sens textile) et de filiations (au sens généalogique) : il s'agit donc, avant toute chose, de restituer ce que la langue anglaise nomme des *links*, les « liens » de la causalité historique (Didi-Huberman 2002b : 128).

Ces quelques phrases suffisent pour comprendre que la philologie est prise ici – mais également ailleurs, si l'on pense que Georges Didi-Huberman, à chaque fois qu'il emploie les mots « philologie », « philologue » ou « philologique », actualise le même sens – dans son acception classique et non-critique : démarche historique et exégétique, travail de datation et d'attribution, de comparaison et d'identification, de restauration et de restitution (des images), nourri par le désir (*philos*) de mettre en rapport le monde visuel et le monde réel, les images et les faits (d'histoire ou de langage). Faire des images une philologie reviendrait alors à adopter devant elles une position de regard qui se distinguerait par son « avidité scopique » (Didi-Huberman 1998 : 77) : voir toujours plus et toujours avec plus de précision, objectiver ce qui est vu, déterminer la « forme exacte » des choses.

Procédant à une « archéologie critique de l'histoire de l'art », Georges Didi-Huberman ira jusqu'à comprendre les raisons (historiques, politiques, épistémologiques) pour lesquelles la discipline qui a pris les images comme objets d'étude a fait le choix de garder « les outils philologiques » (et les présupposés esthétiques) et d'abandonner « les outils critiques » (et les problèmes philosophiques) (Didi-Huberman 2000 : 12 et 54). Il remonte le fil du temps et creuse l'histoire enfouie du savoir pour interroger de manière inédite et productive toute une génération d'auteurs des premières décennies du XX^e siècle, allant de la *Kulturgeschichte* allemande à Freud, de Aby Warburg à Walter Benjamin, de Carl Einstein à Georges Bataille. Il fait ainsi revivre et met en valeur une tradition de pensée qui a su « concilier le *souci philologique* (donc la prudence et la compétence qu'il suppose) avec le *souci philosophique* (donc le risque, voire l'impertinence qu'il suppose) » (Didi-Huberman 2002a : 38), mais que l'histoire de l'histoire de l'art n'avait pas nommé ni reconnu comme héritage².

C'est dans le cadre de ce « faire avec » la rigueur de la philologie et l'audace de la philosophie que l'on peut lire la suite du fragment cité plus haut de *Ninfa moderna*, et introduire ainsi l'autre modalité de regard, que Georges Didi-Huberman cherche, par un travail de longue haleine, à remettre en droits tout en prouvant l'efficacité critique :

Cette tâche nécessaire – tâche de philologue – trouve sa limite à partir du moment où l'on découvre qu'à certains endroits les fils sont coupés net, où bien effilochés, décomposés, brûlés ; ou bien perdus dans l'épaisseur d'une généalogie inaccessible, donc inobservable. Plus encore

² C'est pour cette raison que Georges Didi-Huberman considère l'histoire de l'art « un savoir philologique *constamment traversé* de questions philosophiques » (c'est moi qui souligne), comme il l'affirme dans un entretien avec Frédéric Lambert et François Ninety repris dans *L'expérience des images* (Didi-Huberman 2011b : 88).

que l'histoire du vivant, l'histoire culturelle se heurte à un nombre considérable de ces lacunes dans la transmission, que les biologistes de l'évolution ont si bien appelé des *missing links*.

(...)

Que faire à présent, devant ce « principe d'incertitude » ? N'avancer qu'en terrain vérifiable, n'énoncer que ce qui a été établi par une source « incontestable », comme si les sources elles-mêmes n'étaient pas susceptibles de modifications historiques, si ce n'est de falsifications : les « précautions » du positiviste s'avèrent, en ce domaine, particulièrement désastreuses. Il s'agit peut-être d'une forme de modestie « scientifique », mais il s'agit aussi d'une forme de lâcheté heuristique.

(...)

Devant l'invérifiable, le philologue doit se faire – en dépit, mais aussi en raison de son respect pour l'objet – philosophe : il doit entreprendre de poser des questions, de problématiser l'inconnu, d'avancer des hypothèses que guidera, fatalement, ce qu'on appelle un point de vue théorique (Didi-Huberman 2002b : 128–129).

Poser un regard philologique sur les images aboutit donc à une impasse méthodologique. Bien que nécessaire si l'on pense à ce qu'il restitue – une discipline systématisée d'analyse et d'interprétation des représentations visuelles au contact du langage (l'iconologie) –, il se montre pourtant insuffisant, impropre, voire inadéquat, devant les complexités inhérentes non pas des « *links* » mais des « *missing links* », ces chaînons manquants de la chaîne généalogique, repérables aussi bien dans l'histoire des objets naturels (Bredenkamp 2015) que dans l'histoire des objets culturels (et donc dans l'histoire des images). C'est la raison pour laquelle Georges Didi-Huberman reproche aux disciples de Warburg (et notamment à Panofsky, reconnu comme le père fondateur de l'école iconologique) d'avoir découplé la rigueur analytique de la philologie de l'invention conceptuelle de la philosophie (Didi-Huberman 2000 : 54 ; Didi-Huberman 2002a : 32–34), ce qui était inconcevable pour Warburg et la tradition de pensée dans laquelle il s'était formé (Didi-Huberman 2002a : 35–50) ou la génération intellectuelle à laquelle il appartenait (Didi-Huberman 2023b : 141–146). C'est aussi la raison pour laquelle, dans une lettre adressée à Jacques Rancière, il exprime le regret d'un parcours et d'une pratique philologique qui tourne le dos à la complexité des images (Didi-Huberman 2018a : 61–69). C'est enfin la raison pour laquelle présenter Viktor Klemperer comme « philologue » est inexact et inconvenable, « mal dit » (Didi-Huberman 2022 : 25).

Si la démarche philologique trouve devant les objets du sensible une double limite (épistémologique et éthique), de quelle manière pourrait-elle se réorienter (donc s'infléchir, changer de direction) pour se rendre encore efficace ? Comment saurait-elle « faire place au domaine, invérifiable en sa totalité, des *surdéterminations*, des transmissions détournées, des influences souterraines, des longues durées inconscientes » (Didi-Huberman 2002b : 129) ? Comment, autrement dit, pourrait-elle rendre compte de la nature problématique des images, de leur style d'apparaître, de leur hétérogénéité ?

C'est ainsi que Georges Didi-Huberman introduit une autre modalité de regard qui ne met pas à l'écart la perspective philologique classique mais la contraint de se réinventer. Il la bâtit au carrefour des disciplines, en déplaçant les savoirs afin d'élaborer un discours capable d'accueillir ce qui apparaît dans l'image comme une accumulation de sens multiples et contradictoires, imbriqués et fuyants, incertains et fantomatiques, plus difficilement dicibles et impossible à vérifier jusqu'au bout. Il travaille d'un bout à l'autre de son œuvre

à légitimer cette modalité de regard, en lui composant avec rigueur philologique et prise de risque philosophique une présence et une histoire ; en lui reconnaissant la valeur heuristique et l'efficacité herméneutique, pour en finir avec l'idée généralisée selon laquelle l'image est évidence et tout en elle peut être déterminé sans reste.

Devant les images – ces objets fort complexes et cependant fragiles, qui nous disent de quelle manière une culture voit le monde –, il demande donc au philologue de marcher à tâtons, de multiplier les points de vue lorsque la vue directe n'est pas possible, de regarder autour, d'oser en dernière (et première) instance *imaginer*. Imaginer en un sens tout particulier du mot, et extrêmement fécond sur le plan de la connaissance, qui ne renvoie ni à la fantaisie, ni à l'interprétation exagérée, mais à la capacité de saisir les liens « intimes et secrets » qui se tissent entre les choses, et que Georges Didi-Huberman emprunte précisément à un poète, Charles Baudelaire :

Les sources de l'objet ont disparu ? Cherchons les sources qui donneraient à comprendre la logique de leur disparition. L'objet lui-même a disparu ? Cherchons les sources de sa survivance en acceptant de nous déplacer dans d'autres sphères de la culture : c'est toujours *ailleurs*, en effet – selon une généalogie détournée, composite – qu'une survivance se trouve documentée.

(...)

Quand l'objet se dérobe à l'observation historique, quand ses vestiges se dérobent même à l'observation archéologique, il ne nous reste qu'à poser des questions, à lancer des hypothèses, à nous orienter dans une pensée capable, au moins, de nommer cette inaccessibilité, cette épaisseur de temps, ce brouillage de généalogies. Si l'objet de toutes ces interrogations (...) est un monde d'*images*, alors nous devons accepter que la construction d'une hypothèse, en ce domaine plus qu'en tout autre, relève bien d'une *imagination* au travail (Didi-Huberman 2002b : 130–131)³.

Cette tâche de construction est prodigieuse et fort complexe dans les choix qu'elle opère et les chemins qu'elle emprunte pour toucher à sa fin, l'œuvre entière de Georges Didi-Huberman, qui fait de l'« *imagination* au travail » un principe fondateur, en témoigne. Elle se déploie sur plusieurs niveaux (le sensible, le savoir, l'éthique) pour proposer une nouvelle économie du visible, avec tout ce que cela suppose (objets d'étude et gestes critiques, techniques analytiques et décisions épistémologiques, styles de présentation et politiques d'émancipation), la question étant de « trouver ou [de] retrouver la liberté des yeux » (Didi-Huberman 2018b : 25). Elle fait du verbe « ouvrir »⁴ sa raison d'être et sa manière d'avancer : ouvrir l'image (pour étudier la forme visible *avec* son événement visuel) et s'ouvrir en même temps à elle (pour dire la possibilité d'un accueil autre et sans condition de ce qui surgit dans l'image).

Il faudrait ajouter à cela que le travail imaginatif impliqué dans la connaissance des images n'est pas seulement une affaire de montage, mot sous lequel Georges Didi-Huberman pense les fils subtils qui font tenir ensemble les choses les plus hétéroclites du voir, mais

³ Pour préciser le sens du mot « imagination », Georges Didi-Huberman nous conduit à lire Charles Baudelaire (Baudelaire 1976 : 329. Pour un développement conceptuel, voir notamment « L'imagination, notre Commune » (Didi-Huberman 2021 : 343–374).

⁴ Pour s'orienter dans la pluralité des sens du verbe « ouvrir », voir Didi-Huberman 2007 : 25–62.

aussi une affaire de langage, donc de philologie, à condition de prendre ce terme dans son sens le plus libre (amour des mots) et le plus inventif (pratique poétique) (Rabau 2008). Regarder serait alors une opération d'interprétation, tâche d'écriture et fabrication du lisible, pour que ce qui se soustrait à la vue, ce qui se dérobe donc à l'observation historique, se présente sous la forme d'un détour, c'est-à-dire d'une figure⁵ : nommer l'inaccessible. Là où, dans l'expérience de l'image, manquent les mots convenables, regarder « revient à ouvrir une possibilité pour le langage lui-même », note Georges Didi-Huberman dans un très bel et bref essai intitulé *Essayer voir*, à « inventer des paroles nouvelles, des phrases, des pensées jusqu'alors invisibles » (Didi-Huberman 2014 : 52).

On comprend alors que la seconde modalité de regard, à la différence de la première, qui se remarquait par la voracité du voir et usait de la philologie comme science historique et socioculturelle, se distingue par une mobilité constituante (car elle ne cesse de reconfigurer les données du voir et du langage) et une force mobilisante (car elle se présente comme manière de s'approcher des images tout en faisant les images s'inscrire comme argument dans le processus de régénération du savoir). Elle assume « l'expérience de *ne rien garder* de stable », c'est-à-dire « l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir », tout en sachant que ce qui apparaît ici comme geste de destruction va d'un même pas que le travail de construction d'une « nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes » (Didi-Huberman 2014 : 52). Par conséquent, l'usage critique qu'elle fait de la philologie m'intéresse ici tout particulièrement, car son élan vers les belles-lettres et vers l'étude des mots pourrait nous apprendre quelque chose de plus sur la capacité de cette discipline à renouveler ses objets.

*

Posant la question des rapports à construire entre le verbe « regarder » et le verbe « connaître », Georges Didi-Huberman fait souvent appel à la littérature et à la pensée littéraire. Autant que je sache, il n'y a pas de livre qu'il ait publié sans évoquer, et ceci dès l'exergue, une sentence, un vers, une phrase, une note, une pensée d'écrivain : Artaud, Bataille, Baudelaire, Beckett, Blanchot, Breton, Celan, René Char, Euripide, Genet, Goethe, Homère, Hugo, Kafka, Mallarmé, Michaux, Pasolini, Perec, Proust, Rilke, Shakespeare, Zola, sans parler des philosophes proches de la littérature, Benjamin, Deleuze, Derrida, Foucault, Merleau-Ponty, Nietzsche, etc. *L'Iliade* de Homère et *Le Décaméron* de Boccace, *Les Récits hassidiques* de Martin Buber, la correspondance de Kafka et la prose de Beckett, *L'Esprit de l'utopie* de Ernst Bloch et *Le Conteur* de Walter Benjamin, la poésie d'Henri Michaux et de Garcia Lorca comptent parmi les œuvres qui appellent tant d'autres œuvres dans la pléiade littéraire que Georges Didi-Huberman retient pour un entretien avec Sylvain Bourmeau au sujet de sa bibliothèque (Bourmeau 2022). C'est dire qu'il avance dans la construction d'une épistémologie du regard avec les moyens de l'art et du savoir littéraires. Mais à peine formulée cette remarque, une question vient se poser : pourrait-on envisager le travail de Georges Didi-Huberman dans les termes d'une philologie particulière, dont la nature ne serait pas tant scientifique que poétique, figurale ? Pourrait-on

⁵ Mot employé ici dans le sens que Georges Didi-Huberman lui attribue dans « Puissances de la figure. Exégèse et visibilité dans l'art chrétien » (Didi-Huberman 2007 : 195-231).

affirmer que sa façon d'investir la littérature dans la pratique d'interprétation des objets visuels vaut aussi comme éthique de la lecture et production de nouvelles lisibilités ? Pourrait-on dire qu'il fait appel à la littérature et à la pensée littéraire pour observer non seulement comment pensent et agissent les images mais aussi comment nous pouvons penser et agir avec elles ?

Pour avancer dans ma question, je tenterai de sonder une formule qui a retenu mon attention en lisant un très beau livre de Karine Winkelvoss intitulé *Rilke, la pensée des yeux* (Winkelvoss 2004). C'est un livre dit de « critique littéraire », mais qui a été préfacé par Georges Didi-Huberman⁶ et qui engage un dialogue complexe avec sa pensée, car l'auteure, spécialiste de littérature allemande, mobilise ici des concepts forgés par l'historien et le théoricien des images pour mieux comprendre la dynamique de la figure dans l'œuvre de Rilke. C'est un livre qui en dit long sur une pratique philologique ayant puisé dans une réflexion esthétique et anthropologique sur les images pour mieux comprendre un objet littéraire. Sa façon de concilier la rigueur analytique et le courage théorique ne peut pas passer inaperçue, bien au contraire. Et s'il m'intéresse ici de si près c'est pour l'occasion qu'il offre à Georges Didi-Huberman de renverser la question et de se demander « en quoi les *mots voyants* d'un poète peuvent révéler au philosophe ou à l'historien de l'art – à toute personne, en général, qui ouvre les yeux et tente de penser cela – le “cœur” même de ses propres objets de regard » (Didi-Huberman 2013 : 184).

À l'analyse figurale des images poétiques de Rilke que propose Karine Winkelvoss dans son livre, il répond donc par une réflexion sur le pouvoir qu'ont « les *mots voyants* d'un poète », autrement dit les figures littéraires – ces manières détournées de s'approcher des choses sans s'en emparer –, de nous apprendre à regarder. Il note ceci dans sa préface :

Il faut, pour voir les choses, savoir les dépouiller de leurs *noms communs*. Puis, en une seconde ascèse aussi nécessaire, aussi décisive que la précédente, trouver quelque chose d'autre qui n'est pas leurs « noms propres » – que serait le « nom propre d'une expérience visuelle des couleurs cézaniennes, cette apparition si fragile, si fugace dans sa prégnance même ? –, mais leurs noms poétiques : leurs *noms extraordinaires*. Un nom poétique ? C'est un nom qui sait donner à voir. Plus : qui enseigne à voir. Plus encore : c'est un *nom qui voit*. Faire des « images poétiques » serait, ainsi, *faire des mots des yeux*. Pour que les mots soient eux-mêmes – sous nos yeux qui les lisent – les vrais *voyants* de l'Ouvert (Didi-Huberman 2013 : 183).

Les mots du poète voient et donnent à voir, selon Georges Didi-Huberman. Ils sont « voyants » en ce sens très précis qu'ils mettent l'imagination au travail et les savoirs en mouvement. Ils forcent, d'une part, la discipline iconologique (qui cherche des mots adéquats pour dire le sens ultime des images) à sortir de ses cadres convenus, car ils ne décrivent pas ce qui est vu, ils écrivent un regard. Ils engagent, d'autre part, la discipline philologique sur les voies de la création artistique, car ils subissent tout un travail de conversion pour qu'un discours porté sur les images soit productif, inventif, imaginatif (au sens baudelairien du terme). Ils intéressent tout particulièrement Georges Didi-Huberman pour leur capacité transformative et leur portée heuristique, et ceci non seulement dans

⁶ Georges Didi-Huberman a repris la préface sous le même titre, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 (Didi-Huberman 2013 : 180–193).

le texte qui nous retient ici mais aussi, plus généralement, dans l'ensemble de son œuvre, où la question du rapport qui se joue entre langage et regard revient avec insistance. Qu'est-ce qu'écrire et non seulement décrire un tableau de Vermeer, une sculpture de Giacometti ou une photographie des camps d'extermination d'Auschwitz-Birkenau ? « Faire des mots des yeux », cette formule qui, dans la préface au livre de Karine Winkelvoss, concerne l'activité poétique, pourrait alors être mobilisée pour tenter de comprendre la *po(i)étique* de Georges Didi-Huberman même, son art de faire de l'histoire de l'art une anthropologie historique du regard et de l'imagination.

« Faire des mots des yeux » serait d'abord, pour lui, observer la langue, les langues, même quand on ne les comprend pas, comme il le confie à Sylvain Bourmeau dans l'entretien cité plus haut. Cela reviendrait à dire assumer une tâche analytique et critique, que le philologue partage avec l'archéologue ou le psychanalyste, l'idée étant de chercher, à travers une lecture des symptômes et des reliques, une sorte de vérité historique. Attentif aux styles d'apparaître des images, c'est-à-dire à la manière dont elles se présentent à celui qui les regarde, il apprend auprès des poètes et des écrivains plus qu'auprès des philosophes comment parler de style. Il lit Proust pour regarder Vermeer et élaborer à partir du mot « pan » une esthétique du symptôme (Didi-Huberman 1990 : 271-318). Il lit Benjamin pour parler devant un objet d'art minimaliste ou une œuvre de montage d'image « dialectique » ou « critique » (Didi-Huberman 1992, 1995, 2009, 2010, 2011a, 2015b). Il lit Bataille pour faire de *L'Histoire de l'œil* un « œil de l'histoire », pour apprendre à regarder les images de la beauté avec les images de l'horreur, et développer ainsi une anthropologie politique du visuel⁷.

« Faire des mots des yeux » serait également élargir le domaine de leurs valeurs d'usage, les « laisser s'étendre », comme l'écrit Georges Didi-Huberman dans un livre paru tout récemment (Didi-Huberman 2023a). Vouloir rendre compte de la diversité écrasante des objets du regard – chefs-d'œuvre de la Renaissance mais aussi photographies à usage scientifique (Didi-Huberman 1982), taches de peinture mais aussi empreintes dans la poussière (Didi-Huberman 2001), survivances d'un motif figuratif ou d'un geste ancien (Didi-Huberman 2002b, 2015a, 2017, 2019b) mais aussi archives du désastre (Didi-Huberman 2020), pour n'en donner que quelques exemples –, vouloir lui rendre justice, suppose un travail soutenu de création conceptuelle, de réinvention du langage pour que le regard devienne une vraie possibilité de connaissance. Pour penser l'histoire et imaginer le devenir du mot « survivance » – mot que Georges Didi-Huberman emploie par opposition à « renaissance » pour parler des généalogies problématiques et des temporalités fantomatiques de la transmission culturelle – il lui a fallu écrire plusieurs livres et même monter, voire remonter, des expositions⁸. La pratique philologique, qui mêle précision scientifique et travail créatif, n'est jamais absente de ce parcours. Elle peut aller, par exemple, de l'acribie avec laquelle il questionne le concept warburgien de *Nachelben* dans *L'image survivante* à la décision de faire

⁷ Voir en ce sens les six volumes de la série intitulée « L'œil de l'histoire », parus chez Minuit entre 2009 et 2016, ainsi que les deux volumes qui compose le diptyque intitulé « Ce qui nous soulève », parus toujours chez Minuit en 2019a et 2021.

⁸ Il s'agit des expositions itinérantes de Georges Didi-Huberman : *Atlas. How to Carry the World on One's Back ?* (Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010; ZKM, Karlsruhe, 2011 ; Deichtorhallen

de la survivance une catégorie poétique pour organiser dans *Aperçues* les différentes choses qui passent sous le regard.

« Faire des mots des yeux » serait enfin produire de nouvelles lisibilités pour les textes comme pour les images. Il suffit de penser en ce sens à la façon dont Georges Didi-Huberman lit *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg pour comprendre ce que c'est et ce que fait une « connaissance par les remontages » (Didi-Huberman 2011a : 272), ou bien à sa façon de travailler sur les « papiers-photos » (Didi-Huberman 2020 : 99) des *Archives Ringelblum* pour chercher un style de penser et d'écrire l'histoire, ou encore, sur le journal de Viktor Klemperer pour déceler dans les faits de langue et les faits d'histoire les « faits d'affects » (Didi-Huberman 2022 : 145–146). Lire, pour lui qui a tant appris avec Warburg, Freud et Benjamin, c'est impliquer un travail d'imagination et de figuration dans toute lecture qui cherche à « expliquer » ou à « déchiffrer » pour inscrire le sens dans l'histoire. Lire, c'est, avec un mot qui vient du vocabulaire de la philologie, interpréter. Activité de la compréhension par excellence qui nous permet de nous orienter dans une situation (Vultur 2017), l'interprétation prend chez Didi-Huberman un sens spécifique : elle fabrique du lisible et du visible ou, pour le dire avec les mots d'un romaniste allemand, Karlheinz Stierle, elle « n'explique pas l'œuvre, elle la “donne à voir” » (Stierle 2003 : 76).

On comprend alors que cette formule, « faire des mots des images », va au-delà de l'incitation à convertir les mots et les images en outils critiques applicables les uns aux autres. Elle résume parfaitement aussi bien la création poétique que la position théorique de Georges Didi-Huberman, sa façon libre et cependant rigoureuse de se tenir devant les images, de mobiliser le désir de voir et de connaître, d'en rendre compte à travers l'écriture, comme pour témoigner devant nous, ses lecteurs, non seulement du pouvoir qu'ont les images de modeler, de moduler, voire même de modifier radicalement le regard que nous posons sur elles, mais aussi, et peut-être surtout, des ressources émancipatrices qu'une discipline humaniste découvre – l'histoire de l'art pour Georges Didi-Huberman, et partant, pour nous, la philologie – lorsqu'elle s'ouvre à des objets moins conventionnels. Osons alors imaginer les modalités d'intégrer, dans nos travaux de recherche à nous, cette leçon de courage intellectuel afin d'identifier de nouveaux objets de pensée.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, 1976, Notes nouvelles sur Egdar Poe, (in :) *Œuvres complètes, II*, Claude Pichois (éd.), Paris : Gallimard, 319–337.
- BOURMEAU Sylvain, 2022, Dans la bibliothèque de Georges Didi-Huberman, *AOC*, disponible sur : <https://aoc.media/tables/dans-la-bibliotheque-de-georges-didi-huberman/> (consulté le 20 janvier 2023).
- BREDEKAMP Horst, 2015, *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon : Les presses du réel.

Sammlung Falckenberg, Hamburg, 2011), *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (Studio national des Arts contemporain, Tourcoing 2012 ; Museo de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2013), *Afteratlas* (Beirut Art Center Beirut, 2014), *Nouvelles Histoires de fantômes* (Palais de Tokyo, Paris, 2014), *Soulèvements* (Jeu de Paume, Paris, 2016 ; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone, 2017 ; Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2017 ; Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexico, 2018 ; Galerie de l'UQUAM, Montréal, 2018).

- DIDI-HUBERMAN Georges, 1982, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1990, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1995, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1998, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronie des images*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2001, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002a, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002b, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2007, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2009, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2010, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2011a, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2011b, *La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Ninety*, (in :) *L'expérience des images*, Frédéric Lambert, Paris, INA Éditions, 81–107.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2012, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2013, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2014, *Essayer voir*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2015a, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2015b, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2016, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2017, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2018a, *Aperçues*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2018b, *Libres yeux de l'histoire, Europe 1069* : 18÷30.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2019a, *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2019b, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris : Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2020, *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2021, *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2022, *Le témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2023a, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects*, 1, Paris : Minuit.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2023b, *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète*, 1, Paris : Gallimard.
- HERSANT Yves, ROGER Philippe (éds.), 2023, *Critique « Georges Didi-Huberman »* 908-909, Paris : Minuit.
- RABAU Sophie (éd.), 2008, *Poétique de la philologie, Fabula-LHT 5*, disponible sur : <https://www.fabula.org/lht/5/> (consulté le 15 janvier 2023).
- VULTUR Ioana, 2017, *Comprendre. L'herméneutique et les sciences humaines*, Paris : Gallimard.
- STIERLE Karlheinz, 2003, *L'interprétation comme troisième stade de la lecture, Versants « L'interprétation littéraire aujourd'hui »*, 44÷ 45 : 63÷77.
- WINKELVOSS Karine, 2004, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris-Asnières : Presses Sorbonne Nouvelle-Institut d'Allemand d'Asnières, disponible sur : <https://books.openedition.org/psn/2792?lang=en> (consulté le 5 février 2023).