

FR

GEORGES DIDI-HUBERMAN



DANS L'ATELIER
DU PHILOSOPHE
EXPOSITION
9.05-31.08.25

INTRODUCTION

**DE LA MESA A
LA TAPA: COMPÁS**

FACE À FACE À MATIÈRE

L'OPTOGRAMME

**CHOSES LUES,
CHOSES VUES**

RISQUE & RYTHME

L'HORREUR DE LA LUMIÈRE

REVOLVER

DIAPOTECA

**ALEGRIA PÚBLICA,
ALEGRIA POLÍTICA**

INTRODUCTION

Georges Didi-Huberman (France, 1953) est l'un des penseurs les plus éminents de la philosophie et de l'histoire de l'art contemporaines. Il est l'auteur de plus de soixante livres et commissaire d'expositions.

Son lieu de travail n'est pas un « studio » en tant que tel. Il s'agit plutôt d'un *atelier* : un grand espace réservé à l'activité d'invention de pensée. Cet atelier n'est pas seulement un lieu physique et localisable. C'est avant tout un espace à soi qui l'accompagne partout où il va, un lieu d'expérimentation. Donc qu'est-ce qui fait partie de « l'œuvre » d'un philosophe ? Dans le cas de Georges Didi-Huberman, son œuvre ne se résume pas à ses textes. Son œuvre est également constituée des techniques de travail et d'archivage de sa bibliothèque, de films expérimentaux, de conférences qui brisent les normes académiques, de moments magiques de lecture, de projets d'exposition ambitieux, de collaborations avec des artistes et d'un long etcetera de manières pratiques de s'interroger, de créer et de diffuser de la pensée.

L'exposition Georges Didi-Huberman. *Dans l'atelier du philosophe* présente une vision élargie de son héritage philosophique en vue de son travail direct avec les images. Pour la première fois, ses œuvres audiovisuelles sont présentées ensemble, ainsi que plusieurs projets expérimentaux réalisés en collaboration avec d'autres artistes. En montrant des techniques, des chemins et des formats qui ne sont pas habituels dans l'élaboration d'une pensée, mais qui font partie de sa production, cette exposition met en lumière un trait fondamental de l'attitude philosophique de Didi-Huberman, en accord avec la façon dont il a étudié certains thèmes et auteurs tout au long de sa carrière : la recherche permanente et l'expérimentation radicale sont les principes méthodologiques de sa recherche. Car, comme il le dit, «l'activité philosophique est un devenir: elle se transforme, va, vient et recommence». Dans ses essais, Didi-Huberman a désigné cette attitude par le mot «heuristique», un terme qui vient du grec *heúriskein* et qui signifie «chercher, enquêter, découvrir». Cette attitude n'exclut par principe aucune

hypothèse ou procédure, mais reste toujours ouverte à l'expérimentation et au changement.

En somme, cette exposition nous invite à entrer dans l'atelier du philosophe Georges Didi-Huberman, ici et là, où il joue avec imagination et constance à inventer des relations non seulement entre les mots, les choses et les images, mais aussi entre les formats, les disciplines, les institutions, les personnes, les époques et les latitudes divergentes.

DE LA MESA A LA TAPA: COMPÁS

[DE LA TABLE À
LA TABLE: COMPÁS]

2023

Henri Herré, France, 1959

12 min 7 s

De la mesa a la tapa: compás [De la table à la table: compás] (2023) est un film créé spécifiquement par Henri Herré pour l'entrée de cette exposition. Herré, un vieil ami de Didi-Huberman, l'interviewe dans son studio plusieurs fois par an depuis plus de dix ans : un jour de 2013, passionné par une méthode philosophique proche de celle d'un artisan à la table de couture, Henri propose à Georges de réaliser un film. Il y étale des images, des fiches, des livres, des photos, des extraits de films. Avec ses mains, il les mélange, les arrange, les monte et les démonte. Son regard complice nous fait pénétrer

dans l'atelier du philosophe et nous permet de le voir en action, en travaillant et en créant son œuvre. Au cours de cette décennie de rencontres, ils ont construit *La Table des Matières*, une vaste collection de près de soixante-dix heures de conversation autour de la table de travail, où chaque séance commence par la même question posée par Herré : «Tu fais quoi en ce moment?».

Pour cette exposition, Herré a réalisé ce film à partir de l'enregistrement d'une de ces rencontres au cours de l'été 2023. Dans *De la mesa a la tapa: compás*, il nous présente la dernière partie de la méthode de travail — l'assemblage de fiches annotées avec lesquelles il structure le contenu d'un chapitre d'un futur livre — à la lumière d'une autre activité inattendue dans laquelle le philosophe Didi-Huberman utilise également ses mains : jouer de la guitare flamenca.

FACE À FACE À MATIÈRE

1998

Georges Didi-Huberman, France, 1953

3 h 59 min

« Devant les figures en cire, nous avons tous ressenti un certain malaise. Cela vient de l'ambiguïté urgente qui les habite et qui nous empêche d'adopter une attitude claire et stable en leur présence. Lorsque nous les ressentons comme des êtres vivants, ils nous trompent en révélant leur secret cadavérique de poupées, et si nous les voyons comme des fictions, ils semblent palpiter irrités. Il n'est pas possible de les réduire à de simples objets. En les regardant, nous soupçonnons que ce sont eux qui nous regardent. Et nous finissons par être dégoûtés par cette espèce de cadavres loués. La figure en cire est un pur mélodrame ».

C'est par cette citation du philosophe espagnol José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte* [La déshumanisation de l'art], 1925) que Georges Didi-Huberman a ouvert sa conférence « La matière mauvais genre », donnée en janvier 1998 au musée du Louvre. Lors de cette conférence, Didi-Huberman a eu l'idée provocatrice de faire entrer le musée Grévin, le musée de cire de Paris, au Louvre : « dans ce grand musée d'œuvres artistiques, il s'agissait de parler de la sculpture en cire, une production généralement négligée par l'histoire de l'art ».

À cette fin, il a réalisé le film *Face à face à matière*, qui est présenté ici, et qui a été projeté pendant qu'il donnait la conférence. Le musée Grévin lui a offert une tête défectueuse de l'homme politique Gambetta et une casserole spécifique sortie de ses ateliers, et Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (à Tourcoing, dans les Hauts-de-France), dirigé par Alain Fleischer, a fourni tous les moyens pour le tournage de ce film expérimental.

Avec la projection, Didi-Huberman a construit une possibilité d'expérimenter

le temps réel de la déformation d'une effigie en cire placée au bain-marie dans une casserole sur une gazinière, ainsi que de soumettre une série d'hypothèses théoriques à l'expérience physique réelle de la transformation plastique de la matière. L'idée initiale qu'il a proposée au Louvre était d'organiser une conférence qui durrait exactement la durée de la fonte : environ trois heures et demie. Le Louvre a refusé la proposition et Didi-Huberman a choisi de projeter la partie centrale du film à cette occasion. Dans cette exposition, elle est présentée dans son intégralité pour la première fois : du visage semblable et réaliste du début à la «vision de l'informe» finale.

L'OPTOGRAMME

1983

Georges Didi-Huberman, France, 1953

Production : Institut national de l'audiovisuel (INA), France

4 min 28 s

L'Optogramme (1983) est le premier film en solitaire de Georges Didi-Huberman. Présentée à l'époque comme le résultat d'une nouvelle application de la photographie — inventée quelques décennies plus tôt — l'optographie est apparue à la fin du XIX^e siècle comme une branche de la médecine légale. Elle était fondée sur l'idée que, lorsqu'une personne décède, l'image de la dernière chose qu'elle a vue de son vivant est enregistrée sur sa rétine, comme s'il s'agissait d'un négatif photographique. L'optogramme est l'image résultant de la photographie d'une tache située dans ce que l'on appelle la tache jaune (la macula, située à l'arrière de la rétine), une tache qui est

supposée être l'empreinte de ce que le défunt a vu au moment exact de sa mort.

Dans *L'Optogramme*, Didi-Huberman retrouve l'image du daguerréotype de la rétine d'une femme assassinée, présenté à la Société française de médecine légale en 1869. Les experts médicaux et les policiers de l'époque auraient cru reconnaître sur cette image le chien de la victime, qui se trouvait sur les lieux du crime. Selon le rapport de l'époque, cette image « représente le moment où le meurtrier, après avoir battu la mère, tue son enfant, et où le chien de la maison se jette sur la malheureuse petite victime ».

À mi-chemin entre la science et la fiction, cette technique visait à identifier les images d'objets extérieurs enregistrées sur la rétine au moment de la mort et à les reproduire par la photographie. Bien que les expériences de l'époque aient donné des résultats vagues et imprécis et que l'optographie ait été rapidement réfutée, la fascination réside dans son germe : le désir de trouver et d'identifier le portrait du meurtrier dans la rétine de la victime.

Produit par l'INA, *L'Optogramme* fait partie du huitième épisode de l'émission mensuelle *Juste une image*, diffusée le lundi 7 mars 1983 sur la chaîne de télévision française Antenne 2.

CHOSES LUES, CHOSES VUES

2009

Alain Fleischer, France, 1944

3 min 9 s

À travers le regard de l'écrivain et artiste Alain Fleischer, nous observons dans ce film Georges Didi-Huberman dans l'exercice de la lecture. Tourné dans la Salle des catalogues du siège historique de la Bibliothèque nationale de France — au sous-sol du bâtiment emblématique de la rue Richelieu à Paris — ce film montre le philosophe lisant à haute voix des extraits de *L'auteur comme producteur*, de Walter Benjamin, accompagné de ses fiches manuscrites. Cette lecture est également un hommage à l'auteur allemand, puisque c'est là qu'il a travaillé dans son texte *Paris, capitale du XIX^e siècle* — son atelier, pourrait-on dire — pendant les années de son exil à Paris.

Ce film faisait partie de *Choses vues, choses lues*, une grande exposition en hommage au geste de lire célébrée en 2009, conçue par Fleischer et produite par Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains (à Tourcoing) pour la grande salle de lecture (Salle Labrouste) de la Bibliothèque nationale de France, à Paris.

RISQUE & RYTHME

2007

Georges Didi-Huberman, Israel Galván
France, 1953 ; Espagne, 1973

1 h 23 min 57 s

Enregistrement et montage : Artistes &
Associés

Risque & Rythme fut une magnifique conférence sur deux tableaux, par le biais de différents moyens : la parole, accompagnée par la projection d'images fixes et animées, de Georges Didi-Huberman, et la danse flamenca d'Israel Galván. Cette conférence a eu lieu en 2007, à la Cinémathèque française, à Paris.

La collaboration entre le philosophe et le *bailaor* remonte à la Biennale de flamenco de Séville 2004, lorsque Israel Galván a présenté son spectacle *Arena* au Teatro de la Maestranza de la capitale andalouse. Dès lors, Didi-Huberman a accompagné Galván et a étudié avec attention soigneuse les images inventées par son corps dans chaque mouvement,

aussi bien lors des répétitions que pendant les représentations. L'un des fruits de ce voyage est son essai *Le danseur des solitudes*, publié en 2006 aux Éditions de Minuit, qui a été traduit en Espagne deux ans plus tard sous le titre *El bailaor de soledades* (Pre-Textos).

Un autre des fruits de ce temps partagé entre le danseur et le philosophe est la conférence que nous présentons ici. Selon le témoignage de Didi-Huberman, *Risque & Rythme* fut la plus belle conférence qu'il ait jamais donnée. L'événement a été enregistré par le collectif Artistes & Associés.

L'HORREUR DE LA LUMIÈRE

1982

Georges Didi-Huberman, Jean-André Fieschi

France, 1953; France, 1942 – Brésil, 2009

BVU PAL, 4/3, noir et blanc, son

23 min 02 s

Production : Institut national de l'audiovisuel (INA), France

Nouveaux Médias | Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle

Acquisition, 1991

La grande fabrique d'images de femmes souffrantes mise en place par le professeur Charcot dans la seconde moitié du XIX^e siècle à l'Hôpital de la Salpêtrière à Paris a fait l'objet de la thèse de doctorat de Georges Didi-Huberman, publiée en 1982 chez Macula sous le titre *L'invention de l'hystérie*.

À partir de l'iconographie photographique de la Salpêtrière, dans *L'Horreur*

de la lumière (1982), Georges Didi-Huberman raconte à Jean-André Fieschi «la lutte à mort pour l'image entre le médecin et la femme hystérique». L'œil flottant de la caméra Paluche utilisée par Fieschi (une petite caméra tenue dans la main comme un microphone) glisse sur une sélection de photographies que Didi-Huberman passe avec ses mains, dans lesquelles la maladie est affichée et capturée dans des mises en scène véritablement théâtrales. Chaque image devient un nouvel épisode de la bataille entre le corps et la lumière. Entre fascination et répulsion, le regard capte la photophobie de la patiente, la clarté douloureuse, l'horreur qu'elle ressent face à la lumière.

REVOLVER

[SOULÈVER]

2019

Frederico Benevides, Brésil, 1982

16 min 43 s

Produit par : Entre Filmes

Réalisation et montage : Frederico
Benevides

Assistant-réalisateur : Tadeu Capistrano
Scénario : Frederico Benevides et Tadeu
Capistrano

Directeur de la photographie : Ivo Lopes
Araújo et Frederico Benevides

Production : Aline Portugal et Frederico
Benevides

Conception sonore : Guilherme Farkas
Troupe : Georges Didi-Huberman
Affiche et titre : Luiz Garcia

Terra em Transe [Terre en transe] maintenant. Cinquante ans plus tard, le film de Glauber Rocha est toujours d'actualité. Le dilemme de l'artiste et intellectuel joué par Jardel Filho trouve sa limite dans sa propre

fanfaronnade : être radical, ce n'est pas simplement fulminer contre l'intolérable, c'est construire une pratique de rejet de l'intolérable, de lutte contre l'intolérable.

La proposition de l'essai cinématographique *Revolver* [Soulèver], évoquée par Tadeu Capistrano, associe le manifeste de Georges Didi-Huberman au bouleversement de *Terra em Transe*. Nous avons tourné en immersion dans la forêt atlantique, dans une partie des 12 % restants de la forêt tropicale originelle, située sur le toit de l'École d'Arts Visuels Parque Lage. C'est aussi l'espace où Glauber Rocha a filmé les séquences que nous recréons dans une forêt qui n'a cessé de multiplier sa radicalité, condition fondamentale et première de sa propre composition.

Le tournage de *Terra em Transe* est entouré de bonnes histoires. De la surrexposition de ses négatifs, qui lui valut d'être rejeté par les laboratoires de développement — comme ce fut le cas pour *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, démontrant qu'il n'existe pas de technique ou de regard « neutre » — au rejet du premier monteur du film, justifiant que Glauber n'avait pas respecté la règle

la plus élémentaire du langage cinématographique, qui fit que le film se retrouva entre les mains d'un jeune monteur du nom d'Eduardo Escorel. Encore une fois, la technique comme phare d'un monde qui se veut stable, mais qui a besoin d'être secoué par la radicalité, par la difficulté.

L'inventivité de *Terra em Transe* nous amène donc à un jeu : dans notre essai cinématographique, nous avons récupéré quelques scènes du classique brésilien — avec le même cadrage, la même durée, mais sans la présence physique des acteurs — et nous avons utilisé une caméra 16 mm chargée d'un négatif noir et blanc similaire à celui qui aurait été utilisé dans le film original. Dans *Revolver*, cependant, nous incorporons l'action du temps subie par la chimie présente dans la pellicule, qui, avec la présence du son des scènes vides, finit par créer un effet fantasmagorique, en juxtaposant deux strates temporelles, deux moments tourmentés par le fascisme : 1967 et 2020. La façon dont la bande sonore résonne contribue à évoquer cette « étude de la douleur », comme l'a dit Glauber Rocha à propos de son film. La radicalité réside

ici dans ces présences, entre la forêt et le béton, entre les racines et la myriade de rapports humains de pouvoir, qui invoquent dans un tourbillon la visibilisation de l'intolérable, le choc frontal avec notre temps et notre terre en flammes.

Fragments de *Revolver as imagens, por a terra em transe*, Frederico Benevides,
Rio de Janeiro, 15 juillet 2020

DIAPOTECA

[DIATHÈQUE]

2024

Arno Gisinger, Autriche, 1964

Installation de vidéo en boucle, Full HD, à deux canaux

Photographies (diapositives) : Georges Didi-Huberman

Montage et programmation : Andreas Langfeld

Deux photographies (papier peint) : Arno Gisinger, 400 × 250 cm chacune

Archives :

Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, France

Archives privées de Georges Didi-Huberman

Reproductions : Louise Dutertre (IMEC), Arno Gisinger

Assistance technique : Romain Darnaud, Augustin Dupuid

Une diathèque est un ensemble de diapositives, généralement rangées et classées selon des critères spécifiques. Les diapositives sont des supports photographiques transparents, utilisés pour projeter des images fixes sur un écran à l'aide d'un projecteur. Souvent accompagnées d'une prise de la parole, elles ont été largement employées dans les domaines de l'éducation, de la communication et du divertissement avant l'ère numérique.

La diathèque de Georges Didi-Huberman, constituée entre 1980 et les années 2000, comporte environ 27 000 diapositives couleur de 24 × 36 millimètres. Elle peut être considérée comme l'expression visuelle de sa pensée : apprendre *par* la photographie reste un principe fondamental de sa méthodologie en tant qu'écrivain et enseignant. Sans numérotation ni code, mais avec une logique intrinsèque implacable, son classement par «ordres» permet d'y retrouver à tout moment de la production de savoir. Le fonctionnement dialectique entre bibliothèque et diathèque, entre les mots et les images, trouve son écho dans la pratique des fameuses «fiches».

Suite à l'introduction du numérique dans le processus photographique, Georges Didi-Huberman change sa pratique au niveau de la prise de vue (un appareil numérique), au niveau de la sélection d'images (un logiciel sur son ordinateur) et au niveau de la projection (un vidéoprojecteur). Sa diathèque passe d'une archive en activité à une archive historique. Elle est aujourd'hui conservée à l'IMEC, à Caen, dans le fonds Georges Didi-Huberman sous la catégorie *Archive de l'image*, au même titre que les autres: l'*Archive de l'écrit*, l'*Archive de la parole* et l'*Archive de la vie*.

L'installation *Diapoteca* d'Arno Gisinger a été spécialement créée pour cette exposition. Elle se compose de deux grandes photographies murales et d'une double projection vidéo. Elle fonctionne comme un chemin à travers d'images réelles et mentales. Elle réactive et réorganise une infime partie d'une archive visuelle, et propose une relecture subjective et épistémologique des pratiques photographiques de l'historien de l'art.

ALEGRIA PÚBLICA, ALEGRIA POLÍTICA

[JOIE PUBLIQUE,
JOIE POLITIQUE]

2023

Eduardo Jorge de Oliveira, Brésil, 1978

36 min 48 s

« Les gestes critiques en appellent à la joie des recommencements. Ils s'effectuent même, souvent, à travers une sorte de joie particulière : joie savante, attentive, audacieuse, délicate, joueuse, déconstructive » (...) « On détruit souvent avec de la haine, mais déconstruire suppose un *pathos* bien différent, qui ne va pas sans un certain enjambement par-dessus toutes les passions tristes ». Du point de vue d'un lecteur qui se meut parmi des constellations anachroniques, ces lignes écrites par Georges Didi-Huberman à propos d'une « joie de la critique » animent la

démarche d'une série de trois films-essais : *La joie qui vient* (2018), avec Maria Filomena Molder et Jean-Luc Nancy, *Une joie animale* (2020), avec Muriel Pic et Jean-Christophe Bailly, et *Joie publique, joie politique* (2023), avec Suely Rolnik et Georges Didi-Huberman.

Pourquoi la joie me meut-elle ? Pourquoi la forme filmique lui répond-elle ? La joie a une force anachronique, un pouvoir d'arrachement : même si elle n'est pas ex-tatique, elle nous détourne des états nostalgiques, mélancoliques ou même des tristesses, dont elle n'est pourtant pas forcément l'opposé. D'ailleurs, les émotions ne sont ni isolables ni classables, contrairement à ce que certaines approches scientifiques tentent de faire. La joie surgit par éclats. La joie est toujours là. Elle consiste en un jeu. Dans ce film, il se produit un jeu de joies. L'enfance et l'animalité y sont également présentes. Elles apparaissent comme des formes moléculaires, en plaçant les désirs collectifs au cœur du processus. La joie se décline en plusieurs formes, en termes d'émotions et de signes, sans oublier qu'entre les deux, elle circule en tant qu'affect.

La joie se fabrique, la joie s'invente. Du moins, c'est l'invitation du film *Joie publique, joie politique*, avec Suely Rolnik et Georges Didi-Huberman. Dès le titre, la répétition du mot « joie » produit un refrain, un rythme qui se modifie au passage d'une joie à l'autre. C'est une cadence sur laquelle se construit le travail de montage. Même si chacun des deux est chez soi, ce film devient un espace inventé. Entre São Paulo et Paris, Rolnik et Didi-Huberman évoquent une dimension micropolitique de la joie, où l'intimité, qui semblait appartenir à un seul individu, s'ouvre et génère une autre atmosphère. D'abord chez Rolnik, entre Guattari et les Guaranis, peuple qu'elle convoque pour penser les formes de vie. Ensuite, avec Georges Didi-Huberman et la constellation dans laquelle il relie Pier Paolo Pasolini, Rosa Luxemburg et Ernst Bloch, et d'où surgit une instantanéité poétique qui passe par les troubadours, une sensibilité particulière aux couleurs ou encore le geste d'un vieil homme attaché à une balançoire. Les chemins sont différents, tout comme le sont les géographies qui entourent chacun des deux. Et l'importance

de ce travail réside précisément dans cette différence, dans l'espace individuel ainsi que celui construit à plusieurs, par toutes les personnes et institutions qui ont rendu ce film possible.

Fragments de *Jeux de joies* :
remarque sur Joie publique, joie politique
Eduardo Jorge de Oliveira