

HEURISTIQUE DE L'INFORME

INTERVIEW DE GEORGES DIDI-HUBERMAN PAR LÉA BISMUTH ET MATHILDE GIRARD

***La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* est un livre important de Georges Didi-Huberman. Paru une première fois en 1995, republié en 2003, il fera l'objet, à l'automne 2018, d'une réédition augmentée d'une généreuse postface – intitulée *l'Inhérence, l'œil et les voies du couteau. Retour sur l'informe et la dialectique* –, revenant sur les enjeux critiques de l'ouvrage. Ce livre nous permet une nouvelle fois d'avoir accès aux perspectives vertigineuses ouvertes par Georges Bataille sur l'image et ses possibles montages ; pensée exemplairement dialectisée dans *Documents*, revue surréaliste dissidente prônant une défense de « l'informe », et dont Bataille fut l'un des fondateurs de 1929 à 1931. Il s'agit d'une relecture, en mouvement, de l'œuvre de Bataille. *La Traversée des inquiétudes*, en tant qu'expérience d'exposition, en est aussi une tentative.**

Mathilde Girard *Cette réédition de la Ressemblance informe est marquée par un retour sur votre expérience de l'œuvre de Georges Bataille, son influence sur votre pensée et votre vie jusqu'à aujourd'hui. Vous écrivez à ce titre, dans la postface : « Il serait en fin de compte malhonnête de ne pas situer notre propre rapport à Bataille. » En quoi Bataille, et a fortiori Documents, obligent le lecteur à cette mise à l'épreuve de lui-même ? Aperçues¹, paru récemment, fait part aussi de cette dimension autobiographique. Est-ce un angle, de retour sur vous-même, que vous privilégiez actuellement ?*

Il faudrait peut-être faire une distinction entre l'attitude autobiographique – qui n'a jamais été une forme caractéristique de mon travail – et la mise en question du sujet dans une fréquentation littéraire, dans une aventure intellectuelle ou même dans chaque position d'un problème théorique. Le projet de réédition de *la Ressemblance informe* m'a mis devant ce fait troublant pour moi : je me suis rendu compte que j'avais été un lecteur assez obstiné de Georges Bataille depuis près de cinquante ans... Je me suis aussi rendu compte que ce livre, pensé au départ comme l'analyse d'un système de textes et d'images (comme je l'avais fait précédemment avec *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*), aura produit des effets théoriques de longue durée dans mon propre cheminement. Bataille aura donc bien contribué, avec d'autres auteurs évidemment, à former quelque chose de ma propre sensibilité. Envers lui, qui parle tant d'expérience, comment alors ne pas réfléchir à cette expérience de lecture au long cours sans évoquer ce qu'elle aura déterminé dans ma propre constitution de « sujet » (au sens psychique) : à la fois sujet sensible (spectateur des images convoquées par Bataille au plan littéraire ou visuel) et sujet qui cherche à comprendre (lecteur des notions provoquées par Bataille dans ses livres théoriques) ?

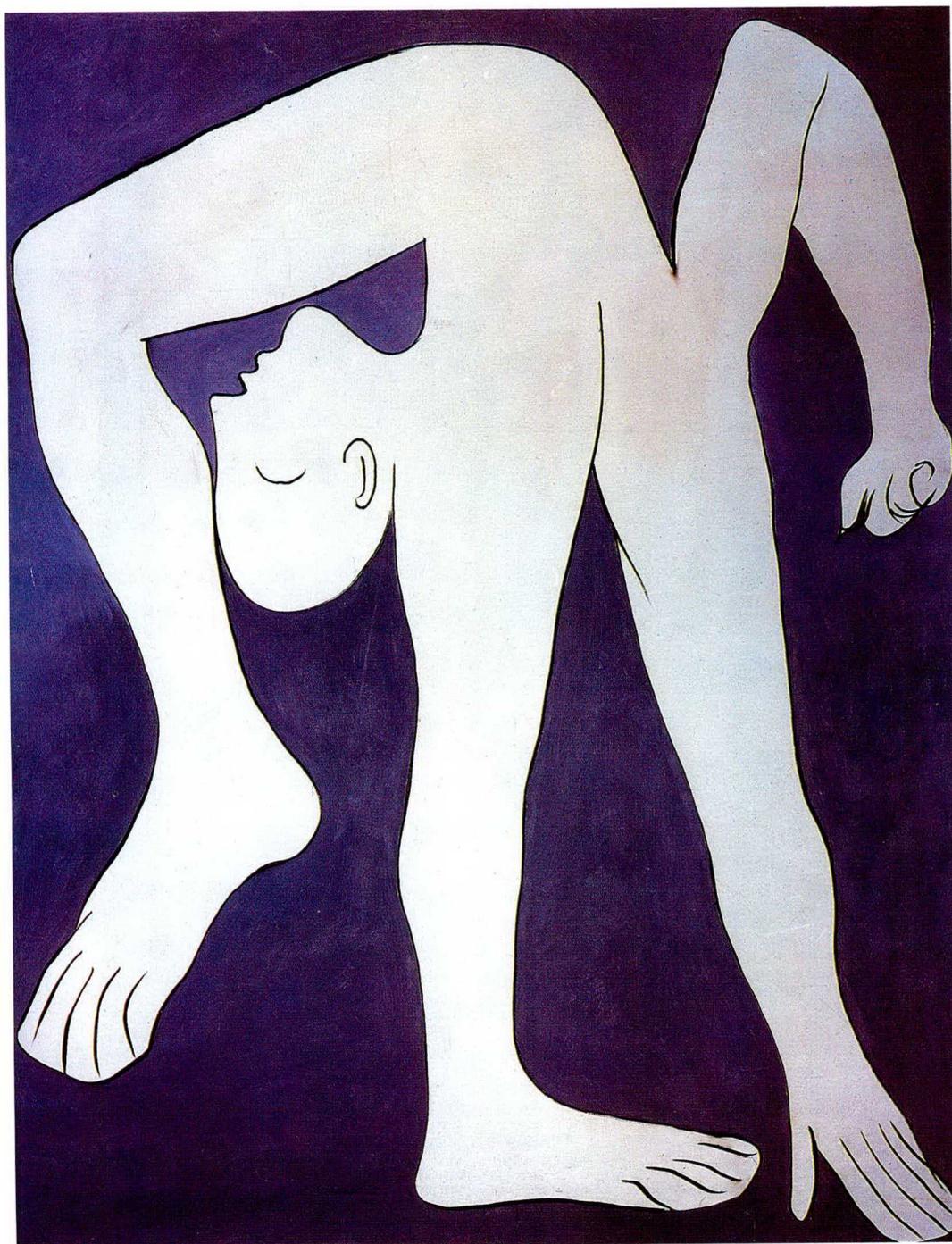
Il est donc fécond, philosophiquement parlant, de décrire des expériences. Ce qui ne veut pas fatalement dire raconter sa vie. Lorsque Bataille décrit ses expériences érotiques ou esthétiques, il ne tisse pas sa biographie pour autant. C'est un peu comme lorsque Freud fait le récit de ses propres rêves, avec ce mélange rare d'honnêteté et d'une pudeur remarquable. On retrouve cela, aussi, dans le merveilleux *Sens unique* de Walter Benjamin. Je pourrais dire que ce genre de position, qui est à la fois épistémique, éthique et littéraire, m'a fourni quelque chose comme un modèle permettant de mettre en jeu le *sujet* sans que le *moi* soit au centre du monde (ou du texte). Ainsi, dans *Aperçues*, il ne s'est pas agi de raconter ma vie selon la diachronie d'un « roman personnel », mais de réfléchir à certaines expériences, souvent minuscules et passagères, souvent impersonnelles ou presque, qui forment certaines « monades » – des cristaux de temps – généralement liées au désir, au voir et au désir de voir. Et dont il fallait tenter quelque chose comme un montage : un montage non diégétique, donc. Kaléidoscopique, dirais-je.

HÉTÉROGÉNÉITÉ

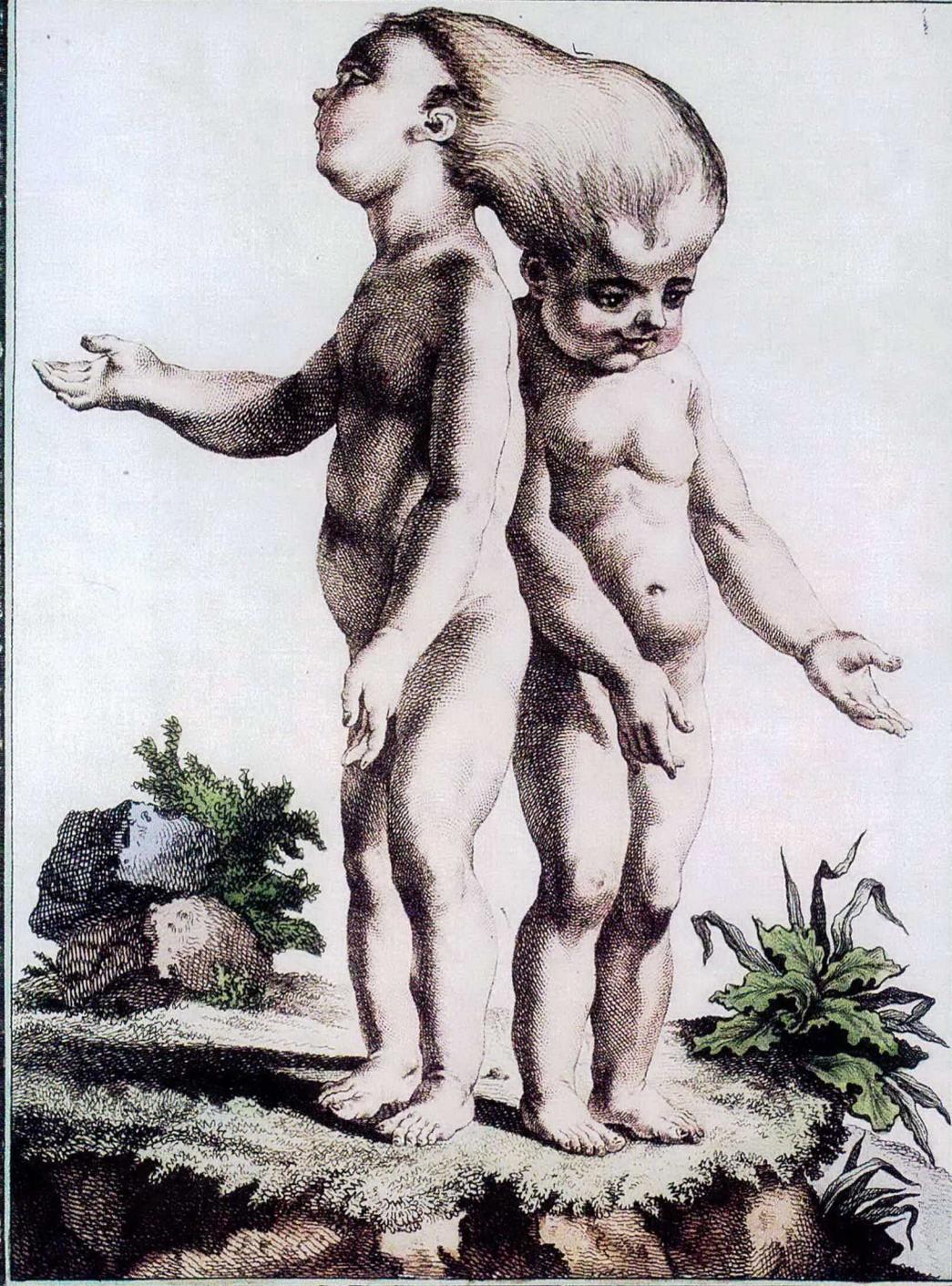
Léa Bismuth et Mathilde Girard *Il nous semble que la force de Documents tient tout entière dans son titre « agressivement réaliste ». Denis Hollier pouvait écrire, à propos du document, qu'il est « hétérogène et allogène, il a un impact, il choque (il a une force de choc) comme le ferait un trauma. » L'entreprise de Bataille aura ainsi été de révolutionner l'idée même de revue (dans une polémique*

avec le surréalisme), proposant, comme vous l'écrivez, ce « musée de l'écart », cette « contre-histoire de l'art ». Nous sommes donc face à un corpus qui ne semble pas s'être refermé : selon vous, est-il toujours actif et irruptif en 2018 ?

L'hétérogénéité est, en effet, une caractéristique de ce genre de montages documentaires. Denis Hollier avait bien raison, dans l'édition en fac-similé de 1991, d'introduire *Documents* – et l'idée même de document – à travers ce beau titre : *la Valeur d'usage de l'impossible*. Mais qu'est-ce qui est « impossible » dans le corpus de *Documents* ? Ce qui est impossible, c'est d'unifier toutes ces images dans une même famille : on a le sentiment d'une population très mélangée, très cosmopolite, d'images. Elles n'auraient pas dû se rencontrer si les conventions hiérarchiques, territoriales ou de genre avaient été respectées. Et cependant, elles coexistent. Plus encore, elles exhibent, d'une façon qui devient alors scandaleuse, leurs connivences rieuses ou tragiques, leurs ressemblances.



Pablo Picasso
l'Acrobate, 18 janvier 1930
 Paris
 Huile sur toile, 162 x 130 cm
 Musée Picasso, Paris
 Reproduit dans *Documents* n°2, 1930,
 p. 69



Gillot del.

F. Regnaud Sculp.

Double Enfant.

Tiré du Cabinet du Roi de France

Les deux Enfans qui forment ce Monstre sont assez bien Conformés la Monstruosité consiste dans la réunion des Os des deux Crânes. il parut que ces deux Enfans sont Morts en Naissant.

François Regnault

les Écarts de la nature, 1775Reproduit dans *Documents* n°2, 1930,

p. 80

La valeur d'usage de l'impossible, pour Bataille, c'est un processus *heuristique*, expérimental et déterritorialisant : par exemple, c'est se rendre dans l'atelier de Picasso et reproduire dans *Documents* un tableau à peine fini (18 janvier 1930) qui représente un corps humain comme écrasé, réduit à une surface, écartelé, presque totalement informe ; ensuite, c'est reproduire, quelques pages plus loin, une ancienne gravure anatomique d'enfants siamois dégotée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale ; puis, c'est commenter cette image en termes de « dialectique de faits aussi *concrets* que les formes visibles² » ; puis, c'est rendre hommage, dans les mêmes lignes, à Sergueï Eisenstein, à ses théories du cinéma et à son film *la Ligne générale* ; et enfin (mais ce mot est mal choisi, une telle heuristique n'ayant pas de fin, justement), c'est montrer dans un numéro ultérieur des photogrammes – choisis et montés par le cinéaste – de ce même film qui, tout « soviétique » qu'il soit, met en œuvre des problèmes de forme et d'informe, de ressemblance et de dissemblance...

C'est dans ce genre de pratique que Bataille se révèle lui-même « impossible », comme on le dit d'un enfant turbulent qui s'agite tellement qu'il embête tout le monde. Avec ce type de mises en relations, Bataille embête tout le monde, en effet. Il joue et il délivre du savoir en jouant. Enfant savant et turbulent en même temps ! Il démontre une extraordinaire capacité de mises en échos *morphologiques*, mais il rend « impossible » le sujet (au sens logique ou ontologique) dont toutes ces images seraient les prédicats : il rend donc impossible une stricte *logique* de ses montages. Tout cela n'a « rien à voir » ensemble et cependant, tout cela « se regarde » mutuellement, par un jeu de va-et-vient aussi coupable qu'excitant... Des images qui ne sont pas de la même famille se ressemblent tout à coup : voilà le scandale. Cela va au-delà du « simple » surréalisme. Cela heurte notamment le critique ou l'historien d'art qui voudrait penser son domaine comme autonome, parce que l'art, dit-on, a conquis son autonomie depuis... mais depuis quand exactement ? La Renaissance ? Manet ? Peu importe, puisque le problème, dans ce contexte-ci, est mal posé. Pour répondre à votre question : un tel corpus en effet ne connaît en droit aucune clôture. Il est « libre de droits de douane » (comme Aby Warburg le disait des pensées et des images en général). Il ne choque certes pas les mêmes sensibilités ici ou là, hier ou aujourd'hui, mais il continue d'avoir l'effet « actif et irruptif » dont vous parlez.

VALEUR D'USAGE ET MODE D'EMPLOI

LB et MG *Dans la postface à cette réédition, vous revenez sur vos rapports avec Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois à propos notamment de l'Informe : mode d'emploi, l'exposition du Centre Pompidou en 1996³. Défendant une approche heuristique contre une méthode axiomatique, vous accentuez encore la ligne de démarcation entre votre pensée de la « valeur d'usage », et celle du « mode d'emploi » de Krauss, qui, selon vous, serait en définitive anti-bataillienne, imposant un système de valeurs dans le champ critique de l'histoire de l'art. En quoi la dialectique, dont vous rappelez le sens essentiel chez Bataille, est-elle selon vous centrale dans ce différend des regards ?*

La question centrale n'est pas d'être plus « bataillien » qu'un autre, bien que la notion de « mode d'emploi » – qui est prescriptive – soit en contradiction avec celle de « valeur d'usage ». La question centrale, c'est : Comment découpe-t-on ? Comment remonte-t-on ce que l'on a découpé ? Vous parlez de « ligne de démarcation » mais, dans cette querelle autour de l'informe – sur laquelle je me suis senti devoir revenir, parce que le travail n'avait pas été fait précisément, du moins à ma connaissance –, il ne faut pas oublier que le terrain initial était commun. C'était, pour le dire vite, l'entourage des éditions Macula, auxquelles le nom d'Yve-Alain Bois est attaché (et qui à l'époque publiaient mes livres comme ceux de Rosalind Krauss). Il y eut dans cette querelle un fond d'entente, une communauté de départ qui ont, sans doute, rendu la bifurcation plus violente et plus douloureuse encore.

Je suis sans aucun doute responsable de cette bifurcation : cela tient à ma décision, au milieu des années 1980, d'employer le mot *image* – alors proscrit, et toujours de très mauvaise réputation chez beaucoup de théoriciens de l'art –, de travailler avec les notions d'*anthropomorphisme* ou de *ressemblance*. Les livres qui ont précédé *la Ressemblance informe* utilisaient ces catégories très peu modernistes, non seulement à propos de Fra Angelico, mais encore à propos de Tony Smith (en 1992) ou d'Alberto Giacometti (en 1993). C'est que ma problématique était explicitement *anthropologique*, façon de recueillir la leçon warburgienne – mais bataillienne aussi, dans un sens – pour dépasser les conformismes de l'histoire de l'art académique. La dialectique est

arrivée de Bataille lui-même, qui en a toute sa vie interrogé l'usage – non orthodoxe il va sans dire, à l'instar de Walter Benjamin (« image dialectique ») et de tant d'autres penseurs importants de cette époque. Si l'on devait résumer drastiquement cette polémique, on pourrait alors dire : Krauss et Bois ont vu dans mon usage de la dialectique un carcan philosophique imposé à Bataille là où j'y voyais une liberté et une « plasticité » qu'aura d'ailleurs, un peu plus tard, explicitée Catherine Malabou⁴. Quant à moi, je voyais dans leurs jugements de valeur un carcan typique de la critique d'art contemporaine, une façon de reterritorialiser l'informe, de recréer de la « famille » là où ils voyaient, eux, une façon radicale de quitter la famille moderniste américaine. Il m'a fallu défendre contre Yve-Alain Bois le regard de Bataille sur Picasso, et contre Annette Michelson le rapport de Bataille avec Eisenstein.

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein
Photogrammes de la Ligne
générale prélevés et montés pour
une double page de Documents
n° 4, 1930, p. 218-219 (détail)

TRESSE DE SAVOIR ET DE NON-SAVOIR

LB Cette réédition ouvre à mes yeux de nouvelles pistes pour la critique d'art, et je dois avouer que j'y suis particulièrement sensible dans le contexte de la Traversée des inquiétudes, qui a été fondamentalement dialectique, à votre suite, et selon la rythmique cardiaque que vous développez entre « systole et diastole », un mouvement ternaire repris par « Dépenses », « Intériorités » et « Vertiges ». Nous avons pris à bras le corps « l'inquiétude » même gisant au cœur de la pensée de Bataille, dont vous dites qu'elle se situe « au confluent des trois mots : expérience, existence et exigence ». En cela, vous distinguez une critique d'art du tranchant-séparant d'une esthétique ne se contentant jamais de la coupe pour elle-même, mais incorporant la matière même de la blessure, et ses restes. Cette réédition pourrait-elle être considérée comme un manifeste pour une critique d'art de la métamorphose active et du montage, que vous mettez d'ailleurs en œuvre dans vos expositions, en tant que commissaire ?

Eh bien, il m'est difficile de répondre à cette question. Un *manifeste* au sens où j'appellerais tout le monde à « couper dialectiquement » comme j'essaie moi-même, sans doctrine établie, avec mes propres bricolages, mes propres errements, de le faire ? Certainement pas. Ce serait plutôt une *manifestation*, au sens où j'essaie de rendre manifestes – et de protester publiquement contre eux – certains aspects typiques de l'autorité dont se prévalent trop souvent les professionnels de l'art, avec une rhétorique de la certitude qui devrait être insupportable à toute personne désireuse de problématiser ou d'interroger honnêtement, c'est-à-dire dans une tresse de savoir et de non-savoir (motif bataillien par excellence), ses objets de pensée. C'était déjà le sens de mon livre *Devant l'image*, il y a presque trente ans. C'était encore le sens de ma critique de Malraux dans *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*⁵.

Comme vous le suggérez, c'est peut-être finalement une question d'*exposition*. Au sens argumentatif comme au sens artistique. L'exposition *l'Informe*, en 1996, était explicitement assertive. *L'Empreinte*, en 1997, était plutôt interrogative : j'avais, par exemple, intitulé une section « Comment mouler une chose friable, périssable ou sans contours ? ». À simplement utiliser le mot, fatal, de « commissaire », vous indiquez vous-même une difficulté qui est mienne dans le monde « curatorial », celle de faire comprendre qu'une exposition peut être questionnante, non autoritaire, sans perdre de son éventuelle pertinence. C'est pourquoi en tout cas, s'agissant de l'exposition *Soulèvements*, j'en modifie à chaque étape les contenus et les accentuations principales. Bref, s'il faut à chaque fois prendre position et en assumer le risque, il faut aussi savoir et assumer le fait que, dans le domaine artistique, le ton de certitude n'est bien souvent que le masque d'une faiblesse de la pensée.

¹ Georges Didi-Huberman, *Aperçus*, Minit, 2018.

² Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n° 2, p. 82.

³ L'exposition *l'Informe : mode d'emploi* s'est tenue du 22 mai au 26 août 1996 au Centre Pompidou, Paris. Commissariat : Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois.

⁴ Catherine Malabou, *l'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996.

⁵ *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minit, 1990. *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Éditions Hazan, 2013.

Copyright of Art-Press is the property of Art-Press (International) and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.