



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 8, Octobre 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5238>

L'Histoire, vue de loin

Magali Nachtergaele

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris : éd. de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009.



Pour citer cet article

Magali Nachtergaele, « L'Histoire, vue de loin », Acta fabula, vol. 10, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5238.php>, article mis en ligne le 27 Septembre 2009, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5238

L'Histoire, vue de loin

Magali Nachtergaele

Le dernier essai en date de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman ouvre une série intitulée « L'œil de l'histoire » - allusion dont l'auteur ne se cache pas à la nouvelle de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*. Le livre fait une mise au point sur sa réflexion en partie conduite à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales durant son séminaire « Connaissance par les montages et politiques de l'imagination ». Toutefois, cette série consacrée au regard dans l'histoire débute, non pas avec le subversif auteur de *L'Érotisme*, mais avec le poète et dramaturge allemand Bertolt Brecht. Didi-Huberman développe une réflexion théorique et politique sur une forme singulière de l'engagement de Brecht, à travers l'étude d'un livre illustré de photographies jusqu'alors resté dans l'ombre de son œuvre dramatique, *Kriegsfibel*, traduit en français sous le titre *ABC de la guerre*. Publié en 1955 en Allemagne de l'Est, l'ouvrage de Brecht se présente comme une diatribe contre la guerre, une œuvre à la fois didactique et engagée. Mais sa singularité réside essentiellement dans la forme. Le livre de grand format fait défiler des clichés de la guerre depuis les années 30 jusqu'en 1945, chaque image étant accompagnée de quatrains écrits par Brecht. Ce genre symboliquement fort, l'épigramme, remonte à l'Antiquité où ces courts textes étaient gravés sur les tombes et s'inscrit donc dans « un style funéraire par excellence » (p. 45). Brecht décrit lui-même son agencement de textes et d'images comme des « photo-épigrammes », une sorte d'éloge funèbre qui intègre la photographie de guerre et de presse à la fonction rhétorique de ces poèmes. Toutefois, le sens moderne de l'épigramme lui confère une dimension satirique qui eut un grand succès pendant les Lumières, au point de devenir une arme politique jusqu'au 20^e siècle¹.

Une question de forme

Hormis le fait que Georges Didi-Huberman publie au moins un livre par an, le rythme même de l'écriture de l'auteur impose aussi au lecteur une vitesse de lecture particulière. Non pas seulement pour suivre la prolifique œuvre de l'historien de l'art, mais aussi pour suivre l'enchaînement de son phrasé et la course haletante de sa démonstration. Puisque l'objet de *Quand les images prennent position* est la forme dialectique que prend la représentation de l'histoire chez

¹ Le poète russe Ossip Mandelstam fut arrêté et assigné à résidence pour avoir écrit une épigramme contre Staline en novembre 1933. Plus tard, il fut envoyé au camp de Kolyma, en Sibérie orientale, où il mourut.

Bertolt Brecht, arrêtons-nous d'abord sur la forme même que Didi-Huberman emploie pour sa cavalcade sur les traces historiques de Brecht, elles-mêmes rythmées par la guerre, l'exil et le retour en Allemagne sous le régime communiste. Quelques particularités dans le ton : des italiques, pour marquer les moments forts de la pensée ou une idée en tension à suivre au fil du livre. Ces italiques répétitives (trop ?) ont pour fonction d'entretenir et maintenir le fil dialectique. Elles mettent en lumière les multiples paradoxes de la représentation de l'Histoire, et particulièrement telle que Brecht la conçoit.

Un autre procédé récurrent notable est la décomposition sémantique et étymologique des mots-clés de l'ouvrage qui sont systématiquement et rigoureusement discutés : position / dys-position / composition, parti, montage, rythme, dialectique ou encore pédagogie. Mais là où Didi-Huberman traque le rythme de la poétique brechtienne entre image, théâtre et poésie, son texte déploie lui-même une rythmique de pensée souvent encombrée de nombreuses citations, lot d'un travail de recherche et de démonstration méthodiques. On admettra qu'il s'agit du moindre mal (mal nécessaire, certainement) des cinq volets qui composent son essai sur le « documentaire poétique » *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht.

La forme chez Brecht est, selon Didi-Huberman, la question entièrement dialectique sur laquelle repose l'argumentaire du livre, comme un fléau toujours en équilibre entre plusieurs positions.

Qu'est-ce que *Kriegsfibel* ?

La prise de position de Brecht dans son *Arbeitsjournal* (*Journal de travail*) puis dans *Kriegsfibel* passe par un montage documentaire. Pour le premier, Brecht avait collé des photographies sur des pages blanches et ajouté des commentaires en prose tapés à la machine à écrire, utilisant papier, colle et ciseaux pour son entreprise de re-montage historique ou peut-être devrait-on dire, de « papiers collés » historiques. Conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, la version originale se présente comme une suite de feuillets compilant des coupures de presses illustrées et des commentaires à dates irrégulières sur des événements personnels ou collectifs. *L'Arbeitsjournal* est beaucoup plus hétéroclite sur le plan formel que *Kriegsfibel*, qui apparaît comme la forme la plus aboutie de ce que Brecht avait entrepris dans son journal écrit de 1938 à 1955, c'est-à-dire jusqu'en 1948 pendant ses années d'exil puis à son retour dans la partie de Berlin contrôlée par les communistes.

Didi-Huberman se concentre sur *Kriegsfibel*, qui chronologiquement vient après le *Journal* et dont le projet semble partiellement et tout du moins formellement, en découler. Le dispositif visuel, tel que publié, agence sur des doubles pages photographies noir et blanc et épigrammes de l'auteur. Le fond est noir, le texte blanc apparaissant comme en négatif. Brecht, comme à l'accoutumée, réalise une

œuvre collective et s'adjoint les services de Peter Palitzsch (pour la maquette) mais surtout de sa fidèle collaboratrice d'alors Ruth Berlau à qui il confie la mise en forme (p. 32-33). Achevée en 1944-45, la première version du manuscrit, conservée à la bibliothèque Houghton de l'Université Harvard, connut bien des déboires avant d'être finalement acceptée par l'éditeur est-allemand Eulenspiegel à l'automne 1954, à condition que certaines parties considérées « trop pacifistes » par l'Office pour la Littérature de Berlin-Est soient supprimées (p. 32)².

Des images en position

La position première de Brecht se situe d'un point de vue excentré : celui de l'exilé. En effet, après l'incendie du Reichstag le 28 février 1933, Brecht quitte l'Allemagne pour un long exil de 15 ans qui le conduira jusqu'aux États-Unis. En raison de l'incertitude constante qui pousse l'exilé à toujours changer de lieux, l'écriture de Brecht se fait plus légère et mobile, de sorte qu'il n'écrit que de « petites épigrammes, huit vers et actuellement plus que quatre »³. Didi-Huberman constate que sa position « déterritorialisée » l'amène à produire ce qu'il qualifie comme une « poésie de guerre » (p. 13). L'émergence de cette écriture aurait été rendue possible sous une double contrainte, celle de l'insécurité mais aussi de distance de l'exilé qui aurait placé la guerre sous un nouveau jour, comme en exposition devant Brecht, vue de loin. Didi-Huberman considère alors que ce nouvel espace, en dehors de son pays, mais aussi dans la guerre, appelle à une prise de position qui réponde à ces changements permanents de *situation* (militaire, politique, historique) (p. 15). La connaissance des événements devient alors primordiale, dans la mesure où elle permet de faire un choix éthique juste, au sens fort.

Les images, dans cette perspective, endossent une responsabilité centrale. Ruth Berlau annonce dans le court avant-propos introduisant *Kriegsfibel* que « le livre veut enseigner l'art de lire des images ». Elle les compare à des hiéroglyphes et réaffirme immédiatement la vocation didactique de cet abécédaire qui doit enseigner à la fois la lecture d'images et le rejet de l'idéologie guerrière. Brecht reprend ainsi à son compte le constat fait par Lazslo Moholy-Nagy en 1927 dans *Peinture, photographie, film*. Il redoutait que « l'analphabète du futur » soit celui qui ne sache comment décrypter les images – une citation souvent attribuée à Walter Benjamin qui la cite dans son ouvrage sur le photographe Karl Blossfeldt (1928) et sa *Petite histoire de la photographie* (1931) mais qui insiste plutôt sur les légendes qui allaient « devenir l'élément essentiel du cliché »⁴. Cependant, le choix de l'épigramme comme légende des images acquiert une dimension critique qui prend

² Le manuscrit fut dans un premier temps refusé en 1948 par l'éditeur Kurt Desch puis en 1950 par les éditions Volk und Welt (p. 31).

³ *Journal de travail, 1938-1955* [1973], trad. par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 117.

⁴ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres, t. 2*, trad. Maurice de Gandillac *et alii*, Folio Essais Gallimard, 2000, p. 321-322.

l'image de biais et non dans la littéralité de ce qui est montré. L'épigramme transpose la lecture de l'image dans un processus d'interprétation poétique créant ainsi un écart étrange qui trouble la perception familière des clichés, tels qu'ils apparaissent principalement dans la presse illustrée. En s'affirmant à la fois comme « *Denker und Dichter* » (« penseur et poète », p. 44), Brecht signale ainsi sa « position dialectique » (p. 42), entre création poétique et enseignement visuel.

La dialectique en représentation

Comment Brecht parvient-il à conjuguer ces deux impératifs à la fois esthétiques et éthiques ? Didi-Huberman constate tout d'abord que la position initiale de Brecht l'amène à établir dans son travail de composition critique une dialectique de la mise à distance, autrement appelée *Verfremdung*. Ce processus de « distanciation » se réalise de plusieurs manières, notamment à travers un « montage historique par collage et association » (p. 65), un procédé que Brecht exploitait déjà sur la scène de théâtre en faisant défiler des tableaux aux allures de paraboles modernes : *Mère courage*, pièce en 12 tableaux, répond par exemple de façon archétypale à cette construction qui progresse par une suite de saynètes juxtaposées. Le parallèle entre tableau théâtral (que Roland Barthes proposera dans son article sur « Diderot, Brecht et Eisenstein » en 1973) et photographie se profile clairement dans le développement de Didi-Huberman. En laissant supposer que ces médiums seraient intrinsèquement liés, la représentation brechtienne oscillerait en permanence entre *theatrum mundi* et *speculum mundi*, par-delà le souci de réalisme. On peut alors considérer que Brecht fait de cette distance critique un véritable paradigme dans la représentation. Il l'applique à la photographie et à la scène, bien qu'il l'ait déjà conceptualisé auparavant à propos du *gestus* de l'acteur, cette attitude qui selon Gilles Deleuze met à jour la pensée et se distingue nettement quand elle est jouée dans l'enchaînement de la fable⁵. Comme l'explique Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre* (1948), l'acteur brechtien, et par extension le dramaturge avec son œuvre, construit son personnage avec cette distance critique qui lui permet de combiner des éléments signifiants de jeu et d'atteindre le *gestus* juste. C'est en se décollant très légèrement de son personnage que l'on peut garder un regard critique mais aussi mieux contrôler l'effet même de cette critique : « Se distancier serait montrer en montrant que l'on montre et en dissociant par là – pour mieux en démontrer la nature complexe et dialectique – ce que l'on montre » (p. 68). Par une suite de contradictions dramaturgiques qui « s'ajointent » les unes aux autres, la fable qui résulte de cet enchaînement s'élabore visuellement, tout en maintenant en permanence de légers écarts avec une représentation réaliste trop familière et vidée de son sens.

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps, cinéma 2*, Critique, Minuit, 1985, p. 250.

Didi-Huberman poursuit son analyse en l'appliquant au montage photographique : « La distanciation crée des intervalles là où l'on ne voyait que l'unité » ce qui justifie la « [désarticulation] de notre perception habituelle des rapports entre les choses et les situations » (p. 69). C'est précisément cette distance qui provoque le sentiment d'étrangeté, ce que Siegfried Kracauer avait désigné en 1927 dans son texte précurseur sur la photographie comme un procédé d'*estrangement*⁶. Le théâtre épique brechtien mettait en effet déjà en scène ce « dépaysement » généralisé dont parlait Blanchot (p. 74) et Didi-Huberman le compare par ailleurs subtilement au *unheimlich* freudien. Ce démontage de l'ordre attendu des événements - image, légende, chronologie - est caractérisé dans le chapitre consacré à la « dys-position » des choses, qui fait suite à celui sur la « disposition *aux* choses ». En prenant appui sur les procédés esthétiques et poétiques de montage auprès des avant-gardes du début du 20^e siècle, Didi-Huberman opère un parallèle formel à partir d'exemples tirés de *Arbeitsjournal* et de *Kriegsfibel* où les « sautes », « passage d'une chose à l'autre », sont particulièrement sensibles (p. 77) et augmentent les effets d'*estrangement*. Sur la septième planche de *Kriegsfibel* que Didi-Huberman analyse, on voit une photographie de vague, sans légende, simplement accompagnée de l'épigramme suivante (p. 49) :

Achttausend liegen wir im Kattegatt / Nous sommes huit mille qui gisons dans le Kattegatt.

Viehdampfer haben uns hinabgenommen / Des cargos à bestiaux nous ont entraînés par le fond.

Fischer, wenn dein Netz hier viele Fische gefangen hat

/ Pêcheur, si ton filet attrape ici beaucoup de poissons,

Gedenke unser und laß einen entkommen / Souviens-toi de nous et laisses-en un s'échapper

La photographie et le texte font allusion à la bataille navale qui opposa l'Allemagne au Danemark et à la Norvège en 1940 et durant laquelle huit mille marins perdirent la vie. L'ensemble est donc fait de « contrastes, ruptures, dispersions » pour constituer une « iconologie des intervalles » (p. 78), dont Didi-Huberman rappelle qu'elle était déjà présente chez Aby Warburg et qui, chez Brecht, acquiert une fonction pédagogique. C'est d'ailleurs cette fabrication d'un discours jouant du montage pour rendre les contrastes signifiants qui avait valu à Brecht l'image réductrice d'un pédagogue politique, pour ne pas dire, un propagandiste. Toutefois, Didi-Huberman valorise très justement la « valeur opératoire du montage

⁶ « L'histoire a ceci de commun avec la photographie qu'elle permet, entre autres choses, un effet d'*estrangement* », Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, [2005, Suhrkamp Verlag, Francfort] trad. de l'angl. par Claude Orsoni, édité par Philippe Despoix et Nia Pervolaropoulou, *Un ordre d'idées*, Stock, 2006, p. 57.

brechtien » (p. 79) et revient en détail sur son « art de disposer les différences » (p. 86), qu'il définit comme une « *méthode moderne* par excellence ».

La politique d'exposition

Dans le chapitre « La composition des forces. Rencontrer la politique », Didi-Huberman revient sur la position d'extra-territorialité de l'exilé. La distance facilite la dislocation et le re-montage des événements, un terme que l'auteur n'utilise jamais, « réalités historiques » lui étant préféré (p. 104). Cette terminologie tient aussi à la position de Brecht qui ne souhaite pas « rendre le réel » mais plutôt le rendre « problématique » (p. 109). Didi-Huberman entend-il la représentation brechtienne comme une politique constante d'*exposition* ? C'est en quelque sorte la conclusion qui découle de la lecture, dans la mesure où elle rejoint clairement la politique d'exposition que Walter Benjamin présentait dans son texte sur *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* (1936) comme la seule action possible sur des images reproductibles à l'infini : une forme d'arrangement permanent. Il en résulte une position politique de l'exposition, celle-là même que Brecht oppose à la « prise de parti » (p. 114) qui se soumettrait à un appareil idéologique. La politique se dévoile par excellence grâce au montage, par le choix de l'anachronie qui permet de remonter le cours de l'histoire par boucles (p. 133). Ainsi, la construction de l'événement se fait par pièces détachées, à travers la représentation simultanée du passé et du présent (p. 138). Cette métaphore de la mise en pièce, ou du détachement, est visible dans un motif que Didi-Huberman repère de *l'Arbeitsjournal* à *Kriegsfibel*, la jambe artificielle qui fait clairement écho aux corps mutilés montrés dans la seconde partie du livre. Les blessés, dont on remarque qu'ils portent souvent de bandages aux yeux, répondent aux cadavres parfois symboliquement décapités ou réellement dépecés : ici des casques au sol, là, la tête d'un soldat accrochée à un véhicule blindé. Didi-Huberman présente en parallèle un autre ouvrage de photographies de guerre, *Krieg dem Kriege !* daté de 1924 et réalisé par Ernst Friedrich où les crânes étaient utilisés comme porte-étendards. On ne peut échapper, selon l'auteur, à la remise en question de l'allégorie de la vanité, tandis que le crâne comme emblème revêt tout à coup une dimension réaliste à la limite du soutenable. « Le montage a bien pour effet de mettre en crise (...) le message qu'il est censé véhiculer », déclare Didi-Huberman (p. 152). Par conséquent, l'ajointement des images enseigne sous l'effet d'un dérangement des valeurs établies. Leur co-présence vont former les images frappantes nécessaires à l'art de la mémoire, un montage critique dont Benjamin reconnaissait l'efficacité chez Brecht et qu'il invoque justement dans sa charge contre l'acédie historiciste⁷.

Une pédagogie de l'innocence

⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, t. 3, trad. M. de Gandillac, Folio essais, Gallimard, 2000, Benjamin cite deux vers de *l'Opéra de Quat'sous* en épigraphe de son chapitre sur l'acédie. Il conclut sur la nécessité de « brosser l'histoire à rebrousse-poil », p. 432.

Le choix de l'abécédaire renvoie à un art de la mémoire – dont Didi-Huberman tisse très précisément les accointances (p. 198-211) – mais aussi à une position didactique : il s'agit d'enseigner aux enfants l'écriture et la représentation de l'Histoire par sa crise la plus aiguë, la guerre. *Kriegsfibel* est en cela une « leçon », quasi-jésuitique dans la mesure où elle renvoie à une tradition d'apprentissage par le jeu, bien qu'un jeu particulièrement macabre. La théâtralisation du savoir et de l'Histoire correspond à une posture politique, une fois encore. Se référant au théâtre brechtien, Didi-Huberman rappelle que la notion de « fable » consiste à « composer » globalement la multiplicité et l'hétérogénéité des gestes effectués par les acteurs (p. 137). La posture de Brecht s'apparente à celle de l'enfant ou du naïf qui présente Hitler comme un pantin (p. 218) et qui en appelle à un regard neuf sur la guerre. *Kriegsfibel* est en cela une œuvre pédagogique qui a pour but de contrer la redoutable pédagogie hitlérienne et la langue du troisième Reich⁸ (p. 193). Benjamin constate par ailleurs que Brecht fait en quelque sorte du théâtre pour enfants : le *gestus* du naïf, de l'enfant (ou du fou shakespearien) acquiert une dimension politique. La position du naïf permet « l'ivresse des formes » (p. 225) en libérant le discours parfois trop idéologique ou formaté de la compassion par un retour à l'innocence et à la jouissance dans le jeu.

En conclusion

Didi-Huberman plante le décor historique des pratiques brechtiennes de l'image. En la mettant en perspective avec son théâtre mais aussi avec des genres et formes classiques de représentation tels que l'abécédaire, l'épigramme, l'allégorie, l'épique, le lyrisme ou le réalisme, il réaffirme la créativité formelle du dramaturge et sa conscience aiguë des effets politiques et dialectiques du montage visuel. Les chapitres se subdivisent en thématiques qui abordent les deux œuvres principales étudiées, *Kriegsfibel* et *l'Arbeitsjournal*, sous leurs différentes facettes comme en prisme. La forme de l'essai prend un point de vue panoptique, tellement dense qu'il en résulte des conclusions soit elles-mêmes éclatées, soit trop simples. *Kriegsfibel* apparaît comme un ouvrage historique, au sens d'un livre d'histoire, témoin d'un autre temps et d'autres modalités de représentations. Même si Didi-Huberman réévalue ce pan peu étudié l'œuvre brechtienne, on en vient à considérer qu'il y a quelque chose de désuet chez Brecht et que cette approche de l'image de guerre, cette pédagogie pacifiste et du théâtre de la représentation comme terrain politique appartient à un autre temps⁹. Quel sens donner aujourd'hui à la « déterritorialisation » vécue par Brecht ou à la distance de point de vue de l'exilé lorsque l'illusion de proximité est entretenue par des réseaux presque continus

⁸ Voir Victor Klemperer, *L.T.I., La langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue* [1947], trad. Elizabeth Guillot, Agora Pocket, 2003.

⁹ On se demande en effet en quoi les photo-épigrammes de Brecht peuvent encore dire quelque chose sur l'atrocité de guerres aujourd'hui invisibles ou sans images brutes, toujours médiatisées par un contrôle absolu de la diffusion des images en amont (le photographe « *embedded* ») et en aval (traitement numérique, canaux de diffusion télévisuels ou sur Internet).

d'images ? En *incipit*, Georges Didi-Huberman effleure la question de l'anachronique, de l'atemporel et de la position même de l'historien vis-à-vis de son objet. Alors que le champ politique actuel souffre d'un sérieux déficit théorique et analytique, on regrette l'engagement timide de ce livre rigoureux, documenté et posant toujours l'argumentaire au plus juste, qui aurait pu actualiser l'entreprise de Brecht au-delà de ses circonstances historiques majeures dont la mémoire s'éloigne irrémédiablement, et toujours plus vite.

Note : Le prochain opus de la série « L'œil de l'histoire » portera sur le réalisateur italien, poète et auteur des *Ecrits corsaires*, Pier Paolo Pasolini.

Bibliographie complémentaire :

Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, 1948.

Kriegsfibel, Berlin (ex-RDA), Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955

Journal de travail, 1938-1955 [1973], trad. par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche,

1976 *ABC de la guerre*, trad. Philippe Ivernel, Grenoble, PUG, 1985

Roland Barthes, « Brecht, Diderot, Eisenstein », *Cinéma : théories, lectures, Revue d'esthétique*, numéro spécial, Klincksieck, 1973.

Walter Benjamin, *Œuvres*, tomes 2 et 3, trad. M. de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Folio poche, Gallimard, 2000.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Critique, Minit, 1985.

Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, trad. de l'angl. par Claude Orsoni, édité par Philippe Despoix et Nia Pervolaropoulou, Un ordre d'idées, Stock, 2006.

PLAN

AUTEUR

Magali Nachtergaele

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : nachtergaele@gmail.com