

ÉCRITURE ET SUBJECTIVITÉ CHEZ GEORGES DIDI-HUBERMAN : UNE LECTURE AU PRISME DE L'AUTO THÉORIE

Laura MARIN¹ 

Article history: Received 10 November 2024; Revised 6 March 2025; Accepted 9 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *Writing and Subjectivity in Georges Didi-Huberman's Work. A Reading through the Lens of Autotheory.* This article explores the autotheoretical dimension of Georges Didi-Huberman's work through certain methodological, thematic and stylistic aspects of his writing. Drawing on several of his works – *Aperçues* (2018), a diary “in disarray” and “without continuity”, which unfolds as “an original self-portrait without a single face”; *Pour commencer encore* (2019), a dialogue with Philippe Roux, which links the theoretical to the biographical and constitutes itself as “an unprecedented self-portrait”; and *Tables de montage* (2023), an exhibition of his working files presented as a new way of talking about oneself –, the analysis is built around three main axes: modes of emergence of the “I”, to better grasp the braiding of subjectivity and otherness in the construction of knowledge; the gaze as autotheoretical modality, to show how the relationship between sensory experience and conceptual elaboration is constructed; and montage as autotheoretical apparatus, to examine the discursive forms that translate the movement of thought.

Keywords: *I, outside-I, gaze, montage, critical writing, Didi-Huberman*

REZUMAT. *Scritură și subiectivitate la Georges Didi-Huberman: o lectură prin prisma autoteoriei.* Acest articol explorează dimensiunea autoteoretică a operei lui Georges Didi-Huberman urmărind diverse aspecte metodologice,

¹ **Laura MARIN** enseigne à l'Université de Bucarest. Ses recherches s'inscrivent dans un dialogue interdisciplinaire entre philologie, théorie de l'image, arts et épistémologie des archives, avec un intérêt marqué pour les modes de transmission et de réactivation des héritages visuels et textuels dans les pratiques de création et de pensée contemporaines. Elle a traduit en roumain deux ouvrages fondamentaux de Georges Didi-Huberman : *Devant l'image* (*În fața imaginii*, Tact, 2019) et *Devant le temps* (*În fața timpului*, Tact, 2021). Courriel : laura.marin@litere.unibuc.ro.

tematică și stilistică ale scriiturii sale. Pornind de la câteva dintre lucrările sale – *Aperçues* (2018), un jurnal „în dezordine” și „fără continuitate” care se dezvoltă sub forma unui „autoportret fără față unică”; *Pour commencer encore* (2019), un dialog cu Philippe Roux, care leagă teoreticul de biografic și se constituie într-un „autoportret inedit”; *Tables de montage* (2023), o expoziție a fișelor sale de lucru care se prezintă ca o nouă modalitate de a vorbi despre sine – analiza se construiește în jurul a trei axe principale: modurile de apariție ale „eului”, pentru a înțelege mai bine întrepătrunderea dintre subiectivitate și alteritate în construcția cunoașterii; privirea ca modalitate autoteoretică, pentru a arăta cum se construiește raportul dintre experiența sensibilă și elaborarea conceptuală; montajul ca dispozitiv autoteoretic, pentru a examina formele discursive care traduc mișcarea gândirii.

Cuvinte-cheie: *eu, în-afara-eului, privire, montaj, scriitură critică, Didi-Huberman*

En proposant à Georges Didi-Huberman un livre d’entretiens pour la collection « Les Singuliers » des Éditions Argol, Philippe Roux envisage un dialogue qui repose sur le principe fondateur de la collection : explorer les liens entre l’œuvre et la vie, interroger la manière dont elles se construisent l’une l’autre et s’entrelacent. Plus précisément, c’est de leur « imbrication » (2019a, 9) qu’il est question dans ce livre d’entretiens intitulé *Pour commencer encore*, de ce qui, dans le travail de pensée et d’écriture de Georges Didi-Huberman ne peut se dissocier de son parcours personnel, de ses expériences sensibles et de ses engagements. Philippe Roux sait pourtant que l’auteur avec lequel il a affaire est moins favorable à une démarche tout simplement autobiographique. Toujours attentif à ne pas transférer l’autorité entière au « je », Georges Didi-Huberman s’interroge d’abord sur un usage plus prudent et plus critique du « je » face au défi de composer un « autoportrait inédit » (2019a, quatrième de couverture), en revenant sur son passé, ainsi que sur les sources et les méthodes singulières de son travail d’historien et de théoricien des images. Mais si Philippe Roux insiste pour tirer le fil qui tisse les liens entre l’œuvre et la vie, tout en impliquant le « je » de l’auteur, c’est parce qu’en lisant avec attention et délicatesse, il avait repéré dans l’écriture de Georges Didi-Huberman un « je » intime, immersif et diffus, qui « s’innerve entre les lignes, dans le drapé du texte », et cela, précise-t-il, « dès le début » (2019a, 9).

C’est à la dynamique de ce « je » souterrain mais structurant, qui confère une dimension organique et subtile à la présence du sujet dans l’œuvre, que je voudrais m’intéresser dans cet article, l’objectif étant d’examiner de quelle manière on pourrait l’inscrire dans une tradition réflexive qui, bien que distincte

de l'autothéorie *stricto sensu* (Zwartjes 2019 ; Fournier 2022 ; Papillon 2023), en partage certaines préoccupations pour la place du vécu dans la production du savoir. Mon hypothèse est que, dans *Pour commencer encore*, Philippe Roux invite Georges Didi-Huberman à se prêter à un exercice autothéorique, à condition d'entendre ce terme dans une acception plus large et plus flexible². Non seulement il l'incite à s'autoriser un retour sur soi – en l'amenant à évoquer ses souvenirs d'enfance à Saint-Étienne, sa mémoire familiale, ainsi que les idées et les figures d'intellectuels, d'artistes ou d'écrivains ayant marqué son parcours de vie et de pensée –, mais il insiste aussi sur le fait qu'un « je » est toujours à l'œuvre dans son écriture, soulignant ainsi que le savoir ne peut être totalement séparé du sujet qui le produit et l'énonce. Loin de se limiter à un simple entretien, le texte à double voix de *Pour commencer encore* explore la manière dont les questions que Georges Didi-Huberman se pose devant les images trouvent une résonance dans sa propre histoire.

Situer ce texte dialogué au contact des gestes et des pratiques autothéoriques me permettra, d'une part, d'observer que Georges Didi-Huberman compose avec des expériences de regard qui lui sont propres et des fragments autobiographiques – qu'il croise toujours avec des questionnements historiques et théoriques – afin de construire une subjectivité dont l'enjeu n'est pas tant d'exposer un soi que d'interroger les conditions mêmes du voir et du savoir. D'autre part, il s'agira de comprendre que le savoir visuel qu'il construit à travers son œuvre prend la forme d'un processus toujours situé, affectif, pluriel et conflictuel, qui se déploie au croisement de l'individuel et du collectif. Plus précisément, cet article propose d'examiner une dimension à potentialité autothéorique de l'œuvre de Georges Didi-Huberman, à travers certains aspects méthodologiques, thématiques et stylistiques de son écriture. Pour ce faire, j'articulerai mon analyse autour de trois axes principaux : les modes d'apparition du « je », afin de mieux saisir le tressage de subjectivité et d'altérité dans son travail de recherche, de pensée et d'écriture (la construction du savoir) ; le regard comme modalité autothéorique, pour montrer comment se construit chez lui le rapport entre récit personnel (l'expérience sensible individuelle) et réflexion théorique (l'élaboration conceptuelle plus large) ; le montage comme dispositif autothéorique, pour analyser une forme discursive (hybride, fragmentée, expérimentale) qui traduit chez lui le mouvement de la pensée et le geste critique.

² Une définition élargie de l'autothéorie est d'ailleurs encouragée par Lauren Fournier dans un chapitre intitulé « Autotheory's Historical Roots » (2021). Toujours dans cette perspective, on peut mentionner un colloque organisé par Marta Sábado Novau et Alexandra Devillers à l'Université catholique de Louvain, les 27 et 28 février 2025, visant à « élargir la définition du terme "autothéorie" pour y inclure toutes les entreprises d'écriture qui partent non seulement de soi mais également de l'expérience de la vie "vécue" afin d'élaborer un savoir théorique ou une pensée réflexive, voire philosophique ».

« Je » et « hors-je » dans la construction du savoir

Là où les démarches autothéoriques utilisent le « je » pour produire un discours critique à partir d'une expérience de l'intime, Georges Didi-Huberman passe plutôt par des « hors-je » pour dire son « je » : une image d'art ou un corpus de photographies documentaires, une phrase poétique qui l'interpelle, une histoire ou une pensée qui l'inspire dans son travail de création épistémologique, comme celles d'Aby Warburg, Walter Benjamin ou Ernst Bloch, par exemple. Ni pleinement autothéorique (Fournier 2021 ; Bal 2015), ni complètement effacé ou absent, le « je » qui agit en filigrane dans son écriture oscille entre engagement subjectif et abstraction réflexive. Il assume et organise la réflexion, jouant ainsi le rôle d'outil méthodologique plutôt que d'objet central. Il participe à l'élaboration du savoir sans être pour autant autoréférentiel, et sans minimiser non plus son implication dans la construction conceptuelle.

Dans *Pour commencer encore*, où Didi-Huberman semble s'autoriser un dévoilement plus direct tout en restant fidèle à son usage prudent et critique de la première personne du singulier, la question dialectique du « je » et des « hors-je » est posée dès les premières lignes du dialogue avec Philippe Roux : « Quoi de plus légitime, pour un auteur, que de dire : *j'écris, j'imagine, je pense* ? [...] Je ne peux rien faire sans mon *je*, mais si je n'écoute que lui – si je lui délègue toute l'autorité –, mon écriture, mon imagination ou ma pensée ne deviendront bien vite que des autopromotions, des selfies sans intérêt » (2019a, 11). Un peu plus loin, il note qu'« [o]n n'écrit, on n'imagine, on ne pense que dans le jeu du *je* et du *hors-je* » (2019a, 11), ajoutant que ce « jeu » devra se constituer à la fois comme condition de l'autoportrait qui lui a été demandé et comme principe guidant celui qui parle publiquement de soi-même :

Alors si tu veux, cher Philippe, que nous parlions d'une certaine « imbrication entre l'œuvre et la vie » [...] il faudra accepter que je te réponde souvent avec des *hors-je*, des choses, des images ou des pensées qui viennent d'ailleurs que de moi [...]. Sans doute est-ce un *sujet* qui écrit, qui imagine, qui pense. Mais un sujet, ce n'est justement qu'un *je divisé*, mis en pièces, épars, ouvert par tous ses *hors-je*. (Didi-Huberman 2019a, 13)

Il n'est donc pas question pour Didi-Huberman d'engager dans le dialogue un « je » frontal, affirmatif et autoritaire, qui se pose comme centre du discours. Bien au contraire, il compte sur un « je » qui se construit dans une dynamique relationnelle avec ce qui lui est extérieur : le « tu », le « il », le « elle », le « nous », l'« ailleurs » :

C'est donc avec l'intrusion du dehors qu'il faut écrire ses propres expériences intérieures. Un texte qui gravite seulement autour de son *je* est un texte pauvre, narcissique, bloqué, proche de l'inanition. Dans un texte il faut que le *tu* s'interpose,

que le *il* ou le *elle* nous bouleversent, nous décentrent de nous-même. Il faut qu'un certain *nous* se constitue. Il faut qu'un *ailleurs* – dans le temps comme dans l'espace – devienne l'essentiel. Alors le *je* divisé, s'il est bien assumé, produira un *je* multiplié, agrandi, élargi. (Didi-Huberman 2019a, 13)

Autrement dit, c'est avec tout ce qui a vocation à décentrer le sujet, à l'exposer à une altérité non pas déstabilisante, mais enrichissante, qu'il faut penser et écrire le « je », l'idée étant de dépasser le risque du repli sur soi et de faire de l'expérience intérieure un vecteur de l'expérience collective. Et ceci, pour un but très précis : que la connaissance demeure toujours vivante, explorée sans être figée ou enfermée.

Inscrit dans une communauté de voix, d'histoires et de regards, le « je » de Didi-Huberman agit dès lors en réseau : il est pris dans un jeu interactif avec ce qui lui vient du dehors, son mode de manifestation étant plutôt le performatif. Capable de s'ouvrir aux autres et aux ailleurs, il met en avant sa flexibilité relationnelle, et non son individualité singulière. Il se déploie dans une multiplicité stimulante, apparaissant comme efficace et productif. Étendu pour intégrer une pluralité de « hors-je », le « je » de Didi-Huberman détourne ainsi la narration intime pour pratiquer une forme dialogique, dont le résultat est un savoir hybride, qui mêle récit autobiographique, essai critique et réflexion théorique. *Pour commencer encore* échappe de la sorte aux pièges d'une simple convocation du passé, d'une écriture rétrospective sur soi, et s'affirme comme une incitation à expérimenter, une écriture à travers soi, toujours recommencée et prospective, et qui ne cesse de transgresser la frontière entre expérience personnelle et production intellectuelle pour atteindre quelque chose de plus vaste et de plus innovant : « remettre les choses au travail présent en vue d'une nouvelle transformation » (Didi-Huberman 2019a, 27).

Ces particularités rapprochent, à mes yeux, le « je » de Didi-Huberman de celui des écritures autothéoriques, qui reposent sur une dynamique semblable, que Lauren Fournier décrit ainsi :

L'impulsion autothéorique englobe l'impulsion de théoriser et de philosopher de manière critique à partir de la perspective de quelqu'un qui est clairement subjectif et incarné ; de traiter les expériences vécues comme un théoricien ou un philosophe, d'une certaine manière ; de comprendre son propre soi et sa propre vie en relation avec la théorie et la philosophie, et de comprendre son propre soi comme faisant partie de sa propre création – qu'il s'agisse d'une peinture, d'un écrit, d'un film, etc.³ (Fournier 2021, n. tr.)

³ « The autotheoretical impulse comprises the impulse to critically theorize and philosophize from the perspective of someone who is clearly subjective and embodied; to process lived experiences as a theorist or philosopher of sorts; to understand one's self and one's life in relation to theory and philosophy, and to understand one's self as part of one's practice of making work – be it a painting a piece of writing, a film, and so on » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, la traduction de ces extraits nous appartient.

Cette proximité se rend visible aussi bien ici, dans le dialogue avec Philippe Roux, qu'ailleurs, dans un autre livre qui s'apparente au genre autobiographique. Il s'agit d'*Aperçues*, un journal « en désordre » et « sans continuité », composé de notes datées et organisées thématiquement plutôt que chronologiquement, dont la particularité est d'enregistrer l'éphémère : des choses, des êtres, des affects, des pensées ou des phrases que le regard saisit au vol. Tout comme *Pour commencer encore*, *Aperçues* est présenté sous le nom plus général d'autoportrait, sauf qu'il est qualifié ici non pas d'« autoportrait inédit », mais d'« autoportrait sans visage unique » (Didi-Huberman 2018, quatrième de couverture).

Dans une note du 26 juillet 2011 intitulée précisément « Hors-je », Didi-Huberman résume brièvement le sens éthique de son travail d'écriture : « d'un côté, faire acte de connaissance mais ne pas faire servir celle-ci à la maîtrise qui referme toute chose ; d'un autre, faire acte d'expérience, donc parler à la première personne, mais ne pas faire servir celle-ci à la clôture narcissique » (2018, 260). Cette phrase, qui présente deux modes opposés d'engagement avec la connaissance théorique et l'expérience sensible, tout en prévenant contre les extrêmes qui pourraient limiter ou fermer le processus de la pensée, capte parfaitement la porosité et le détournement des frontières entre savoir et subjectivité – un aspect essentiel de l'autothéorie, selon Lauren Fournier, où le « je » de l'auteur se situe entre l'exposition de soi et la construction d'un savoir théorique plus général, critique et partagé. Quant à lui, Didi-Huberman cherche une approche intellectuelle et personnelle non réductrice et non dogmatique, qui reste ouverte et dynamique : « Il faudrait savoir mettre en œuvre la teneur autobiographique de toute pensée, de toute connaissance, mais sans que le Moi devienne un centre fasciné par soi-même » (2018, 260). Cela reviendrait à dire produire un « savoir situé » (1988), pour reprendre ici le concept bien connu de Donna Haraway, dans la mesure où ce savoir parvient à rendre compte de ce qui le lie au parcours personnel du sujet qui écrit, à ses histoires ou à ses affects, tout en évitant un repli narcissique. Sur ce point, Didi-Huberman évoque deux exemples d'auteurs ayant réussi à doser avec justesse le « je », ni en le cachant ni en l'affirmant excessivement. Le premier est Walter Benjamin, qui raconte dans *Enfance berlinoise* « ses souvenirs d'enfance sans être jamais le centre, le héros, le Narcisse ou le maître de sa mémoire, moyennant quoi il nous raconte le monde entier et non pas lui tout seul » (Didi-Huberman 2018, 260). L'autre, c'est Claude Simon, « immense et discret en même temps » (Didi-Huberman 2018, 260), dans *La route des Flandres*.

J'ajouterais que, dans *Pour commencer encore*, Didi-Huberman réussit à son tour à trouver cette dose juste de « je ». Reliant le « je » aux myriades de « hors-je », plutôt que l'enfermant dans une auto-absorption, il fait de la « teneur autobiographique » un levier critique et non une simple confession ou convocation

de ce qu'il a vécu. Le « je » n'est qu'un prétexte, un point d'entrée dans un dialogue plus complexe avec les autres et l'histoire collective, avec les mémoires survivantes et les désirs structurant l'avenir, avec des idées et des notions qui ne cessent de le mettre en mouvement pour reconduire constamment l'analyse culturelle et conceptuelle :

Je voudrais donc mener – avec toi, grâce à toi – une sorte d'anamnèse dans laquelle l'acte de convoquer certaines choses de ma mémoire servirait moins à identifier une *cause passée* de mon statut présent qu'à faire lever une *chose présente* de mon désir, c'est-à-dire la *cause future* d'un travail, d'un mouvement à venir. [...] *Pour commencer encore* : ce serait donc tenter l'exercice d'une mémoire pour qu'elle soit mise en mouvement par le rythme même d'un désir capable de donner forme à un futur (et non à mon passé en tant que tel, qui n'a aucun intérêt public). (Didi-Huberman 2019a, 26-28)

On comprend pourtant que ces exemples ne s'inscrivent pas complètement dans la catégorie des autothéories « classiques » ou systématiques, car l'accent n'y est pas mis sur une exploration théorique du « je » ni sur des thèses philosophiques directes. *Enfance berlinoise* met davantage l'accent sur la mémoire, l'expérience sensorielle et la subjectivité de l'enfance que sur une analyse théorique ou philosophique explicite de ces expériences. *La route des Flandres* reste avant tout un roman de fiction expérimental, bien qu'il mêle l'expérience personnelle à une réflexion sur des thèmes théoriques tels que la mémoire, le temps, l'individu dans l'histoire. *Pour commencer encore* n'est pas une autothéorie revendiquée, même s'il en possède certaines potentialités, car le projet de Didi-Huberman reste fondamentalement tourné vers le dialogue avec Philippe Roux, donc orienté, médié, voire détourné par les questions de son interlocuteur. Cela montre pourquoi il est nécessaire d'élargir le concept d'autothéorie si l'on veut analyser la manière dont Didi-Huberman laisse son « je » se construire à travers le regard qu'il pose sur les images, sur l'histoire, sur la mémoire, faisant résonner en creux une tonalité autothéorique.

Le regard comme modalité autothéorique

Le jeu du « je » et des « hors-je » trouve une belle illustration à un autre endroit de *Pour commencer encore*, où Didi-Huberman confie à Philippe Roux que le regard est une de ses « hantises fondamentales », et ceci, dit-il, « au point même de la faillite du voir » :

Souvent, mes questions se résument à celle-ci : *mais pourquoi n'a-t-on pas vu venir ?* Pourquoi échoue-t-on à voir le travail du temps ? Pourquoi est-on aveugle aux catastrophes en cours, dont les symptômes pourtant affleurent sous nos yeux ? C'est une question taraudante à tous les plans : depuis le cercle restreint, familial (pourquoi n'ai-je pas vu venir la mort de ma mère ?), jusqu'aux cercles plus larges, sociaux, historiques (pourquoi n'a-t-on pas vu venir les totalitarismes ?) donc politiques (pourquoi ne voit-on toujours pas clairement, aujourd'hui même, ce qui nous aliène et s'apprête à nous asservir complètement ?). (Didi-Huberman 2019a, 38)

Il y a plusieurs éléments dans ce paragraphe qui pourraient encourager une lecture au prisme de l'autothéorie. Tout d'abord, un « je » intime se déploie avec ses vulnérabilités et ses quêtes de sens (« mes questions », « ma mère », « pourquoi n'ai-je pas vu venir »). Ce « je » n'est pas seulement affirmé, mais aussi décentré et agrandi par un « on » ou un « nous » collectif (« pourquoi échoue-t-on », « pourquoi est-on aveugle », « pourquoi ne voit-on », « pourquoi n'a-t-on pas vu venir », « sous nos yeux », « ce qui nous aliène », ce qui « s'apprête à nous asservir »). Ensuite, l'auteur parvient à inscrire une expérience singulière – la mort de la mère – dans une perspective plus vaste, en la reliant à des phénomènes historiques et politiques globaux tels que les totalitarismes ou l'aliénation des sociétés contemporaines. Ainsi, la perte personnelle devient le point de départ d'une réflexion plus générale sur le rapport au temps, à l'histoire, à la politique. Enfin, l'écriture adopte une posture interrogative et réflexive, qui laisse ouvertes des questions fondamentales et insistantes, « taraudantes ». Didi-Huberman ancre explicitement dans le vécu (l'opacité du monde et de ses images) un discours critique et théorique qu'il a développé à travers de nombreux livres, et qui pourrait ici se résumer ainsi : voir venir, c'est savoir regarder. À cela s'ajoute une dimension éthique qui traverse le paragraphe : l'auteur prend position non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant que sujet social et politique. Cette prise de position suggère une responsabilité face au monde, où la lucidité devient un acte d'engagement, ce dont relève la dernière question.

Bien que ce paragraphe, où l'élément autobiographique se transforme en prise de parole citoyenne et en critique politique ne soit pas pleinement comparable aux œuvres autothéoriques analysées par Lauren Fournier dans son livre, il laisse transparaître suffisamment d'indices pour que l'on comprenne à quel point la vie vécue et la pensée critique avancent chez Didi-Huberman d'un même pas. Son œuvre se construit par couches successives, par des allers-retours constants et subtils entre l'intime et le théorique, entre le personnel et le politique.

À lire ce paragraphe selon une logique associative, en le mettant en relation avec une note d'*Aperçues*, datée du 29 mars 2015 et justement intitulée « Voir

venir », on pourrait remarquer que l'exercice autothéorique de Didi-Huberman se déploie progressivement. Écrite à la troisième personne du singulier, cette note adopte la forme d'un récit introspectif :

Cet homme avait subi, enfant, un très grand deuil. Rien n'avait été plus inattendu, plus impossible à concevoir. La perte avait été d'autant plus grande qu'il n'avait rien *vu venir*. Il se demanda souvent, par la suite, comme cela avait été possible qu'il n'eût « rien vu venir » : c'était pourtant si évident ! Tous les symptômes de la catastrophe étaient là, sous ses yeux, pendant des mois, des années même, et pourtant il n'avait pas su – comment dire ? – les lire, les déchiffrer, les comprendre, les interpréter. (Didi-Huberman 2018, 292)

Peu à peu, la note d'*Aperçues* transforme son thème central – l'expérience intime d'un deuil d'enfance – en fondement d'une réflexion sur le regard, envisagée dans ses dimensions multiples (pratique, théorique, esthétique, éthique et politique) :

En conséquence, toute sa vie fut orientée par le désir de voir, et surtout de *voir venir* : de se forger, pour cela, un art de la voyance ou de la prévoyance. Mais un tel art existe-t-il ? Ou, plutôt, quel est le prix à payer pour un tel art ? (Didi-Huberman 2018, 292)

Une méthode est donc en train de s'élaborer pour s'orienter dans le monde comme dans le savoir, aussi risquée et paradoxale qu'elle soit :

Scruter, guetter les signes avant-coureurs : cela demande beaucoup de savoir et, asymptotiquement, cela tend vers la perpétuelle inquiétude paranoïaque. Cela donne l'impression – l'illusion – que l'on maîtrise le temps tout aussi bien que le visible. Mais, en réalité, ce qui se passait était la chose suivante : cet homme était de tout *endeuillé par avance*. Il ne cessait pas de « voir venir » la fin, la perte, la séparation, l'épuisement, la disparition des êtres et des choses. (Didi-Huberman 2018, 292)

Constitutif autant sur le plan de l'existence que sur le plan de la connaissance, le deuil met pourtant les choses en mouvement (Didi-Huberman 2019a, 55-77). Vivre (avec) le deuil, c'est imaginer de nouvelles formes de vie, de pensée et d'écriture, qui ouvrent des voies alternatives à la « science véritable » et à la « sagesse », telles que les a définies la tradition :

Alors il s'armait par avance contre cela et, devant la vie même, s'enfermait dans une solitude à l'image de celle qu'il avait dû, autrefois, se forger devant la mort. Il n'avait donc acquis aucune science véritable ni aucune sagesse. (Didi-Huberman 2018, 292-293)

La phrase qui clôt la note d'*Aperçues* – « Cet homme est peut-être celui au bord de qui je suis souvent » (Didi-Huberman 2018, 293) – opère un déplacement important du « il » au « je », qui pourrait être lu comme une manière de performer le soi et de rendre ainsi évident le lien entre la généralisation du sujet et le vécu personnel de l'auteur. Cela lui permet de jouer un double rôle : narrateur de sa propre histoire et théoricien d'une méthode de travail ou d'une discipline qu'il fera sienne. Ainsi, la subjectivité (le deuil initial, très intime et très profond) devient un prisme pour formuler des questions plus vastes sur la lisibilité et l'épistémologie des images : comment voir venir ? comment en faire un art ou un savoir ? comment repérer ou créer une tradition, donc une communauté de pensée, à partir de tout cela ?

Bien que la note d'*Aperçues* utilise plutôt des marques narratives et fictionnelles pour évoquer l'expérience individuelle du deuil et du regard toujours en crise et toujours critique – telles que le recours à la troisième personne du singulier, le « il » distancié, pour désubjectiver le texte, ainsi que l'usage des temps spécifiques du récit (le passé simple, le plus-que-parfait) – certains traits de l'autothéorie restent cependant visibles. Philippe Roux ne manque pas d'interroger Georges Didi-Huberman, dans l'avant-dernier chapitre de *Pour commencer encore* intitulé précisément « Apprendre à partir, pour voir », en s'appuyant sur cette note d'*Aperçues*, qui présente une forte dimension autobiographique, pour prolonger leur échange sur la ville de Saint-Étienne, lieu d'origine et centre de questionnements pour tous deux.

En rapprochant les deux textes, on voit mieux comment Didi-Huberman construit son écriture par échos et dévoilement progressif, en reprenant le motif du « voir venir » sous des formes différentes, mais avec une même tonalité inquiète. Cette stratégie du retour sur un même questionnement fondamental rappelle un trait typique de l'autothéorie, où le sujet qui écrit tourne autour de ses obsessions intimes, tout en les ouvrant à la pensée critique. Il suffirait de prêter attention à la manière dont Didi-Huberman raconte, dans un livre ou dans un autre ses rencontres avec les images – des livres où la question du regard est posée en termes plutôt phénoménologiques et esthétiques (1990 ; 1992 ; 1998 ; 2013) aux livres où la question du regard est posée en termes surtout éthiques, anthropologiques et politiques (2003 ; 2009 ; 2010 ; 2011 ; 2012 ; 2015 ; 2016 ; 2019b ; 2021) – pour comprendre qu'un geste autothéorique est toujours à l'œuvre dans son écriture, geste né de la rencontre entre le « je » de celui qui regarde et le « hors-je » des images qu'il regarde.

Véritable nœud conceptuel, le « voir venir » articule à la fois une expérience sensible (regarder, c'est ressentir, être touché, affecté), une méthode critique (regarder, c'est interroger, réfléchir, écrire) et une dimension éthique (regarder, c'est donner voix à ce qui est invisible ou silencieux). C'est dire que

le regard n'est jamais neutre ni désincarné pour Didi-Huberman. Bien au contraire, il engage toujours une relation subjective avec ce qui est vu, tout en faisant du regard « une occasion de connaissance » (Didi-Huberman 2018, 257), comme il le démontre magistralement dans *Devant l'image* (Didi-Huberman 1990) ou *Devant le temps* (Didi-Huberman 2000) qui s'ouvrent avec une approche phénoménologique d'une expérience de regard devant les fresques de Fra Angelico, ou encore dans *Essayer voir*, face à une installation vidéographique de James Coleman, où Didi-Huberman réfléchit à ce que signifie « essayer dire » une expérience visuelle (2014, 47-87).

Toujours « situé », le regard ainsi construit est à la fois mobile et mobilisant. Mobile, car il ne cesse de reconfigurer les données sensibles et intelligibles du voir. Mobilisant, car il s'affirme comme une manière de travailler (sur et avec) les images tout en les inscrivant dans le processus d'élaboration d'un savoir critique. Pour autant qu'une approche par les catégories théoriques consacrées soit impropre, que les modèles analytiques en usage se montrent inadéquats ou insuffisants, les questions s'appellent les unes les autres pour dire la possibilité d'un accueil autre de l'expérience du regard – un regard libre mais pas errant.

Le montage comme dispositif autothéorique

Si l'autothéorie est souvent textuelle, dans *Pour commencer encore*, Didi-Huberman mobilise, à mes yeux, l'image comme une extension possible du « je ». En tant que trace, mémoire ou espace de projection, elle me semble renforcer ici son geste autothéorique. Il y a beaucoup d'images dans ce livre d'entretiens avec Philippe Roux – reproductions d'œuvres d'art et couvertures de livres, photographies de famille et de voyage, fiches de lecture et documents d'archives – toutes soigneusement recensées dans une liste à la fin de l'ouvrage. Elles nous permettent de mieux saisir « l'imbrication entre l'œuvre et la vie », tout en nous offrant un nouveau cadre d'intelligibilité pour le savoir visuel que Didi-Huberman propose à travers ses écrits depuis plus de quarante ans.

Dans le dernier chapitre, intitulé « Revenir, regarder », une série inédite d'images photographiques suit le texte qui prend ici la forme d'un récit fragmentaire du retour de Didi-Huberman à Saint-Étienne, un appareil photo à la main :

Je reviens donc regarder, comme promis. [...] Je marche dans Saint-Étienne avec Philippe pour guide. Je regarde et je photographie, ici et là, sans but précis. Puis, regardant les images – une fois choisies et remontées –, je m'interroge à nouveau sur leur façon de faire lever une ressouvenance dans le paysage lacunaire et souterrain des souvenirs. (Didi-Huberman 2019a, 205)

Le tissage entre le visuel et le discursif, entre l'intime (ce dont Didi-Huberman se souvient en revenant sur les lieux de son enfance, ce dont il ne se souvient pas ou plus, ce qu'il projette comme souvenir à venir) et le conceptuel (le souvenir et la ressouvenance comme questions philosophiques) se sert dans ce chapitre d'une logique du montage. Il y a la table des textes (les fragments qui composent le récit du retour à Saint-Étienne) et la table des images (les photographies prises par Didi-Huberman en marchant dans Saint-Étienne, en s'arrêtant au cimetière, à la recherche des tombes familiales, en passant devant les portes du lycée, du Musée d'art ou de l'hôpital, en regardant la tour inclinée du puits minier ou les jardins ouvriers). Il y a aussi la multitude des renvois entre ce que disent les textes et ce que montrent les images, à travers une mémoire et un désir en train de se reconfigurer : « Je ne me souviens pas du Gran Lux, puisqu'il n'existait pas lorsque je vivais à Saint-Étienne. Mais je m'en souviendrai très longtemps, parce que c'est un havre politique de confiance en l'image » (Didi-Huberman 2019a, 207).

Par ces associations multiples, le montage fait surgir de nouveaux sens. Il agit par collision ou par décalage, en créant des intervalles où quelque chose d'invisible ou de latent remonte à la surface et cherche à se dire. Il n'est pas une simple technique, mais une méthode de pensée et d'écriture qui permet à Didi-Huberman d'ouvrir des potentialités et d'aménager des espaces de réflexion. Bien que dans son œuvre théorique et critique l'approche par le montage doit beaucoup à la pratique iconologique d'Aby Warburg ainsi qu'à la pensée philosophique de Walter Benjamin (Didi-Huberman 2010, 2011), dans le dernier chapitre de *Pour commencer encore*, elle me semble acquérir une dimension autothéorique qui va trouver sa forme la plus aboutie dans *Tables de montage*, un ouvrage paru en 2023 et conçu par Didi-Huberman à l'occasion de l'exposition à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine d'une « entaille » dans son immense fichier de travail⁴.

Cela reviendrait à dire que le montage a cette capacité de mettre la subjectivité en acte. Dans le montage, l'agencement des images et des textes révèle une position subjective, un point de vue particulier, car Didi-Huberman ne montre pas seulement des images et des textes, il nous montre aussi le regard qu'il pose dessus, ainsi que la manière dont son expérience personnelle (affective, intellectuelle, historique) en oriente la lecture :

⁴ Ce très beau livre (Didi-Huberman 2023) n'est pas tout à fait le catalogue, mais plutôt le complément, de l'exposition qui a eu lieu du 5 mai au 19 novembre 2023 à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Abbaye d'Ardenne). Proposant un face-à-face entre quinze tables visuelles montrant des images sur lesquelles Didi-Huberman a travaillé pour construire son œuvre critique et théorique, et quinze tables textuelles montrant une sélection de ses fiches de lecture, cette exposition mettait pleinement en lumière l'envergure, l'inventivité, ainsi que la productivité épistémologique de sa pratique du montage.

Il n'y a sans doute pas un seul de mes textes, en effet, qui ne tente d'affronter ensemble la forme d'une émotion et l'émotion d'une forme. Pour garder le terme de « montage », je dirai que mon travail [...] cherche en même temps ces deux choses, chemine en même temps vers cet « horizon géminé » : *remonter à l'émotion* et *remonter l'émotion* (c'est-à-dire la démonter, la transformer, la retrouver sous un nouvel aspect que le montage, précisément, fait surgir). (Didi-Huberman 2019a, 57-58)

Plutôt que de présenter un savoir stable, le montage expose la construction même du savoir. Mais il ne rend pas seulement visible le cheminement intellectuel de Didi-Huberman, ses associations d'idées et ses constructions conceptuelles, il organise à la fois un espace d'imagination, de pensée et d'écriture où le « je » est constamment mis en tension avec des « hors-je », ouvert et découvert par des images, des voix, des références qui viennent d'ailleurs. Tout en permettant une expression subjective, il induit aussi un décentrement. C'est une pratique qui pourrait sembler résister à l'autothéorie, mais elle pourrait tout aussi être vue comme une forme élargie d'autothéorie, où le regard et le montage mettent en scène la subjectivité sans la fixer ou la fermer sur elle-même.

On aura compris, au bout de ce parcours, que le « je » de Didi-Huberman n'est pas explicitement autothéorique, mais qu'il en porte une potentialité. Tenter de penser le « je » de Didi-Huberman dans une perspective autothéorique aura ainsi permis d'observer comment une subjectivité s'engage dans le savoir et d'identifier les moments où le récit personnel s'allie à la théorie critique pour produire un discours qui, sans être pleinement autothéorique, fait de l'expérience individuelle une matière vivante pour interroger les images, la mémoire, l'histoire, ainsi que les liens qui se tissent entre elles.

OUVRAGES CITÉS

- Bal, Mieke. 2015. « Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics. » In *A Companion to Documentary Film*, édité par Alexandra Juhasz et Alisa Leboz, 124-144. Oxford : Wiley-Blackwell.
- Didi-Huberman, Georges. 2023. *Tables de montage. Regarder, recueillir, raconter*. Abbaye d'Ardenne : Éditions de l'Imec.
- Didi-Huberman, Georges. 2021. *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève, 2*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2019a. *Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux*. Paris : Argol.
- Didi-Huberman, Georges. 2019b. *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1*. Paris : Minuit.

- Didi-Huberman, Georges. 2018. *Aperçues*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2016. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Passés cités pas JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Essayer voir*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, 2. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, 1. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA): MIT Press. eBook.
- Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective. » *Feminist Studies* 14, no. 3 : 575-599. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Papillon, Joëlle. 2023. « Autothéorie. » In *Nouveaux fragments d'un discours théorique*, édité par Emmanuel Boujou, 27-43. Québec : Codicille.
- Zwartjes, Arianne. 2019. « Under the Skin: An Exploration of Autotheory. » *Assay: A Journal of Nonfiction Studies* 6, no. 1. <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.htm>.