GEORGES DIDI-HUBERMAN

SUR LE FIL

LES ÉDITIONS DE MINUIT

Extrait de la publication

Extrait de la publication

SUR LE FIL

Fables du temps

Extrait de la publication

DU MÊME AUTEUR

LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de* Le chef-d'œuvre inconnu *par Honoré de Balzac, 1985.*
DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, *1990.*
CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, *1992.*
PHASMES. Essais sur l'apparition, *1998.*
L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, *1998.*
LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparentements de l'artiste, *1999.*
ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, *2000.*
DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, *2000.*
GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, *2001.*
L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, *2001.*
L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, *2002.*
IMAGES MALGRÉ TOUT, *2003.*
GESTES D'AIR ET DE PIERRE. Corps, parole, souffle, image, *2005.*
LE DANSEUR DES SOLITUDES, *2006.*
LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, *2008.*
SURVIVANCE DES LUCIOLES, *2009.*
QUAND LES IMAGES PRENNENT POSITION. L'Œil de l'histoire, 1, *2009.*
REMONTAGES DU TEMPS SUBI. L'Œil de l'histoire, 2, *2010.*
ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET. L'Œil de l'histoire, 3, *2011.*
ÉCORCES, *2011.*
PEUPLES EXPOSÉS, PEUPLES FIGURANTS. L'Œil de l'histoire, 4, *2012.*
BLANCS SOUCIS, *2013.*

(suite page 93)

Extrait de la publication

GEORGES DIDI-HUBERMAN

SUR LE FIL

LES ÉDITIONS DE MINUIT

Extrait de la publication

© 2013 by Les Éditions de Minuit
www.leseditionsdeminuit.fr

Extrait de la publication

« Faut-il le dire ? J'accepterais que le funambule vive le jour sous les apparences d'une vieille clocharde, édentée, couverte d'une perruque grise : en la voyant, on saurait quel athlète se repose sous les loques, et l'on respecterait une si grande distance du jour à la nuit. Apparaître le soir ! Et lui, le funambule, ne plus savoir qui serait son être privilégié : cette clocharde pouilleuse ou le solitaire étincelant ? Ou ce perpétuel mouvement d'elle à lui ? »

J. Genet, « Le funambule » (1958), *Œuvres complètes, V,* Paris, Gallimard, 1979, p. 20.

Extrait de la publication

Extrait de la publication

L'œuvre sans chef

La notion de chef-d'œuvre est sans doute impossible à comprendre isolément, abstraitement, absolument. C'est là un premier paradoxe, puisque chaque chef-d'œuvre devrait pouvoir se donner comme un absolu, une étoile isolée, le comble du *pour-soi.* Mais c'est un fait que les chefs-d'œuvre n'existent que *pour un monde.* Il faut bien en effet, pour les appréhender en tant que tels, les référer au monde, à la constellation qui les a découverts ou inventés : ce « monde de l'art » qui a élu nos chefs-d'œuvre et qui continue de leur assigner une éminence, une autorité, une place toute particulière dans l'histoire. Quelles sont cette place et cette particularité ? Où se situe donc un chef-d'œuvre dans le monde de l'art ? Aux limites, bien sûr. Aux extrémités, toujours. Autre paradoxe. S'agissant des arts visuels, un chef-d'œuvre devra donc sa *centralité* même aux *limites* qu'il a atteintes ou dépassées dans le champ de la visibilité. On remarque ainsi qu'il fonctionne le plus souvent comme une expérience des limites : soit une expérimentation, constamment relancée, sur les pos-

Extrait de la publication

sibilités mêmes de l'œuvre et du chef-d'œuvre, qu'il s'agisse de Gerhard Richter « s'attaquant » à la peinture ou de Fred Sandback réduisant à un fil la notion de sculpture, pour ne prendre que deux exemples traités dans le récent ouvrage de Thierry Davila sur ces questions de limites – ou d'extrémités, de frontières transgressées – inhérentes à notre art contemporain [1].

Voilà pourquoi on a inventé tant de chefs-d'œuvre inconnus ou invisibles [2]. C'est qu'un chef-d'œuvre serait toujours à la fois sous-exposé et sur-exposé : insaisissable là même où il parvient au point focal de nos regards. On sait bien, par exemple, que *La Joconde* a été tellement vue, revue et reproduite qu'on ne s'étonne plus, désormais, de la voir non seulement offusquée par les divers avatars de son imagerie préexistante mais encore, *in situ,* par les appareils de « sécurité » qui gèrent son existence concrète en empêchant toute approche contre les excès symétriques de l'idolâtrie et du vandalisme. Mais ce dispositif a pour effet d'empêcher aussi toute expérience de la peinture, fût-ce de loin : l'épaisse vitre pare-balles qui la protège – vitre dans laquelle, à chaque fois, j'expérimente cette désagréable rencontre avec mon propre reflet au milieu d'un groupe de touristes –, cette vitre ne fait, en dépit de sa transparence, que rendre invisible le travail pictural précisément mené par Léonard de Vinci, sur les limites du visible, lointains bleutés ou commissures de lèvres...

---

1. T. Davila, *In Extremis. Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960,* Bruxelles, La Lettre volée, 2009, p. 21-58 et 87-104.
2. Cf. H. Belting, *Le Chef-d'œuvre invisible* (1998), trad. M.-N. Ryan, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

Extrait de la publication

Le chef-d'œuvre, dans les « arts visuels », occupe donc avant tout une place paradoxale dans nos espaces de visibilité. Il opère une déterritorialisation, puisqu'il a poussé, plus loin que toute œuvre avant lui, tel ou tel problème du champ artistique où il intervient ; mais, une fois reconnue sa prouesse, il se voit aussitôt reterritorialisé, replacé au centre même du champ où il occupera, désormais, sa place de « chef ». Balzac nous a inventé l'admirable *exception* du « Chef-d'œuvre inconnu » pour que celui-ci devienne un *paradigme,* sinon la *règle*, d'un art moderne lui-même compris comme l'exploration de ses propres limites [3]. Dans ce domaine, Marcel Duchamp sera allé aussi loin que possible en fabriquant avec le *Grand Verre* un chef-d'œuvre *transparent,* bientôt *brisé,* puis en fomentant *Étant donnés* comme un chef-d'œuvre *secret,* ainsi que l'a récemment qualifié Michael Taylor [4]... Sans oublier le coup de force consistant à faire de *Fontaine* un authentique chef-d'œuvre qui ne fût ni vraiment « chef » (au sens d'une production de l'unique ou de l'« original ») ni vraiment « œuvre » (au sens d'une « création » artistique consensuellement envisagée).

*

3. Cf. D. Ashton, *A Fable of Modern Art,* New York, Thames and Hudson, 1980. H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture,* Paris, Le Seuil, 1984, p. 9-46. G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

4. Cf. M. R. Taylor, *Marcel Duchamp : Étant donnés,* Philadelphie-New Haven-Londres, Philadelphia Museum of Art-Yale University Press, 2009, p. 20-227.

Extrait de la publication

On sait bien à quel nouveau genre d'*œuvre* – et rappelons que par ce mot très modeste, ce mot du travail, « on désigne d'abord un objet créé par l'activité, le travail de quelqu'un, ainsi que l'action, les opérations qui aboutissent à cet objet [5] » – la haute intelligence de Marcel Duchamp sera parvenue à nous rendre attentifs. Or, ce genre d'œuvre se caractérise moins, me semble-t-il, par son caractère unilatéralement conceptuel – ainsi qu'a pu le développer Thierry de Duve au titre d'un « nominalisme pictural » pensé à hauteur de kantisme [6] – que par son caractère de bricolage expérimental ou, pour le dire avec plus de précision, sa fonction *heuristique.* C'est un genre d'œuvre conçue comme un *essai* perpétuel : donc jamais close en droit, toujours à refaire. Elle ne procède que par hypothèses constamment jetées, constamment recueillies à l'aune de leur polyvalence et de leur efficacité concrète, fût-elle tout ce qu'il y a de plus imprévu [7]. Man Ray a utilisé une belle formule pour caractériser, chez lui-même comme chez son ami Duchamp, une telle notion de l'œuvre heuristique, c'est-à-dire de l'*œuvre toujours à l'œuvre* : « Nous ne finissons jamais rien [donc nous sommes des artistes, des] *hommes infinis* [8]. »

---

5. A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris, Dictionnaires le Robert, 1992 (éd. 1995), p. 1358.

6. T. de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

7. Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 215-267.

8. Man Ray, « Bilingual Biography. I and Marcel : a Dual Portrait of Thirty Years », *Opus International,* n° 49, 1974, p. 31.

Extrait de la publication

Figures

1-2. Pascal Convert, *Le Temps scellé, Joseph Epstein et son fils*, 2009. Cristal, plâtre réfractaire, briques isolantes, acier, 59 x 164 x 174 cm. Paris, Musée national d'Art moderne-Centre Pompidou. Photos Frédéric Delpech. Courtesy de l'artiste 20-21

3-4. Pascal Convert, *Le Temps scellé, Joseph Epstein et son fils*, 2009. Cristal, plâtre réfractaire, briques isolantes, acier, 59 x 164 x 174 cm. Paris, Musée national d'Art moderne-Centre Pompidou. Photos Frédéric Delpech. Courtesy de l'artiste 22-23

5-6. Pascal Convert, *Direct-Indirect 1,* 1996. Installation vidéographique sonore, 22 minutes (vidéogrammes). Courtesy de l'artiste..... 24-25

7. Pascal Convert, *Portrait négatif et positif de Joseph Epstein et de son fils Georges Duffau*, 2009. Cristal, 30 x 18 x 18 cm. Collection particulière. Photo Frédéric Delpech. Courtesy galerie Éric Dupont 28

8. *Fiche signalétique de Joseph Epstein*, 1943. Archives de la Préfecture de Police de Paris. D'après P. Convert, *Joseph Epstein, bon pour la légende. Lettre au fils*, Biarriz-Paris, Atlantica-Éditions Séguier, 2007 29

Extrait de la publication

9-10. Steve McQueen, *Five Easy Pieces*, 1995. Film 16 mm transféré en vidéo (photogrammes). Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris 36-37
11-12. Steve McQueen, *Queen and Country*, 2003-2010. Fac-similés de timbres-poste. Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris 44-45
13-14. Steve McQueen, *Queen and Country*, 2003-2010. Fac-similés de timbres-poste. Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris 50-51
15. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 77 (dernière version). Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute 74
16. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 77 (pénultième version, détail). Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute 75
17-18. Steve McQueen, *More*, 2001. Diptyque de photographies couleurs. Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris 82-83
19. Steve McQueen, *Deadpan*, 1997. Film 16 mm transféré en vidéo (photogramme). Courtesy Marian Goodman Gallery, Paris 84

Extrait de la publication

Table

L'œuvre sans chef

Pascal Convert : *Le Temps scellé*, 2009. Paradoxes de la notion de chef-d'œuvre et question des limites. De l'exception au paradigme et à la règle (9). – L'œuvre en sa fonction heuristique, ou l'œuvre « sans queue ni chef ». Déterritorialisation, ou l'infixable valeur. Une œuvre capable de décevoir la quiddité de l'art et le capital spectaculaire (12). – Inépuisable, inestimable. Reposer ailleurs, « pour autrui » et non « pour soi », la question de la valeur. Walter Benjamin : quand « l'interruption de la carrière artistique représente une part essentielle » de l'œuvre elle-même. Pasolini *vs* Warhol (16). – Calme bloc de cristal brisé. Travailler « pour autrui » : faire migrer le travail plastique vers les dimensions critique, civique, documentaire, politique, anthropologique, historique. Force de l'art et connaissance partagée : l'hétérotopie (20).

Commémorer sur le fil

Steve McQueen : *Queen and Country*, 2003-2010. L'artiste est-il souverain ? Georges Bataille et l'équivoque de la

Extrait de la publication

culture (31). – « Sur le fil », ou le beau risque. La ligne et l'écheveau, le lien et la tranche, la tenue et la cassure, la voie et l'égarement (36). – Un « artiste officiel » pour la guerre d'Irak : l'impossibilité de voir (39). – Forme mineure et forme commémorative : une oraison funèbre en timbres-poste (42). – L'exigence et l'aporie : l'artiste face à l'institution (47). – Souveraineté, servitude : l'artiste « accueilli » et « méconnu » (52). – Une citoyenneté critique ? Prendre parti, prendre position. Le litige de mémoire (55). – Guerre et art, entre l'archaïque et le postmoderne. Une réflexion « médiale » (60). – Le timbre-poste, forme mineure, survivante, allégorique. Aby Warburg et Walter Benjamin philatélistes (67). – L'artiste comme artificier, l'auteur comme producteur. *« Working with people »* et « le peuple qui manque » selon Gilles Deleuze. Danse sur le fil et regard terre à terre (75).

Note bibliographique 87

Figures 89

Extrait de la publication

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE TRENTE JANVIER DEUX MILLE TREIZE DANS LES ATELIERS DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.
À LONRAI (61250) (FRANCE)
N° D'ÉDITEUR : 5599
N° D'IMPRIMEUR : 123669

Dépôt légal : mars 2013

Extrait de la publication

Cette édition électronique du livre
Sur le fil de Georges Didi-Huberman
a été réalisée le 12 février 2013
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707322821).

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.
www.leseditionsdeminuit.fr
ISBN : 9782707326577

Extrait de la publication