



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2013

Période moderne/Époque contemporaine

Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch

Outside the lines : interview with Hubert Damisch

Hubert Damisch, Giovanni Careri et Bernard Vouilloux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1670>

DOI : 10.4000/perspective.1670

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 11-23

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Hubert Damisch, Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1670>

Hors cadre

Entretien avec Hubert Damisch

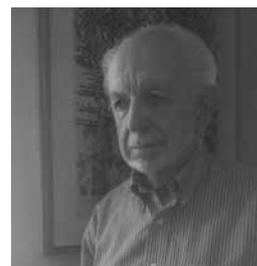
par Giovanni Careri et Bernard Vouilloux

– *Il n'y a plus de vérité du tout, puisque vous arrangez les faits comme il vous plaît.*
– *J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité [...]*

André Gide¹

Alors que se multiplient les théories des images et que l'idée d'une « pensée des images » s'est progressivement imposée, il nous a semblé important de rencontrer Hubert Damisch. On sait le rôle critique décisif qui a été le sien dans la redéfinition épistémologique dont l'histoire de l'art a fait l'objet depuis les années 1970. En élaborant notamment une réflexion originale à partir du paradigme structuraliste et une heuristique sur le « travail de l'art », ses contributions ont permis de configurer le rapport entre histoire et théorie de l'art et de dépasser la traditionnelle division du travail qui oppose le domaine philosophique de l'esthétique et le champ de la recherche historique.

*Selon la perspective inaugurée en 1972 dans *Théorie du nuage*², certaines œuvres d'art singulièrement complexes, dès lors qu'elles sont situées à l'intérieur d'un système de transformations, sont en mesure d'articuler une « pensée » et d'élaborer des modèles d'intelligibilité par les moyens qui leur sont propres. Une telle démarche, comme Damisch le rappelle souvent, est proche de l'analyse des mythes de Claude Lévi-Strauss : une fois construit le système des invariants sous-jacents à plusieurs récits mythiques et une fois décrites les opérations de transformation qui organisent l'ensemble, il apparaît que l'absence d'un élément peut devenir aussi significative, sinon davantage, que sa présence, dans la mesure où il en va ici de positions structurales et non de positivités objectales. Affirmer qu'un tableau ne peut se comprendre que comme la transformation d'un autre tableau ou, plus précisément, comme une position dans un système de transformations n'a*



Historien de l'art et philosophe, **Hubert Damisch** (né en 1928) enseigna dès 1958 à la IV^e section de l'École pratique en hautes études, devenue ensuite l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). En 1967, il fut nommé maître de conférences à l'École normale supérieure, où il participa à la création du cercle d'histoire/théorie de l'art, qui deviendra plus tard, au sein de l'EHESS, le Centre d'histoire et théories des arts (CEHTA). Élu directeur d'études en 1975, il enseigna à l'EHESS jusqu'à sa retraite en 1996.

rien d'intuitif. Cela revient à affirmer qu'un élément qui serait absent du tableau peut avoir une valeur aussi décisive que ce qui est sous nos yeux. Dans son étude sur les variations de Picasso à partir des *Ménines* de Diego Velázquez dans *L'Origine de la perspective*³, Damisch démontre que cette manière contre-intuitive de penser les transformations est bien à l'œuvre dans le « système *Meninas* » de Picasso, système qui est en mesure d'articuler une pensée complexe en déplaçant et en condensant certains éléments.

Cette « pensée des œuvres » dialogue avec des modèles et des paradigmes d'ordre philosophique, quitte à les contredire. Elle n'est donc pas réductible au seul champ de l'histoire, tout en réclamant qu'on la considère dans toute son épaisseur historique et anthropologique. Contre le réductionnisme positiviste, Damisch a toujours pensé l'art du passé avec celui du présent, transposant les questions de l'un à l'autre et montrant comment certains aspects de l'un et de l'autre ne peuvent apparaître que dans ce dialogue. Il peut sembler paradoxal à la lecture de ses livres que les frontières entre art, philosophie, sémiotique, anthropologie et psychanalyse apparaissent finalement comme moins problématiques que la frontière entre l'art et l'histoire, laquelle serait pour certains la « sœur aînée » de l'histoire de l'art. Que signifie le terme « histoire » quand on l'associe au terme « art » ? Comment traiter historiquement des objets qui continuent à produire des effets au-delà du moment qui les a vus naître ? Comment rendre compte des temporalités complexes qui traversent chaque œuvre et la lient à d'autres à travers l'histoire, composant des constellations, plus ou moins grandes, dont le montage peut relever du travail d'un artiste autant que de celui d'un historien de l'art ? Damisch a souvent rapproché l'histoire de l'art de celle des sciences : l'histoire est affaire d'hypothèses, d'expérimentations, de théories et de questions, parfois sans réponse, souvent porteuses d'autres questions encore.

C'est sans doute la raison pour laquelle la dimension énergétique de la théorie freudienne du « travail du rêve », avec ses opérations de condensation et de déplacement, occupe une place importante dans la réflexion de Damisch. Comme dans la pensée du rêve, les matériaux figuratifs qui font la pensée de la peinture ne sont pas inertes : ils travaillent, remplacent, déplacent et condensent. Damisch s'est profondément interrogé sur la portée de l'« hypothèse de l'inconscient » dans le domaine de l'art et de l'esthétique. Ainsi parvient-il, dans le *Jugement de Pâris*⁴, à mettre en scène un dialogue entre Emmanuel Kant et Sigmund Freud autour de la beauté et du désir, supposé désintéressé, qui préside à notre rapport à l'art. On ne trouvera cependant dans ce livre ni synthèse philosophique, ni histoire des idées : le travail de réflexion est mené au plus près des œuvres qui, de Marcantonio Raimondi à Édouard Manet et de Peter Paul Rubens à Antoine Watteau, ont transformé visuellement le récit mythique du choix de Pâris. Cette constellation de tableaux compose un « objet théorique », à savoir un ensemble

formé par les œuvres et par les questions qui les tiennent ensemble en mobilisant différents paradigmes interprétatifs. L'intérêt de ce modèle, nourri par un va-et-vient constitutif entre la généralité de l'approche philosophique et la singularité concrète de la perspective historique, réside dans sa capacité à saisir la complexité du travail de l'art, voire dans sa résistance à toute forme de réduction univoque et dans sa capacité à déplacer les questions. Cette « théorie du singulier » est autant un art de l'association et du montage qu'un exercice aigu de l'observation minutieuse. Damisch l'a déployé dans ses travaux sur la peinture ancienne et moderne, mais aussi dans ses réflexions sur le cinéma et l'architecture.

La question du sujet traverse ses œuvres, dont l'une des idées récurrentes est que l'art non seulement nous transforme, mais nous travaille en profondeur. Le rapport du sujet à l'œuvre est en effet déterminé par l'œuvre elle-même : ce n'est pas l'œil du regardeur qui « fait l'œuvre », mais l'œuvre qui assigne un lieu au sujet et lui propose un matériau d'élaboration. Ainsi, la fréquentation prolongée des œuvres se poursuit dans certains des écrits de Damisch à travers des fictions théoriques dont la tonalité autobiographique ne doit pas nous tromper, car le je de ces récits est le sujet en tant qu'il est exposé au travail de l'art et non pas un individu à l'identité biographique figée.

Élève de Merleau-Ponty puis de Pierre Francastel, Damisch a beaucoup travaillé dans les universités américaines et a entretenu un rapport privilégié avec l'Italie, où il a été souvent invité. En France, il a incarné une histoire de l'art « différente » en faisant de son enseignement à l'École des hautes études un point de repère important pour tous ceux qui étaient insatisfaits de l'histoire de l'art méthodologiquement conservatrice pratiquée dans la plupart des universités. Damisch a développé une heuristique du visuel qu'il a parfois mise à l'épreuve de l'exposition, notamment au Musée du Louvre en 1995 (Traité du trait⁵) et au musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam en 1997 (Moves⁶). Loin des préoccupations institutionnelles – il dit avoir aujourd'hui plus volontiers des contacts avec les « gens des musées » –, il a formé beaucoup d'étudiants aujourd'hui actifs un peu partout dans le monde. Il nous a dit avoir « aimé les interactions avec les étudiants parce qu'il s'agissait d'amitiés intellectuelles désintéressées ». On lui doit, par ailleurs, la création du Centre d'histoire et théorie de l'art (CEHTA) de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris où il a été rejoint, entre autres, par Louis Marin et Daniel Arasse.

Alors qu'un colloque international autour de ses travaux organisé par l'EHESS et par l'INHA est prévu début novembre 2013⁷, nous avons voulu parcourir avec lui quelques étapes de son chemin de chercheur et d'auteur. Nous lui avons posé des questions sur « son » histoire de l'art, mais aussi sur des problèmes d'actualité pour la discipline, tel que celui du rapport entre la peinture et l'image, cette « notion fourre-tout ». [Giovanni Careri et Bernard Vouilloux]

Bernard Vouilloux. *Vos années de formation furent marquées par Maurice Merleau-Ponty, qui vous a ouvert à la phénoménologie, par Claude Lévi-Strauss avec l'ethnologie et le structuralisme, et par Pierre Francastel, connu aujourd'hui pour sa sociologie de l'art – très différente de celle d'un Frederik Antal. Que vous reste-t-il de ces penseurs ? Dans quelle mesure ont-ils compté pour vous ?*

Hubert Damisch. Merleau-Ponty est celui qui m'a initié à tout ce qui se faisait d'intéressant dans la philosophie de l'époque. Il avait été élu professeur de psychologie de l'enfant à la Sorbonne et donnait des cours extraordinaires pendant lesquels il traversait la psychanalyse, la linguistique, le structuralisme. Il nous apprenait à lire. C'est entre autres grâce à lui que j'ai découvert Ferdinand de Saussure. J'ai fait mon diplôme d'études supérieures sous sa direction. Quand je suis allé le voir la première fois, recommandé par Claude Lefort et quelques autres, je lui ai infligé un exposé sur Maurice Blanchot, pour l'entendre me dire : « Bon, vous allez faire votre diplôme sur *La Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer, laquelle a connu une suite qui est faite pour vous intéresser »⁸. Je ne savais pas de quoi il parlait, mais il s'agissait du texte désormais célèbre d'Erwin Panofsky, sur la perspective comme forme symbolique, publié à l'origine dans les archives de l'institut Warburg et qui était alors complètement ignoré en France⁹. En quelques minutes, il avait compris ce à quoi j'aspirais et devais consacrer plus de dix ans de travail. Je n'ose espérer qu'un étudiant raconte un jour une histoire analogue sur moi !

Concernant Lévi-Strauss, l'ethnologie a toujours été mon grand rêve en même temps qu'un moyen parmi d'autres de rompre avec les catégories historiques empruntées à la culture occidentale. En même temps que de comprendre le sens de l'histoire d'une tout autre manière que celle héritée de Hegel. Cette dimension ethnologique est présente dans mon livre *Le Messenger des îles*¹⁰ ainsi que dans ma préface à l'ouvrage sur François Rouan¹¹.

Quant à Francastel, dont j'ai suivi les enseignements, sur le conseil de Merleau-Ponty, pendant dix ans dans les années 1950, tout ce que je sais en histoire de l'art, je l'ai appris de lui. Je ne sais trop si on peut appeler cela de la sociologie de l'art. Peu importe. Je regrette qu'il n'ait pas su s'entendre avec Meyer Schapiro¹². Francastel a compté dans le sens où il m'a vraiment tout appris. Schapiro m'a confirmé dans la nécessité d'en passer par l'art moderne et contemporain, dont Francastel n'avait alors, par la force des choses, qu'une connaissance limitée à la soi-disant école de Paris. Mais la lecture de son travail sur Robert Delaunay et la couleur a été pour moi décisive dans l'intérêt que j'ai depuis lors porté à l'abstraction¹³.

En 1967, j'ai été recruté par l'École normale supérieure comme maître de conférences alors que j'avais un poste modeste à l'École des hautes études – à l'époque, je ne pouvais pas prétendre à grand-chose. Cette nomination, due à l'appui de Jacques Derrida et Louis Althusser, a fortement déplu à Francastel. Depuis un moment, nos rapports s'étaient dégradés. Il avait beaucoup investi en moi, mais je ne répondais plus à ces attentes car il désapprouvait mes intérêts littéraires, et notamment ma participation à la revue *Tel Quel*. J'étais donc dans une très mauvaise position, et ce poste à l'École normale m'a donné les moyens institutionnels d'œuvrer pendant près de dix ans. C'est à cette époque que j'ai publié avec Jean-Claude Lebensztejn le manifeste de ce qui allait devenir le cercle d'histoire/théorie de l'art¹⁴.

Enfin, ce poste m'a mis en position d'aller souvent aux États-Unis, où l'histoire de l'art, même la plus conservatrice, était autrement ouverte qu'elle ne l'était alors en France. L'histoire de l'art en France dans les années 1970 était tenue par un « clan »

dans des conditions qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui. Toutes les nominations étaient en effet contrôlées par le même groupe. Au contraire, les États-Unis bénéficiaient du fait que tous les grands historiens de l'art y avaient émigré. J'ai été moi-même tenté de partir, et Schapiro m'y a d'ailleurs incité.

Bernard Vouilloux. *Est-ce à cette époque que vous avez rencontré Schapiro ?*

Hubert Damisch. Je l'avais connu en 1963 lors de mon premier voyage aux États-Unis. La rencontre avec Schapiro ne s'était pas très bien passée. Il m'avait reçu très gentiment, mais il se méfiait de moi à cause de mon lien avec Francastel. Lorsque je me suis marié avec ma femme, Teri, qui est américaine, j'ai passé six mois aux États-Unis en 1972, où j'ai suivi les séminaires de Schapiro à Columbia University. Je lui avais donné mon texte sur le *Moïse* de Michel-Ange publié dans *Tel Quel*¹⁵. Il a commencé à m'inviter, et notre premier déjeuner à Columbia a marqué le début d'une grande amitié.

Giovanni Careri. *Revenons sur votre ouvrage Théorie du nuage publié en 1972¹⁶, qui renvoie à cette idée d'une théorie du singulier. D'où vient la dénomination d'« objet théorique » développée dans le cadre de ce livre ?*

Hubert Damisch. Il faut d'abord préciser que « théorie » n'est pas à entendre au sens théorique du mot. « Théorie », c'est aussi la procession, si l'on se réfère à la racine grecque du mot. Il s'agissait donc non seulement d'une théorie mais aussi d'une histoire du nuage ; toutes les occurrences du nuage y sont convoquées et analysées. En outre ce terme était une manière de rendre hommage à Francastel, car la notion d'objet théorique dérive évidemment de celle d'objet figuratif qu'il avait élaboré à ses fins propres. Simplement les implications n'étaient pas les mêmes, car l'objet théorique (le nuage ou la perspective), à la différence de l'objet figuratif, permet de penser la dimension d'historicité propre à l'art. J'ai les plus grands doutes sur la pertinence de la notion d'histoire de l'art ; ce qui m'importe est d'atteindre des moments et des objets qui « font histoire » dans l'art – le nuage en est un exemple. En définitive, Francastel était un historien, alors que ma relation à l'histoire est perturbée du fait de mon rapport à l'ethnologie. Comme le disait Émile Benveniste : « S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire ? »¹⁷.

En fin de compte l'enjeu de *Théorie du nuage* était de savoir par où on peut atteindre ce qui fait histoire dans la peinture (et non dans l'art). La première version de ce texte avait pour titre « Un outil plastique : le nuage »¹⁸. Au temps où j'écrivais ce livre, je me suis intéressé à la sémiotique, c'est-à-dire à la manière dont prend sens et fonctionne le signe « nuage ». Par exemple, les nuages chez Giotto, extraits du monde humain et sensible, montrent le ravissement. Mais au-delà du sens dont il était investi, j'ai aussi compris que le nuage avait une fonction substantielle. D'une certaine manière, dans le gribouillis du nuage, on touchait à la substance même de la peinture. Francastel, qui était au départ de cette réflexion, avait beaucoup aimé la première version. Au contraire, la seconde version, dans laquelle je citais Roland Barthes, ne pouvait que lui déplaire.

Giovanni Careri. *Théorie du nuage est-il lié aux expériences picturales de l'art de l'époque – l'art informel par exemple ?*

Hubert Damisch. Complètement ! Même si je n'en étais pas conscient au départ, je l'ai découvert en écrivant le livre. Mon expérience de la modernité s'y reflétait : l'œuvre de Piet Mondrian d'abord – l'art qui se débarrasse de tout nuage –, mais surtout celui de Jackson Pollock, qui était mon grand référent dans l'art moderne, et celui de Jean Dubuffet (Clement Greenberg avait lui-même associé ces deux artistes dans le

domaine graphique¹⁹). La présence de Dubuffet rend cette constellation paradoxale, mais j'y tenais afin de m'assurer une prise sur ce qui faisait histoire dans l'art moderne. Dubuffet est un peu l'« anti-Duchamp » : pour Duchamp l'art n'est qu'un nom, pour Dubuffet il est la réalité même.

Giovanni Careri. *Comment décririez-vous un objet théorique aujourd'hui ?*

Hubert Damisch. Qu'est-ce qui fait histoire dans un objet, ou comment fait-il histoire et dans quelles limites ? Si je parle de l'objet théorique « art », toute l'histoire déferle, sans que l'on puisse avoir prise sur elle. Il faut choisir des domaines objectaux plus limités, à l'exemple du nuage. Cette histoire de l'art qui suit le fil d'une tresse plus vaste permet d'aller plus en profondeur, justement parce que la visée est plus limitée, plus fine et mieux articulée. D'une certaine manière, il n'y a pas d'histoire de l'art ; on ne saurait procéder que par des fragments d'histoire avec les dimensions de fiction qui en résultent. Écrire l'histoire du nuage, c'est travailler sur une fiction.

Les tableaux sont également des objets théoriques, même si certains méritent plus d'attention que d'autres. *Les Ménines* de Velázquez en est l'exemple par excellence. Il est extraordinaire de voir la manière dont les historiens de l'art se sont débarrassés de l'analyse de Michel Foucault²⁰. Pourtant personne n'avait écrit sur *Les Ménines* comme il l'avait fait. Svetlana Alpers a eu le courage d'affirmer dans un article sur cette œuvre²¹ que Foucault aura été le premier à avoir su en parler, ce qui vaut à un aveu de la faillite des historiens de l'art. Il a fallu attendre un philosophe de la dimension de Foucault pour voir l'enjeu des *Ménines*. D'une certaine façon, il est le premier à voir cette œuvre comme un objet théorique.

Giovanni Careri. *Mais les objets ne deviennent-ils pas théoriques parce qu'ils offrent aussi matière à beaucoup de théorie ?*

Hubert Damisch. Ce n'est pas l'œil du regardeur, en l'occurrence celui de Foucault, qui fait *Les Ménines* mais *Les Ménines* qui sont théoriques. Certains peintres, comme Édouard Manet, font affleurer une question théorique. J'ai écrit un texte que j'aime particulièrement, paru dans une petite revue obscure de psychanalyse lacanienne, sur la vision qu'a pu avoir Manet de l'art espagnol²². Le problème posé était d'ordre historique. De façon extraordinaire, nous voyons Velázquez à travers Manet. Ce dernier a complètement inventé l'art dit « espagnol » et a construit l'image de Velázquez. Avant de passer, sur le tard, quelques jours écourtés à Madrid, Manet n'avait vu aucun tableau du maître espagnol, en dehors d'une œuvre médiocre, exposée au Musée espagnol de Louis-Philippe. Les historiens de l'art espagnols protestent contre la fabrication de ce « faux » Velázquez, reprochant à Manet de n'avoir vu que la dimension exotique, folklorique et hispanisante, et de n'avoir fait de cette peinture qu'une espèce d'espagnolade (le *Torero mort*, etc.). Manet a soustrait la grande peinture espagnole au courant dominant en histoire de l'art, celui de l'iconologie. En même temps, sa peinture représente l'ouverture sur l'art moderne : le Manet du *Déjeuner sur l'herbe* s'articule avec celui du *Torero mort*.

Bernard Vouilloux. *À propos de l'articulation entre objet théorique et objet singulier, on peut rappeler que vous avez travaillé sur Alois Riegl et que vous avez fait l'introduction à l'édition de 2002 de Questions de style²³. Conservateur dans le département des textiles au Museum für Kunst und Industrie à Vienne, Riegl était au contact quotidien des objets, au sens le plus matériel et le plus concret du terme. Comment se fait l'articulation entre l'objet dans sa singularité, son épaisseur objectale et l'objet théorique qui est une construction de pensée ?*

Hubert Damisch. Cette question touche à ce qui m’a intéressé dans la perspective. À partir du modèle brunelleschien, il était possible de construire un ensemble fermé de tableaux (ce que l’on appelle un groupe de transformation) qui concourt à changer la perspective. Conformément au théorème de Desargues sur les triangles semblables, on peut reculer le point de fuite sur une même ligne perpendiculaire au plan du tableau sans que la perspective en soit altérée²⁴. À partir de là, un groupe de transformation se construit et montre comment les différentes solutions peuvent être appliquées dans un cadre strict. Cette idée vient directement de Lévi-Strauss et de sa formule sur le masque, qui pour moi est une formule clé de l’histoire de l’art telle qu’elle devrait se pratiquer : « Un masque n’est pas d’abord ce qu’il représente mais ce qu’il transforme, c’est-à-dire ce qu’il choisit de ne pas représenter »²⁵.

Il n’est toutefois pas possible de poser cette question dans le même sens s’agissant de la peinture que pour les textiles ou – pour citer un cas du même ordre – pour la céramique grecque. Les archéologues de la Grèce sont confrontés à un problème qui est celui de la nécessité de classer la multitude des objets qui leur passent par les mains. Il faut donc trouver des traits pertinents au niveau de la description, mais ces traitements ne servent qu’à classer et non à comprendre quoi que ce soit. Riegl a constaté que, pour arriver à faire des classements, il faut se référer à certaines données techniques, le tissage, la teinture, les différents aspects de tout ce qui « fait tissu », comme on dirait qui « fait histoire ».

Giovanni Careri. *Vous parlez souvent dans vos textes d’une « pensée du tableau » ou d’un « travail de l’art ». Ces termes viennent de Freud, je crois.*

Hubert Damisch. Freud parle du travail du rêve. Dans l’expression « travail du tableau », « travail » est à prendre dans le même sens. Le rapport avec le texte qui prend en charge le tableau est à assimiler à un rapport analytique. Comme le dit Gérard Wajcman, ce n’est pas nous qui analysons le tableau, c’est le tableau qui nous analyse²⁶.

Giovanni Careri. *Vous avez développé l’idée du tableau qui analyse le spectateur à partir du livre sur la perspective, sous le chapitre du lieu du sujet²⁷. Elle s’est accompagnée en outre d’une interrogation sur la subjectivité qui est intervenue rapidement dans votre travail et qui se poursuit dans des textes qui impliquent une dimension autobiographique très fine (le texte sur Luca Signorelli en particulier²⁸). Comment répondez-vous à la question « naïve » qui consiste à dire : qu’est-ce que l’art nous fait ? Qui sommes-nous avant ou après avoir lu ou regardé un tableau ?*

Hubert Damisch. Ce sont des questions qui n’appellent pas de réponse, mais qui, une fois bien formulées, touchent exactement au type de travail que l’on peut entreprendre avec l’art. Mon livre sur la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca²⁹ avait pour but de mettre en lumière la question que tous les enfants se posent – *D’où venons-nous, qui sommes-nous, où allons-nous* pour reprendre le titre de l’œuvre de Paul Gauguin –, même s’il ne donne pas de réponse. En cela, cet ouvrage est très freudien. Pour définir le rapport individuel à l’œuvre, j’utilise le terme de « mise du sujet »³⁰. Il renvoie à l’enjeu et à l’investissement que le spectateur est prêt à faire : on ne peut pas se refuser sans dommage à l’interprétation dont le sujet fait l’objet dans l’œuvre d’art. Cet engagement se joue sur tous les plans, en rapport à l’histoire qui nous est contée, au travail sur la couleur, à la position du point de fuite, etc., pour constituer une forme de chaîne par laquelle la perception s’articule et par laquelle on se saisit de l’ensemble du tableau.

Il est bien sûr possible d'analyser les formes de réception d'un objet. Pour ma part, je m'intéresse non pas à ce que nous faisons du tableau (comment nous le recevons et lui faisons une place parmi nous), mais à ce qu'il opère en nous, à ce qu'il fait de nous. Il nous oblige à adopter une attitude qui ne va pas de soi. Les effets de l'œuvre n'entrent donc pas dans le cadre d'une réception mais plutôt dans celui d'une opération. En cela, la théorie de la réception n'a, à mes yeux, pas grand intérêt.

Le début de la *Psychopathologie de la vie quotidienne*³¹, dans lequel Freud rapporte un cas de confusion où il remplace le nom de Signorelli par celui de deux autres peintres, a été fondamental pour moi, car j'ai entretenu un rapport très personnel et tout à fait intime avec les fresques de la chapelle San Brizio d'Orvieto peintes par Signorelli. Elles ont toujours joué un rôle dans ma vie. Lorsque j'ai été face à la mort d'êtres chers, j'allais, comme une obsession, en voyage à Orvieto. Désormais cette œuvre joue un rôle très différent. Le décor en bas, en référence au Purgatoire, compte désormais davantage. Il est difficile de ne pas penser à la Shoah et aux camps de déportation en les voyants. On se retrouve confronté à la question que posait implicitement Primo Levi : que peut la poésie face à l'Apocalypse ?

Giovanni Careri. *Serait-ce abusif de voir la progression de votre travail de la manière suivante : dans un premier temps, il y a eu un réel travail structurel – dans le sens de la transformation (avec le rapport au Lévi-Strauss de l'analyse des mythes) – dans lequel le sujet dont on vient de parler n'a pas vraiment sa place, du moins pas de la même manière, puis un moment, peut-être plus contemporain, dans lequel la question de la relation subjective est plus importante ? Est-ce deux moments différents dans votre travail ?*

Hubert Damisch. Je ne crois pas qu'il y ait un moment positiviste et un moment subjectif. Il n'y a de sujet qu'à partir de sa mise, quand on se livre au jeu des associations. C'est le jeu de l'art par excellence, avec toutes les dérives auxquelles il prête et qui peuvent aller très loin, de manière imprévisible. L'association dérive par définition. C'est là ce que je peux avoir de warburgien. Il faut systématiquement jouer la carte de l'inconscient ; si l'inconscient a quelque chose à nous dire, profitons-en.

Bernard Vouilloux. *Pour terminer cette série de questions sur les rapports entre histoire et théorie, je voudrais citer quelques mots de vous : « il ne saurait y avoir d'histoire qui aille sans un peu de théorie, non plus que de théorie qui ne s'ordonne et ne doive s'articuler à beaucoup d'histoire »³². Ces lignes m'ont toujours paru paradoxales dans la mesure où vous êtes perçu du côté des départements d'histoire de l'art universitaires comme un pur théoricien de la peinture. Pourriez-vous développer ?*

Hubert Damisch. Deux textes comptent beaucoup pour moi. Le premier, de Merleau-Ponty, contient une phrase – d'ailleurs citée dans *L'Origine de la perspective*³³ et disparue lorsque cet ouvrage est paru en livre de poche – qui dit à propos de l'œuvre d'art : « C'est un objet qui peut susciter plus de pensées que celles qui y sont contenues (peut-on les énumérer ? Peut-on dénombrer un langage ?), qui garde un sens hors de son contexte »³⁴. À un certain point, l'œuvre n'a de sens qu'en dehors de son contexte d'origine. Il y a plus dans une œuvre que ce qu'y voyait son auteur. Le temps passe et l'histoire se construit, c'est-à-dire que l'œuvre a une histoire en dehors de ce qu'elle est. Le second texte est de Walter Benjamin, qui affirme qu'« il ne s'agit pas de présenter les œuvres en corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les connaît »³⁵.

Pour revenir à ma phrase, quand je dis beaucoup d'histoire(s), ce n'est pas dans le sens péjoratif, mais simplement pour dire que l'histoire ne prétend pas à donner de réponses. Les historiens vont chercher leurs réponses dans l'histoire, dans des textes, dans du matériel institutionnel, etc. On me reproche de faire des citations de seconde main, mais pour moi cette démarche est évidente, voire systématique et nécessaire. L'inconscient ne travaille pas en bibliothèque sur des manuscrits. L'inconscient travaille dans son trou, si je puis dire. Harold Rosenberg a été jusqu'à parler d'art de « pissotière » à propos de la peinture de Dubuffet. Ce dernier, en puisant dans l'inconscient, a trouvé une façon de tirer la langue à tous les gens qui se font une image respectable de l'art moderne. Dubuffet occupe une position paradoxale dans mon travail. J'ai eu besoin de lui, lui qui jouait un rôle de contrepoids, pour échapper à l'académisme ou à tout ce qui fait l'histoire de l'art comme une discipline.

Bernard Vouilloux. *L'histoire est-elle donc une histoire des questions ?*

Hubert Damisch. Oui, c'est une histoire des questions, une histoire qui apporte des informations. Pour ne pas être débordé par les informations, un peu de théorie permet toutefois d'y mettre de l'ordre.

Bernard Vouilloux. *Pour introduire la question de la relation entre l'image et la peinture, je dirais que cette dernière se définit comme un objet technique, un médium avec tous les problèmes qui lui sont attachés. Quant à l'image, elle emporte avec elle non seulement toutes les catégories d'images peintes, gravées, sculptées, mais aussi des images mentales, psychiques, rétiniennes, etc. En somme, c'est un continent qui passe également par l'immatériel. Pour comprendre cette différence dans la génération d'historiens de l'art qui vous a suivi, on pourrait s'appuyer sur celle qui existe entre Daniel Arasse, pour qui l'objet est la peinture, et Georges Didi-Huberman, pour qui l'objet est l'image. Dans ce cadre, il me semble très clairement que votre objet est la peinture, comme on le voit dans plusieurs de vos travaux³⁶. Puis il y a votre travail sur la photographie et sur le cinéma. J'ai le sentiment que votre trajectoire et celle de Louis Marin sont en sens inverse. Marin est parti d'une réflexion d'ordre philosophique sur le concept de la représentation en s'appuyant sur Port Royal pour, à la fin, prendre davantage en compte le fait matériel du tableau (le cadre, le fond, etc.), comme il le fait voir dans son livre sur Jean-Charles Blais³⁷. Vous auriez fait la trajectoire inverse, allant vers l'image, d'une certaine façon.*

Hubert Damisch. Je suis d'accord avec le fond de ce que vous dites, mais je ne le formule pas de la même façon. Tout ce que je peux penser sur l'image vient de *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre³⁸. Ce livre a eu une importance immense pour plus d'une génération ; il faut d'ailleurs se rappeler que *La Chambre claire* de Barthes³⁹ lui est dédiée – chose assez rare, car je ne connais pas beaucoup de livres qui sont dédiés à d'autres livres. Quand il en vient à parler de l'image en peinture, Sartre dit que le fait de voir ce qu'elle représente suppose la néantisation de l'aspect matériel. On voit un portrait et on ne voit plus un tableau avec des couleurs dessus. Cette question, que formule très bien Ludwig Wittgenstein également, a occupé ce dernier d'un bout à l'autre de son existence. Mon propre *Traité du trait*⁴⁰ porte essentiellement, et si j'ose dire substantiellement, sur cet aspect de la question. Qu'est-ce qui fait que l'on voit un portrait plutôt qu'un ramassis de traits ? Il s'agit d'une théorie de l'image qui implique un passage d'un type de conscience à un autre, de la conscience d'image à la conscience percevante.

Bernard Vouilloux. *Est-ce donc la relation entre l'image et la peinture qui vous intéresse ?*

Hubert Damisch. Le tableau est ce qui m'a intéressé. Un tableau est fait non pas seulement pour être vu, mais perçu, au sens où l'entendait Merleau-Ponty. Il est fait pour jouer de la substance qui est celle de la peinture. L'effet que produit un tableau ne relève pas de la conscience imageante, mais percevante. C'est dire qu'il est donné à voir dans des conditions qui restent à étudier. La peinture moderne s'est explicitement faite contre l'image. En cela, ma position est proche de celle développée par Clement Greenberg sur la mise au jour de ce qui en fait la condition de possibilité. Il n'y a aucun sens à parler d'image à propos des œuvres de Mondrian. Ce n'est pas la conscience imageante qui va nous rendre compte de la perception d'un tableau de Mondrian.

Giovanni Careri. *On observe aujourd'hui la tentative de se défaire du canon et de se demander, par exemple : pourquoi faut-il toujours s'occuper de Michel-Ange et ne pas s'intéresser aux images des journaux, de la publicité, etc. ? C'est une position qui consiste à montrer l'efficace de certaines images, mais qui, à mon avis, conduit à méconnaître la puissance et l'intensité philosophique et théorique de l'art. De mon point de vue, on ne peut pas tout mettre sous le même chapitre, et il faut maintenir une distinction entre l'art et les images. Aux États-Unis avec les visual studies et les image studies, en Allemagne avec la Bildwissenschaft, il me semble que les chercheurs sont en train de découvrir des questions dont vous vous êtes occupé depuis bien longtemps, sous la prétendue idée d'une autonomie totale du visuel par rapport au langage.*

Hubert Damisch. Ce qui me choque dans la présentation que l'on fait du passage à un type d'image plus répandu, plus vu, plus vulgaire dans le sens commun, c'est que l'on oublie le passage de la peinture à la photographie. J'ai eu un intérêt croissant pour ce champ, exploré pour la première fois dans un texte de 1963 intitulé « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique »⁴¹, dans lequel je disais que la photographie en était réduite à s'inventer une substance, à s'inventer un matériau. L'idée de conscience percevante ne joue pas vraiment face à la photographie. Une partie de la photographie tend toutefois à produire des œuvres ayant une substance photographique. Michael Snow, par exemple, nous oblige à penser la photographie en termes de perception. La question n'est donc pas celle de l'extension et de la diversification du champ offert à l'image, mais plutôt celle de la distinction entre l'image peinte et l'image photographique.

Bernard Vouilloux. *Pour vous, une théorie générale des images n'est-elle pas concevable ?*

Hubert Damisch. Je ne dirais pas que ce n'est pas concevable mais plutôt que c'est sans intérêt, car son objet lui échappe – l'objet étant de savoir à quel titre l'image doit exister. J'ai énormément de difficulté à accepter qu'on mette tout sous la rubrique de l'image. Pourquoi donner tant de place à cette notion fourre-tout ? Je pense qu'il existe une différence et une rivalité entre les images – celle entre la photographie et la peinture en est un exemple. Ces types d'image luttent pour la prééminence ; les regrouper sous la même rubrique de l'image est une façon de ne pas voir ce conflit. Quelque chose est au travail dans l'œuvre d'art qui en appelle à l'œil. Je m'intéresse aux opérations auxquelles l'art peut donner lieu qui relèvent de la substance, tissu sensible et perceptible dans lequel le spectateur est pris. Notre rapport au monde y est questionné.

Ces idées renvoient à la phénoménologie de Merleau-Ponty. Wittgenstein disait « il n’y a certes pas de phénoménologie, mais il y a bel et bien [...] des problèmes phénoménologiques »⁴². La distinction entre l’image et le tableau en est un exemple.

Bernard Vouilloux. *Pourriez-vous nous parler de l’importance de la rencontre avec des artistes comme Dubuffet, avec son œuvre et avec ses écrits dont vous avez fait une édition ? Ou de celle avec François Rouan ?*

Hubert Damisch. Ce sont deux rencontres différentes. Dubuffet a été très important, car il a été le seul peintre européen vivant que j’ai suivi et qui m’a vraiment intéressé. Chez lui, c’est le rapport entre la figure et le fond qui m’a intéressé. Je l’ai connu au moment où il démarrait son grand cycle de *l’Hourloupe*, qui n’était pas fait nécessairement pour me plaire. J’ai raté le début – j’aurais aimé le voir à l’œuvre sur les texturologies, les matériologies ou ses peintures faites à El Goléa – mais je me suis rattrapé par la suite.

L’œuvre de Rouan est fondée sur un tressage. Dans l’image, vous avez un rapport à trois dimensions, ça passe au-dessus, en-dessous. En étudiant la peinture de Rouan, notamment, j’ai pu confirmer le fait qu’un plan n’est ni à deux, ni à trois dimensions, mais qu’il a une épaisseur. Cette idée rejoint le travail de la mathématique moderne qui, depuis vingt ou trente ans, porte non pas sur la quatrième dimension, qui est un mythe, mais sur ce qui se passe entre la deuxième et la troisième dimension.

Giovanni Careri. *Dans la perspective, le problème de la projection et la question du point sont une affaire très sérieuse. Vous en parlez comme d’une « invention », c’est-à-dire de quelque chose qui un jour se manifeste et change complètement la donne, et vous contestez le fait qu’on l’ait découvert.*

Hubert Damisch. Cette question existait déjà à l’époque de la Renaissance. La perspective a une raison d’être géométrique. Il y a une substance de la perspective, si on peut le dire ainsi. Je me garderai de signer cette phrase, mais j’en ai besoin quelque part pour comprendre. C’est l’idée du conte très répandu du peintre qui entre dans son tableau et qui disparaît. Jean Cocteau, entre autres, raconte cette histoire dans un texte magnifique⁴³.

Bernard Vouilloux. *Du nuage à la perspective en passant par les travaux sur Mondrian et Rouan, la notion de topologie n’est jamais abandonnée même dans votre dernier livre. Pour faire un retour sur la question des rapports entre images et peinture, je voudrais savoir si la topologie en tant que science des modèles constitue pour vous une entrée dans ce que vous appelez « iconologie analytique ». J’aimerais que ce soit pour vous l’occasion de préciser ce terme – appellation plus ou moins reprise par Daniel Arasse qui parle d’« iconographie analytique »⁴⁴. Enfin, compte tenu du fait que vous avez écrit *Le Jugement de Pâris : Iconologie analytique I*⁴⁵, y aura-t-il une suite ?*

Hubert Damisch. Cette suite existe avec mon petit livre sur la *Madonna Del Parto* déjà évoqué. J’avais pensé à un moment indiquer « Iconologie analytique II » dans le titre, mais je ne pouvais pas car je ne le publiais pas chez le même éditeur. Le livre que je suis en train d’achever sur les fresques figurant l’Apocalypse de la chapelle San Brizio de Signorelli constitue également une suite, mais il prendra sans doute plutôt la forme d’un journal⁴⁶.

Je suis très frappé en ce moment par le tour que prend l’histoire de l’image dans les événements du terrorisme. Il faut détruire l’adversaire en utilisant les images, en ne les employant pas comme un accès à la réalité mais, au contraire, pour bousiller

la réalité. Les terroristes produisent des images de cadavres défigurés ou charcutés ; il faut que l'image devienne insupportable. Les nazis ne faisaient pas d'image de la Shoah ; au contraire, ils les éliminaient. Il fallait ne laisser aucune trace. Alors que, maintenant, il s'agit pour les terroristes de laisser des traces qui agissent sur le spectateur, tellement ces images sont insupportables.

Bernard Vouilloux. *Pour finir, nous souhaiterions évoquer votre rapport à l'écriture. Vous développez une histoire de l'art indissociable de l'écriture, mais certainement pas à la manière de Roberto Longhi.*

Hubert Damisch. C'est une histoire de l'art bien écrite mais dont je n'ai pas l'usage. J'ai en vue un travail sur les concepts qui relève de la littérature. Une chose m'a toujours frappé : un texte réussi d'un écrivain sur un peintre est toujours meilleur que celui d'un historien de l'art. Il n'y a pas mieux que Proust sur Chardin. Pour moi, la fabrication d'un concept s'inscrit dans un processus d'écriture. Je peux passer des heures à trouver un mot, comme Flaubert se battait pendant deux jours pour un mot.

Bernard Vouilloux. *Je crois qu'il est très important de rappeler qu'il ne s'agit de la belle écriture, du bien écrire. Prenant appui sur la distinction que Gilles Deleuze établit entre « critique » et « clinique », vous écrivez ainsi dans « La mise du sujet » : « Ma propre expérience m'a convaincu que la critique n'est jamais plus intéressante, ni plus persuasive, que quand elle dérive un tant soit peu vers la clinique. Et cela dès l'abord, dès l'instant où l'on entreprend de parler ou d'écrire sur l'art, ce qui revient à établir un pont entre deux domaines d'expérience – l'un qui en passe par les mots, et l'autre par les formes, les couleurs, ou les sons – et n'est à ce titre pas sans analogie avec la pratique analytique »⁴⁷.*

Hubert Damisch. J'ai une lettre de Deleuze dans laquelle il me dit « Vous vous compliquez la vie car vous avez des concepts élastiques ». Pour moi, la formulation des questions est essentielle.

Bernard Vouilloux. *On a parlé de la sinuosité de vos livres, de leurs parcours labyrinthiques, de la façon dont une question ouvre sur une autre question, de l'art de l'incise, de la digression, de cette manière de sortir un peu du champ. Le lecteur peut avoir l'impression que c'est la phrase même qui est travaillée de cette manière-là, d'une manière serpentine.*

Hubert Damisch. La phrase est un filet, l'art est de savoir où et comment le lancer.

1. André Gide, *Paludes*, Paris, 1958, p. 94.

2. Hubert Damisch, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972.

3. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, 1987.

4. Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris : iconologie analytique I*, Paris, 1992.

5. *Traité du trait : tractatus tractus*, Hubert Damisch éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1995), Paris, 1995.

6. Hubert Damisch, *L'Amour m'expose : le projet Moves*, Bruxelles, 2000.

7. Colloque intitulé « Hubert Damisch, l'art au travail », les 8 et 9 novembre 2013 à l'Institut national d'histoire de l'art.

8. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, 1972 [éd. fr. : Philosophie der Symbolischen Formen, Berlin, 1923].

9. Erwin Panofsky, « Die Perspektive als 'Symbolischen Form' », dans *Vorträge des Bibliothek*

- Warburg, Leipzig/Berlin, 1924-1925 [éd. fr. : *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975].
10. Hubert Damisch, *Le Messager des îles*, Paris, 2012.
11. Hubert Damisch, « La peinture est un vrai trois », dans *François Rouan*, (cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1983), Paris, 1983.
12. Rappelons qu'Hubert Damisch a dédié *L'Origine de la perspective* (Damisch, 1987, cité n. 3) au grand historien et critique américain et qu'il a préfacé la traduction française de l'ouvrage de Schapiro : *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Languages* (New York, 1996). Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », dans Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images: sémiotique du langage visuel*, Paris, 2000, p. 5-27.
13. Voir les textes de Pierre Francastel dans *Robert Delaunay: Exhibition of Paintings by Robert Delaunay*, (cat. expo., Chicago, The Arts Club of Chicago, 1952), Chicago, 1952 ; Pierre Francastel, « Révélation de Delaunay », dans *XX^e siècle*, 7, 1956, p. 11-15 ; Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'Art abstrait*, Pierre Francastel, Pierre Habasque éd., Paris, 1957.
14. Hubert Damisch, « Histoire et/ou théorie de l'art », dans *Scolies*, 1, 1971, p. 27-36.
15. Hubert Damisch, « Le gardien de l'interprétation », dans *Tel Quel*, 44, hiver 1971, p. 70-84, et 45, printemps 1972, p. 82-96.
16. Damisch, 1972, cité n. 2.
17. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1993, I, p. 34.
18. Hubert Damisch, « Un outil plastique : le nuage », dans *Revue d'esthétique*, 11/1-2, 1958, p. 104-148.
19. Clement Greenberg, « A Review of Exhibitions of Jackson Pollock and Jean Dubuffet », dans *The Collected Essays and Criticism*, II, Chicago, 1986, p. 122-125 [éd. orig. dans *The Nation*, février 1947, p. 136-37].
20. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
21. Svetlana Alpers, « Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas* », dans *Representation*, 1, 1983, p. 30-42.
22. Hubert Damisch, « L'art et la manière », dans *Élucidations*, 6/7, mars 2003.
23. Alois Riegl, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 2002 [éd. orig. : *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893].
24. Voir le chapitre « Le théorème de Desargues », dans David Hilbert, *Les Fondements de la géométrie*, Paris, 1971.
25. Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Genève, 1975, II, p. 117.
26. Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, 2004.
27. Damisch, 1987, cité n. 3.
28. Hubert Damisch, « Le maître c'est lui », dans *Savoirs et clinique*, (colloque, Paris, 2009), numéro spécial *Freud et l'image*, 12, 2010, p. 13-37.
29. Hubert Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, 1997.
30. Hubert Damisch, « La mise du sujet », dans Danièle Cohn éd., *Y voir mieux, y regarder de plus près : autour d'Hubert Damisch*, Paris, 2003, p. 211-227.
31. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, 1967 [éd. orig., *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1904].
32. Hubert Damisch, 2000, cité n. 12, p. 11, n. 5.
33. Damisch, 1987, cité n. 3.
34. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, 1964, p. 253.
35. Walter Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), dans Walter Benjamin, *Œuvres*, Paris, 2000, II, p. 283, cité notamment dans Damisch, 1987, cité n. 3, p. 172.
36. Voir *Théorie du nuage* (Damisch, 1972, cité n. 2) ; *L'Origine de la perspective* (Damisch, 1987, cité n. 3) ; *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (Paris, 1984) ; les livres de Damisch sur l'œuvre de Dubuffet et de François Rouan.
37. Louis Marin, *Jean Charles Blais : du figurable en peinture*, Paris, 1989.
38. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, 1940.
39. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, 1981.
40. *Traité du trait*, 1995, cité n. 5.
41. Hubert Damisch, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », dans *L'ARC*, 21, printemps 1963, p. 36.
42. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Paris, III, § 248.
43. Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, 1932.
44. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997.
45. Damisch, 1992, cité n. 4.
46. Le texte « La mise du sujet » en est un extrait (Damisch, 2003, cité n. 30).
47. Damisch, 2003, cité n. 30, p. 215.

Mots-clés

histoire, objet théorique, nuage,
perspective, psychanalyse