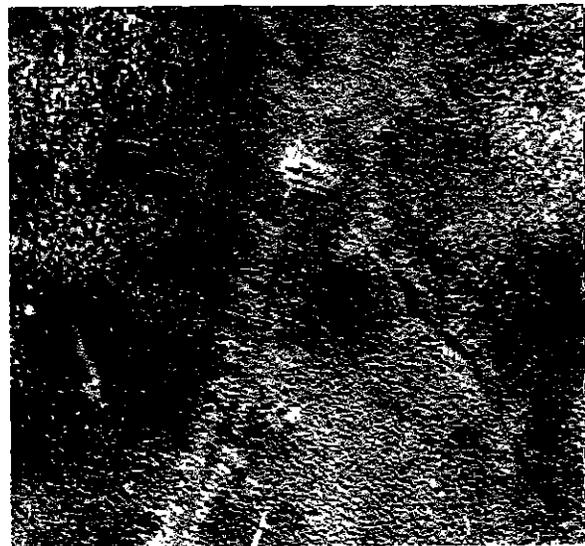


# L'image brûle

Georges Didi-Huberman



Le village de Passchendaele (Flandres) avant et après le bombardement, 1917.  
(Ph. OR)

QUE PEUVENT LES IMAGES ? TOUT ? RIEN ? SONT-ELLES DE SIMPLES «SYMPTÔMES» OU OUVRENT-ELLES À UNE «CONNAISSANCE» ? FAUT-IL SE CONTENTER DE LES VOIR OU CONVIENT-IL DE LES REGARDER, C'EST-À-DIRE DE S'Y IMPLIQUER, VOIRE S'Y CONSTITUER, COMME SUJET ? COMMENT SE COMPORTEUR FACE À CEUX QUI VEULENT LES DÉTRUIRE, ET CEUX QUI LES MULTIPLIENT POUR LES NOYER ET LES RENDRE INVISIBLES ? COMMENT CONSTITUER ET MAÎTRISER UNE «ARCHIVE D'IMAGES HÉTÉROGÈNES». POURSUIVANT UNE RÉFLEXION MENÉE DANS PLUSIEURS DE SES OUVRAGES PRÉCÉDENTS, C'EST À CES QUESTIONS QUE RÉPOND GEORGES DIDI-HUBERMAN, QUI S'ATTACHE AINSI À DÉFINIR, AVEC L'APPUI DE WALTER BENJAMIN, DELEUZE ET L'ARTISTE CHILIEN ALFREDO JAAR, CE QUE POURRAIT ÊTRE UN «ART DE LA CONTRE-INFORMATION» ET COMMENT UN CERTAIN TRAITEMENT DES IMAGES ÉQUIVAUDRAIT À UN RÉEL «ACTE DE RÉSISTANCE» FACE AUX POUVOIRS DE «DÉSINFORMATION».

## Images gris cendre

On ne peut plus, aujourd'hui, parler d'images sans parler de cendres. Il est si facile, il a été de tout temps si courant de détruire les images (1). Aussi, chaque fois que nous tentons de construire une interprétation historique – ou une «archéologie» dans le sens de Michel Foucault –, devrions-nous prendre garde à ne pas identifier l'archive dont nous disposons, fût-elle proliférante, avec les faits et gestes d'un monde dont elle ne donne jamais que quelques vestiges. Le propre de l'archive est sa lacune, sa nature trouée. Or, souvent, les lacunes sont le résultat de censures délibérées ou inconscientes, de destructions, d'agressions, d'autodafés. L'archive est souvent grise, non pas seulement du temps qui a passé, mais des cendres de tout ce qui l'entourait et qui a brûlé. C'est en découvrant la mémoire du feu dans chaque feuille qui n'a pas brûlé que nous faisons l'expérience – si bien décrite par Walter Benjamin, lui dont quelques fascistes ont, sans doute, jeté au feu le texte auquel il

tenait plus que tout, le texte qu'il avait en cours au moment de son suicide – d'une barbarie documentée dans chaque document de la culture. «La barbarie est cachée dans le concept même de culture», écrit-il (2). Cela est si vrai que même la réciproque est vraie : ne devrions-nous pas reconnaître, dans chaque document de barbarie, quelque chose comme un document de la culture qui en donne, non l'histoire à simplement parler, mais bien une possibilité d'archéologie critique et dialectique ? On ne peut pas faire une histoire «simple» de la partition de Beethoven trouvée à Auschwitz près d'une liste de musiciens destinés à exécuter la *Symphonie n° 5* avant d'être eux-mêmes, un peu plus tard, exécutés par leurs bourreaux mélomanes.

Tenter une archéologie de la culture après Warburg et Benjamin, après Freud et

[1] Cf. B. Latour et P. Weibel [dir.], *Iconotlash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Karlsruhe: ZKM-MIT Press, 2002.

[2] W. Benjamin, *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages [1927-1940]*, trad. J. Lacoste, Paris. Le Cerf, 1989, p. 485.

quelques autres – est une expérience paradoxale, tendue entre des temporalités contradictoires, tendue aussi entre le vertige du trop et celui, symétrique, du rien. L'historien se trouve, bien souvent, aux prises avec une immense et rhizomatique archive d'images hétérogènes qu'il demeure difficile de maîtriser, d'organiser et de comprendre, précisément parce que son labyrinthe est fait d'intervalles et de lacunes autant que de choses observables.

Une archéologie, c'est toujours prendre le risque de mettre, les uns à côté des autres, des bouts de choses survivantes, nécessairement hétérogènes et anachroniques puisque venant de lieux séparés et de temps disjoints par les lacunes. Or, ce risque a pour nom *imagination et montage*.

Cela, bien sûr, ne veut pas dire qu'il suffirait de parcourir un album de photographies «d'époque» pour comprendre l'histoire qu'elles documentent éventuellement. Les notions de mémoire, de montage et de dialectique sont là pour indiquer que les images ne sont ni immédiates, ni faciles à comprendre. Elles ne sont, d'ailleurs, même pas «au présent», comme on le croit souvent de façon spontanée. Et c'est justement parce que les images ne sont pas «au présent» qu'elles sont capables de rendre visibles des rapports de temps plus complexes engageant la mémoire dans l'histoire. Gilles Deleuze le dira plus tard, à sa façon : «Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. [...] L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent (3).» Voilà aussi pourquoi, bien que brûlante, la question nécessite toute une patience – forcément douloureuse –, pour que des images soient regardées, interrogées dans notre présent, pour que de l'histoire et de la mémoire soient entendues, interrogées dans les images.

#### Avertissements d'incendies

Exemple : Walter Benjamin dans son présent – déjà sombre – de 1930. *Guerre et guerriers*, un ouvrage conçu par les soins d'Ernst Jünger, vient de paraître. Il s'agit

de la Grande Guerre, comme on dit. Benjamin remarque immédiatement que la composante fasciste de ce recueil va de pair avec une sorte d'esthétisation récurrente, «une transposition débridée», dit-il, «des thèses de l'art pour l'art au domaine de la guerre». Et pourtant – ou pour cela même –, il ne laissera pas l'art et l'image aux mains de ses ennemis politiques. Jünger et ses acolytes, d'ailleurs, «manifestent étonnamment peu d'intérêt» pour l'image angoissante par excellence qui, en 1930, continue de hanter tous les esprits, en Allemagne comme en France : celle des masques à gaz, c'est-à-dire des attaques chimiques où s'était trouvée brusquement abolie «la distinction entre civils et combattants» et, avec elle, «l'assise principale [du] droit international (4)».

Cette guerre, dit alors Benjamin, fut tout à la fois chimique (pour ses moyens), impérialiste (pour ses enjeux) et même sportive (pour sa «logique des records de destruction» poussée «jusqu'à l'absurde»).

## Le risque de l'historien a pour nom imagination et montage

Or, c'est à partir d'un tel montage d'ordres de réalité différents que Benjamin se trouve en mesure de donner une lisibilité philosophique et historique nouvelle de la guerre à partir de la «disparité criante entre les moyens gigantesques de la technique et l'infime travail d'élucidation morale dont ils font l'objet (5)». Il serait inexact d'affirmer que la situation, depuis lors, n'a pas changé. Et pourtant, la nôtre y ressemble tellement – les records inclus – que l'on doit comprendre ceci : Benjamin, à partir de son «image dialectique», a imaginativement délivré des harmoniques temporelles, des structures inconscientes, des longues durées à partir du minuscule phénomène culturel que représentait la publication de ce livre en 1930. Prenant Jünger à rebrousse-poil, il a rendu lisible quelque chose de la guerre impérialiste de 1914-1918 qui éclaire – pour nous – quelque chose des guerres impérialistes d'aujourd'hui.

L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps symptôme (interruption dans le savoir) et connaissance (interruption dans le chaos). Il est frappant que Walter Benjamin ait exigé de l'ar-

tiste la même chose exactement qu'il exigeait de lui-même en tant qu'historien : «L'art, c'est brosse la réalité à rebours», à rebrousse-poil (6). Warburg eût dit, pour sa part, que l'artiste est celui qui fait se comprendre mutuellement les *astra* et les *monstra*, l'ordre céleste (Vénus déesse) et l'ordre viscéral (Vénus ouverte), l'ordre des beautés d'en haut et celui des horreurs d'en bas. Cela est aussi vieux que l'*Illiade* – voire que l'imitation elle-même –, cela est devenu très moderne depuis les *Désastres* de Goya. L'artiste et l'historien auraient donc une responsabilité commune, qui est de rendre visible la tragédie dans la culture (pour ne pas la couper de son histoire), mais aussi la culture dans la tragédie (pour ne pas la couper de sa mémoire).

Cela suppose donc de regarder «l'art» à partir de sa fonction vitale, urgente, brûlante. Cela suppose d'abord, pour l'historien, de voir dans les images là où ça souffre, là où s'expriment les symptômes

(ce que cherchait, en effet, Aby Warburg), et non plus qui est coupable (ce que cherchent les historiens qui, tel Morelli, ont identifié leur métier à une pratique policière). Cela implique qu'«à chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier» – et de faire de cet arrachement une manière d'avertissement des incendies à venir (7).

L'époque de la reproductibilité technique est aussi l'époque de ce que Benjamin appelle un *analphabétisme de l'image* : si ce que vous regardez n'appelle en vous que cli-

[3] G. Deleuze, «Le cerveau, c'est l'écran» [1986], *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. O. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 270.

[4] W. Benjamin, «Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger» [1930], trad. P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 201.

[5] *Ibid.*, p. 199-201.

[6] W. Benjamin, «Adrienne Mesurat» [1928], trad. R. Rochlitz, *Œuvres, II*, op. cit., p. 110.

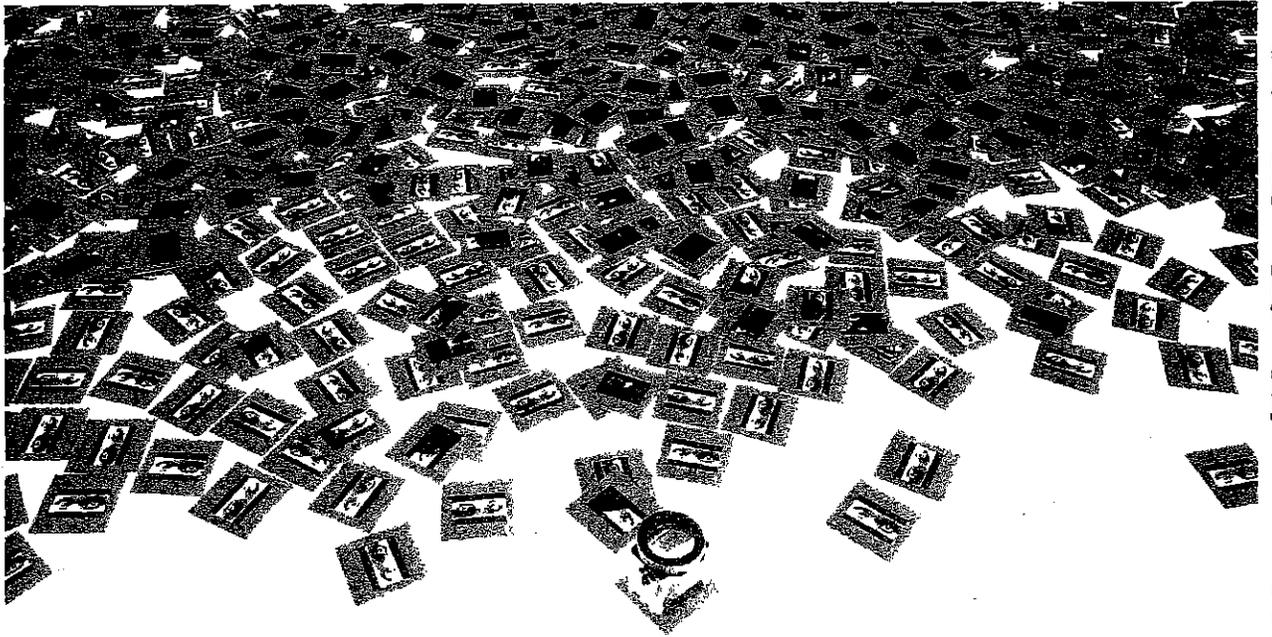
[7] *Id.*, «Sur le concept d'histoire» [1940], trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431 [cf. M. Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, Paris, PUF, 2001].

chés linguistiques, alors vous êtes devant un cliché visuel, et non devant une expérience photographique. Si vous vous trouvez, au contraire, devant une telle expérience, la *lisibilité des images* n'ira justement plus de soi, car privée de ses clichés, de ses habitudes : elle supposera d'abord le suspens, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués, dépossédés de votre capacité à lui donner sens, voire même à le décrire ; elle imposera, ensuite, la *construction* de ce silence en un travail du langage capable d'opérer une critique de ses propres clichés. Une image bien regardée serait donc une...

notoires consistant, soit à «noyer» l'image dans un feu plus grand, un autodafé d'images, soit à «étouffer» l'image dans la masse tellement plus grande des clichés en circulation. Détruire et démultiplier sont les deux façons de rendre une image invisible : par le rien, par le trop. L'information télévisuelle manipule à merveille les deux techniques du rien et du trop – censure ou destruction d'un côté, étouffement par démultiplication d'un autre – pour obtenir les meilleurs résultats d'aveuglement. Que faire contre cette double contrainte qui voudrait nous alié-

*acte de résistance, alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. [...] Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine façon, elle le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est (10).*»

On pourrait dire en ce sens qu'une œuvre résiste si elle sait voir «dans ce qui arrive» l'événement, que Deleuze définit – d'une façon qui semblera d'abord étrangement lyrique et empathique – comme «*le*



ALFREDDO JAAR. «The Eyes of Gufete Emerita». 1996. Table lumineuse, diapositives (Court. de l'artiste)

image ayant su renouveler notre langage, donc notre pensée. À ce moment, on pourra dire que «*le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image (8)*».

**L'événement brûle encore (dans) l'image**  
Le feu dont brûle l'image provoque sans doute des «trous» persistants, mais lui-même est passager, aussi fragile et discret que le feu dont brûle un phalène venu trop près de sa bougie. Il faut regarder longtemps la danse du phalène pour avoir une chance de surprendre ce bref moment. Il est plus facile, il est plus courant de ne rien voir du tout. Il est, en outre, assez facile de rendre invisible le feu dont brûle une image : les deux moyens les plus

ner à l'alternative de *ne rien voir du tout ou ne voir que des clichés* ? Gilles Deleuze, qui cherchait lui aussi comment «*dégager une image de tous les clichés, et la dresser contre eux (9)*», a donné une piste en évoquant ce qu'il nomme, en substance, un *art de la contre-information* : «*La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance. Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. [...] Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un*

*pur exprimé qui nous fait signe et nous attend (11)*». Une œuvre résiste donc si elle sait «*désabriter*» la vision, c'est-à-dire l'*impliquer* en tant que «*ce qui nous regarde*», tout en rectifiant la pensée même, c'est-à-dire l'*expliquer*, la déplier, l'*explicitier* ou la critiquer par un acte concret.

[8] Id., «Petite histoire de la photographie» [1931], trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit., p. 300.

[9] G. Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 283.

[10] Id., «Qu'est-ce que l'acte de création ?» [1987], *Deux Régimes de fous*, op. cit., p. 300-301.

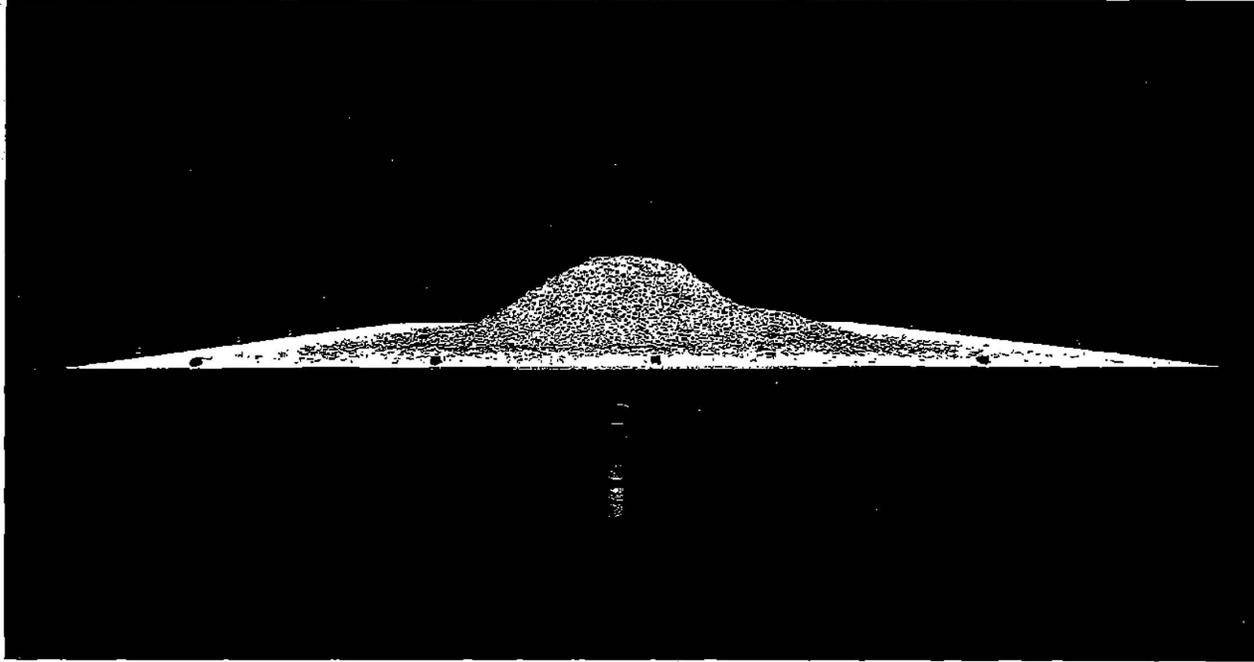
[11] Id., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 175. Sur la «voyance» selon Gilles Deleuze, cf. O. Zabunyan, «Ce que de toute façon je vois». Introduction au personnage du voyant», à paraître.

Un art de la contre-information : autre façon de dire comment «*brosser l'histoire à rebrousse-poil*». Autre façon d'exprimer, aujourd'hui, cet objet commun à l'artiste et à l'historien. Cet objet passe par le document. Devant l'absence de tout «*statut ontologique sûr du document*», Régis Durand a eu raison d'insister sur ce qu'il faut, à chaque fois, remettre en question et en travail face à cette «*notion fluctuante*» : le regard – que Régis Durand, malheureusement, réduit quelque peu à ce qu'il appelle «*notre compétence de spectateur*» – et la *forme* (12). Une forme sans regard est une forme aveugle.

Nous vivons à l'époque de l'imagination déchirée. L'information nous donnant trop par démultiplication des images, nous sommes incités à ne plus rien croire de ce que nous voyons, et finalement à ne plus rien vouloir regarder de ce que nous avons sous les yeux. Les charniers de Timisoara nous ont été trop montrés, puis nous avons su qu'avec de vrais cadavres on pouvait faire de faux charniers. Alors, pour beaucoup, l'image elle-même s'est trouvée, par les manipulations sans fin dont elle était l'objet – mais dont elle avait toujours été l'objet : il n'y a pas d'âge d'or

pas, de choir (dans la croyance, dans l'identification) ; rester en équilibre avec pour instrument notre propre corps aidé du balancier de l'explication (de la critique, de l'analyse, de la comparaison, du montage). Explication et implication se contredisent sans doute comme la rectitude du balancier contredit l'improbabilité de l'air. Mais il ne tient qu'à nous de les utiliser ensemble en faisant de chacune la façon de déplier l'impensé de l'autre.

L'émotion nous prend puissamment devant certaines images où nous sommes, en quelque sorte – mais dans un temps de



ALFREDO JAAR. «The Eyes of Gutete Emerita». 1996. Table lumineuse, diapositives N/B. 90 x 665 x 350 cm (Doros Collection, Zurich ; Court. de l'artiste)

Il lui faut le regard, bien sûr, mais regarder n'est pas voir simplement, ni même observer avec plus ou moins de «*compétence*» : un regard suppose l'implication, l'être-affecté qui se reconnaît, dans cette implication même, comme sujet. Réciproquement, un regard sans forme et sans formule demeure un regard muet. Il faut la forme pour que le regard accède au langage et à l'élaboration, seule façon, avec un regard, de «*délivrer une expérience et un enseignement*», c'est-à-dire une chance d'explication, de connaissance, de rapport éthique : nous devons donc nous impliquer dans pour avoir une chance – en donnant forme à notre expérience, en reformulant notre langage – de nous expliquer avec.

de l'image, même Lascaux est une manipulation – «*définitivement frappée de discrédit*» et, pire, congédiée de toute attention critique (13). Or, voilà que les véritables charniers de Batajnica, à quelque deux heures de route de Timisoara, devenaient invisibles pour beaucoup.

Au rebours des attitudes anti-dialectiques, fondées sur la généralisation et le durcissement des oppositions, l'image – parce que nous ne pouvons avoir affaire à elle sans mettre en œuvre notre imagination – exige de nous, à chaque fois, un art de funambule : affronter l'espace dangereux de l'implication où nous nous déplaçons délicatement en risquant, à chaque

moins en moins différencié –, les spectateurs d'un naufrage. L'attitude philosophique ne consiste pas à détourner le regard de ces images pour en écarter l'émotion – qui, en effet, nous désoriente, nous égare – et lui substituer une explication rationnelle. Elle consisterait plutôt à fonder cette explication, sa rationalité même, sur le regard et l'émotion dont se trament l'expérience. Cela ne veut pas dire qu'on va se mettre à pleurer sur soi-même. Gilles

[12] R. Durand, «Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité», *art press*, n° 251, 1999, p. 33 et 36.

[13] D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 177 [et, en général, p. 175-200].



PASCAL CONVERT. Sans titre. Sculpture inspirée de «Mohamed Al Dura». 29 septembre 2000. Netzarim Gaza, 2001-2004. Cire. [Sculpteurs : E. Saint Chaffray et C. Velfe] [Coll. musée d'art moderne Grand Duc Jean, Luxembourg ; Ph. G. Didi-Huberman]

Deleuze l'énonce très simplement : «L'émotion ne dit pas "je". [...] On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait avoir plutôt recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition "il souffre" que dans "je souffre" (14).»

Trois semaines après la fin du génocide de 1994, l'artiste chilien Alfredo Jaar décida de partir au Rwanda avec, en poche, son appareil photo et beaucoup de pellicule. Alors même qu'il réalisait une importante archive d'images sur le terrain des massacres – croisant, sans doute, bon nombre de photo-reporters dépêchés par les agences du monde entier –, il réfléchit

aux limites, non pas de son travail en tant que tel, mais du devenir possible de ce travail, en particulier sa problématique *lisibilité* dans le contexte social de l'art et de l'information. Ces milliers d'images n'étaient pas qu'un résultat : elles supposaient le processus, n'allaient pas sans le voyage lui-même, les rencontres avec les survivants, «les émotions, les mots et les pensées» de ces survivants (15). Il fallait donc, pour expliquer – pour qu'éventuellement un amateur d'art ait, dans une galerie, à s'expliquer intimement avec une telle situation –, impliquer ce processus, ces émotions, ces mots et ces idées, dans la présentation des images elles-mêmes.

L'une des œuvres issues de ce voyage, intitulée *Real Pictures* (1995), disposait quelques boîtes «minimalistes» pleines de ces lourdes images non pas inaccessibles,

comme l'on cru quelques critiques d'art, mais en *souffrance*, en attente d'une possible, d'une future lisibilité. Une autre de ces œuvres, intitulée *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), était constituée d'un tas immense de diapositives – un million ou plus, comme plus d'un million de personnes, appartenant à la minorité Tutsi du Rwanda, avaient été massacrés en quelques semaines –, images consultables de près et qui montraient toutes la même image, les deux yeux d'une survivante avec qui l'artiste s'était entretenu.

[14] G. Deleuze. «La peinture enflamme l'écriture» (1981). *Deux Régimes de fous*, op. cit., p. 172.

[15] A. Jaar, cité par R. Gallo, «Representation of Violence, Violence of Representation», *Trans*, n° 3-4, 1997, p. 57. Cf. également A. Jaar et V. Altaïb, *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998*. New York, Distributed Art Publishers, 1998.

L'ensemble de ces œuvres a fini par s'intituler *Lament of the Images* (16).

Cette «lamentation des images» n'est ni larmoyante ni désespérée. Elle est active et dialectique. L'artiste n'a pas renoncé aux images, il n'a pas cessé de photographier, il a développé et tiré ses images, mais il a engagé une question relative à ce qu'il appelle la «qualité d'information (17)» (*information quality*) qu'on doit leur conférer : autre façon d'exprimer que ce travail répond bien au souci d'un «art de la contre-information», basé sur une critique aigüe de la désinformation qui nous environne. On a rappelé avec justesse le lien de ce travail avec le cinéma critique de Jean-Luc Godard et, donc, l'importance capitale du montage dans les dispositifs d'Alfredo Jaar : l'un des plus simples ayant consisté, dès 1990, à faire brûler l'image de la mer, si j'ose dire, dans une œuvre biface – intitulée *Water* – où la beauté des vagues se confrontait au drame des réfugiés vietnamiens errant sur leurs radeaux de fortune (18).

Une nouvelle version de *Lament of the Images* fut présentée à Cassel en 2002. Le spectateur y était brusquement «impliqué» dans une grande tension dialectique faite de deux espaces concomitants, l'un pour être plongé dans le noir et l'autre pour être ébloui par un immense pan de lumière blanche. Dans la salle obscure, cependant, flottaient trois textes, trois informations précises – trois faits, trois lieux, trois dates – dont le montage créait une véritable efficacité «explicative» sur le destin des images, de nos images aujourd'hui : le premier racontait la prison de Robben Island où Nelson Mandela fut détenu pendant vingt-huit ans, obligé de creuser le calcaire des rochers, devenant tout blanc de la chaux extraite, les yeux brûlés par le soleil réfracté (les prisonniers avaient demandé, en vain, qu'on leur accordât des lunettes

noires) ; le deuxième évoquait d'anciennes carrières de calcaire en Pennsylvanie, reconverties dans les années 1950 en abris anti-aériens puis, récemment, en lieu de stockage définitif – c'est-à-dire en lieu d'inaccessibilité – des dix-sept millions d'images achetées par Bill Gates aux fonds d'archives Bettmann et United Press International ; le troisième expliquait comment, en octobre 2001, le ministère américain de la Défense avait mis au point l'effacement visuel des bombardements de Kaboul, achetant notamment l'exclusivité des droits sur toutes les images satellite disponibles de l'Afghanistan et des pays voisins (19). Comme si la guerre ne consistait plus seulement à mettre des villes et des villages en feu, mais à étouffer le contre-feu politique qui couve dans chaque image de l'histoire.

Car l'image est bien autre chose qu'une simple coupe pratiquée dans le monde des aspects visibles. C'est un sillage, une traîne visuelle du temps qu'elle voulut toucher, mais aussi des temps supplémentaires – fatalement anachroniques, hétérogènes entre eux – qu'elle ne peut pas, en tant qu'art de la mémoire, ne pas y agglutiner. C'est de la cendre mélangée, plus ou moins chaude de plusieurs brasiers.

En cela, donc, l'image brûle. Elle brûle du réel dont elle s'est, à un moment, approchée (comme ont dit, dans les jeux de devinette, «tu brûles» pour «tu touches presque l'objet caché»). Elle brûle du désir qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit «je brûle pour vous» ou «je brûle d'impatience»). Elle brûle de la destruction, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination. Elle brûle de

la lueur, c'est-à-dire de la possibilité visuelle ouverte par sa consommation même : vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie nous éclaire mais, en brûlant, se détruit elle-même). Elle brûle de son intempestif mouvement, incapable qu'elle est de s'arrêter en chemin (comme on dit «brûler les étapes»), capable qu'elle est de toujours bifurquer, de brusquement partir ailleurs (comme on dit «brûler la politesse»). Elle brûle de son audace, lorsqu'elle rend tout recul, toute retraite impossibles (comme on dit «brûler les ponts» ou «brûler ses vaisseaux»). Elle brûle de la douleur d'où elle vient et qu'elle procure à quiconque prend le temps de s'y attacher. Enfin, l'image brûle de la mémoire, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre : façon de dire son essentielle vocation à la survivance.

Mais, pour le savoir, pour le sentir, il faut oser, il faut approcher son visage de la cendre. Et souffler doucement pour que la braise, dessous, recommence d'émettre sa chaleur, sa lueur, son danger. Comme si, de l'image grise, s'élevait une voix : «Ne vois-tu pas que je brûle ? » (20)

[16] Cf. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, Cambridge, List Visual Arts Center-Massachusetts Institute of Technology, 1999.

[17] S. Horne, «Acts of Responsibility : An Interview with Alfredo Jaar», *Parachute*, n° 69, 1993, p. 29. Cf. également A.-M. Ninacs, «Le regard responsable : correspondance avec Alfredo Jaar», *Le Mois de la photo à Montréal 1999 : le souci du document*, dir. P. Blache, M.-J. Jean et A.-M. Ninacs, Montréal, Vox-Éditions les 400 Coups, 1999, p. 53-61.

[18] Cf. B. Clearwater, «Alfredo Jaar», *art press*, n° 150, 1990, p. 88. M. Cohen Hadria, «Alfredo Jaar : éblouissement de l'obvie», *ibid.*, n° 261, 2000, p. 42-43.

[19] Cf. V. Athanassopoulos, «Alfredo Jaar : une autre version de l'invisible», *art press*, hors-série «Censures», 2003, p. 30-33.

[20] Ce texte est constitué de larges extraits d'une conférence prononcée au Centre Pompidou le 18 juin 2004.

Georges Didi-Huberman est historien de l'art et philosophe. Enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales. Derniers livres : *Phasmes - essais sur l'apparition* (Minuit, 1998), *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté* (Gallimard, 1999), *Devant le temps - histoire de l'art et anachronisme des images* (Minuit, 2000), *l'Image survivante* (Minuit, 2002), *Images malgré tout* (Minuit, 2004).