

Université "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Faculté des Lettres

**Thèses sur la visualité narrative en tant que matrice
de la littérature contemporaine**

résumé

Sous la direction de: Prof. Dr. Corin BRAGA

Doctorante: Aurora ȚEUDAN

Cluj-Napoca, 2012

Table:

Première partie

Chapitre I: Marguerite Duras. Image-temps. Visualité narrative.

Intro; Cinéma et roman. Un nouveau type d'image / Duras pour les enfants. Sur les réductions interprétatives / Moderato cantabile. Discontinuité et conscience de la différence / Image-temps et lieux-quelconques / L'écriture durasienne. Visualité et narration / L'écriture durasienne comme visualité narrative / Tu n'as rien vu à Hiroshima.

Chapitre II: Visible - visuel. Image-rupture. Fractures de la vision dans le cubisme

Du sujet à l'objet. La double inflexion du corps immergé dans l'espace/ Déconstruction de l'image. Mutations et fractures de la vision / Image. Intervalle / De Cézanne au cubisme / Image – rupture – clivage / Expérience de la rupture comme symptôme / Champs de formes du visuel / Un tableau est un cristal de temps / L'image est une crise de temps / Expérience de l'espace et expérience intérieure : le symptôme visuel

Chapitre III: Narrations de la photographie. De Meudon à Letter to Jane

L'inconscient visuel dans la photographie / L'art comme photographie / Meudon. La photographie capture le réel dans un éclair / Roland Barthes, du structuralisme à Camera lucida / entre image et texte. La photographie – contingence pure / Au-delà de l'opposition studium-punctum. Temporalité du détail. Punctum-symptôme / Lettre à Jane. Pour une politique de l'image / La photographie-symptôme ou le symptôme de la photographie / La photographie- cellule nerveuse de la société et visualité des narrations du politique.

Deuxième partie

Chapitre IV: Aby Warburg et la science sans nom

Tentation de la certitude dans la tradition de l'histoire de l'art / Conceptions sur la renaissance à différentes époques/ Influences sur la pensée de Warburg / Interprétations par Warburg de La Primavera et de La Naissance de Vénus de Botticelli / Configuration du mouvement dans la représentation / Art du portrait / Narrations de la nymphe / Traces de Warburg. Nachleben de la pensée de Warburg / Un temps des fantômes / Mnemosyne – symptôme et méthode d'une science de la culture / Pathosformeln Atlas / L'Atlas comme forme d'une science de la culture / Passage - partage

Chapitre V: Walter Benjamin et l'image dialectique

Points de départ. Visualité narrative dans la clé benjaminienne / Benjamin soumis à la réduction. Une histoire de l'histoire de l'art / étapes de la pensée de Benjamin. Connaissance –symptôme ou symptôme de la connaissance / Passages – modernité et fantasmagorie / Origine – origine-tourbillon / Thèses sur l'histoire / Image dialectique et Dialektik im Stillstand / Aura – perte - déclin

Troisième partie

Chapitre VI: L'histoire de l'art recommence toujours. Georges Didi-Huberman

Préliminaires / Une pensée par images. L'image comme temporalité / Repenser l'histoire de l'art en partant des fondements / L'image comme processus / L'image comme accident du regard / Problème de la certitude dans l'espace de l'histoire comme discipline / Préjugé du figural / Image-mémoire / Connaissance par montage / L'œil de l'histoire / Récupération de Warburg. Du symbole au symptôme / Le symptôme comme effet de mémoire. Anachronisme / L'image à tout prix / Visualité narrative – une image « à bout de souffle » / Ceci a été - ceci sera / Image, événement, durée

Chapitre VII: Jacques Rancière. Le partage du sensible

Introduction à une politique de l'esthétique / Celui qui voit ne sait pas voir / L'intolérable de l'image / Poétique de la politique du figural / De l'intolérable de l'image à l'intolérable dans l'image / Dispositifs de visibilité, régimes de vérité / Image pensive – politique de la littérature

Quatrième partie

Chapitre VIII : Etude de cas – analyses de la narration

L'instant rapide : survivance – parergon / Anachronisme – survie – symptôme : un montage temporel qui fonctionne au niveau de l'image / Symptôme – spectre. Une simple formalité

Chapitre IX: Au lieu de conclusions, un détour

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma. Amnésies du réel / Aurélia Steiner : partage – symptôme – visuel. La littérature comme espace du symptôme

Mots- clé:

Visualité narrative, punctum, image-temps, champ de formes, Pathosformeln, symptôme, Nachleben, anachronisme, image dialectique, montage, politiques de la littérature, partage du sensible

Dans l'histoire récente (les deux ou trois dernières décennies de l'historiographie, de l'histoire de l'art, de la théorie littéraire) une nouvelle narration a fait son apparition et est devenue l'un des principaux discours sur l'art (avec tout ce que ce syntagme signifie : perspective, options méthodologiques, notions, critères, etc.). Aujourd'hui (2011-2012) elle représente sinon la plus importante ligne de partage, du moins certainement la plus féconde parmi celles qui nous entourent. En esquissant et en simplifiant nous pouvons dire que, si on laisse de côté les discours conservateurs (souvent réactionnaires) qui prolongent les décennies d'avant 1980, ainsi que les tentatives répétées d'inventer de nouvelles directions (la nouvelle philosophie française, etc.), surtout pour discréditer celles qui sont devenues trop influentes, les trente dernières années nous ont offert deux narrations

centrales, proches ou distantes selon la position de l'observateur : le discours postmoderne, dont on a tellement écrit dans tous les sens que les dernières années révèlent une certaine usure et saturation et les études culturelles, dont les différents avatars, depuis les dimensions strictement politiques aux implications complexes visant la discipline et l'attitude académique ont occupé et en même temps balayé les habitudes traditionnelles de lecture devenues souvent, dans cette nouvelle lumière, un faisceau de préjugés.

Notre thèse tente d'esquisser une troisième ligne, apparue et développée d'abord dans l'ombre médiatique et académique des deux autres directions, partageant souvent avec elles des points et des attitudes communes (surtout la distance par rapport à un traditionalisme conservateur). Cette direction est à présent loin d'avoir atteint un point d'usure et elle se trouve peut-être au contraire au point le plus visible (jusque-là) de son importance. Il s'agit, comme dans le cas des deux autres (et en général dans le cas de toute ligne de partage théorique), d'un phénomène dont la radicalité doit être reconnue et dont les effets doivent être compris. L'histoire de la pensée est naturellement l'histoire de points de discontinuité qui ne permettent pas l'évolution lente d'une théorie, mais demandent, à chaque moment radical, des reconsidérations profondes et interdisciplinaires. C'est la raison pour laquelle nous étudions cette troisième ligne. Pour tout historien actuel, comparatiste ou critique d'art, les mouvements théoriques des dernières décennies sont inévitables. Il est donc important de bien connaître une telle ligne de partage: ce qu'elle choisit dans le passé plus distant ou plus récent, sa manière de re-esquisser la cartographie d'un domaine, les positionnements et le langage qu'elle permet, la marge de créativité conceptuelle qu'elle rend possible, le nouveau canon qu'elle suppose et les critères qui rendent celui-ci possible, etc. Il est obligatoire également de suivre les effets plus proches ou éloignés d'un tel changement: modifier le vocabulaire d'une science, comprendre le mécanisme différent dans la pratique analytique proprement-dite, redéfinir l'interprétation et la valorisation, etc. Nous appellerons tout ceci des *effets conceptuels*, en reprenant en fait une distinction de Derrida (entre concept et effet conceptuel). Premièrement pour souligner le fait que la théorie (la méthode) ne vient jamais d'abord; elle peut être construite seulement en observant ces effets et son fonctionnement n'est possible que de cette manière. Deuxièmement parce que le matériau lui-même (donc l'archive supposée par la ligne de partage que nous choisissons de décrire) et les reconfigurations qu'elle implique demandent cette prudence (lorsque la vision sur l'histoire, l'image, la signification et la forme souffrent des repositionnements, il est normal que notre propre langage les rappelle constamment, autrement dit qu'il prévienne, tant que possible, la lecture d'une théorie dans le langage d'une autre). La *visuabilité narrative*, que le titre de ce travail pose comme point de référence, nomme au premier lieu cette constellation d'effets conceptuels spécifiques de la troisième direction mentionnée plus haut, qui résiste à toute tentative de clarification dans l'exposition simple, didactique d'une définition. Nous avons donc choisi un point de référence mis en relief qui nous facilitera l'orientation au long de notre démarche descriptive et interprétative. Par ailleurs nous avons choisi ce

syntagme parce qu'il suggère déjà la continuité historique de cette ligne de partage : le rapport entre *visualité* et *narration* couvre autant l'importance des images dans le déroulement de la connaissance, le caractère de symptôme (que nous définissons provisoirement ici comme ce qui ne peut s'expliquer dans la logique interne d'un cadre, d'une œuvre, d'un système – ce qui donc dérègle, perturbe une logique, un mécanisme, etc.) qui apparaît dans une forme visuelle qui irradie par la suite dans l'espace des narrations (depuis les gestes qui survivent au-delà de toute causalité positiviste et annoncent par conséquent un repositionnement nécessaire – nous avons étudié ces aspects dans l'analyse de Warburg – jusqu'au pouvoir politique du style visuel dans l'œuvre de Flaubert, qui produit ultérieurement un autre partage du sensible – nous avons étudié cette vision dans l'analyse de Rancière), ainsi que dans le fait que seules les narrations sont conceptuelles (et produisent donc des effets conceptuels) dans la mesure où elles font preuve d'une fécondité d'images.

Le but de cette thèse est de cerner l'horizon où naît et se développe la troisième direction dans la théorie des dernières décennies. Comme toute ligne de partage théorique cependant, elle est fondée sur quelques pylônes, quelques choix dont le présent se sent visé. La structure de ce travail suit en grande partie la présentation de ces pylônes et la description des rapports entre eux – en fin de compte la construction de la constellation qui les contient. Quatre intuitions, quatre auteurs entre lesquels émerge un montage. Quatre auteurs essentiels, mis en relief parmi d'autres noms (il y a naturellement beaucoup d'autres auteurs que nous prenons en considération, mais dans un sens didactique il est bénéfique de les hiérarchiser, pour mieux mettre en évidence les lignes de la direction que nous suivons) et par l'apport d'un virage : Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman et Jacques Rancière. Ils couvrent à la fois un nombre de concepts qui entrent dans le tissu de la visualité narrative, et les domaines et directions où se développent l'histoire de l'art, la théorie littéraire et l'interprétation actuelle. Enfin et surtout du point de vue personnel du projet de cette thèse, ils ont contribué à éclaircir et configurer la direction que nous suivons.

Nous avons découvert dans le concept de *Nachleben* d'Aby Warburg une différence essentielle par rapport à la direction de l'historiographie de l'art dans la plupart du XX^e siècle. Nous vivons, avec Warburg, « le temps spectral des survivants ». C'est un autre modèle culturel, où d'une part la vision temporelle implique une urgente reformulation qui tient compte de l'anachronisme et du montage, et d'autre part les images sont définies comme le résultat de mouvements cristallisés et sédimentés temporairement (ce qu'on oublie lors de leur perception symbolique ou dans leur généralisation archétypique), tout en impliquant nécessairement une perception symptomale (qui observe d'abord la façon dont ils perturbent une certaine logique interne ou une méthodologie qui tentent de les cristalliser définitivement) et une théorie historique. Pour Warburg l'image est un phénomène anthropologique total, dans laquelle se cristallise (mais temporairement !) une culture, une époque à un certain moment historique. Avec Warburg, l'histoire de l'art se voit nécessairement élargie vers une science de la culture qui ouvre l'analyse vers une interdisciplinarité qui mine les conventions

positivistes par lesquelles les discours sont contrôlés institutionnellement. *Nachleben* implique le fait que tout présent est parcouru et en fait constitué de passés multiples, en rapports rarement harmonieux, d'émergences continues (visibles dans le *symptôme*, dans les déplacements, perturbations, jamais dans des traits globaux, dans le pouvoir essentialiste des symboles ou l'ahistoricité des archétypes). *Nachleben* nomme, dans un premier moment, tout ce qui dérègle une compréhension évolutive, désoriente une cristallisation temporelle, perturbe une méthodologie orientée selon le test des vérifications et des stabilités. De plus, reconsidérer l'art et l'interprétation dans la perspective des survivances, des spectres, des traces, ne promet pas du tout de remplacer des notions qui ne fonctionnent plus par d'autres qui jouent selon les règles du même mécanisme. C'est la raison de la déception de penseurs comme Gombrich et Panofsky envers Warburg et celle des accusations d'ambiguïté, de désorganisation méthodologique et de complications conceptuelles qu'on lui porte. Evidemment, dans une perspective qui tente de sauver la clarté, l'organisation et la stabilité, Warburg ne peut apparaître que comme tel. *Nachleben* contient cependant une complexité temporelle qui vise un dépassement des modèles canoniques de compréhension de l'art vers une « *mémoire des formes* – une théorie faite de sauts et latences, de survivances et anachronismes, de formes de la volonté et formes de l'inconscient. » C'est l'horizon de travail, avec tous les effets qu'il implique, que nous avons emprunté à Warburg et que nous avons suivi dans ses rapprochements par rapport à la conception historique de Benjamin, le renversement méthodologique de Didi-Huberman et la dimension politique dans la vision de Rancière. La vision de Warburg représente déjà, potentiellement, une troisième voie entre l'histoire positiviste et l'idéalisme. Une direction qui dépasse l'étude des faits et de l'objet esthétique dans ses qualités intrinsèques (les faits et les objets n'ont de valeur que dans la mesure où ils annoncent, reflètent des problèmes plus vastes qui ne font qu'irradier dans eux), tout comme elle dépasse la possibilité d'organiser systématiquement les significations (parce qu'une théorie de l'art ou de l'histoire ne peut être cassée, exposée méthodologiquement en dehors de la singularité complexe de l'acte esthétique ou de l'évènement historique – c'est pourquoi la théorie ne s'expose pas, mais se fait, c'est pourquoi la complexité des images complique les narrations qui la rendent discursive et la construction des narrations reste dépendante du pouvoir des images d'irradier et de briller. Il n'y a pas d'histoire possible en dehors d'une compréhension de la dynamique temporelle. Toute analyse des formes est une analyse des forces, toute analyse de l'art est en fait une symptomatologie du temps, mais non pas parce que l'art reproduit passivement une époque, mais parce qu'elle lui offre le montage narratif dans lequel elle se reconnaît et se positionne. L'histoire de l'art doit renoncer aux typologies stériles et observer le jeu des forces, phénomène capital dans la dynamique de la compréhension esthétique. On n'est pas loin ici de la vision ultérieure de Rancière pour qui le changement du partage littéraire (par exemple l'invention par Flaubert d'un style où les objets sont décrits avec la même attention que les personnages) induit un changement graduel du partage social (le craquement lent de la vision traditionnelle qui met l'accent sur le contrôle du sujet

et de la conscience a lieu *à cause* d'un changement des formes / forces dans la narration de Flaubert). C'est pourquoi la littérature est politique par son spécifique, par ce qui la fait littérature.

Nachleben et *Pathosformeln* évitent une compréhension schématique de l'image (au sens kantien ou phénoménologique et bien sûr au sens de l'identification des images aux symboles, motifs, contenus, etc. sens que l'histoire de l'art maintient encore au XXe siècle). Penser l'image en dehors de ces réductions signifie la penser comme montage. La fascination de Warburg pour le rituel des indiens Hopi qui inclut l'image des Serpents enlacés ou pour la représentation des cheveux dans la *Naissance de Venus* de Botticelli (cca. 1484-1486) se rattache à un inconscient des formes qui, plutôt que de reprendre la notion d'inconscient collectif de Jung, annonce la notion d'inconscient visuel de Benjamin. L'histoire elle-même (sa perception) est prise dans cette dynamique, où les significations restent fluides, mais par cela même correctes, réelles, à la différence de la tendance vers la déhistorisation dans la pensée de Jung. Seules les intuitions de Freud, parmi les penseurs contemporains de Warburg, se rapprochent de celui-ci. Et par le fait que pour Warburg l'image est une catégorie critique qui expose les typologies habituelles de compréhension, tout comme le symptôme est une catégorie clinique continuellement surdéterminée, dynamique, active, etc. et pas du tout un signe qui annonce une autre logique, une autre narration de la conscience [...].

Il y a dans les intuitions de Warburg tout un projet nécessaire de reconfiguration disciplinaire, un projet longtemps effacé et qui, tel un spectre, est revenu ces dernières décennies dans un présent qui, à la différence peut-être du milieu du XX^e siècle, se sent *visé* par celui-ci. Nous considérons Warburg, dans ce sens, comme un penseur contemporain qui nous demande, dans toute compréhension du présent (des nos positions et gestes) de l'analyser non pas selon les règles d'une histoire évolutionniste (dans laquelle nous suivrions donc l'influence directe de Warburg sur tel ou tel penseur), mais selon le mécanisme de l'anachronisme, dans lequel Warburg peut parfois être lu comme s'il avait écrit après Benjamin ou même Derrida ou Deleuze. Nous considérons de plus qu'il s'agit aussi du mécanisme objectif (même s'il est probablement contre-intuitif et évidemment anti-positiviste) de l'histoire et de l'interprétation.

Le concept d'image dialectique de Benjamin accentue les intuitions warburgiennes (sans partir de celles-ci, ce qui est important à retenir) dans l'espace du rapport entre art et histoire, entre image et interprétation, qui structure non seulement une possible science de la culture mais le processus de la compréhension et de l'interprétation en général. Le modèle dialectique de l'image est le seul à l'aide duquel on peut éviter les typologies fixes et les positions du discours historiographique traditionnel. Et il s'agit d'un modèle dans lequel l'image est à nouveau redéfinie par une compréhension qui est liée à celle des narrations temporelles complexes.

Une image dialectique ne résout pas, ne classe pas un temps, une époque, tout comme elle n'est pas résolue dans une exposition discursive. La narration qui tente de la dépeindre, dépeint plutôt la structure temporelle qu'elle rend possible. De la même façon, pourrait-on dire, l'interprétation d'une

œuvre d'art, le processus singulier de cette interprétation est en fait l'exposition du mécanisme propre de l'interprétation même, de l'organisation narrative que l'œuvre demande. Nous n'interprétons donc pas des œuvres, au sens de découvrir leurs traits fixes ou le code secret, symbolique qu'elles contiennent, mais nous *remettons en place* la structure de l'interprétation avec laquelle nous travaillons et qui, dans une mesure essentielle, *nous* travaille.

La vision de Benjamin nous permet d'élargir l'espace culturel et anthropologique de Warburg vers la philosophie de l'histoire qui est traversée par la problématique de l'image dialectique, et celle-ci, à son tour, par l'œuvre d'art. La pertinence de Baudelaire dans le projet des *Passages* est suggestive dans ce sens, tout comme l'analyse de la photographie est en fait parcourue par la nécessaire mise en évidence d'un *inconscient visuel*, et la relation entre œuvre d'art et progrès technologique est la formule d'analyse d'une modification que Rancière a nommé partage du sensible. A la fois éloignée (par la critique et la conception propre) et proche (par le côté contemporain et la survie) des tentatives du positivisme de maintenir une scientificité du discours historique et une stabilité des significations et des formes culturelles (selon nos termes soutenir un partage possible entre visualité et narration), mais aussi du craquèlement postmoderne des systèmes de connaissance fondés sur des présomptions de langage, craquèlement qui mène parfois à une méfiance totale envers la possibilité de connaître, l'œuvre de Benjamin représente - ces deux dernières décennies - la clé d'une attitude différente, autour de laquelle s'activent des reconfigurations disciplinaires et un nouveau vocabulaire théorique et critique. Parmi ces reconfigurations disciplinaires, l'une de celles qui nous intéressent particulièrement, parce qu'elle concerne le statut de l'histoire de l'art, de la théorie esthétique et de l'image est celle exposée par Georges Didi-Huberman, dans une œuvre capitale du passé proche.

L'œuvre de Georges Didi-Huberman est devenue une lecture obligatoire pour les chercheurs de différents domaines, qui traversent la théorie littéraire, l'historiographie, la théorie visuelle, la recherche de l'imaginaire etc. et souvent un fondement pour des élaborations ultérieures. L'espace anglo-saxon a commencé à son tour, ces dernières années, à faire référence à cet auteur clé. Pour nous, l'auteur français est important surtout parce qu'il est le premier à synthétiser les mouvements conceptuels des deux dernières décennies du XX^e siècle et, en même temps, il observe la nécessité d'élaborer une nouvelle méthodologie, en fait de repenser, à partir de ses fondements, l'histoire de l'art et des disciplines qui l'entourent. Il s'agit de créer de nouveaux seuils théoriques à l'intérieur de la discipline », ce qui implique une reconsidération des perspectives appliquées, des définitions en travail, d'un nouveau vocabulaire conceptuel, etc. Sur la base de la récente reconsidération d'Aby Warburg et Walter Benjamin, mais également toute une série d'auteurs essentiels, depuis Carl Einstein et Jean-Martin Charcot jusqu'à Jacques Derrida, Hannah Arendt et Pierre Fedida, Georges Didi-Huberman élabore une théorie de l'histoire de l'art structurée par une théorie de l'image et du réel. De notre point de vue, sans parler d'une influence directe, l'auteur français trouve le langage adéquat pour parler de ce qui unit des projets divers comme *Mnemosyne* de Warburg, *ABC de la guerre* de Brecht,

Histoire(s) du cinéma de Godard, etc. Si Warburg soulignait la nécessité d'une science culturelle, et benjamin l'élargissait au niveau de la connaissance en général (une connaissance dialectique, historique et non pas idéaliste ou positiviste, ces deux dernières n'étant que des illusions collectives qui traversent les discours et les institutions académiques du siècle), si donc les deux auteurs supposaient que pour comprendre l'œuvre d'art il est nécessaire d'élargir le champ d'analyse et de reconsidérer ce champ en fonction des symptômes esthétiques, Didi-Huberman va plus loin et considère que le travail symptomal des formes (la manière dont elles surgissent dans le visible par des bouleversements continus qui ont des répercussions sur le spectateur) a comme effet un bouleversement continu du sujet et de l'objet, une scission continue du regard et de la représentation (raison pour laquelle l'image et l'art sont toujours un élément perturbateur pour la représentation et pour les méthodologies analytiques) et ainsi l'ouverture d'une nouvelle connaissance, capable d'inventer le sujet et l'objet, capable de répondre à la provocation artistique et ainsi de nous offrir une historicité (pertinence historique, signification, narration propre, etc.).

L'image est un concept opérationnel et non pas simplement le support d'une iconographie. D'une part, cette prémisse suppose deux renversements critiques majeurs : une critique de la représentation au sens large (impliquant donc ses légitimations théoriques, son mécanisme méthodologique, le vocabulaire sous-entendu, etc.), tout en réévaluant une pensée du psychique et de l'inconscient, et aussi une critique de la connaissance, impliquant une pensée du temps qui prend en compte la différence et la répétition, la survie et l'anachronisme, etc. (combinaison des deux dimensions – psychique et temporelle – permettra l'élaboration d'une histoire de l'art qui se nourrit de la psychanalyse récente, comme Pierre Fedida, et de l'historiographie récente, depuis Michel de Certeau et Arlette Farge). D'autre part, ce mouvement est significatif et même légitimant pour notre tentative de détacher des points communs de cette troisième direction théorique que nous suivons dans le croisement continu de la visualité et de la narration. L'image dialectique benjaminienne, premier point de référence dans la compréhension de la visualité narrative, est développée par Georges Didi-Huberman dans le problème fondamental de la connaissance (montage entre psychique et temporel, déconstruction de l'histoire et constitution de l'historicité, etc.) qui est ordonnée (inaugurée et contrôlée) par les images-symptôme qui hantent, telles des spectres, chaque présent.

Les images-symptôme n'appartiennent pas à l'art, pas plus que d'autres images qui appartiendraient au réel. En déconstruisant le problème de la représentation, l'idée en soi de distinguer images qui entrent dans le domaine de l'art et images qui appartiennent au réel, disparaît. Quel est cependant le rapport entre image et réel ? Dans quelle mesure, dans notre vocabulaire, les narrations qui structurent une image sont aussi des narrations du réel ? Est-ce que les *Histoire(s) du cinéma* appartiennent à l'histoire, est-ce qu'elles parlent du réel ? Existe-t-il, dans les images, une lisibilité du réel malgré leur fluidité, malgré le démontage et montage constant qu'elles supposent ? La réponse est, bien sûr, affirmative, même quand il s'agit de l'irreprésentable (l'Holocauste). Il s'agit pourtant

d'une sismographie de l'histoire, dans laquelle l'image est au centre de la problématique éthique. Et c'est ainsi qu'une certaine politique des formes doit être prise en considération. Ce qui nous ramène près du quatrième auteur central de notre thèse : Jacques Rancière.

Si Georges Didi-Huberman refonde du point de vue méthodologique la discipline de l'histoire de l'art (avec des effets dans la plupart des autres disciplines, des effets supposés déjà par les deux autres auteurs présentés plus haut), en partant surtout du problème de l'image et en travaillant principalement sur des exemples provenant du domaine des arts visuels, Jacques Rancière nous permet de placer la littérature au centre du problème. Le texte littéraire n'est pas une représentation, une fresque du réel, mais il travaille dans ce réel, au-delà des distinctions trop peu pertinentes entre fiction et réalité ou du problème mal posé de l'autonomie esthétique, produisant des effets, initiant des virages et réorganisant le sensible dans des directions qui sont ultérieurement assumés non seulement par une vision esthétique ou un paradigme culturel, mais par le discours scientifique, qui tente évidemment d'effacer cette origine littéraire. L'enjeu de la politique est le *partage du sensible*, défini par Rancière comme l'endroit et le mécanisme qui permettent de voir ce qui arrive en commun en fonction d'actions et de modèles temporels et spatiaux où ils exercent leur activité. Il existe donc, à la base du politique, une esthétique, un système de formes, de manières d'agir, qui règlent ce qui peut se dire (les modalités de la parole), ce qui est visible (les formes du visible, les modalités de cadrage et montage) et les protocoles de l'intelligible (les normes fonctionnelles). Dans d'autres mots, Rancière définit le réel par le rapport entre trois plans : les opérations de l'art (des régimes de la différence), les formes de constitution des images (opérations de la ressemblance) et la discursivité des symptômes (qui règlent le jeu et la tension continue entre les deux autres). Dans ce cas, la littérature joue un rôle d'une extrême importance. Les narrations sont les opérations singulières qui redistribuent les rapports du visible, du dicible et du pensable. Dans le langage de Rancière, ce sont des opérations qui exécutent un partage. Elles ne sont ni mimétiques, ni anti-mimétiques (distinction qui a perdu sa pertinence), mais des redistributions de la ressemblance, des altérations des gestes, des déviations des mécanismes, etc. qui mènent à des découpages différentes dans ce qui est commun. Dans ce contexte, l'un des exemples-clé dans tous les domaines de pensée qui sont fondés aujourd'hui sur la vision du philosophe français est constitué par son interprétation du style de Flaubert : alors que, dans la vie personnelle, celui-ci est un aristocrate qui fait preuve de conformisme politique, il est accusé à l'époque d'égalitarisme démocratique, en raison du fait qu'il ne garde plus une hiérarchie des héros ou de la description dans ses romans et par sa préférence pour décrire au lieu d'instruire. L'effet Flaubert ne sera pas seulement littéraire ou esthétique. Ce sera un effet politique : une nouvelle manière de lier le visible au dicible, de dérouler les narrations d'une visualité – un autre partage du sensible.

A l'idée sociologique que la littérature ne change pas le réel, mais qu'elle ne fait que l'interpréter, Rancière répond, d'une part que les interprétations sont elle-même des changements réels quand elles transforment les formes de visibilité du monde commun et de l'autre que les

méthodologies et les principes propres à la sociologie (comme celles qu'assument l'historiographie, le discours scientifique, etc.) sont à la base des modèles produits par la littérature. La littérature est politique par son spécifique. Sa littérarité, autrement dit, est politique. Les formes littéraires, dans leur discontinuité, produisent les rapports entre pratiques, manières et discours qui découpent l'un ou l'autre des mondes communs (précisément, en fait, la définition du politique). Le réel est un immense tissu de signes où s'écrit l'histoire d'un temps, et ce tissu est bien sûr perpétuellement dynamique. L'art et la politique ne sont pas deux réalités distinctes et stables. En partant de cette constatation, toutes les distinctions considérées naturelles ces dernières décennies, surtout dans la pensée anglo-saxonne – le découpage de la modernité et de la postmodernité, les découpages entre formations discursives, dans leur vocabulaire, la grammaire des méthodologies académiques, etc. – sont balayées pour laisser place à une conception qui déroule une autre ligne de partage dans l'histoire de la connaissance et de la perception du présent.

La structure de notre thèse vise cependant plus qu'une description de ces auteurs. Il s'agit premièrement de tracer les rapports (continuités) entre eux – donc un problème d'organisation, d'éclaircissement et de légitimation. Deuxièmement il s'agit de suivre l'évolution de concepts qui ne peuvent pas être traités et réduits à une définition stable, mais qui nous intéressent plus par leurs effets et par leur dialectique. Dans ce sens, par exemple, *Nachleben* permet une série de définitions partant de la manière dont la pensée de Warburg évolue depuis les essais sur la peinture florentine jusqu'au projet *Mnemosyne* (et cette évolution représente pour nous précisément la vie du concept, la raison pour laquelle il est opérationnel), mais implique par la suite une série de retracements et re-compréhensions en fonction des croisements avec la pensée de Benjamin. Il s'agit aussi, pendant les deux dernières décennies du siècle passé, de la découverte dans la personne de Warburg d'un penseur essentiel pour le présent et pour les pratiques interprétatives de celui-ci et également par rapport à la ligne suivie par notre thèse, celle du rapport entre visualité et narration comme rapport-clé pour le paradigme théorique actuel. Troisièmement, même si la thèse insiste principalement sur l'analyse théorique, sur l'histoire de la théorie, elle est partie d'une série d'intuitions provoquées par différents artistes. Il s'agit de l'œuvre littéraire et cinématographique de Marguerite Duras, qui résiste à toute classification évidente par l'histoire et la critique littéraire. Il nous était évident d'emblée que l'analyse des mécanismes formels de l'œuvre de l'écrivaine française ne se limite pas à solliciter une autre méthodologie que celles mises à disposition et véhiculées par les écoles critiques actuelles, mais elle contient une problématique pertinente au-delà des espaces propres à la littérature ou même du discours esthétique. La problématique du réel, les visages complexes de l'image, les protocoles narratifs, etc., tout cela a orienté notre analyse vers un autre régime de l'interprétation qui restait à construire. L'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard (surtout sa façon de repenser le statut de l'image et des formes visuelles et narratives dans les films et expériences des années 70, puis le régime esthétique différent appliqué pendant la décennie suivante et bien sûr le projet fondamental d'

Histoire(s) du cinéma, projet où se retrouvent tous les problèmes fondamentaux de l'époque dont nous faisons encore partie) nous a également intrigué et nous a aidé à reconsidérer les formes et protocoles analytiques capables de rendre le tissu complexe et le rôle théorique d'une telle œuvre. Des intuitions similaires sont apparues en analysant une certaine période de création dans la photographie d'André Kertész, la reconsidération de la peinture cubiste ou le rapport entre le discours roumain et le réel des époques totalitaire, etc. Notre travail reflète ces points de départ et y revient constamment.

Il existe trois modalités qui, selon notre vision, peuvent définir le projet de cette thèse :

- Il représente premièrement une tentative de tracer une histoire de l'art récent. Sa finalité est descriptive et naturellement analytique. Nous avons vu plus haut que ni le passé ni le présent n'existent dans une forme stable. Toute tentative de description, donc de présentation, est implicitement une analyse, une reconfiguration des positions, une mise à l'épreuve du vocabulaire critique, etc. Ceci ne relativise par le projet descriptif. Il reste plus ou moins correct, plus ou moins pertinent ou non. Notre objectif était donc de structurer (temporairement) une direction de pensée théorique où nous nous trouvons ;
- Pour cette raison, notre projet tente dans une grande mesure de cerner un horizon de travail pour l'historien de l'art, l'analyste, le comparatiste, le théoricien et même le critique littéraire actuel. Nous considérons qu'aucun de ceux-ci ne peut fonctionner sans connaître (ce qui ne signifie pas forcément se rallier à) cette direction de pensée avec tout ce qu'elle suppose comme méthodologie, perspective, canon, éthique, etc. Dans la vision de Benjamin, tout interprète incapable de reconnaître le présent qui l'entoure reste inévitablement aveugle face au passé ;
- Enfin et surtout notre projet est également un plaidoyer. Un partage est toujours une option, une décision. La distance objective, rêvée par l'historicisme positiviste et par le fantasme de la scientificité d'une discipline, fonctionne seulement dans le périmètre réduit et inefficace des étiquettes et des apparences.