

Predella journal of visual arts, n°50, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

A few years after his death, we propose an interview to the philosopher and art historian Hubert Damisch. The fundamental passages of his training, the theoretical axes of his reflection, but also questions that push the gaze towards new fields and new horizons, are the main topics of the conversation. The dialogue provides the essential portrait of the scholar, just as the description of a thought that draws from movement and displacement the rhythm and the character of its own gait.

Il 14 dicembre 2017 veniva a mancare Hubert Damisch. Il desiderio di far percepire ancora una volta la sua voce, la volontà di far circolare il suo pensiero e offrire a esso la possibilità di agire sono alla base della scelta di pubblicare parte delle conversazioni intrattenute con lo studioso tra il 2008 e il 2011¹.

Frammenti autobiografici, tratti essenziali della sua riflessione teorica, interrogativi che gettano lo sguardo verso orizzonti lontani costituiscono il lascito di cui intendiamo fare memoria, nella speranza essi possano contribuire alla conoscenza dello studioso e alla sopravvivenza del suo pensiero; una sopravvivenza da intendere, come avrebbe voluto Damisch, non come riproposizione ma come trasformazione, ossia per le riflessioni che essa sarà in grado di suscitare.

Ciò che il testo restituisce non è il ritratto nitido dello studioso, la descrizione esaustiva del suo pensiero o la ricostruzione dettagliata della sua produzione. Esso si qualifica piuttosto come un'istantanea, uno scatto capace di rendere nel carattere sfumato dei suoi contorni la vibrazione di un pensiero che, oltre ad aver fatto del movimento il ritmo del proprio incedere, ha sempre tentato di stimolare un moto, una riflessione, una reazione in chi si è trovato al suo cospetto.

Estraneo a qualsiasi *maîtrise*, Damisch ha avuto la capacità di dare ai suoi testi una forza maieutica. La sua stessa scrittura, apparentemente costruita per impedire al lettore qualsiasi presa, deriva la capacità rara di far pensare dalla qualità ellittica che la connota.

Damisch sapeva far pensare e amava dialogare con il pensiero altrui. Non è un caso che, quando nel 1999 Danièle Cohn decise di organizzare un convegno dedicato alla sua persona, egli accettò solo a condizione che l'incontro non fosse *su* di lui, ma *attorno* a lui, che esso non fosse focalizzato sul suo pensiero, ma costruito in relazione a esso². La richiesta nasceva dal desiderio di dare voce alle riflessioni degli studiosi intervenuti, dall'esigenza di aumentare lo spazio del confronto.

Per fare ciò era tuttavia necessario acquisire una posizione marginale. Solo a patto di un decentramento dell'oggetto d'indagine la scena sarebbe infatti divenuta non il luogo della rappresentazione, ma lo spazio del dialogo, il campo di azioni e reazioni.

La marginalità che Damisch adottava a Roma rinvia a uno dei tratti che più connotano il suo profilo come la sua ricerca. Si spiega in ragione di tale carattere la scelta della rivista. La predella, spazio marginale per eccellenza, è sembrata infatti la cornice più adatta per queste pagine, il luogo in cui Damisch avrebbe amato collocarsi e all'interno del quale avrebbe gradito vedere inserito il suo pensiero, restituita la propria voce.

Damisch associava non a caso il proprio modo di procedere alle prospettive oblique di Pieter Saenredam. Il punto di osservazione decentrato in funzione del quale l'artista olandese strutturava le proprie opere ripropone in effetti i due caratteri – lo spostamento e la marginalità – che qualificano il modo di procedere dello studioso, così come il percorso da questi compiuto.

Lo spostamento è interno alla sua formazione. Gli studi filosofici alla Sorbona costituiscono infatti il punto d'avvio di un percorso che, dopo una breve parentesi antropologica, condurrà Damisch a identificare l'arte quale specifico oggetto d'indagine. Deriva dalla prospettiva obliqua offerta dalla formazione filosofica il riconoscimento dell'arte come specifica modalità del pensiero, dunque la necessità di interrogare le opere alla luce della storia e della teoria.

Damisch non mancherà di sottoporre la storia dell'arte a ulteriori sollecitazioni. In questo caso le prospettive oblique saranno quelle offerte dalle discipline con le quali egli entrerà in contatto o sceglierà di misurarsi.

Nasce da un confronto con la semiologia la proposta di indagare la pittura nella sua sostanza sensibile come nel suo specifico modo di significare. Da *Théorie du nuage*³ a *Fenêtre jaune cadmium*⁴, la ricerca di Damisch ribadisce l'esigenza di ritornare dall'immagine al quadro, da un godimento estetico giocato nell'immaginario a una percezione estetica destinata a fare della carne dell'opera e del corpo dello spettatore i poli di un interscambio aperto al non senso come a una modalità di significazione psicosomatica.

I testi pubblicati negli anni Novanta, da *Le jugement de Pâris*⁵ a *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*⁶ fino ai saggi dedicati alla Cappella di San Brizio a Orvieto⁷, documentano un ulteriore spostamento. Il punto di vista in questo caso è quello offerto dalla psicanalisi, disciplina con la quale Damisch si rapportava senza finalità interpretative e che interrogava alla luce della stessa storia dell'arte. Deriva da tale spostamento la scelta di considerare l'immagine che si fa nel quadro e a partire dal quadro, quella figurabilità di cui l'opera può essere al tempo stesso il luogo e l'agente.

Altrettanto importante è lo spostamento che egli non ha mai cessato di compiere nella direzione del suo altro: l'artista. Da Jean Dubuffet a François Rouan, da Marcel Duchamp a Valerio Adami, la vita come la produzione di Damisch vive di questi scambi, in un confronto con l'alterità in cui si iscrive la costante interrogazione dell'identità dello storico dell'arte come dei suoi procedimenti d'indagine⁸.

Lo spostamento, l'adozione di punti di vista marginali così come la scelta di prospettive trasversali costituiscono la ricchezza e la forza del suo lavoro. Di questi movimenti come dei nodi essenziali del suo pensiero rende conto il testo qui proposto. Accanto alla restituzione dei passaggi fondamentali della sua formazione e alla descrizione dei contatti che egli intrattenne con la semiotica e la psicanalisi, le parole di Damisch esplicitano il rapporto che nella sua riflessione l'arte stabilisce con il pensiero e la storia, la storia con la teoria, la parola con l'immagine, lo spettatore con l'opera. Al futuro, a un terreno tutto da indagare, volgono invece lo sguardo le ultime parole dello studioso, disvelando il valore di un testo che, oltre a contribuire alla scrittura della storia, intende fornire uno strumento utile alla riflessione e alla scrittura di nuove storie.

Elisa Coletta: Comment vous définiriez-vous? Un historien de l'art? Un théoricien de l'art? Un philosophe de l'art?

Hubert Damisch: Je dirais ce que je dis toujours, à savoir que philosophe et historien de l'art, c'est ce qui correspond en gros à ma formation. Parce que j'ai commencé par faire de la philosophie et puis je suis venu à l'art. J'ai toujours eu un contact direct avec l'art – avec le cinéma au départ et l'art après – qui s'unit à la philosophie. C'est une façon de faire de la philosophie par des objets différents par rapport à ceux de la philosophie ordinaire. J'ai toujours eu une idée naïve: l'idée que dans l'art il y avait une pensée au travail. L'art pense dans une certaine manière. Il y a quelque chose qui pense dans l'art, qui y est au travail. Je crois qu'il y a une pensée au travail dans l'art, qui ne peut pas être ailleurs.

Elisa Coletta: Dans vos textes vous parlez souvent du «regard d'aujourd'hui» en l'opposant à l'œil du temps. Vous critiquez la «tyrannie de l'histoire», en montrant toute votre contrariété à l'égard d'une histoire totalisante qui «prétend avoir le dernier mot»⁹. Pourtant, votre travail n'est pas sans histoire. Quel est donc son rôle? Quelle histoire souhaitez-vous écrire ou reconstruire?

Hubert Damisch: J'ai une position un peu équivoque sur l'histoire. D'abord, je ne crois pas du tout à l'idée qu'on puisse retrouver la façon de regarder qui était celle des gens du XV siècle. Je n'y crois pas parce que si on vous demandait quelle est la façon de regarder des gens d'aujourd'hui, vous seriez bien embarrassée pour répondre. Quel est l'œil du XX siècle, ou du XXI siècle? Est-ce le même œil qui regarde Dalí et qui regarde Mondrian? Je ne crois absolument pas, et ça n'a pas de sens. C'est nous qui regardons les tableaux et ça fait partie de l'art.

En plus j'ai une limite; je ne sais pas s'il agit d'une limite ou d'un article de foi, de toute façon je suis incapable de faire tout ce qui est globalisant. Pour moi, l'histoire est toujours l'histoire de quelque chose, elle est produite par l'objet. Ce qui m'intéresse c'est d'avoir un objet qui me fasse penser, qui ait une force théorique. Ma méthode est l'objet.

Elisa Coletta: On ne peut s'empêcher à ce propos de citer le nuage, le premier objet théorique que vous ayez étudié. Pourriez-vous parler de la *Théorie du nuage*¹⁰, pourriez-vous nous expliquer les raisons et la valeur de ce titre?

Hubert Damisch: Oui, j'aurais pu parler de l'histoire des nuages, mais ça aurait été beaucoup moins drôle. Le mot théorie me permettait de tenir les deux bouts de la chaîne. L'acception grecque du terme indique en effet l'histoire que je raconte – les nuages se succèdent, il y a une histoire des nuages –, mais le même mot renvoie aussi à la pensée qui est au travail dans cet objet et qu'on conduit grâce à celui-ci.

Donc, histoire et théorie, théorie et histoire. Pour faire de la théorie il faut faire de l'histoire, pour faire de l'histoire il faut faire de la théorie. Pas d'histoire sans théorie, pas de théorie sans histoire. Pour moi c'est un binôme indissociable. Le Centre que j'avais créé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales s'appelait *Centre d'Histoire/Théorie de l'Art*, avec une barre. Daniel Arasse a dit après *Histoire et Théorie de l'Art*, mais pour moi c'est un contre sens. L'histoire est la théorie et la théorie est l'histoire. Pas d'histoire sans théorie, pas de théorie sans histoire.

Elisa Coletta: Vous vous êtes formé avec Maurice Merleau-Ponty. Vous avez assisté à ses séminaires à la Sorbonne et vous avez passé avec lui votre diplôme d'étude en philosophie. Qu'est-ce qu'il a représenté dans votre formation? De quelle manière et dans quelle direction a-t-il marqué votre parcours? Qu'est-ce que vous lui devez?

Hubert Damisch: C'est avec lui que j'ai commencé. J'aimerais bien qu'un étudiant dise un jour de moi ce que je dis de lui. Merleau-Ponty je le connaissais indirectement. Je suis allé chez lui et il m'a très bien reçu. J'ai raconté n'importe quoi, j'ignorais tellement les choses de la philosophie à l'époque. Il m'a écouté, il m'a laissé parler pendant dix minutes, comme ça, sur le silence en art, en littérature, et à la fin il m'a dit: «Vous allez faire votre thèse sur Cassirer. Vous connaissez Cassirer?» J'ai dit: «Non». «Mais je le cite une page sur trois, une fois toutes les trois pages dans ma *Phénoménologie*». J'ai dit: «Je m'excuse». Il m'a expliqué Cassirer, et après il m'a dit: «Vous savez, puisque vous vous intéressez à l'art, il y a quelqu'un qui a écrit un texte sur la perspective en se servant de Cassirer, dans la ligne de Cassirer. Il s'appelle Panofsky». Le nom de Panofsky c'est dans la bouche de Merleau-Ponty que je l'ai rencontré pour la première fois. C'était en 1952, Panofsky n'était pas traduit en France. Il allait falloir attendre encore beaucoup de temps avant de le lire en français.

Merleau-Ponty lisait des cours magnifiques à la Sorbonne. C'est là où j'ai entendu parler pour la première fois de la linguistique structurale, de Jakobson, de Saussure; c'est là où j'ai lu Freud, Klein. C'étaient des choses extraordinaires les

cours de Merleau-Ponty. Il arrivait avec un livre différent chaque semaine. Il a été tout à fait déterminant, déterminant.

Lévi-Strauss, par contre, je l'ai connu par moi-même. À l'époque il fallait faire un certificat scientifique pour avoir le droit de continuer des études supérieures en philosophie. La grande chose était de faire un certificat d'anthropologie, qui était considérée comme une science à côté de la géométrie ou de la mathématique. C'est dans cette ligne que j'ai rencontré Lévi-Strauss. De toute façon, à cette époque j'étais beaucoup plus proche des anthropologues que des historiens de l'art. En réalité, j'ai toujours pensé que mon vrai métier aurait dû être l'anthropologie, à côté du cinéma.

Elisa Coletta: Qu'est-ce qui vous a conduit de Merleau-Ponty à Francastel et quel rôle a eu celui-ci dans votre formation d'historien de l'art?

Hubert Damisch: C'était encore Merleau-Ponty. Il voulait que je fasse de la philosophie et j'ai dit: «Non, parce que je ne veux pas enseigner de la philosophie; ça ne m'intéresse pas, je veux faire de l'histoire de l'art». Je lui avais dit ça et Merleau-Ponty m'a envoyé chez Francastel, qui à cette époque était à l'École Pratique des Hautes Études. Francastel a joué un rôle considérable dans mon existence. Tout ce que j'ai appris sur l'histoire de l'art je le dois à Francastel, et puis à Schapiro.

Mais on ne peut pas vraiment parler des maîtres. Je peux parler de Merleau-Ponty beaucoup mieux que de Francastel, parce que j'ai été beaucoup plus proche de Francastel que de Merleau-Ponty, parce que mes objets sont beaucoup plus proches de ceux de Francastel. Je ne serais pas capable d'écrire un livre sur Francastel, sur ce que je dois à Francastel, alors que, pour Merleau-Ponty je pourrais le faire, parce qu'il y a une distance. Pour Francastel je ne pourrais pas, on est trop proches, on est trop près, il y a des choses que je ne vois pas. Mais il a été capital. Surtout il avait cette façon que j'adorais... il coupait ses séminaires en deux, il y en avait un qui était sur l'art moderne et un qui était consacré à l'art du passé; il parlait de la couleur dans l'art moderne et de la peinture au XV siècle, comme ça, à dix minutes d'écart. C'était formidable, il y avait Schapiro qui travaillait comme ça.

Elisa Coletta: Meyer Schapiro représente la deuxième étape de votre formation en tant qu'historien de l'art. Quelle voie vous a conduit chez lui et quelles perspectives vous a-t-il ouvertes? Qu'est-ce que vous lui devez ?

Hubert Damisch: Puisque c'était très difficile en France, je suis allé travailler avec lui. Il m'a aidé énormément.

Ce que je dois à Schapiro dans un point de vue théorique c'est d'abord la conscience qu'on ne peut pas faire de l'histoire de l'art sans s'occuper de l'art contemporain. Deuxièmement c'est la psychanalyse, le fait de tenir un discours analytique sur les œuvres d'art. Bien qu'il fût très américain dans son approche de la psychanalyse, son travail a beaucoup compté pour moi. Et puis la façon dont il a étudié les manuscrits du Moyen Âge, son côté formaliste. Celui qui a été considéré comme l'initiateur de l'histoire sociale de l'art a été l'un des plus grands formalistes. C'est cette espèce de paradoxe qui m'intéressait et qui m'intéresse chez lui. Enfin, une culture formidable, le fait qu'il ne lisait pas seulement des livres d'histoire de l'art; il lisait des livres d'histoire, de sciences, de philosophie. On était très proches, très proches.

Elisa Coletta: De Jean Dubuffet à François Rouan, les artistes ont toujours représenté les interlocuteurs de vos réflexions. Pourriez-vous me dire de quelle manière cette rencontre, ce contact, ce dialogue a informé l'historien de l'art que vous êtes ainsi que l'histoire de l'art que vous faites?

Hubert Damisch: Quand on travaille vraiment avec les artistes, de plus près, on arrive à comprendre un peu ce que veut dire penser pour l'art. Par exemple le concept de tresse chez François Rouan, ça a été tout à fait déterminant pour moi. En Dubuffet ce qui m'intéressait c'était cette nécessité de l'art. L'art était absolument nécessaire pour lui. Il n'était pas du tout gratuit. Dubuffet était passionné par cette pulsion irrésistible de l'art. Il travaillait comme un fou et sans interruption aucune... ce que Freud appelait pulsion-compulsion et répétition.

De toute façon, en travaillant avec un artiste, on fait l'épreuve de la réalité du travail de l'art.

Elisa Coletta: Comme vous le disiez il y a un instant vous avez connu Freud, et plus en général la psychanalyse dans les séminaires de Merleau-Ponty. On peut dire que depuis cette découverte la psychanalyse a été le lieu d'une traversée constante, et les textes de Freud l'objet d'un travail continu. Quelle est la raison de ce déplacement? Et quel rôle a eu Freud dans votre parcours?

Hubert Damisch: À ceux qui me demandent, aux psychanalystes qui me posent la question: «Pourquoi, êtes-vous si intéressé par Freud, vous qui êtes un

historien de l'art?» je réponds: je suis historien de l'art parce que je m'intéresse à Freud. N'ayant pas été psychanalysé, n'ayant pas fait de la psychanalyse, l'art, mon rapport à l'art m'a donné l'équivalent du matériel analytique. Freud analysait ses rêves, ses propres rêves, moi, j'arrivais à comprendre ce qu'il disait à travers les œuvres, à travers l'histoire de l'art.

Je fais l'histoire de l'art pour lire Freud. Je crois de plus en plus à cette formule. J'aime de plus en plus lire Freud, j'y trouve de plus en plus des choses, c'est extraordinaire.

Pour moi l'histoire de l'art est un substitut de la psychanalyse. Elle a lieu quelque part entre l'anthropologie et la psychanalyse.

Elisa Coletta: En parlant de la psychanalyse, nous ne pouvons manquer de considérer Jacques Lacan. Quel rôle a-t-il eu dans votre parcours ?

Hubert Damisch: J'ai suivi les cours de Lacan pendant quatre ou cinq années, et même si j'avais déjà trente-cinq ans, il a été un de mes grands formateurs.

Ce qui était extraordinaire chez Lacan, c'était son discours. Suivre un cours de Lacan c'était une autre façon de comprendre ce qu'est la psychanalyse; son discours avait des effets... c'était comme une séance de psychanalyse, c'était extraordinaire...

Lacan, je passe beaucoup de temps à le lire, comme Freud, mais pas de la même façon, du tout; les textes de Freud, ils travaillent en profondeur, tandis que dans les textes de Lacan je trouve plutôt des formules. Dans ses pages, il y a des formules sur lesquelles on peut travailler pendant des années. C'est la force de Lacan.

Elisa Coletta: Une des formules de Lacan sur laquelle vous avez travaillé le plus est la définition du tableau comme «la fonction dans laquelle le sujet a à se repérer en tant que tel»¹¹. Vous citez cette phrase dans *L'origine de la perspective*, elle est à la base de vos recherches sur le tableau dans l'art moderne¹², et on la reconnaît dans les pages que vous avez consacrées à la chapelle de Saint Brizio à Orvieto¹³. Pourriez-vous nous parler de cette définition et de la valeur qu'elle a dans votre pensée?

Hubert Damisch: Il faut que le sujet se repère dans le tableau. La façon la plus simple c'est de faire comme Alberti, qui met le sujet en tant qu'origine de la perspective; mais, ce n'est pas aussi simple que ça. Il suffit qu'on se déplace, qu'on bouge un peu, pour qu'on ne soit plus au point. Il faut vraiment se repérer dans le

tableau, s'y repérer. Ça nous permet de poser la question du sujet par rapport à l'art contemporain. Dans un tableau de Mondrian, le sujet peut-il se repérer ou pas? Je n'ai pas de réponse. Mais on pourrait se poser la question, ça serait déjà pas mal.

Vous savez, un tableau de Mondrian vous pouvez le regarder comme si les lignes s'étendaient au-delà du cadre, ou comme si toutes les lignes se concentraient dans le tableau. Voilà déjà une façon pour le sujet de s'y repérer, de se mettre en rapport, en organisant la perception comme sujet d'un je, pas d'un jeu.

Et Pollock? Comment le sujet est impliqué dans un tableau de Pollock? Est-il impliqué par la gestualité?

La phrase de Lacan sur le tableau c'est une des phrases fondamentales pour moi. Aucun historien de l'art n'a donné une définition du tableau qui aille aussi loin que celle-là. Elle nous dit que le tableau existe en tant que question posée au sujet, en tant que question posée au spectateur afin qu'il se repère, afin qu'il dise ce qu'il est en tant que sujet en face de lui.

Elisa Coletta: Pour se repérer dans le tableau il faut s'y exposer. *L'amour m'expose* est le titre d'un livre dans lequel vous décrivez le rapport entre le spectateur et les œuvres, mais aussi la relation que l'historien de l'art établit avec les objets de ses analyses¹⁴. Pourriez-vous parler de cette «exposition», de cet «amour»?

Hubert Damisch: Le titre du livre est une phrase de Racine que je cite en exergue: «Quoi! Madame, c'est vous, c'est l'amour qui m'expose?»¹⁵. Ça veut dire que l'amour vous oblige à vous exposer, et, en même temps, vous vous exposez à recevoir des coups. Pourquoi on s'expose? C'est l'amour qui m'expose. L'amour vous oblige à vous demander qui vous êtes, à quoi vous tenez, à quoi vous êtes lié.

L'amour m'expose, et je crois qu'il faut s'exposer. Ça veut dire que d'une manière ou d'une autre l'historien de l'art doit être présent en tant que sujet dans ce qu'il écrit. On ne peut pas faire de l'histoire de l'art objective, il faut qu'il y ait une mise du sujet; il faut qu'il y ait un investissement, d'une manière ou d'une autre, dans ce qu'on fait; un investissement qui montre comment on s'intéresse à l'art. Kant parle d'un amour désintéressé, mais il dit aussi que la beauté nous intéresse quelque part. Freud nous explique que la beauté a sa source énergétique dans l'attraction sexuelle, qu'elle est le produit d'un déplacement, la conséquence de la sublimation de nos désirs pulsionnels. J'explique tout ça dans le *Jugement de Paris*¹⁶. Dans *L'origine de la perspective* je parle par contre de la «désinvolture»¹⁷ pour traduire cette attitude qui nous pousse à fuir le regard du tableau, à ne pas se laisser prendre à son jeu, à éviter de soutenir la question qu'il nous pose.

Elisa Coletta: À propos du regard: «Regarde de tous tes yeux, regarde». Cette phrase, qui vient du film *Michel Strogoff* de Victor Tourjansky et que vous citez dans *L'amour m'expose*, a une valeur programmatique dans votre travail. Pourriez-vous nous dire ce que signifie pour vous "regarder"?

Hubert Damisch: Dans le film il y a cette scène où le bourreau passe une épée chauffée à blanc devant les yeux du héros pour le rendre aveugle. Celui-ci se met à pleurer, et il pleure tellement que les larmes le protègent, qu'elles lui sauvent la vue. Donc, cette phrase qui accompagne le geste du bourreau: «C'est, regarde! Regarde de tous tes yeux avant de perdre ta vue».

Moi, je dis: «Regardez!». Je ne donne aucune méthode pour regarder. Je dis: «Regardez!».

On voit et puis on regarde. Regarder suppose qu'on voie, et voir suppose qu'on puisse regarder, pas seulement mieux, ou de plus près, mais avec le sujet. Regarder, ça veut dire porter un regard de sujet, être impliqué en tant que sujet.

Mais le regard c'est aussi un échange. On envoie un regard et on est objet d'un regard. Le tableau me regarde.

Dans un musée on voit les œuvres, comme ça, en passant, et tout d'un coup on regarde un tableau. *L'amour m'expose* commence comme ça. L'exposition que j'ai faite à Rotterdam¹⁸ avait cette idée à la base. Je voulais mettre les tableaux en rapport les uns avec les autres, de façon qu'ils se regardent et qu'ils regardent le spectateur. Je les avais disposés comme des pièces d'échecs qui ont des rapports entre eux, qui sont liées par un jeu de regards. Quand vous regardiez un tableau sur l'échiquier, vous aviez toujours l'autre qui vous regardait. Si vous regardiez la *Tour de Babel* de Bruegel, par exemple, il y avait le tableau de Rembrandt qui vous regardait. C'était un jeu de regards. C'est très important, c'est fondamental.

Elisa Coletta: Dans l'exposition de Rotterdam, dont vous parlez, les échecs étaient l'expression du jeu que le spectateur aurait dû instaurer avec les musées; souvent dans vos textes le mot "jeu" traduit la relation que vous établissez avec les œuvres, le travail que vous conduisez avec elles. Pourriez-vous nous expliquer pourquoi les échecs et pourquoi le jeu? Quelle est la valeur de ce jeu par rapport aux œuvres et quelle est la raison qui vous induit à associer le travail que vous faites au jeu?

Hubert Damisch: Ce qu'a d'extraordinaire le jeu d'échecs est que n'importe qui peut arriver à n'importe quel moment d'une partie, prendre sa place et jouer; vous n'avez rien à lui dire, toute l'information est là-dedans. Il n'a pas besoin de

savoir comment on est arrivé à ça, il a tous les éléments sur l'échiquier. Il suffit qu'il voie pour décider de quelle manière avancer. C'est un jeu qu'on appelle à information complète, puisqu'il vous donne toutes les données. Alors, selon moi, ça c'est une magnifique métaphore pour la peinture, parce que dans la peinture aussi tout est donné à voir, il n'y a rien d'invisible, simplement on ne voit pas tout. Le joueur d'échecs, il a toute l'information qu'il lui faut, mais ça ne veut pas dire qu'il la voie ou qu'il soit à même de la saisir. C'est la lettre volée de Edgar Allan Poe, les choses qui sont sous le nez et qu'on ne voit pas.

Pour ce qui concerne le jeu, je peux vous dire que j'aime beaucoup les mots qui ont plusieurs sens. "Jeu" en français renvoie à une activité de loisir, mais il indique aussi l'intervalle entre deux surfaces. Vous savez, quand vous avez deux pièces, vous dites qu'il y a du jeu quand elles ne collent pas bien ensemble. Ça m'intéresse, parce que ce jeu permet que ça bouge un peu. Une œuvre d'art n'est pas quelque chose de figé, et il faut bien qu'il y ait du jeu dedans puisqu'elle peut bouger. Il s'agit de voir comment elle fonctionne, de la faire fonctionner, de la mettre en mouvement afin qu'elle fonctionne aujourd'hui.

En plus, dans chaque jeu il y a un enjeu et on est en jeu, quelque chose est posé et il y a du risque.

Ce que je refuse c'est toute position de maîtrise par rapport aux œuvres d'art. Ferenczi disait que l'analyse c'est quelque chose qu'on fait au risque de se laisser briser. Ça veut dire que l'analyste lui-même risque quelque chose. Si un historien de l'art accepte de risquer quelque chose en regardant l'art, il commence à avancer dans la compréhension.

Ce que j'adore chez Warburg c'est qu'il ne sait pas où il va quand il fait son iconographie. Quand il fait son *Atlas de la mémoire* il ne sait pas où ça va; il déplace, il accroche...

Vous savez, quand on fait une exposition on a des pièces et on les déplace, comme dans le jeu d'échecs. C'est ça l'iconologie analytique, c'est cette espèce de travail qui procède par regards. C'est un travail de déplacement constant. Le mot "déplacement" c'est un des mots fondamentaux.

Elisa Coletta: Le déplacement renvoie à la description, à savoir, à une écriture marquée par un mouvement qui l'éloigne de toute certitude ainsi que de toute maîtrise. Si l'écriture est indissociable de votre travail, la description a été l'objet de vos réflexions¹⁹. Quelle est donc, selon vous, la place de la description dans l'histoire de l'art? Quelle est sa fonction, son rôle? Qu'est-ce qu'elle nous dit de l'art et de l'histoire de l'art?

Hubert Damisch: Je dis que décrire est ce que l'on pourrait faire de mieux. L'histoire de l'art la plus satisfaisante serait une description parfaite. C'est impossible, mais c'est ça, puisque en décrivant on rejoint le travail de l'art. L'art décrit. La *cirscriptio*, chez Alberti, c'est une description. Quand vous décrivez une tasse, que vous la dessiniez ou que vous la verbalisiez, vous lui donnez un nom.

L'art représente, mais ce qui est plus intéressant, c'est de montrer comment il décrit. Avec la représentation on reste au niveau de l'image, mais le travail de l'art est beaucoup plus que ça; l'art a beaucoup plus de propos que la représentation. Même s'il est en rapport avec la représentation, le vrai travail de l'art est une affaire de description.

Pour en revenir à l'histoire de l'art, il suffit de dire que l'un des plus grands textes qu'on a été écrit sur l'art est celui de Foucault sur *Les Ménines*. C'est une description, pas autre chose qu'une description, mais c'est extraordinaire.

Pensez aussi aux pages de Longhi. Quand il vous parle de la couleur chez Piero, il trouve les mots qu'il faut ... c'est génial.

Décrire c'est écrire, pour décrire il faut écrire, il n'y a pas de description sans écriture. Les vrais historiens de l'art sont des écrivains. Pour moi l'histoire de l'art est un problème d'écriture, au sens où la philosophie est un problème d'écriture, au sens où la peinture est un problème d'écriture elle-même. Il s'agit de décrire, de trouver les mots qu'il faut, de construire la période dont on a besoin. Pour parler d'un tableau de Pollock, par exemple, je fais des phrases gigantesques; je construis une phrase entière pour présenter comment un tableau de Pollock pense.

Elisa Coletta: Ce que vous dites à propos de la description nous renvoie à la réflexion que vous conduisez au début des années Soixante-dix à propos d'une sémiologie marquée par la linguistique²⁰.

Malgré la distance que vous avez toujours gardée par rapport à cette discipline, elle a marqué votre parcours et vous n'avez jamais cessé de réfléchir sur et avec elle. Pourriez-vous nous parler de votre rapport avec la sémiotique, hier comme aujourd'hui ?

Hubert Damisch: Je suis arrivé à la sémiotique à travers les formalistes russes que j'avais connus dans les cours de Merleau-Ponty. Toutefois, dès le début j'ai acquis une certaine distance. À la base il y avait un sentiment d'impatience, un désaccord à l'égard de l'idée d'un système, d'une méthode, de ce concept d'application.

Dans cet éloignement la relation avec l'art contemporain a été bien évidemment fondamentale. Tout ce qui relevait de la sémiotique, les notions de signe et de système en particulier, avaient été remises en cause par l'art contemporain. On ne peut plus parler de signe devant un tableau de Pollock. Un tableau de Pollock ne contient pas de signes, dans l'acception sémiotique du terme, et il n'est pas un signe. Aucune analyse sémiotique articulée sur ces principes ne peut raconter un tableau de Pollock ou de Mondrian.

À cette époque je proposais une sémiotique à même de saisir la vérité de la peinture, ce «riciolino», dont Pontormo écrivait²¹, qu'il précède l'icône, le nom, le concept. Aujourd'hui je me demande ce que serait une sémiologie où il ne serait plus question de signe ou de sens, une sémiologie qui choisirait de travailler à un niveau autre, une sémiologie à même de s'occuper du bruit?

Lacan avait une formule extraordinaire; il disait que le réel est la réserve du sens, c'est-à-dire que tout ce qui appartient au réel est quelque chose qui n'a pas de sens, quelque chose que vous ne pouvez pas réduire, contre quoi vous vous cognez. Je crois que l'art c'est ça. S'il y a quelque chose de réel dans l'art c'est quelque chose contre quoi on se cogne, où il n'y a pas de sens, où il y a du bruit. Le paradoxe est que c'est dans ce bruit qu'il faut travailler pour essayer d'extraire quelque chose; quelque chose qui, je le répète, n'a pas de sens.

Il y a une page magnifique de Schapiro, où il dit que l'art moderne a eu pour fonction de couper court à la communication²². Le même Schapiro, qui avait fait des études de sémiotique, nous dit que l'art moderne travaille contre le *meaning*. À la base il y a l'idée que l'abstraction travaille pour essayer de toucher quelque chose du réel, pour essayer de rester en contact avec le réel. Tout ça nous oblige à des approches complètement différentes. Qu'est-ce qu'on va faire de ce bruit? Qu'est-ce qu'on voit dans un tableau de Dubuffet? Qu'est-ce qu'on regarde dans un tableau de Pollock, cette bagarre épouvantable? Qu'est-ce qu'on y voit? Qu'est-ce que on y cherche? Qu'est-ce qu'on y trouve?

Elisa Coletta: On devrait penser une sémiologie du bruit.

Hubert Damisch: J'ai reçu une lettre d'information, regardez: «The Simons Center of Systems Biology find signs in the noise». Voyez, je ne suis pas le seul, il y a de grands savants biologistes qui cherchent des signes dans le bruit. C'est une chose qui me passionne: cette idée que le bruit peut nous apporter de l'information, alors que pour nous le bruit est ce qui gêne la communication. Le fait qu'en se concentrant sur le bruit on peut trouver des signaux, c'est extraordinaire.

Vous savez, il y a des signaux dans le cosmos qui viennent de ses parties les plus reculées et qui sont inaudibles. Pour les entendre il faut que des sous-marins se mettent au fond de la mer, dans les abysses. Je pense que l'art est comparable à ça. Il nous introduit à des profondeurs, auxquelles on n'aurait pas accès autrement. Il y a quelque chose dans l'art qui est à une profondeur différente de celle à laquelle on a accès par les mots ainsi que par la perception. C'est tout à fait pour ça que je travaille. *Signs in the noise*, ça pourrait être le titre de mon prochain travail.

- 1 Gli scambi, di cui si pubblica un estratto, si inserivano all'interno delle ricerche per la tesi di dottorato, *Hubert Damisch. Per una prospettiva obliqua nella produzione di uno storico e filosofo dell'arte*, discussa nell'autunno 2011 presso la Sapienza Università di Roma in cotutela con l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi.
- 2 D. Cohn, *Avant-propos*, in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, atti del convegno, Roma 1999, a cura di D. Cohn, Paris, 2003, p. 7.
- 3 H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972; trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, a cura di A. Cenni, Genova, 1984.
- 4 H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, 1984.
- 5 *Id.*, *Le jugement de Pâris, Iconologie analytique I*, Paris, 1992.
- 6 *Id.*, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, 1997.
- 7 *Id.*, *La mise du sujet*, in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, cit., pp. 211-227; *id.*, *Le maître, c'est lui*, in «Savoirs et clinique», 12, 2010, pp. 13-37.
- 8 Risulta particolarmente indicativo in questo senso il libro scritto a quattro mani con François Rouan: H. Damisch, F. Rouan, *Voyage à Laversine*, Paris, 2004. Il testo, che finanche dal titolo restituisce lo spostamento compiuto da Damisch nella direzione dell'artista – François Rouan risiedeva a Laversine – si costruisce come un dialogo, un intreccio di voci.
- 9 Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987; trad. it. *L'origine della prospettiva*, Napoli, 1992; d'ora in avanti si farà riferimento all'edizione francese Paris, 2012, p. 13.
- 10 Damisch, *Théorie du nuage*, cit.
- 11 J. Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 93.
- 12 H. Damisch, *La ruse du tableau*, in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 40, 1992, pp. 5-11; H. Damisch, *L'utopie du tableau*, in *La Beauté exacte. De van Gogh à Mondrian*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne, 25 marzo – 17 luglio 1994), a cura di S. Pagé, Paris, 1994, pp. 215-219; H. Damisch, *Qu'est-ce qu'un tableau ?*, in 2001, *Lacan dans le siècle*, atti del convegno (Cerisy-la Salle, 11-15 settembre 2001) organizzato dall'associazione Forums du champ lacanien, Paris, 2002, 207-217.
- 13 Damisch, *La mise du sujet*, cit.; Damisch, *Le maître, c'est lui*, cit.
- 14 H. Damisch, *L'amour m'expose. Le projet «Moves»*, Bruxelles, 2000.
- 15 Racine, *Mithridate*, IV, 2, (citato da Littré, alla parola *exposer*), in Damisch, *L'amour m'expose*, cit., p. 7.
- 16 Damisch, *Le Jugement de Pâris*, cit.

- 17 Come spiega lo stesso Damisch, il termine “disinvoltura” è utilizzato nel senso etimologico, da *dis* e *involto*. Damisch, *L'origine de la perspective*, cit., p. 218.
- 18 H. Damisch, *Moves. Playing Chess and Cards with the Museum*, Rotterdam, 1997; anche in Damisch, *L'amour m'expose*, cit., pp.11-24; 81-133. Per un'analisi della mostra si rinvia al saggio di chi scrive: *Una riflessione sur, dans e avec le musée. Analisi della soluzione espositiva proposta da Hubert Damisch per il museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam*, in «Studi di Estetica», 45, 2012, pp. 279-295.
- 19 H. Damisch, *Les voir, dis-tu, et les décrire*, in «Versus», 29, 1981, pp. 680-687; riedito con alcune modifiche in *id.*, *L'origine de la perspective*, cit., pp. 297-330.
- 20 H. Damisch, *Semiology and iconography*, in «The Times Literary Supplement», 12 ottobre 1973, pp. 1221-1222; *id.*, *Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture*, rapporto presentato al I Congresso dell'Associazione internazionale di Studi Semiotici, Milano 1974, pubblicato con il titolo *Sur la sémiologie de la peinture*, in *A semiotic landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association For Semiotic Studies*, a cura di S. Chatman, U. Eco, J. Klinkenberg, Paris-New York, 1979, pp. 128-136; trad. it. *Otto tesi pro (o contro ?) una semiologia della pittura*, in *Semiotiche della pittura*, a cura di O. Calabrese, Milano, 1980, pp. 123-139. Per un'analisi e una bibliografia più approfondita sul tema si rinvia al saggio di chi scrive *Hubert Damisch e Erwin Panofsky: debiti e superamenti*, in «Annali di Critica d'arte», XI, 2015, pp. 253-301.
- 21 «E la pittura hanno accotonato dello inferno, che dura poco ed è di manco spesa, perché levato ce gl'ha quel riciolino, non se tiene più conto». La proposizione, tratta dalla lettera di Jacopo Pontormo a Benedetto Varchi datata 18 febbraio 1548, apriva il testo *Théorie du nuage* (1972); su di essa François Rouan tornerà a interrogare Damisch in occasione del loro primo incontro nel 1975. Cfr. Damisch, *Voyage à Laversine*, cit., pp. 33-34.
- 22 M. Schapiro, *Recent abstract painting*, in *Id.*, *Modern art, 19th & 20th Centuries*, vol. II, New York 1978, pp. 213-226; si farà riferimento alla traduzione francese a cura di P. Falguières e J. M. Luccioni, *La peinture abstraite aujourd'hui*, in M. Schapiro, *L'art abstrait*, Paris 1996, pp. 57-80.