



UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
GEORGES DIDI-HUBERMAN

*Doctor Honoris Causa*

GEORGES DIDI-HUBERMAN  
DOCTOR HONORIS CAUSA





Foto: J. Salmon, 2017

„La meilleure façon de regarder les images serait [...] de savoir les observer sans compromettre leur liberté de mouvements : dès lors, les regarder reviendrait à ne pas les garder pour soi mais, au contraire, à les laisser être, à les émanciper de nos propres fantasmes de « voir intégral », de « classification universelle » ou de « savoir absolu ». C'est en procédant ainsi – donc en acceptant le risque d'un principe d'inachèvement perpétuel quant à notre volonté de savoir – que le sujet du voir pourra lui-même s'émanciper, selon l'heureuse expression de Jacques Rancière”.

*Georges Didi-Huberman*



Laudatio | Georges Didi-Huberman

Stimate Domnule Rector,  
Stimate Domnule Prorector,  
Stimate Domnule Președinte al Senatului,  
Stimată Doamnă Decan,  
Stimate Domnule Profesor Georges Didi-Huberman,

Doamnelor și Domnilor,  
Dragi prieteni,

Universitatea din București are astăzi marele privilegiu și deosebită plăcere de a onora cu titlul de *Doctor Honoris Causa* o personalitate de renume mondial, autor al unei opere monumentale consacrate culturii vizuale, care a revoluționat cunoașterea despre imagini: Georges Didi-Huberman, filosof și istoric al artei, director de studii la École des hautes études en sciences sociales, unde predă din 1990, profesor și cercetător invitat în prestigioase instituții academice europene și americane, laureat al numeroase premii și distincții internaționale.

Interogând într-o manieră originală și eficientă un câmp iconografic vast și eterogen, care se poate întinde de la culturile Antichității la culturile contemporane, de la obiecte artistice la lucruri accidentale și contradictorii, Georges Didi-Huberman deschide noi orizonturi de cunoaștere mobilizând în lucrările sale diferite științe și arte (istorie și istoria artei, filosofie, antropologie, psihologie, literatură). Prin opera și prin pedagogia sa, oferă un model epistemologic singular, care face din imagine o formă complexă de experiență umană (estetică, etică, politică, istorică și socială în același timp) și un mijloc tot atât de puternic precum cuvântul pentru a exprima gândirea și sensibilitatea, pentru a acționa asupra realității, pentru a inventa forme noi de cunoaștere.

Contribuția sa la dezvoltarea studiilor vizuale – un câmp de cercetare interdisciplinar, contemporan și emergent, care face apel la abordări plurale pentru a analiza și înțelege imaginile, și care obișnuiește să fie numit *Visual Culture Studies* (în spațiul academic anglo-american) sau *Bildwissenschaft* (în spațiul academic german) – este decisivă și determinantă. Decisivă și determinantă prin ceea ce Georges Didi-Huberman propune încă de la prima sa carte, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Macula, 1982), și realizează pe deplin

în opera sa, care numără astăzi peste șaiszeci de volume incontestabile: construcția unei poziții emancipatoare de privire, capabilă să restituie imaginii natura sa problematică, iar privirii aplecate asupra ei o eficiență critică extraordinară, ideea fiind de a „da sau reda libertatea ochilor”, de a elabora, altfel spus, un punct de vedere care să ne permită să observăm nu doar cum gândesc și acționează imaginile, ci și cum putem noi gândi și acționa cu ele.

Această muncă de construcție este prodigioasă și complexă în alegerile pe care le operează și în căile pe care le urmează pentru a-și atinge scopul. Ea se desfășoară în planul cunoașterii și în planul sensibilului, în planul eticii și în planul politicului. Ne uimește prin diversitatea și singularitatea obiectelor pe care le interoghează: fotografiile de uz științific și capodopere ale Renașterii, forme votive și pete picturale, sculpturi minimaliste și urme lăsate în praf, imagini ale războiului și revoltelor, ale dorinței și ale doliului, archive ale dezastrului și supraviețuirii ale unui motiv figurativ ori ale unui gest antic, pentru a da aici doar câteva exemple. Ne incită prin ingeniozitatea întrebărilor pe care le formulează: ce poate o imagine? În ce condiții devine ea vizibilă? Ce înseamnă a vedea dublu, adică dialectic? Ce se întâmplă cu timpul, memoria, istoria în experiența imaginii? Cum se poate lucra cu imaginile, nu doar în sensul de a le studia, ci și de a crea cu ele? Ce raporturi se construiesc între verbele „a privi”, „a cunoaște”, „a imagina”, „a scrie”? Se singularizează în peisajul intelectual contemporan prin rețeaua conceptuală pe care o elaborează (simptom vizual – imagine supraviețuitoare – imagine critică – cunoaștere prin montaj – imaginație politică – fapte de afecte, pentru a da un exemplu), prin metoda pe care o dezvoltă (o arheologie critică a cunoașterii vizuale dublată de o antropologie istorică a privirii, imaginației și emoțiilor), prin valorile pe care le apără (o etică și o politică a privirii articulată la urgențele prezentului).

În fața a ceea ce vedem, Georges Didi-Huberman ne învață că privirea nu e niciodată nudă, ci mereu condiționată de o cunoaștere, determinată cultural, variabilă în funcție de logica de care se susține. El distinge astfel între două moduri de a privi. Unul care s-a constituit și s-a consolidat pe terenul istoriei artei – disciplina care studiază prin tradiție imaginile – și care caută să descrie sensul ultim al imaginilor pentru a accede mai apoi la regimul lor de adevăr, altul preocupat mai degrabă de ceea ce apare în imagine ca o acumulare de sensuri multiple și contradictorii,

întrepătrunse și tranzitorii, mai greu de numit, incert și instabil, dar pe care Georges Didi-Huberman, pornind de la o lectură subtilă a lui Freud, îl aduce în atenția noastră sub expresia „supradeterminarea imaginilor”. Iar ceea ce el urmărește de la un capăt la altul al operei sale este tocmai o punere în drepturi a acestui din urmă mod de a privi, trasând istoria sa intelectuală, recunoscându-i capacitatea critică și valoarea euristică, insistând asupra virtuților sale epistemice și politice. Aș spune chiar că, de la o carte la alta, Georges Didi-Huberman compune cu rigoare metodologică și disponibilitate reflexivă un răspuns tot mai nuanțat și mai net la o problemă de emancipare a privirii și de emancipare prin privire, lăsând astfel în urmă o gândire care consideră că imaginea este evidentă, că ea este evidență, că poate fi cu totul identificată, descifrată, explicată, adică determinată fără rest.

De la cărțile publicate în ultimul deceniu al secolului XX, unde problema privirii e formulată în termeni mai ales fenomenologici și estetici – *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Minuit, 1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992), *Phasmes. Essais sur l'apparition, I* (Minuit, 1998), printre altele – la cărțile apărute în primele două decenii ale secolului XXI, unde aceasta e formulată în termeni mai ales etici, antropologici și politici – *Images malgré tout* (Minuit, 2003), cele șase volume ale seriei *L'Œil de l'histoire* (Minuit, 2009–2016), dipticul care reflectă asupra gesturilor, cuvintelor și imaginilor de revoltă, format din *Désirer désobéir* (Minuit, 2019) și *Imaginer recommencer* (Minuit, 2021), printre altele – Georges Didi-Huberman construiește o poziție de privire mobilă și totodată mobilizantă. Mobilă, pentru că reconfigurează neîncetat dispozitivul înțelegerii imaginii. Mobilizantă, pentru că se prezintă ca mod de a se apropia de imagini (sensibil și inteligibil) lăsând totodată imaginea să se înscrie ca argument (demonstrație) în procesul de elaborare a cunoașterii. Nu e vorba, așadar, de o poziție dată, fixă, determinată pentru totdeauna, ci de ceva ce se negociază în permanență, o situație interpretativă în care ceea ce este văzut cere celui care privește să-și acomodeze vederea și să-și interogheze viziunea.

În fața provocărilor lansate de lumea în care trăim – o lume „tot mai saturată de imagini”, după cum anunțau recent Peter Szendy, Emmanuel Alloa și Marta Ponsa, curatorii unei expoziții organizate la Paris (*Supermarketul imaginilor*, Jeu de Paume, 2020) – provocări care țin nu doar de problema economică pe care o ridică supraproducția

contemporană de imagini (stocare, gestionare, transportare, circulație, valoare de uz ori de schimb etc.), ci și de urgența unei educații a privirii – opera lui Georges Didi-Huberman este *salutară* în mai multe privințe.

În primul rând, prin ceea ce propune și ne invită să descoperim: o nouă economie a vizibilului, cu tot ce presupune acest lucru (obiecte de studiu, gesturi critice, tehnici analitice, decizii epistemologice, stiluri de prezentare). Verbul în jurul căruia se constituie această nouă economie a vizibilului este „a deschide”, cu toată pluralitatea lui semantică, pe care Georges Didi-Huberman o cartografiază în *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels* (Gallimard, 2007), dar care circulă rizomatic în toată opera sa: a deschide imaginea (pentru a studia forma vizibilă împreună cu evenimentul său vizual) și totodată a se deschide imaginii (pentru a se angaja în alte moduri de a vedea și de a fi în fața ei).

În al doilea rând, prin instrumentarul teoretic și bibliografic pe care Georges Didi-Huberman îl pune la dispoziția noastră pentru a ne orienta în gândire și a completa cunoașterea despre imagini. Merge precum un arheolog pe firul timpului, scormonește în istoria cunoașterii vizuale, recuperează forme și practici uitate, valorizează o tradiție de gândire care nu a fost nici numită, nici recunoscută ca moștenire intelectuală, interogând într-un mod cu totul inedit și productiv o întregă pleiadă de autori din primele decenii ale secolului XX care au făcut din imagini operatori privilegiați ai gândirii lor (Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Georges Bataille, în special) și care l-au inspirat în activitatea sa de creație conceptuală, de elaborare a unui model epistemologic inovativ pentru domeniul artelor și științelor umaniste.

În al treilea rând, prin conduita intelectuală și umană pe care Georges Didi-Huberman o adoptă în fața imaginilor – aceste obiecte complexe și totodată fragile care ne spun în ce fel o cultură vede lumea. A privi, scrie el într-un scurt, dar splendid, eseu intitulat *Essayer voir* (Minuit, 2014), înseamnă „a asuma experiența de a nu păstra nimic stabil. A accepta, în fața imaginii, pierderea reperelor propriilor noastre cuvinte. A accepta neputința, dezorientarea, non-cunoașterea. Însă tocmai de aici apare o șansă nouă pentru vorbire, scriere, cunoaștere și gândire” (p. 52). Aceste cuvinte rezumă perfect modul liber și totodată riguros de a fi în fața imaginilor, de a mobiliza dorința de a vedea și de a cunoaște, de a scrie despre toate acestea, pe care Georges Didi-Huberman îl descrie

și îl practică în opera sa. E un mod de a ne arăta nouă, cititorilor săi, ce putere au imaginile de a modela, de a modula și chiar de a modifica radical cunoașterea noastră despre ele. Câtă vreme o abordare a imaginii se dovedește improprie, câtă vreme modele critice aflate în uz se arată inadecvate sau insuficiente, întrebările proliferază pentru a devoala impropriul, inadecvatul și insuficientul, dar și pentru a experimenta o nouă poziție de cunoaștere în înțelegerea imaginii.

Contribuția majoră a lui Georges Didi-Huberman la mutația epistemologică pe care studiile vizuale o promet astăzi constă, din punctul nostru de vedere, în toate cele pe care le-am enumerat anterior. Tradusă și studiată peste tot în lume, opera sa ne invită nu doar să descoperim o metodă de lucru care se reinventează neîncetat pentru a aduce îndreptățire complexității imaginilor și privirilor care le sondează, dar și să reflectăm asupra modului în care fiecare dintre noi, în demersurile noastre de cercetare, indiferent de specificul lor, ar putea practica o *filosofie a deschiderii*.

Lect. univ. dr. Laura Marin  
Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”  
Centrul de Excelență în Studiul Imaginii  
Facultatea de Litere  
Universitatea din București

24 iunie 2022

Monsieur le Recteur,  
Monsieur le Vice-Recteur,  
Monsieur le Président du Sénat,  
Madame la Doyen,  
Monsieur le Professeur Georges Didi-Huberman,

Mesdames et Messieurs,  
Cher(e)s ami(e)s,

L'Université de Bucarest a aujourd'hui l'immense privilège et le grand plaisir d'honorer du titre de *Doctor Honoris Causa* une personnalité de renommée mondiale, auteur d'une œuvre monumentale consacrée à la culture visuelle, qui a su renouveler jusqu'en ses fondements le savoir porté sur les œuvres d'art et sur les images : Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, directeur d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris, où il enseigne depuis 1990, professeur et chercheur invité dans de prestigieuses institutions académiques européennes et américaines, lauréat de nombreux prix et distinctions internationales.

Interrogeant de manière originale et efficace un champ iconographique vaste et hétérogène, qui peut aller des cultures de l'Antiquité aux cultures contemporaines, des objets artistiques à des choses fortuites et disparates, Georges Didi-Huberman ouvre de nouveaux horizons de connaissance mobilisant dans ses travaux différents savoirs (histoire et histoire de l'art, philosophie, anthropologie, psychologie, littérature). Il nous offre à travers son œuvre et son enseignement un modèle épistémologique singulier, qui fait de l'image une forme complexe d'expérience humaine (esthétique, éthique, politique, historique et sociale en même temps) et un moyen tout aussi puissant que le mot pour exprimer la pensée et la sensibilité, pour agir sur la réalité, pour inventer de nouvelles formes de savoir.

Sa contribution au développement des études visuelles – un champ de recherche interdisciplinaire, contemporain et émergent, qui fait appel à des approches plurielles pour analyser et comprendre les images, et qu'on a l'habitude d'appeler *Visual Culture Studies* (dans l'espace académique anglo-américain) ou *Bildwissenschaft* (dans l'espace académique allemand) – est décisive et déterminante. Décisive et déterminante par ce que Georges Didi-Huberman propose dès son premier livre, *L'invention*

*de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Macula, 1982), et réalise pleinement avec son œuvre qui compte à présent une soixantaine d'ouvrages incontournables : la construction d'une position émancipatrice de regard, apte à rendre à l'image sa nature problématique, et au regard posé sur elle une efficacité critique extraordinaire, l'idée étant, avec un mot que j'emprunte à Georges Didi-Huberman même, de « trouver ou [de] retrouver la liberté des yeux », d'élaborer autrement dit un point de vue qui nous permette d'observer non seulement comment pensent et agissent les images, mais aussi comment nous pouvons penser et agir avec elles.

Cette tâche de construction est prodigieuse et fort complexe dans les choix qu'elle opère et les chemins qu'elle emprunte pour toucher à sa fin. Elle se déploie sur le plan du savoir comme sur le plan du sensible, sur le plan de l'éthique comme sur le plan du politique. Elle nous éblouit par la diversité et la singularité des objets qu'elle interroge (photographies à usage scientifique et chefs-d'œuvre de la Renaissance, formes votives et taches de peinture, sculptures minimalistes et empreintes dans la poussière, images de guerre et de soulèvement, de deuil et de désir, archives du désastre et survivances d'un motif figuratif ou d'un geste ancien, pour n'en donner ici que quelques exemples). Elle nous incite par l'inventivité des questions qu'elle avance : que peut une image ? dans quelles conditions devient-elle visible ? qu'est-ce que voir double, c'est-à-dire de façon dialectique ? qu'en est-il du temps, de la mémoire, de l'histoire dans l'expérience de l'image ? comment travailler *avec* les images, et non seulement sur elles ? quels rapports construire entre les verbes « regarder », « connaître », « imaginer », « écrire » ? Elle se singularise dans le paysage intellectuel contemporain par le réseau conceptuel qu'elle met en place (symptôme visuel – image survivante – image critique – connaissance par le montage – imagination politique – faits d'affects, pour en donner un exemple), par la méthode qu'elle développe (une archéologie critique du savoir visuel doublée d'une anthropologie historique du regard, de l'imagination et des émotions), par les valeurs qu'elle défend (une éthique et une politique du regard articulées aux urgences du présent).

Devant ce que l'on voit, Georges Didi-Huberman nous apprend que le regard n'est jamais nu, mais toujours conditionné par un savoir, déterminé par une culture, fluctuant selon la logique dont il se soutient. Il distingue ainsi entre une modalité de regard qui s'est constituée et consolidée au

sein de l'histoire de l'art – la discipline qui étudie par tradition les images –, et qui cherche à décrire le sens ultime des images pour accéder ensuite à leur régime de vérité, et une modalité de regard, préoccupée plutôt par ce qui apparaît dans l'image comme une accumulation de sens multiples et contradictoires, imbriqués et fuyants, quelque chose de plus difficilement dicible, incertain et instable, que Georges Didi-Huberman appelle, avec un mot qui lui vient de Freud – une des références récurrentes de son œuvre –, la surdétermination des images. C'est bien cette seconde modalité de regard que Georges Didi-Huberman tâche d'un bout à l'autre de son œuvre de mettre en droits, en lui retraçant l'histoire intellectuelle, en lui reconnaissant la capacité critique et la portée heuristique, en insistant sur ses vertus épistémiques et politiques. Je dirais même que d'un livre à l'autre, Georges Didi-Huberman compose avec rigueur méthodologique et disponibilité réflexive une réponse toujours plus nuancée et plus nette à la double question de l'émancipation du regard et de l'émancipation par le regard, pour en finir avec une pensée qui s'apparente à l'idée que l'image est évidente, qu'elle est évidence, que tout en elle peut être déchiffré, identifié, expliqué, bref déterminé sans reste.

Des livres publiés dans la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, où la question du regard est posée en termes surtout phénoménologiques et esthétiques – *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Minuit, 1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992), *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1* (Minuit, 1998) entre autres –, aux livres parus dans les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, où la question du regard est posée en termes surtout éthiques, anthropologiques et politiques – notamment *Images malgré tout* (Minuit, 2003), les six volumes de *L'Œil de l'histoire* (Minuit, 2009–2016), le diptyque qui réfléchit sur les gestes, les mots et les images du soulèvement, composé de *Désirer désobéir* (Minuit, 2019) et *Imaginer recommencer* (Minuit, 2021) – Georges Didi-Huberman construit une position de regard mobile et mobilisante à la fois. Mobile, car elle ne cesse de reconfigurer les données du voir. Mobilisante, car elle se présente comme manière de s'approcher des images (par les sens sensibles et par les sens intelligibles) tout en laissant l'image s'inscrire comme argument (démonstration) dans le processus d'élaboration du savoir. Il ne s'agit donc pas d'une position fixe, donnée, déterminée pour toujours, mais de quelque chose à négocier en permanence, une situation interprétative où ce qui est regardé impose à celui qui regarde d'accommoder sa vision.

Face aux défis lancés par le monde que nous habitons – un monde « de plus en plus saturé d’images », comme nous l’annonçaient récemment Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa, les commissaires d’une exposition organisée à Paris au Jeu de Paume (*Le supermarché des images*, 2020) – défis qui ne concernent pas seulement la question économique que pose la surproduction contemporaine d’images (question de stockage, de gestion, de transport, de circulation, de valeur d’usage et d’échange, etc.), mais aussi l’urgence d’une éducation du regard – l’œuvre de Georges Didi-Huberman est salutaire à plusieurs égards. D’abord par ce qu’elle avance et nous incite à découvrir : une nouvelle économie du visible, avec tout ce que cela suppose (objets d’étude, gestes critiques, techniques analytiques, questions éthiques et politiques autant qu’esthétiques et historiques, décisions épistémologiques, styles de présentation). Le verbe qui fait le cœur de cette économie, c’est « ouvrir », avec toute sa pluralité de sens, cartographiée dans *L’image ouverte* (Gallimard, 2007), un livre consacré aux motifs de l’incarnations dans les arts visuels, mais rayonnant dans toute l’œuvre de Georges Didi-Huberman : ouvrir l’image (pour étudier la forme visible *avec* son événement visuel) et en même temps s’ouvrir à l’image (pour s’engager dans d’autres façons de voir, pour apprendre d’autres manières d’être devant elle).

Ensuite, par la boîte à outils théoriques et références bibliographiques que Georges Didi-Huberman met à notre disposition pour nous orienter dans la pensée et compléter notre savoir sur les objets visuels. À la manière d’un archéologue, il remonte le fil du temps et creuse l’histoire enfouie du savoir visuel pour récupérer et valoriser une tradition de pensée qui n’avait pas été nommée, ni reconnue comme héritage. Il interroge de manière inédite et productive toute une pléiade d’auteurs des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle qui ont fait des images les opérateurs privilégiés de leur pensée (Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Georges Bataille, entre autres) et qui l’inspirent dans son travail de création conceptuelle et d’élaboration d’un modèle épistémologique innovatif pour le domaine des arts et des sciences humaines.

Enfin, par la conduite intellectuelle et humaine que Georges Didi-Huberman adopte devant les images – ces objets fort complexes et cependant fragiles qui nous disent de quelle manière une culture voit le monde. Regarder, écrit-il dans un bref et très bel essai intitulé *Essayer voir*, c’est « assumer l’expérience de *ne rien garder* de stable. Accepter, devant

l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir. Mais c'est là, justement, que réside une nouvelle chance pour la parole, pour l'écriture, pour la connaissance et la pensée elles-mêmes » (Minuit, 2014, p. 52). Ces quelques phrases résument parfaitement la façon libre et à la fois rigoureuse de se tenir devant les images, de mobiliser le désir de voir et de connaître, d'écrire aussi tout cela, que Georges Didi-Huberman ne cesse de décrire et de pratiquer tout au long de son œuvre, comme pour nous dire à nous, ses lecteurs, à quel point les images ont le pouvoir de modeler, moduler, voire modifier radicalement le savoir que nous portons sur elles. Pour autant qu'une approche de l'image soit impropre, que les modèles critiques en usage se montrent insuffisants ou inadéquats, les questions s'appellent les unes les autres pour dire l'impropre, l'insuffisant et l'inadéquat, mais aussi, et surtout, pour dire la possibilité d'un accueil autre et sans condition de l'événement de l'image.

C'est là que réside, à nos yeux, la grande contribution de Georges Didi-Huberman à la mutation épistémologique que les études visuelles promettent aujourd'hui. Fréquentée, sondée et traduite partout dans le monde, son œuvre nous invite non seulement à découvrir une méthode de travail qui ne cesse de s'inventer afin de rendre justice à la complexité des images et des regards posés sur elles, mais aussi à réfléchir à la manière dont chacun de nous, dans nos travaux de recherche, quelle que soit leur spécificité, pourrait pratiquer *une pensée de l'ouvert*.

Laura Marin  
École doctorale « Espace, Image, Texte, Territoire »  
Centre d'Excellence dans l'Étude de l'Image  
Faculté des Lettres  
Université de Bucarest

24 juin 2022



# Curriculum vitae | Georges Didi-Huberman

Né 13.06.1953, Saint-Étienne (France).  
20, rue de Lancry – 75003 – PARIS.  
Tel. 33-6 82 11 86 33.  
E-mail : gdh@ehess.fr

## ÉTUDES

Maîtrise de philosophie, Maîtrise d'histoire de l'art (Université de Lyon).  
Doctorat de 3e cycle en sémiologie et sociologie de l'art, EHESS, Paris (1981).

## BOURSES D'ÉTUDES

École française de Rome (1982, 1984). Académie de France à Rome (1984–1986). Institut universitaire européen de Florence (1986–1987). Harvard University Center for Italian Renaissance Studies-Villa I Tatti, Florence (1988–1989). CNL, Paris (1989–1990). School of Advanced Study, London (1998–1999). Getty Research Institute, Los Angeles (2000, 2002, 2005). Zentrum für Literaturforschung, Berlin (2004). Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Weimar (2008–2009).

## ENSEIGNEMENT

• Maître de conférences associé à l'Université de Paris-VII (UER Sciences des textes et documents) (1988–1989). Chargé de conférences EHESS, Paris (1989–1990). Maître de conférences à l'EHESS, Paris (depuis 1990). Directeur d'études à l'EHESS (depuis 2016).

• Visiting professorships : Johns Hopkins University, Baltimore (1991, 1994). Université de Fribourg (1993). Northwestern University, Evanston [Chicago] (1995, 1997–1999, 2005–2006). Princeton, Christian Gauss Seminars in Criticism (1999). London, Courtauld Institute of Art (1999). Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung (2000–2001). Kanazawa College of Art (2001). Jerusalem (2003). Freie Universität Berlin (2003), Venise (2004). Basel, Université-Eikones NFS Bildkritik (2008, 2011). Paris, Centre allemand d'Histoire de l'Art (2010–2011). Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis (2011), Montréal, UQÀM (2014), etc.

## DISTINCTIONS ACADÉMIQUES

–• Prix Richtenberger de l'Institut de France (1990). Hans-Reimer-Preis (Aby-Warburg-Stiftung, Hamburg, 1996). Prix Houlléviqve de l'Institut de France (2000). Alexander von Humboldt Research Award (2007). Premio Internacional de Ensayo, Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2008). Premio Napoli (2008, 2011). Distinguished Lifetime Achievement Award for Writing on Art, College Art Association (2009). Internationalen Forschungsförderpreis der Max Weber Stiftung beim Historischen Kolleg (München, 2014). Professeur *honoris causa* de l'Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, 2014). Docteur *honoris causa* de l'Université du Québec à Montréal (2014). Prix Theodor W. Adorno (2015). Albertus-Magnus Professur (2017). Membre de l'Académie Royale de Belgique (2017) et de la British Academy (2017). Docteur *honoris causa* de l'Université de Catane (2019).

–• Membre du Conseil artistique du Centre G. Pompidou (1993). Membre du Conseil scientifique de la Mission de préfiguration du musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations (Paris). Fellow of the Courtauld Institute of Art (London). Membre des comités de rédaction des revues *L'Inactuel*, *Études photographiques*, *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, *Journal of Visual Culture*, *Sensibilités...*

## COLLOQUES / CONFÉRENCES

–• Depuis 1976, participation à deux centaines de colloques (Urbino, Cerisy-la-Salle, Liège, Florence, Rome, Venise, Palerme, Erice, Paris, Orléans, Tours, Strasbourg, Nancy, Bâton Rouge, Berlin, Londres...).

–• Depuis 1978, environ 600 conférences à Paris (Collège international de philosophie, Sorbonne, Salpêtrière, Sainte-Anne, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Centre G. Pompidou, Galerie nationale du Jeu de Paume, Musée d'Art moderne de la Ville, Goethe-Institut, ENS, Collège de France, etc.), dans des musées et écoles d'art de province, ainsi qu' à Rome, Florence, Genève, Berlin, Hambourg, Sofia, Lisbonne, Barcelone, Madrid, Washington, Chicago, New York, Princeton, Cambridge, Los Angeles, Kyoto, Tokyo, Montréal, etc.

## EXPOSITIONS

Musée de Rochechouart : *Le Regard du dormeur* (1987), *Régions de dissemblance* (1990). Fondation Cartier : *À Visage découvert* (1992). Centre Georges Pompidou : *L'Empreinte* (1997). Paris, Galerie Michèle Chomette : *L'Image-contact*. Tourcoing, Studio national des Arts contemporains : *Fables du lieu* (2001). Madrid, Museo nacional-Centro de Arte Reina Sofía, Karlsruhe, ZKM-Hamburg, Deichtorhallen-Sammlung Falckenberg : *Atlas. How to Carry the World on One's Back ?* (2010–2011). Tourcoing, Studio national des Arts contemporains : *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (2012). Rio de Janeiro, Museu de Arte : *Histórias de fantasmas para gente grande* (2013). Beyrouth, Beirut Art Center : *Afteratlas* (2014). Paris, Palais de Tokyo : *Nouvelles Histoires de fantômes pour grandes personnes* (2014). Beijing, OCAT : *Memory Burns* (2015). Paris, Jeu de Paume : *Soulèvements* (2016), exposition itinérante à Barcelone, Buenos Aires, São Paulo (2017), Mexico et Montréal (2018).

## PUBLICATIONS : ARTICLES

Depuis 1976, environ 650 articles et participations à des ouvrages collectifs.

– Principales revues : *Mélanges de l'École française de Rome*, *Critique*, *Traverses*, *L'Écrit du temps*, *Po&Sie*, *Études psychothérapeutiques*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, *Revue internationale de psychopathologie*, *History of the Human Sciences*, *MLN*, *La Part de l'œil*, *October*, *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, *Artstudio*, *Texte zur Kunst*, *L'Inactuel*, *Common Knowledge*, *Études germaniques*, *Vorträge aus dem Warburg-Haus...*

– Principaux ouvrages collectifs : *Encyclopaedia Universalis*, *Symboles de la Renaissance* (II et III), *Histoire de la photographie* (Paris, 1986), catalogue *Wunderblock* (Vienne, 1989), catalogue *Giacometti* (Paris, 1991), *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (Berlin, 1993), *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod* (Vienne, 1995), *The Image of the Individual* (Londres, 1998), *Rhetorik der Leidenschaft* (Vienne-Tokyo, 1999), *Die verletzte Diva* (Münich, 2000), *Mémoire des camps* (Paris, 2001), *Homo Pictor* (Münich-Leipzig, 2001), *Ordnungen der Sichtbarkeit* (Frankfurt, 2002), *Ebenbilder* (Essen, 2002)...

## PUBLICATIONS : LIVRES

**1982** : *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula. **1983** : *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer*, C. Bourgois. **1984** : *Les Démoniaques dans l'art*, Macula. **1985** : *La Peinture incarnée*, Minuit. **1990** : *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit ; *Régions de dissemblance*, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain ; *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion. **1992** : *À Visage découvert*, Flammarion (direction et présentation) ; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit. **1993** : *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula. **1994** : *L'Empreinte du ciel*, édition et présentation des *Caprices de la foudre* de C. Flammarion, Antigone ; *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende* (avec R. Garbetta et M. Morgaine), A. Biro. **1995** : *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula. **1997** : *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou. **1998** : *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit ; *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Minuit. **1999** : *La Demeure, la souche. Apparences de l'artiste*, Minuit ; *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard. **2000** : *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Minuit ; *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit. **2001** : *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit ; *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit. **2002** : *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit ; *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard. **2003** : *Images malgré tout*, Minuit. **2004** : *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (avec L. Mannoni), Gallimard. **2005** : *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Minuit. **2006** : *Le Danseur des solitudes*, Minuit ; *Ex voto. Image, organe, temps*, Bayard. **2007** : *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard. **2008** : *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Minuit. **2009** : *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Minuit ; *Survivance des lucioles*, Minuit. **2010** : *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Minuit ; *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas? – Atlas. How to Carry the World on One's Back ?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. **2011** : *L'Expérience des images* (avec Marc Augé et Umberto Eco), Bry-sur-Marne, INA Éditions ; *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Minuit ; *Écorces*, Minuit. **2012** : *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Minuit ; *Les Grands Entretiens d'Artpress*, Imec Éditeur-Artpress. **2013** : *Sur le fil*, Minuit ; *Blanc Soucis*, Minuit ;

*L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire », Hazan ; Phalènes. Essais sur l'apparition, 2, Minuit ; Quelle émotion ! Quelle émotion ?, Bayard. 2014 : Essayer voir, Minuit ; Sentir le grisou, Minuit. 2015 : Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5, Minuit ; L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin (direction avec Giovanni Careri), Mimésis ; La Mémoire brûle, Pékin, OCAT ; Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir, Gallimard. 2016 : Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6, Minuit ; Soulèvements, Gallimard-Jeu de Paume ; Hubert Damisch, l'art au travail (direction et présentation, avec Giovanni Careri), Mimésis. 2017 : Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente, Gallimard ; À livres ouverts, Institut national d'Histoire de l'Art ; Passer, quoi qu'il en coûte, Minuit. 2018 : Aperçues, Minuit. 2019 : Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste, Gallimard ; Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1, Minuit ; Le Soulèvement infini (direction avec Louise Déry), Montréal, Galerie de l'UQAM ; Écorces – Il y avait, il y eut, il y a, avec Pascal Convert, Galerie Éric Dupont ; Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux, Argol Éditions. 2020 : Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie, Minuit ; Image, histoire, poème, Pékin, OCAT. 2021 : Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève, 2, Minuit. 2022 : Le Témoin jusqu'au bout, Minuit.*



Ouvrages | Georges Didi-Huberman

**1982.** *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 (éd. augmentée d'une postface inédite, 2012). Traductions japonaise (1990 et 2014), allemande (1997), américaine (2003), espagnole (2007), italienne (2008), brésilienne (2015).

**1983.** *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1983 (réédition augmentée d'une postface, 2006).

**1984.** *Les Démoniaques dans l'art*, suivi de *La Foi qui guérit*, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation), Paris, Macula, 1984.

**1985.** *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985. Traductions allemande (2002), espagnole (2007), italienne (2008), portugaise (2012), japonaise (2021).

**1990A.** *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990. Traductions allemande (2000), américaine (2005, rééditée en 2008), espagnole (2010), chinoise (2015), italienne (2016), roumaine (2019).

**1990B.** *Régions de dissemblance*, Rochechouart, Musée départemental d'Art contemporain, 1990.

**1990C.** *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (rééditions en 1995 et 2009). Traductions italienne (1991, rééditée en 2009), américaine (1995), allemande (1995), japonaise (2001).

**1992A.** *À Visage découvert* (direction et présentation), Paris, Flammarion, 1992.

**1992B.** *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992. Traductions espagnole (1997), brésilienne (1998), russe (2001), japonaise (2008), italienne (2008), chinoise (2015).

**1993.** *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993. Traductions japonaise (1995), italienne (2008), allemande (2015), anglaise (2015), espagnole (2017).

**1994A.** *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende* (avec R. Garbetta et M. Morgaine), Paris, A. Biro, 1994.

**1994B.** *L'Empreinte du ciel*, édition et présentation des *Caprices de la foudre*, de C. Flammarion, Paris, Antigone, 1994.

**1995.** *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Traductions allemande (2010), brésilienne (2015).

**1997.** *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

**1998A.** *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998. Traductions allemande (2001), italienne (2011), espagnole (2015).

**1998B.** *L'Étoilement. Conversation avec Hantaï*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998. Traduction hongroise (2013).

**1999A.** *La Demeure, la souche. Apparetements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

**1999B.** *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1)*, Paris, Gallimard, 1999. Traductions italienne (2001), japonaise (2002), espagnole (2005), allemande (2006).

**2000A.** *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000. Traductions allemande (2008), espagnole (Colombie) (2008), italienne (2008), espagnole (Espagne) (2009), brésilienne (2009).

**2000B.** *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000. Traductions espagnole (2005, 2008), slovaque (2006), italienne (2007), tchèque (2008), brésilienne (2015), portugaise (2017), roumaine (2021).

**2001A.** *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001. Traductions allemande (2009), espagnole (2014), américaine (2017), coréenne (2019).

**2001B.** *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001. Traduction italienne (2002, rééditée en 2009).

**2001C.** *Fables du lieu*, Tourcoing-Paris, Le Fresnoy Studio national des Arts contemporains-Les Éditions de Minuit, 2001.

**2002A.** *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Traductions japonaise (2005), italienne (2006), espagnole (2009), portugaise (2013), américaine (2017).

**2002B.** *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002. Traductions italienne (2004), allemande (2006), tchèque (2010), portugaise (2016).

**2003A.** *The Power of the Figure. Exegesis and Visuality in Christian Art*, trad. K. Burman et R. Spolander, Umea [Suède], Department of History and Theory of Art-Umea University, 2003.

**2003B.** *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003. Traductions espagnole (2004), italienne (2005), japonaise (2006), allemande (2007), américaine (2008), polonaise (2008), portugaise (2012), coréenne (2017), hébraïque (2019).

**2004.** *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (avec Laurent Mannoni), Paris, Gallimard-Réunion des Musées nationaux, 2004.

**2005A.** *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005. Traductions italienne (2006), espagnole (2017).

**2005B.** *In silenzio a voce alta* (avec Jean-Luc Nancy), trad. A. Serra, Modène, Fondazione Collegio San Carlo, 2005.

**2006A.** *Le Danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006. Traduction espagnole (2008).

**2006B.** *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006. Traduction italienne (2007).

**2006C.** *Solitudine sonora : la notte, i sensi, la danza, il pericolo*, Modène, Fondazione Collegio San Carlo di Modena, 2006.

**2007A.** *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2006. Traduction italienne (2008).

**2007B.** *La imagen mariposa*, trad. J. J. Lahuerta, Barcelone, Edición Mudio, 2007.

**2007C.** *Das Archiv brennt* (avec Knut Ebeling), Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2007.

**2008.** *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008. Traductions allemande (1999), italienne (2009), slovène (2013).

**2009A.** *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009. Traductions espagnole (2008), polonaise (2011), allemande (2011), japonaise (2016), brésilienne (2017), américaine (2018), italienne (2018), suédoise (2019).

**2009B.** *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009. Traductions italienne (2010), coréenne (2012), allemande (2012), grecque (2015), hébreu (2015), américaine (2018).

**2010A.** *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010. Traductions allemande (2014), argentine (2015), japonaise (2017), brésilienne (2018), italienne (2021).

**2010B.** *Atlas. ¿Cómo almacenar el mundo?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Traduction anglaise (2010).

**2011A.** *L'Expérience des images* (avec Marc Augé et Umberto Eco), Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011.

**2011B.** *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011. Traductions portugaise (2013), japonaise (2015), allemande (2016), brésilienne (2018), polonaise (2020).

**2011C.** *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011. Traductions allemande (2012), croate (2012), brésilienne (2013), polonaise (2013), italienne (2014), espagnole (2014), brésilienne revue (2017), américaine (2017), suédoise (2017), hébreu (2020).

**2012A.** *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012. Traductions espagnole (2014), allemande (2017).

**2012B.** *Les Grands Entretiens d'Artpress*, Paris, Imec Éditeur-Artpress, 2012.

**2013A.** *Blancs soucis*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013. Traduction espagnole (2015).

**2013B.** *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013. Traduction espagnole (2015), portugaise (Brésil) (2019).

**2013C.** *Cuando las imágenes tocan lo real*, trad. I. Bértolo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013 (avec Clément Chéroux et Javier Arnaldo).

**2013D.** *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Louvre Éditions-Hazan, 2013.

**2013E.** *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013. Traduction portugaise (2015).

**2013F.** *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard Éditions, 2013. Traductions portugaise (2015), brésilienne (2016), espagnole (2016).

**2014A.** *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

**2014B.** *Sentir le grisou*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014. Traductions suédoise (2015), allemande (2016), italienne (2021).

**2014C.** *Atlas, suite* (avec Arno Gisinger), livre d'artiste, 2014.

**2014D.** *Sortir du temps*, Athènes, Megaron-KIKPE, 2014. Traduction grecque, 2014.

**2014E.** *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, direction d'ouvrage avec Lena Bader et Johannes Grave, Munich, Deutscher Kunstverlag-Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2014.

**2015A.** *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015. Traduction espagnole (2016).

**2015B.** *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin* (direction et présentation, avec Giovanni Careri), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2015.

**2015C.** *La Mémoire brûle*, Pékin, OCAT Institute 2015 (en chinois et français).

**2015D.** *Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015. Traductions coréenne (2015), allemande (2017), slovaque (2017), brésilienne (2021).

**2015E.** *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015. Traduction italienne (2019).

**2015F.** *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, trad. F. Massa, Bologne, Edizioni Dehoniane Bologna, 2015.

**2016A.** *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016. Traduction espagnole (2017).

**2016B.** *Soulèvements*, Paris, Gallimard-Jeu de Paume, 2016. Traductions anglaise (2016), espagnole (2017), catalane (2017), argentine (2017), portugaise (Brésil) (2017), mexicaine (2018).

**2016C.** *Hubert Damisch, l'art au travail* (direction et présentation, avec Giovanni Careri), Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2016.

**2017A.** *Des lucioles. Amélie Jackowski dessine Georges Didi-Huberman*, Marseille, Éditions l'Initiale, 2017.

**2017B.** *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*, Paris, Gallimard, 2017.

**2017C.** *À livres ouverts*, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 2017.

**2017D.** *Passer, quoi qu'il en coûte* (avec Niki Giannari), Paris, Les Éditions de Minuit, 2017. Traductions espagnole (2018), italienne (2019).

**2017E.** *Antres-temps (ritournelle de Bâmiyân)*, avec des images de Pascal Convert, Paris, Galerie Éric Dupont, 2017.

**2018A.** *Aperçues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018. Traduction portugaise partielle (Brésil) (2018).

**2018B.** *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*, trad. H. Brühman, Dresde-Cologne, Gerhard Richter Archiv-Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018.

**2019A.** *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019. Traduction espagnole (2020).

**2019B.** *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, 2019. Traduction espagnole (2021).

**2019C.** *Papiery-Fotografie – Photo-Papers*, trad. M. Braunstein, Michal Krasicki et M. Wawrynczak, Varsovie, Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, 2019.

**2019D.** *Le Soulèvement infini* (direction, avec Louise Déry), Montréal, Galerie de l'UQAM, 2019.

**2019E.** *Écorces – Il y avait, il y eut, il y a*, avec Pascal Convert, Paris, Galerie Éric Dupont, 2019.

**2019F.** *Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux*, Paris, Argol Éditions, 2019.

**2019G.** *La dama duende*, trad. L. Montes Sánchez, Madrid, Avarigani Editores, 2019.

**2020A.** *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2020. Traduction espagnole (2021), allemande (2022).

**2020B.** *Image, histoire, poème*, Pékin, OCAT, 2020.

**2021A.** *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021.

**2021B.** *A vertical das amoções : as Crônicas de Clarice Lispector*, trad. E. Jorge de Oliveira, Belo Horizonte, Relicário Edições, 2021.

**2022A.** *Le Témoin jusqu'au bout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2022.



Article | Georges Didi-Huberman

## GESTES, FORMULES ET BLOCS D'INTENSITÉ



Fig. 1. Anonyme romain, d'après un original grec du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., *Laocoon et ses fils*, vers 50 après J.-C (détail). Marbre. Rome, Musées du Vatican. Photo G. D.-H.

Il y a visiblement, dans la *tension* et l'*intensité* spécifiques du *Laocoon* (fig. 1), quelque chose comme une *intention* clairement représentée : le prêtre d'Apollon met toute sa force – douloureuse et désespérée, certes – à se libérer des serpents qui l'attaquent. Il a bien l'intention de sauver sa peau et de venir en aide à ses enfants. Mais la légende nous raconte que les serpents vont bientôt l'étouffer, voire le démembrer, lui et ses deux fils. Admirablement ciselé dans le marbre hellénistique, Laocoon proteste désormais à perpétuité contre ses liens par un *geste affectif* extraordinairement vivace, intense, immédiat aurait-on envie de dire. Spectaculaire en tout état de cause. La puissance de son torse, la musculature de ses bras n'y pourront rien : puissance sans pouvoir, donc. Puissance du *pathos* : puissance d'être affecté. Voilà qui pourrait offrir une figure exemplaire pour ce que Paul Ricœur a si bien nommé la « disproportion du sentiment », ce nœud de tensions entre un *lien*

et un *conflit* qui innervent, à l'image de l'antique groupe sculpté, toute expression affective.

Paul Ricœur, on le sait, parlait de l'affectivité sur la base de la théorie husserlienne de l'intentionnalité. Que peut-on déduire, à partir de cette théorie, sur les rapports entre intention et intensité ? Il semblerait, à première vue, que Husserl, qui a beaucoup réfléchi sur l'intention, ait assez peu parlé d'intensité. Natalie Depraz, cependant, a relevé dans les manuscrits sur la temporalité, datant des années 1929 à 1935, une articulation très claire entre les deux notions : la *temporalité de l'affection* y est dite se constituer tout entière comme *intentionnelle* selon une modalité qualitative, c'est-à-dire *intensive*. Husserl écrivait : « L'objet [de l'affection] a une pénétration (*Eindringlichkeit*) plus grande ou moindre, il se détache également plus ou moins, il a une plénitude et une intensité (*Intensität*) intuitives plus ou moins grandes ; il a une intonation sensible (*Gefühlsbetonung*) plus ou moins forte, des "horizons associatifs" (*assoziative Horizonte*) plus ou moins capables d'avoir un effet, etc. Il frappe (*es klopft*) en conséquence plus fort à la porte de la conscience ou chez le moi, ou plus faiblement. » Là, donc, où le sens commun ne verrait que peu de rapports entre des *intentions* et des *intensités*, ce seul passage de Husserl – avec son vocabulaire si étonnamment « vif » et concret – nous montre combien l'approche phénoménologique des faits affectifs s'élabore d'emblée à travers le lien établi entre temporalisation et intensification, comme lorsque Husserl, dans le même ensemble de manuscrits (également cités et traduits par Natalie Depraz) écrivait : « Je ne jouis pas seulement de manière immédiate, mais je jouis également en allant au-devant du futur, je jouis pour autant que la persistance future (*künftige Verharren*) m'affecte en plaisir (*mich in Lust affiziert*) avec la même intensité (*in gleicher Intensität*) et que l'on en jouit en même temps. »

\*

Mais une question de méthode se repose, ici comme souvent : faut-il, devant la contiguïté de ces deux mots – encore plus proches en latin : *intentio* et *intensio* – discriminer ou bien articuler ? Faut-il chercher les distinctions ou bien découvrir les passages ? Dans un contexte de longue durée où le primat philosophique fut accordé à l'intentionnalité plutôt qu'à l'intensité, comme en témoignent les synthèses historiques de Richard Sorabji ou de Dominik Perler sur l'intentionnalité au Moyen Âge,

on a souvent opté, par une sorte de tropisme scolastique des divisions, pour la première de ces deux méthodes. Le travail conceptuel n'est-il pas fait pour éliminer les équivoques ? Dans un article très complet sur la notion d'*intentio* chez Thomas d'Aquin, le père Henri Simonin, en 1930 – et avant l'étude plus large sur *L'Intentionnel selon saint Thomas* d'André Hayen –, en appelait à éviter le piège des mots équivoques, c'est-à-dire des mots aux frontières poreuses : « Le seul verbe latin *intendere* commande deux notions voisines qu'il faut distinguer : *intentio*, tendance, direction vers un but, et *intensio*, intensité, tension. [...] Il est alors nécessaire de bien définir la notion et de savoir toujours à laquelle des deux acceptions on entend se référer [pour éviter], suivant l'affirmation de saint Thomas, [de] tomber dans l'équivoque. »

Spontanée semble notre méfiance à l'égard de l'équivoque, comme lorsqu'on parle d'une « personne équivoque » au sens où elle n'inspire aucune confiance, capable qu'elle serait de vous mentir sur toute la ligne et, surtout, de vous vouloir du mal en catimini. L'équivoque serait alors une sorte de « mauvais œil » pour la pensée. Mais cette méfiance est, aussi, un déni d'altérité, un déni d'égalité, en ce sens qu'il y a dans toute équivoque une valeur « égale » (*aequa*) de deux « voix » (*voce*s) différentes quoique proches l'une de l'autre. Aucune d'elle ne sera définitivement en position de maîtrise : équivoques, elles doivent donc dialoguer, si ce n'est former ensemble une véritable dialectique. L'équivoque – mot employé d'abord, en français médiéval, dans les traités de versification – gagnera peut-être en fécondité poétique ou en *ouverture*, donc en richesse théorique, ce qu'elle aura perdu en *discrimination* ou en précision définitionnelle, taxinomique. Une fois admis que l'intention husserlienne perdrait quelque chose à se trouver divisée en ses deux sens, gnoséologique et affectif, on pourrait chercher à comprendre ce que l'on gagne philosophiquement à expérimenter les *passages* réciproques entre les termes de l'équivoque qui apparie l'*intentio* avec l'*intensio*.

Bien avant l'âge obsessionnel des distinctions scolastiques, saint Augustin – le plus « phénoménologue », sans doute, des grands théologiens – n'avait pas manqué de réfléchir à la dynamique, tout à la fois corporelle et psychique, inscrite dans le mot *intentio* : mot qu'il emploie souvent à l'équivalence d'une *voluntas* elle-même entendue, de façon très large, comme « élan de l'esprit », sa faculté de désirer ou de chercher au-delà de lui-même. Dans le *De Genesi ad litteram*, par exemple, Augustin n'hésitait

pas à s'interroger sur la puissance de ce désir lorsque les images érotiques, dans l'imagination, se révèlent si fortes pour l'esprit que « la chair s'en émeut (*caro... moveatur*) [jusqu'à] émettre (*emittat*) le liquide séminal par les organes de la génération ». Jean-Luc Solère, dans une étude éclairante sur les rapports entre *intentio* et *intensio*, commentait ainsi : « L'objet [et] son image imprimée dans l'œil sont donc, de par la conjonction effectuée par l'*intentio*, superposés dans une unité forte, de sorte que voir l'un c'est voir l'autre : "*in tantum coeunt unitatem*" – unité où ils restent pourtant distincts sans se confondre. »

La notion d'*intentio*, chez Augustin, se révèle en tout cas inséparable d'une théorie de la visibilité : dans le *De Trinitate*, par exemple, le rapport entre la « vision » (*visio*) et la « chose » vue (*ipsa res*) se trouvait justement médiatisée par le terme d'*intentio*, qui peut désigner tout aussi bien une « attention » spirituelle qu'un « désir » mû par l'imagination. Puis, de façon extrêmement significative, l'*intentio* aura fini par être intégrée comme un élément essentiel de la théorie augustinienne de la temporalité. Au onzième livre des *Confessions*, notamment, Augustin plaçait l'*intentio* sur le plan d'une « insistance » ou d'une durabilité des forces de l'esprit, comparables dès lors à un son, ou à un ton, qui « résonne et résonne encore » en créant quelque chose comme un « espace temporel » spécifique : « Insiste, mon esprit (*insiste, anime meus*), et tends tes forces (*et adtende fortiter*). [...] Tends-les du côté où blanchit l'aube de la vérité. Voici, par exemple, un son qui vient d'un corps : il commence à résonner, il résonne, il résonne encore (*incipit sonare et sonat et adhuc sonat*), et le voilà fini. Déjà c'est le silence, le son est passé, il n'y a plus de son. [...] De fait, en s'en allant, il se tendait (*tendebatur*) en une sorte d'espace temporel (*in aliquod spatium temporis*). »

C'est ainsi que l'*intentio* fut pensée par Augustin comme *tensio*, *extensio* voire *distensio* tout à la fois psychiques, visuelles et temporelles : autant de « motions » propres à la puissance de l'âme quand elle « se tend » vers ses objets sensoriels, noétiques, imaginatifs ou affectifs. Jean-Luc Solère a bien montré que cette confluence de l'intention et de la tension – de la tensivité ou intensité –, loin de devoir être dissociée, devait être pensée dans son mouvement de constante « disproportion » (pour reprendre ici le terme avancé par Paul Ricœur). Chez Platon, par exemple, le *thymos* de l'affection était dit alternativement « tendu » ou « distendu ». Les stoïciens, quant à eux, avaient une théorie intensive du *tonos* en tant que

*tonalité* (ou son) produit par une *tension* plus ou moins grande, à l'image de la corde que l'on tend sur sa lyre. Moyennant quoi, soit dit en passant, il semblera vain de distinguer l'émotion comme « intention », précisément portée vers un objet, et la *Stimmung* en tant que vague « tonalité affective » sans objet : il n'y aurait, entre les deux, qu'une différence de tension, justement. Même les scolastiques avaient parlé d'une *tensio* vers l'extérieur propre à l'âme, et définissable, en fin de compte, comme *intentio*. C'est tout simplement, écrit Solère, que « ces différents termes et sens (*intentio* : intention cognitive, intention volontaire ; *intensio* : intensification) relèvent à l'origine, dans l'Antiquité, du même champ conceptuel qui est celui de la *tensio* ».

Le verbe latin *tendere* signifie à la fois l'acte de *tendre quelque chose* (la main, l'œil, la peau, un arc, une tente, un filet, un piège...) et l'acte de *tendre vers quelque chose* (un désir, un effort où, d'ailleurs, la main et l'œil peuvent être de quelque utilité). On appelait *tenta*, au pluriel, le sexe masculin « tendu », c'est-à-dire en érection. On disait surtout *attendere* pour signifier une tension ou une attention de l'esprit, et *intendere* dans un sens souvent plus physique et moral. Mais tout cela allait ensemble, bien sûr. Ambroise Paré, au XVI<sup>e</sup> siècle, utilisera le mot *intention* – on dira plus tard : *intension* – pour désigner l'action chirurgicale de tendre les deux lèvres d'une plaie pour les rapprocher. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Pascal invoquera la « direction d'intention » dans sa polémique avec les jésuites : une « méthode » décrite dans la septième lettre des *Provinciales* comme un « principe merveilleux », aussi puissant qu'une doctrine théologique dans le domaine de la morale.

\*

Or ce « principe merveilleux » est aussi un drame. Car chacune de nos intentions ne fait rien, selon des forces et des durées variables, que *nous tendre*. Et, par conséquent, de *nous distendre de nous-mêmes*. Ne sommes-nous pas, dans nos « faits d'affects », essentiellement « tendus » ? Ne sommes-nous pas, d'une certaine façon, à l'image du pauvre Laocoon aux prises avec ses serpents ? Comme la tension est un concept à la fois dynamique et morphologique – morphodynamique, devrait-on dire –, on ne s'étonnera pas que le domaine de l'esthétique ait pu constituer, avant même le développement d'une phénoménologie du sensible, un champ de bataille exemplaire pour toute pensée de l'intensité. Lessing en 1766, dans

son fameux *Laocoon*, se comporta un peu comme un théologien scolastique : il fallait réduire les équivoques, replacer chaque chose à sa place et en déduire de fermes hiérarchies ontologiques. Il fallait que l'affection des « moments extrêmes » du *pathos* ne fût *pas* « présentée aux yeux », mais seulement suggérée – ce dont seule la poésie était déclarée capable – de façon à ne pas, chez le spectateur, « lier les ailes de l'imagination ».

Voilà pourquoi l'*affect par trop visible*, peint ou sculpté, se trouva rejeté du système des valeurs esthétiques prônées par Lessing : « Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant. » Les arts visuels souffriraient de cette tare principielle qu'on y voit presque toujours trop ou pas assez, alors que « chez le poète, un vêtement n'est pas un vêtement, il ne cache rien, notre imagination voit au travers. [...] Autrement dit, seul le poète dispose du moyen de peindre avec des traits négatifs et de fondre deux images en une seule alliant les traits négatifs et positifs ». Enfin, seul le poète serait en mesure de figurer le temps, donc les intentions – donc les affections : « Il est donc établi que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre. »

Mais ce genre de distinctions ne saurait convenir à des processus – l'affectivité, l'imagination, les images elles-mêmes – dont l'efficacité consiste précisément à traverser les frontières et les « définitions » des genres d'être. Deux styles philosophiques s'affrontent sur ce terrain (leur débat n'a d'ailleurs pas cessé jusqu'à aujourd'hui). D'un côté se construit une quête de *légitimité* qui veut définir les places respectives de tel ou tel phénomène esthétique, tout cela fondant – ou fondé sur – une *ontologie*. C'est l'attitude adoptée par Lessing dont on sait qu'il a été surnommé, par Wilhelm Dilthey notamment, « le grand législateur de l'art » : cela donne une esthétique des *critères*, de ce qui « est » ou qui « n'est pas » l'art, la beauté, etc. D'un autre côté s'aventure une quête de *l'intensité*, qui interroge la puissance propre à telle ou telle forme d'art sur la base d'une *expérience* bien plus concrète et bien moins judiciaire. Cette autre attitude, qui déploie son style plus intuitif, voire affectif, n'a que faire des critères, des hiérarchies ou des organigrammes définitifs de l'ontologie artistique : elle se place avant tout, elle-même, à *l'épreuve*. Des œuvres elle n'attend que d'être atteinte, ouverte qu'elle se fait à leur « puissance d'affecter ».

Ce fut, évidemment, la position de Nietzsche. *La Naissance de la tragédie* n'engageait pas seulement une prise de position philologique quant au passé : elle manifestait toute une exigence philosophique adressée au présent, voire au futur de l'art et de la pensée. Une exigence d'intensité, tant à l'égard des œuvres d'art qu'à l'intérieur de sa propre « puissance d'être affecté ». Il y aurait d'ailleurs quelque naïveté à comprendre, dans l'essai de Nietzsche, la polarité d'Apollon et de Dionysos sous l'angle d'une simple opposition entre le dieu législateur de l'art (maître des Muses) et le dieu intense de la fête (guide des Bacchantes). Apollon, lui aussi, *travaillait l'intensité*, que ce fût sur les cordes de sa lyre ou sur l'unique et cruelle corde de son arc tendu. « Mais voici qu'Apollon, écrit Nietzsche, ne pouvait vivre sans Dionysos ! » C'était bien leur « éternel antagonisme », c'est-à-dire leur perpétuel *travail en tension*, qui engendrait la féconde – et affective – disproportion tragique : « La *démésure (Übermaß)* se dévoilait comme la vérité ; la contradiction (*Widerspruch*), la volupté née de la douleur s'exprimaient d'elles-mêmes du plus profond de la nature. »

C'est alors que l'intensité devient véritablement primordiale. Intensité non pas en simple « augmentation » d'énergie, mais en « tension » de forces qui se débattent les unes avec les autres. Intensité, donc, tendue par des séries de polarités contradictoires dont Nietzsche va trouver le concept esthétique – et non pas logique – à travers ce qu'il nomme la « dissonance » (*Dissonanz*) : « Ce phénomène originel de l'art dionysiaque (*Urphänomen der dionysischen Kunst*), si difficile à saisir, nous ne pouvons pourtant le comprendre plus directement ni l'appréhender plus immédiatement que dans la signification merveilleuse de la dissonance musicale (*in der wunderbaren Bedeutung der musikalischen Dissonanz*) – de même en général que la musique, placée en regard du monde, est seule capable de fournir le concept de ce qu'il faut entendre par la justification du monde comme phénomène esthétique. Le plaisir qu'engendre le mythe tragique a la même provenance que cette impression de plaisir (*wie die lustvolle Empfindung*) que provoque, en musique, la dissonance. »

La dissonance serait à la forme ce qu'un *symptôme* est à la fonction physiologique normale ou ce qu'une *émotion* est au régime habituel de notre bonne contenance psychique. Autant dire que l'esthétique nietzschéenne des intensités ne pourra pas s'appréhender autrement que comme une *théorie des affections*, ce dont témoignent de nombreux fragments posthumes des années 1870. On y lit, en substance, que la

dissonance serait la *forme de ce qui nous affecte*, depuis une expérience que Nietzsche nomme simplement « la douleur » et qui a pour effet de déconstruire les représentations, ou tout au moins de conférer à la représentation en général un statut dérivé, secondaire car passé au crible de l'idéalisation : « Qu'on songe à la réalité de la dissonance par rapport à l'idéalité de la consonance. La douleur est donc productive [...]. Mais peut-être la réalité n'est-elle que la douleur et la représentation est-elle née de là ? » Tout cela aboutissant à une ouverture fulgurante du point de vue : un éclatement des frontières où la « conscience » se croyait protégée. Si le réel de la douleur nous bouleverse, nous affecte et exige sa forme, alors il faudra admettre qu'une force « inconsciente » est bien, là, en jeu : « La force inconsciente productrice de formes (*die unbewußte formenbildende Kraft*) se montre », écrit Nietzsche, au moment même où quelque chose se crée, voire se procréé, dans la dynamique même d'une dissonance ou d'un *pathos*.

\*

Telle fut, en tout cas, la leçon fondamentale qu'Aby Warburg, dans le champ de l'érudition historique et artistique, aura été l'un des premiers à retenir philosophiquement, à étayer philologiquement et à prolonger sur de nouveaux objets d'étude dans la longue durée de l'art occidental. On comprend qu'il lui ait fallu, dès le début – soit en 1889, dans le cadre du séminaire de Carl Justi à l'Université de Bonn où il était étudiant –, esquisser un *Projet de critique du Laocoon à partir de l'art florentin du Quattrocento*, tentative dont Michel Espagne a utilement restitué le contexte intellectuel. Il s'agissait, non seulement de reformuler à nouveaux frais les lignes de partage établies par Lessing entre poésie et peinture (car Warburg avait bien vu que, dans les tableaux de Botticelli aussi, « un vêtement n'est pas un vêtement »), mais encore de substituer une *phénoménologie des intensités* à toute ontologie et à toute critériologie de l'art. La notion des « formules de *pathos* » – dans lesquelles jouent ensemble ce qu'on pourrait nommer des « lignes de fracture » et des « mouvements d'intensité » – aura constitué le grand fruit théorique de cette lecture critique du *Laocoon*.

Jusqu'à l'autre bout de son œuvre, soit dans les années 1927–1929 où il élaborait fiévreusement son atlas d'images *Mnémosyne*, Aby Warburg n'aura jamais cessé d'interroger ces innombrables phénomènes d'intensification

pathétique lorsqu'ils sont visuellement figurés. Par exemple, la planche 6 de l'atlas intègre le *Laocoon* lui-même dans un labyrinthe de relations – formelles, cultuelles, historiques – où s'entrechoquent les thèmes du rapt érotique (Proserpine), du sacrifice (Polyxène) et de la « Ménade sacrificatrice » (*opfernde Mänade*) : celle-ci représentée sous les traits, à la fois cruels et gracieux, d'une nymphe qui danse avec un grand coutelas brandi d'une main et une dépouille animale agrippée de l'autre. *Laocoon* dialoguait ainsi avec les figures du désir comme avec celles de la mort, puisqu'on voit aussi, sur la planche de l'atlas, nombre de personnages qui dansent sur des tombeaux ou des autels sacrificiels (*fig. 2*).



Fig. 2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927–1929. Planche 6 (detail). Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

Toutes ces mises en relation – ces montages – avaient pour fonction, aux yeux de Warburg, de mettre en évidence certaines discontinuités iconographiques ou chronologiques, « fractures » cependant traversées, de façon à la fois tectonique et fluide (comme une circulation lave tour à tour souterraine et explosive), par une grande dynamique d'« intensification » (*Intensifikation*). Peu de mois avant sa mort, l'historien tenta de rédiger, entre le 27 mai et le 4 juillet 1929, une introduction générale à son projet *Mnémosyne*. Étaient interrogées, d'emblée, les *tensions* qui animent le sujet dans sa relation au monde extérieur, que Warburg résumait à une dialectique fondamentale entre la mise en contact et la mise à distance. Or tout cela, affirmait-il, doit en passer par certaines « valeurs expressives (*Ausdruckswerte*) conservées dans la mémoire » et constamment *tendues* par le désir de leur donner une forme sensible.

Mais comment se manifeste une telle *intention d'intensifier* ? Telle est la grande question à laquelle Warburg voulut doter d'une analogie *structurale*, fondée sur un principe linguistique nommé « fonction supplétive » et développé en 1899 par le linguiste Hermann Osthoff : « Dès 1905, écrit Warburg, l'auteur [c'est-à-dire lui-même] s'était vu encouragé dans de telles tentatives par l'étude d'Osthoff sur le caractère supplétif des langues indogermaniques : cette étude démontrait en substance qu'un changement de radical (*Wortstammwechsel*) pouvait s'opérer dans certaines formes de verbes conjugués et le comparatif de certains adjectifs sans affecter l'identité énergétique de la qualité ou de l'action signifiée, lors même qu'avait disparu l'identité formelle de l'expression lexicale de base. Au contraire : l'apparition d'une expression portant un radical nouveau produisait même une intensification de la signification première (*Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung*). » Ces derniers mots ajoutés à la main par Warburg, le 10 juin 1929, sur le tapuscrit original (fig. 3).

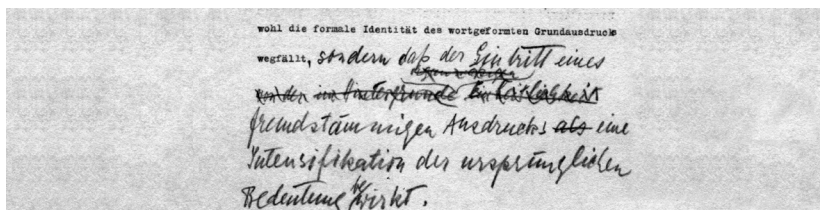


Fig. 3. Aby Warburg, *Introduction à l'Atlas « Mnémosyne »*, 1929 (détail). Tapuscrit original portant les corrections de Warburg (avec la notion d'« *Intensifikation* »). Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

Intensifier appellerait, donc, à *changer de racine*. La langue latine intensifie *bonus* en *melior* et *melior* en *optimus* : trois racines linguistiques différentes se relaient donc pour intensifier la même « signification première ». On pourrait dire, en faisant appel à un autre texte de Warburg de la même année, que *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet aura, lui aussi, *intensifié* certains paradigmes figuratifs pris à l'antique *Jugement de Pâris*, mais à condition – ce qui échappe souvent aux historiens de l'art en quête des seules « sources » et des seules continuités – d'en avoir *déraciné* certaines de ses composantes principales, symboliques, sociales et culturelles. Voilà qui permettait à Warburg de placer le problème de l'intensité sur un plan très large, anthropologiquement et historiquement parlant.

L'expression du *pathos* à travers ses « formules » linguistiques, figuratives ou musicales, ne devait donc pas seulement être vue comme un phénomène localisé, une fantaisie d'artiste ou un simple appel à la sentimentalité : c'est, en réalité, un véhicule fondamental pour l'*intensification* des formes, elle-même à entendre comme opérateur de *temporalisation*, ce fameux *Nachleben* ou « après-vivre » dont Warburg aura scruté la dynamique dans toute l'histoire des images occidentales. Et ce que la « fonction supplétive » permettait de mieux modéliser, c'est que la temporalité elle-même devait être comprise à travers ses chemins de « déracinements », de *migrations*, ces *Wanderungen* dont Warburg cherchait, depuis le début, à restituer la géographie autant que l'histoire : par exemple lorsqu'il montra en 1902 que la Renaissance florentine passait par les Flandres ou, en 1912, que l'art ferrarais du Quattrocento supposait l'influence d'une culture astrologique « internationale », arabe notamment.

Comme chez Nietzsche et comme chez Freud, la question du *pathos* ou de l'affectivité chez Warburg se formula donc en termes de temporalité, fût-elle paradoxale, comme l'attestent déjà les erratiques recherches de ses *Fragments sur l'expression* des années 1888 à 1905. Un « fait d'affect », n'est-ce pas quelque chose qui surgit d'un coup sans crier gare, qui bouleverse tout en un instant – un *événement*, donc ? Et n'est-ce pas, tout aussi bien, quelque chose qui surgit depuis les profondeurs d'une mémoire, d'un temps sédimenté mais toujours en mouvement – une *durée*, donc ? Le point de vue de la durée permet de comprendre qu'une *répétition* est à l'œuvre. Le point de vue de l'événement nous rend sensibles à la *différence*.

Comment s'étonner, alors, que Gilles Deleuze, dans cet ouvrage si fécond qu'est *Différence et Répétition*, ait focalisé un certain nombre de ses motifs de pensée autour de l'affectivité et de l'intensité, comme si tous ces problèmes philosophiques étaient fondamentalement apparentés, indissociables ? La décision d'interroger ensemble l'intensité, l'affect et la temporalité n'aurait sans doute pas été possible sans une lecture préalable de ces *pensées de la puissance* qu'avaient été les philosophies de Spinoza et de Nietzsche.

Deleuze osa scruter, à contre-courant de toute son époque, le « devenir expressif », comme il l'appelait, et la question des affects chez Spinoza sous l'angle de la fameuse question : « Qu'est-ce que peut un corps ? » Il écrivait alors : « L'essence ne fait qu'un avec la puissance d'agir, la puissance d'agir ne fait qu'un avec le pouvoir d'être affecté. » Parallèlement, sa lecture de Nietzsche lui permettait d'établir que toute signification relève d'une économie de *symptôme*, « symptôme qui trouve son sens dans une force actuelle », c'est-à-dire dans une *intensification des forces*. « Une chose a autant de sens qu'il y a de forces capables de s'en emparer », écrivait-il alors. Force, qualité, intensité – thèmes commentés dès 1962 à propos de Nietzsche –, tout cela aura donc permis à Deleuze de réinterpréter à nouveaux frais la fameuse « volonté de puissance » nietzschéenne : « La volonté de puissance à son plus haut degré, sous sa forme intense ou intensive, ne consiste pas à convoiter ni même à prendre, mais à donner, à créer. »

C'est justement cette manière de comprendre la volonté de puissance « comme principe “intensif”, comme principe d'intensité pure » qui aura permis à Deleuze de développer, dans *Différence et Répétition*, une philosophie originale de l'intensité. Celle-ci partait d'une affirmation première selon laquelle toute différence est *intensité* parce qu'elle est *d'intensité* : « L'expression “différence d'intensité” est une tautologie. L'intensité est la forme de la différence comme raison du sensible. Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. » Cela supposait, sur un plan très général, le double rejet d'une philosophie de l'être comme d'une philosophie du néant : ni essence éternelle ni disparition, donc, mais ce que Deleuze nommait alors *disparition* ou disparité du monde : « Nous appelons *disparité* cet état de la différence infiniment dédoublée,

résonnant à l'infini. La disparité, c'est-à-dire la différence ou l'intensité (différence d'intensité), est la raison suffisante du phénomène, la condition de ce qui apparaît. »

Gilles Deleuze proposait donc une sorte de phénoménologie très originale, au centre de laquelle battait quelque chose comme un cœur, selon un rythme de systole et de diastole : la pulsation des deux termes *intensio* et *extensio* (pulsation qui, bien plus tard, prendra la forme du rapport entre pli et dépli). L'extension serait donc le dépli, la prise de forme mais aussi la perte de force, de l'*intensité différentielle* que Deleuze affirme « à la lettre "inexplicable" », parce qu'elle est « essentiellement impliquée » : inhérente, immanente. Elle manifeste la puissance d'une « profondeur implexe » nommée *spatium* et opposée à toute mesure cartésienne de l'espace, à tout *extensum* qui n'en représente, au fond, que l'effet secondaire ou domestiqué : « La profondeur originelle est bien l'espace tout entier, mais l'espace comme quantité intensive : le pur *spatium*. [...] Il apparaît aussi que la profondeur et les distances, dans cet état d'implication, sont fondamentalement liées à l'intensité de la sensation. [...] La qualité perçue suppose l'intensité [qui] est à la fois l'insensible et ce qui ne peut être que senti... » Autant de paradoxes phénoménologiques qui rapprocheraient ici Deleuze d'un Erwin Straus ou, plus près encore puisqu'ils ont travaillé ensemble, d'un Henri Maldiney.

Dans toutes ces pages elles-mêmes intenses – et difficiles – de *Différence et Répétition*, Deleuze invoquait donc l'intensité comme mode d'existence fondamental de la différence : « La protestation du Différent », écrivait-il pour suggérer sa puissance de créer le divers, le disparaît et, par là, toute chose capable de prendre sens (puisque le sens, à ses yeux, émerge d'une différence, donc d'une intensité). Trois caractéristiques fondamentales qualifient l'intensité dans ces mêmes pages : d'abord, dit-il, elle « comprend l'inégal en soi ». Elle est donc *disproportionnée*, asymétrique, en perpétuel déséquilibre. Ensuite, elle surgit comme *affirmative*, fût-elle aberrante ou symptomale. Telle est son espèce de joie : « Elle fait de la différence un objet d'affirmation. » Histoire de se rapprocher encore de Nietzsche pour mieux s'éloigner de Hegel pour qui différence et négation iraient sans doute de pair. Enfin elle sera dite, à nouveau, *impliquée* : « L'intensité est une quantité impliquée, enveloppée [...]. Dans l'intensité, nous appelons *différence* ce qui est réellement impliquant, enveloppant. »

C'est ainsi que l'intensité différentielle nous implique, nous enveloppe. Ne ressent-on pas une telle « implication intense » à chaque moment où nous nous sentons « envahis » par un affect ? On constate en tout cas, dans la trajectoire philosophique de *Différence et Répétition*, que toutes ces pages sur l'intensité auront abouti, d'une part à une *pensée du temps*, d'autre part – ou, plutôt : dans le même mouvement – à une *pensée du sensible*. Deleuze a d'abord compris la nécessité de revenir à son interprétation très singulière (et féconde, il va sans dire) de l'éternel retour nietzschéen, qui fut peut-être son incitation première à réfléchir sur l'intensité : « Quand nous disons que l'éternel retour n'est pas le retour du Même, du Semblable ou de l'Égal, nous voulons dire qu'il ne présuppose aucune identité. Au contraire, il se dit d'un monde *sans identité*, sans ressemblance comme sans égalité. Il se dit d'un monde dont le fond même est la différence, où tout repose sur des disparités, des différences de différences qui se répercutent à l'infini (le monde de l'intensité). [...] L'éternel retour n'est ni qualitatif ni extensif, il est intensif, purement intensif. C'est-à-dire : il se dit de la différence. »

D'où l'appel, toujours très nietzschéen, à une *esthétique des intensités* : « Les intensités sont des multiplicités impliquées, des “implexes” faits de rapports entre éléments asymétriques [...]. Aussi l'esthétique des intensités développe-t-elle chacun de ses moments [sur la base d'un] inconscient des petites perceptions comme qualités intensives [qui] renvoie à l'inconscient des Idées. » C'est bien selon l'exigence d'une telle esthétique que Deleuze, une dizaine d'années plus tard, devait interroger la peinture de Francis Bacon. Il y décelait un processus, crucial à ses yeux, d'intensification figurale comprise comme *captation de forces* : « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. » Nous voici – et bien indépendamment d'un Clement Greenberg, avec de son modernisme à l'américaine – sur le terrain de ce qu'on pourrait nommer « un nouveau *Laocoon* », c'est-à-dire d'une nouvelle façon de penser l'*intensité affective*, voire pathétique : par exemple lorsque Francis Bacon assume son intention, comme l'écrit Deleuze, de « peindre le cri ». Et non pas comme anecdote sentimentale, mais comme « point de vitalité », là où fuse la « puissance d'être affecté » (*fig. 4*).

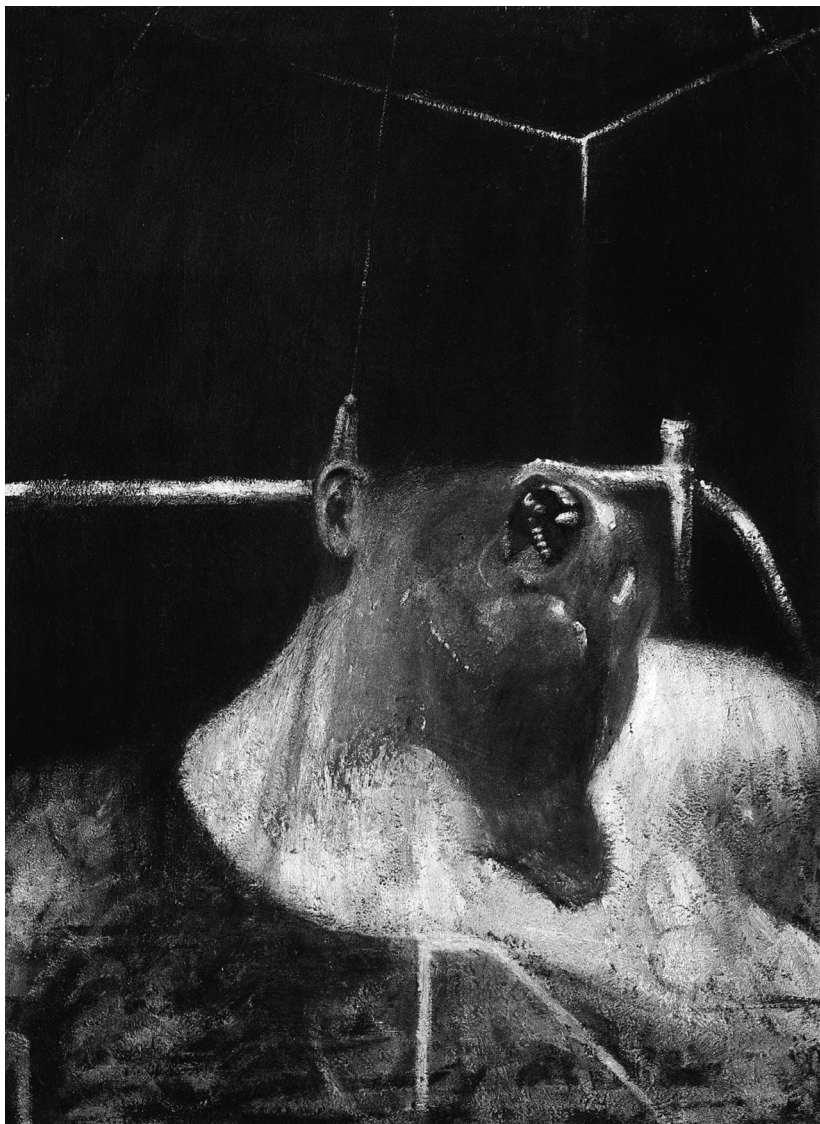


Fig. 4. Francis Bacon, *Head I*, 1948. Huile et tempera sur carton. New York, collection Richard S. Zeisler. Photo DR.

Nouveaux *Laocoon* – je parle ici de l’image antique et non du traité de Lessing –, en effet, que ces têtes renversées, ces bouches précipitées au premier plan, cet écrasement, cet arrachement ou arasement des corps et de l’espace dans la gestualité du pinceau, de la brosse ou du couteau sur la toile. La peinture de Bacon permettait à Deleuze de reformuler son exigence philosophique à l’égard des intensités. Dans ses propos recueillis en 1981 par Hervé Guibert – et intitulés « La peinture enflamme l’écriture » –, Deleuze s’avance donc librement sur le terrain d’une intensité affective de l’image qui ne fût surtout pas réductible à quelque fantaisie, sentimentale ou individuelle, de l’artiste. C’est pourquoi il proposait de distinguer une peinture de la *sensation* de toute mise en scène « sensationnelle ». C’est pourquoi il osait parler d’*affects* en s’attachant à ne pas « tombe[r] dans l’indétermination, l’effusion sentimentale [ou] la métaphysique appliquée ». Il parlait ainsi d’une *catastrophe* en tant que « matrice du tableau », figurée à même le brouillard des lignes et des couleurs. Enfin il voulut conclure l’entretien en distinguant l’*émotion* de toute propension narcissique à dire « je » : « L’émotion ne dit pas “je”. Vous le dites vous-même, 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 plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand on dit qu’il y a plus d’intensité dans la proposition “il souffre” que dans “je souffre”. »

« Il souffre » en effet. Et, même, « ils souffrent » un peu partout dans la peinture de Francis Bacon qui, comme on le sait – notamment grâce à l’étude de Martin Harrison sur l’usage de la photographie et du film dans le travail du peintre –, cherchait ses « formules de *pathos* » à travers toute l’histoire de la peinture, de la photographie et du cinéma : Velázquez, Muybridge, Eisenstein (*fig. 5*)... Il fallait donc, en toute cohérence, que Deleuze revînt lui-même à cette *image-affection* dans deux chapitres importants de son ouvrage sur le cinéma. Passages où la « figure » (le visage) était reconduite à une « forme » (le gros plan) – elle-même pensée comme *intensité* ou, comme dit Deleuze, « série intensive ». Tout cela introduit, non par hasard, à travers l’utilisation *pathétique* du gros plan chez Eisenstein (notamment dans la fameuse « ligne montante du chagrin » du *Cuirassé Potemkine*). Qu’est-ce, alors, qu’un « visage intensif » ? Deleuze répondait que c’est ce qui a été mis en condition d’« exprime[r] une Puissance pure », ou un désir, ou un affect d’amour-haine, etc.



Fig. 5. Roger Manvell, *Photogrammes extraits du « Cuirassé Potemkine »* de S. M. Eisenstein, 1944. Publié dans *Film*, Harmondsworth, Penguin Books, 1944 (non paginé). Photo G. D.-H.

Retour à l'*affect*, donc : « L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité. C'est un exprimé : l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime, bien qu'il s'en distingue tout à fait. Ce qui l'exprime, c'est un visage, ou un équivalent du visage (un objet visagéifié). » Et, plus loin : « Les affects n'ont pas l'individuation des personnages et des choses, mais ils ne se confondent pas pour autant dans l'indifférencié du vide. Ils ont des singularités qui entrent en conjonction virtuelle, et constituent chaque fois une entité complexe. C'est comme des points de fusion, d'ébullition, de condensation, de coagulation, etc. » Parler ainsi n'était rien d'autre qu'une façon d'envisager l'affect par-delà le sens obvie de telle ou telle affection : à savoir comme un événement « morphodynamique » plus large et impersonnel, en somme, que le sujet qu'il affecte.

Une dizaine d'années plus tard, Gilles Deleuze et Félix Guattari voulurent dédier l'ultime chapitre de leur livre *Qu'est-ce que la philosophie ?* à la même question, dans une série problématique intitulée « Percept, affect

et concept ». Il s'agissait, avant tout, de reparler de l'art sous l'angle de cette « esthétique des intensités » inaugurée par Nietzsche. L'œuvre d'art, selon Deleuze et Guattari, doit se rendre capable « d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre ». Sous quelles formes l'arrache-t-il donc ? Trois ou quatre notions surgissaient alors en même temps, et dont la coprésence pouvait sembler, à première vue, faire paradoxe. D'abord il y a un *accord* : « Les accords sont des affects. Consonnants et dissonnants, les accords de tons ou de couleurs sont les affects de musique ou de peinture. Rameau soulignait l'identité de l'accord et de l'affect. » L'accord renvoie à une *Stimmung* : c'est une atmosphère affective qui se caractérise de n'avoir aucune frontière assignable, car l'objet et le sujet s'y « perdent » l'un dans l'autre.

L'affect tient sa puissance de ce que Deleuze et Guattari nomment alors des *devenirs* : deuxième notion, fondamentale car temporalisante. Ce sont des « devenir non humains », que les auteurs appuient d'une référence à la phénoménologie du « sentir » chez Erwin Straus comme à la peinture de Cézanne. « L'affect ne dépasse pas moins les affections que le percept, les perceptions. L'affect n'est pas le passage d'un état vécu à un autre, mais le devenir non humain de l'homme. Achab n'imité pas Moby Dick, et Penthésilée ne "fait" pas la chienne : ce n'est pas une imitation, une sympathie vécue ni même une identification imaginaire. Ce n'est pas de la ressemblance, bien qu'il y ait de la ressemblance. Mais justement ce n'est qu'une ressemblance produite. C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance, ou au contraire dans l'éloignement d'une lumière qui capte les deux dans un même reflet. » Or à cet affect et à ce devenir il faut un *fond* – troisième notion convoquée – capable de fournir à l'accord sa spatialité d'implication, d'immanence et d'émergence. Telle est « la puissance du fond capable de dissoudre les formes, et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est animal et qui est humain, parce que quelque chose se dresse comme le triomphe ou le monument de leur indistinction : ainsi Goya, ou même Daumier, Redon. »

Ce qui se dresse alors, fût-ce comme un monument d'indistinction – ainsi qu'on en voit partout dans les gravures de Goya ou dans les dessins de Victor Hugo –, sera nommé un « bloc ». « Précisément, c'est la tâche de tout art, et la peinture, la musique n'arrachent pas moins aux couleurs et aux sons les accords nouveaux, les paysages plastiques ou mélodiques,

les personnages rythmiques qui les élèvent jusqu'au chant de la terre et au cri des hommes : ce qui constitue le ton, la santé, le devenir, un bloc visuel et sonore. Un monument ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise. » On l'aura compris : il s'agit bien d'un *bloc d'intensité*. La sensibilité esthétique inaugurée par Nietzsche trouve ici son expression contemporaine. Pour que les « faits d'affects » trouvent leur forme et leur temporalité : leur événement, mais aussi leur durée, leur mémoire, leur survivance. Leur capacité à se dresser comme des *amers* dans notre « lutte toujours reprise ».

### **Références bibliographiques (dans leur ordre d'apparition) :**

Paul Ricœur, « Le sentiment » [1959], *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1986 [éd. 2004], p. 330-331. – Natalie Depraz, « Temporalité et affection dans les manuscrits tardifs sur la temporalité [1929–1935] de Husserl », *Alter. Revue de phénoménologie*, n° 2, 1994, p. 78-79. – Richard Sorabji, « From Aristotle to Brentano : the Development of the Concept of Intentionality », *Aristotle and the Later Tradition*, dir. H. Blumenthal et H. Robinson, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 227-259. – Dominik Perler, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 2002. – Henri D. Simonin, « La notion d'*intentio* dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XIX, 1930, n° 3, p. 447 et 461. – André Hayen, *L'Intentionnel selon saint Thomas*, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1954. – Augustin, *De la Genèse au sens littéral. Livres VIII–XII*, XII, 15, 31, trad. P. Agaësse et A. Solignac, *Œuvres, XLIX*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 379. – Jean-Luc Solère, « Tension et intention. Esquisse de l'histoire d'une notion », *Questions sur l'intentionnalité*, dir. L. Couloubaritsis et A. Mazzù, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 82. – Augustin, *La Trinité. Livres VIII–XV*, XI, 2, 2, trad. P. Agaësse, *Œuvres, XVI*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 163. – *Id.*, *Les Confessions. Livres, VIII–XIII*, XI, 27, 34, trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, *Œuvres, XIV*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, p. 329. – Jean-Luc Solère, « Tension et intention », art. cit., p. 60. – Blaise Pascal, *Les Provinciales* [1656–1657], *Œuvres complètes*, éd. J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, p. 728. – Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], trad. A. Courtin, revue par J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 56 ;

p. 51, 72, 95 et 132. – Wilhelm Dilthey, « Lessings “Laokoon” » [1877], *Gesammelte Schriften*, XVII, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 1974, p. 103-104. – Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], *Œuvres philosophiques complètes, I-1*, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977, p. 54-55 et 154. – *Id.*, *Fragments posthumes* [1869–1872], *Œuvres philosophiques complètes, I-1*, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. M. Haar et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 281 et 462. – Aby Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des “Laokoons” an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* [1889], Londres, Warburg Institute Archive, III, 33.2.4. – Michel Espagne, « Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg », *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, p. 221-236. – Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 115-270. – Aby Warburg, « Introduction à l’atlas *Mnémosyne* » [1929], trad. S. Zilberfarb, *L’Atlas Mnémosyne. Écrits, II*, Paris, L’Écarquillé-INHA, 2012, p. 54-55. – *Id.*, « Le Déjeuner sur l’herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature » [1929], trad. S. Zilberfarb, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928–1929*, Paris-Dijon, L’Écarquillé-Les Presses du réel, 2011, p. 125-137. – *Id.*, « L’art flamand et la Renaissance florentine » [1902], *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 137-157. – *Id.*, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare » [1912], *ibid.*, p. 197-220. – *Id.*, *Fragments sur l’expression* [1888–1905], éd. S. Müller, trad. S. Zilberfarb, Paris, L’Écarquillé, 2015. – Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l’expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 205 [et en général p. 197-213]. – *Id.*, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962 [éd. 1997], p. 3-5 et 46-50. – *Id.*, « Conclusions sur la volonté de puissance et l’éternel retour » [1967], *L’Île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953–1974*, éd. D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 166-167 et 171. – *Id.*, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 287-288, 293, 296-297 ; p. 292, 299, 301, 305, 311, 313 et 315. – *Id.*, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 39 et 41. – *Id.*, « La peinture enflamme l’écriture » [1981], *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975–1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 167-169 et 172. – Martin Harrison, *Francis Bacon : la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre* [2005], trad. D. De Bruycker, Arles, Actes Sud, 2006, p. 88-97. – Gilles Deleuze, *L’Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 125,

128-130, 138 et 146. – *Id.* et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 155, 158, 160, 163-164 et 167.

### **Bibliographie (compléments) :**

Dominik Perler, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 2002.

Aby Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage » (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135.

Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare » (1912), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 197-220.

Aby Warburg, *Fragments sur l'expression* (1888-1905), éd. S. Müller, trad. S. Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2015.

© Direcția Comunicare și Relații Publice  
Universitatea din București  
Tipărit la Tipografia E.U.B.–B.U.P.  
Editura Universității din București–*Bucharest University Press*

---

2022

2022

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI  
Virtute et Sapientia

Șoseaua Panduri nr. 90, București, România  
[www.unibuc.ro](http://www.unibuc.ro)