HAL
open science

# D'une catégorie esthétique à l'autre. L'étrangeté comme vecteur de sensibilité historique

Bruno Trentini

## To cite this version:

Bruno Trentini. D'une catégorie esthétique à l'autre. L'étrangeté comme vecteur de sensibilité historique. Paysage(s) de l'étrange. Art et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est Aurélie Michel et Susanne Müller (dir.), Le Bord de l'eau, 2018, 2018. hal-02951613

**HAL Id: hal-02951613**

**https://hal.science/hal-02951613**

Submitted on 28 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# D'une catégorie esthétique à l'autre

## L'ÉTRANGETÉ COMME VECTEUR DE SENSIBILITÉ HISTORIQUE

Bruno Trentini, « D'une catégorie esthétique à l'autre : l'étrangeté comme vecteur de sensibilité historique », *Paysage(s) de l'étrange. Art et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, Aurélie Michel et Susanne Müller (dir.), Le Bord de l'eau, 2018, p. 97-106.

Paola de Pietri, *Sans titre*, jet d'encre sur papier coton, 108 x 135,5 cm, photographie issue de la série *To Face*, 2008-2011 © Les Filles du Calvaire

Depuis les travaux menés et dirigés par Alain Roger, le paysage évoque le point de vue militaire domestiquant un pays potentiellement hostile[1]. Ainsi, le paisible et quiet regard parcourant le paysage depuis un point de vue élevé est paradoxalement l'héritier du regard inquiet et alerte attendant la première marque d'une attaque ennemie. N'en déplaise alors à l'Académie royale de peinture et de sculpture et à sa hiérarchisation des genres picturaux[2], mais le genre pictural du paysage n'est en fait pas tellement éloigné de la peinture d'histoire, qui illustre souvent des scènes de guerres. En effet, la tranquillité du paysage présent est à évaluer au regard de l'intranquillité belliqueuse du paysage passé. Il semble ainsi que le paysage soit intrinsèquement pourvu d'une ambivalence à la fois sur le mouvement et sur le temps : le paysage murmure « voyez comme rien ne bouge à présent mais imaginez comme c'était agité autrefois ». Le paysage serait alors empreint de commémoration et explique que de nombreuses personnes profitent de vacances en Normandie afin de se souvenir du débarquement sur une plage du Calvados ou du Cotentin. Toutefois, une chose est d'aller voir les traces de la guerre, une autre est de tomber dessus par hasard, au détour d'une promenade. Sans doute peu de personnes vont randonner sur les sommets alpins où le passé perce dans le paysage, comme une blessure de guerre, sous la forme d'impact d'obus ou de tranchée longs à cicatriser. Il est cependant possible de se retrouver face à de tels paysages grâce à la série *To Face* de Paola de Pietri. Cette série est constituée de photographies prises entre 2008 et 2011 à la frontière italo-autrichienne sur des lieux d'affrontement de la Première Guerre mondiale. Grâce à l'ampleur de cette série et aux quelques clichés donnant à voir des ruines et des tombes de fortune, on peut comprendre que les renflements et les crevasses du sol ne sont pas des bizarreries géologiques naturelles, mais bien des déformations humaines. Pourtant, en près d'un siècle, la nature a commencé à recouvrir doucement ces traces de guerre ; si l'on constate avec joie que la végétation repousse dans les tranchées, le simple fait qu'il reste des tranchées montre la paradoxale présence du passé. Ces traces viennent ainsi mettre en exergue l'ambivalence structurelle du paysage : son anachronisme.

1. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997 et Alain Roger (dir.), *La Théorie du paysage en France. 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

2. Félibien discourt à l'Académie dressant une hiérarchie des genres passant graduellement par, au plus bas, la nature morte, le paysage, la représentation d'animaux vivants, le portrait, avant de finir au plus haut par les scènes d'histoire ou de la mythologie. Discours cité en français dans : Rensselaer W. Lee, « *Ut pictura poesis* : The Humanistic theory of Painting », *Art Bulletin* vol. 22, n° 4, 1940, p. 213.

Paola de Pietri, *Sans titre*, jet d'encre sur papier coton, 108 x 135,5 cm,
photographie issue de la série *To Face*, 2008-2011 © Les Filles du Calvaire

L'anachronisme du paysage, s'il n'est pas manifeste, est au moins latent ; il incombe au marcheur qui s'arrête pour contempler un site de le convoquer ou non dans la constitution de son expérience et de redoubler l'ambivalence structurelle d'une étrangeté esthétique. Le paysage de l'étrange pourrait ainsi désigner un paysage perçu par une attention cognitive se posant notamment sur son ambivalence anachronique : comme face à toute cicatrice, il y a une rencontre entre un présent et un passé, mais aucune frontière ne permet de les séparer. Autrement dit, le paysage de l'étrange caractérise l'expérience sensible d'un présent comme vestige, mais un vestige partiellement détaché de son passé. L'angle d'étude de cet article est d'étudier le paysage de l'étrange non pas comme document historique permettant de reconstituer un passé, mais de l'étudier en tant que vecteur d'expérience esthétique. Ce déplacement du regard est d'autant plus prégnant lorsque, comme a pu le faire Paola de Pietri, les artistes s'emparent de l'anachronisme du paysage comme d'un matériau à façonner afin de proposer au public une expérience esthétique spécifique. Dans l'hypothèse où une telle expérience esthétique est possible, il faut caractériser la nature du regard porté, par exemple, sur une photographie contemporaine d'une tranchée : à partir du moment où des artistes s'emparent de telles marques, ces dernières ne risquent-elles pas de perdre leur qualité mémorielle en étant devenues matériau ? Le déplacement artistique réduit-il la portée historique ou au contraire permet-il de la révéler ? Articulé aux considérations esthétiques, le paysage de l'étrange rejoue le problème moral de la distance : il s'agit alors de comprendre comment on peut marquer d'un assentiment esthétique ce qui renvoie à une expérience intellectuelle déplaisante – en l'occurrence la mort d'individus en temps de guerre. Ainsi, l'enjeu de cet article est de dégager des spécificités esthétiques propres aux paysages de l'étrange sans pour autant négliger ce qui se joue moralement dans la nécessaire distance que doit prendre la personne appréciant ces paysages.

## Étrangeté et sensibilité historique comme catégories esthétiques

Avec l'avènement de l'esthétique comme discipline au XVIIIe siècle, deux catégories esthétiques se sont imposées : le beau et le sublime. Le premier décrit une expérience particulièrement paisible et harmonieuse alors que le second convient davantage aux expériences plus antagonistes puisqu'il est souvent défini par la conjonction de déplaisir et de plaisir. Même si l'art contemporain a donné lieu à une diversification et une multiplication importantes des catégories esthétiques, il semble souvent possible de rapprocher, presque généalogiquement, une catégorie émergente de ces deux premières. Ainsi, l'étrangeté relève davantage du sublime. Elle s'inscrit aussi dans le sillon des travaux freudiens sur l'inquiétante étrangeté – on retrouve d'ailleurs, dans la traduction française de l'*Unheimlich* allemand, la notion d'étrangeté[3]. Ce qui semble circonscrire l'étrangeté comme catégorie esthétique est son caractère rugueux ; non pas une rugosité physique, mais une rugosité cognitive[4]. Contrairement aux expériences *lisses* et harmonieuses qui ont été caractérisées de « fluence cognitive[5] », comme le libre jeu des facultés du beau kantien[6] ou la prévisibilité de la grâce bergsonienne[7], il y a dans l'étrangeté quelque chose qui échappe à la cognition et qui provoque sans cesse une nouvelle reconfiguration de ce qui est appréhendé. L'image de la rugosité cognitive peut être pensée comme un grain de sable qui crée des frottements dans les processus cognitifs et qui empêche l'identification rapide et efficace du monde par ailleurs importante pour permettre des réactions vitales. Pour citer quelques exemples, peuvent ainsi facilement être appréhendés comme étranges les dessins d'Escher, la poupée de Bellmer – surtout celle avec deux paires de cuisses –, les paysages surréalistes de Magritte – par exemple sa série au ciel clair surplombant l'obscurité terrestre ou sa série représentant une toile qui masque en redoublant le paysage qu'elle cache – les structures anamorphiques de Markus Raetz, les exemples littéraires pris par Clément Rosset dans *Impressions fugitives*, etc. L'étrangeté est incontestablement une catégorie esthétique exemplifiée par de nombreuses œuvres et la rugosité cognitive qui caractérise l'étrangeté semble apte à rendre compte de l'ambivalence diachronique du paysage de l'étrange. Pourtant, ce n'est pas évident de considérer que l'étrangeté circonscrive précisément l'expérience esthétique du paysage de l'étrange sans du même coup dissoudre l'importante dimension historique de ces mêmes paysages. Une hypothèse serait que l'étrangeté soit en fait une porte d'entrée pour activer la sensibilité historique sur l'image.

L'expression « sensibilité historique » désigne parfois en théorie de l'art une sensibilité à l'histoire de l'art et donc à la contextualisation des œuvres dans leur époque. Au-delà de ce sens très restrictif, on peut désigner par cette expression la faculté d'être touché et ému pour ce qu'un objet donné à l'appréhension représente historiquement. Ainsi, la conscience historique, d'une part, caractérisée par la compréhension du poids de l'histoire lorsqu'on se retrouve face à, par exemple, un lit dans lequel Napoléon a dormi se distingue, d'autre part, de la sensibilité historique marquée par l'impact émotionnel et sensible de ce face-à-face – voilà pourquoi l'expression de « *sensibilité* historique » semble particulièrement s'imposer. Si ces deux réactions sont à distinguer, elles ne sont en revanche ni exclusives ni indépendantes. Il serait sans doute intéressant de mesurer l'importance de la sensibilité historique dans l'appréciation des grandes œuvres du passé, autrement dit de mesurer à quel point certaines formes d'art plaisent en tant que relique plus qu'en tant qu'œuvre d'art[8]. On pourrait aussi se

3. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard Folio essais, 1985.

4. Cette notion emprunte à celle de résolution de problème perceptif considérée comme une des huit lois de l'expérience esthétique. Voir Vilayanur S. Ramachandran & William Hirstein, « The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies* nº 6 (6-7), 1999, p. 15–51.

5. Benno Belke & al., « Cognitive fluency: High-level processing dynamics in art appreciation », *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 4(4), 2010, p. 214-222.

6. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995, surtout § 9.

7. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1985, chap. I de l'intensité des états psychologiques.

8. Il y aurait sans doute, dans la notion de relique associée à la sensibilité historique, une importante différence esthétique entre ce que Goodman a appelé les arts allographiques et les arts autographiques. Goodman distingue ces deux types d'art par la contrefaçon, la possibilité de produire un faux : la copie la plus exacte d'une peinture donne lieu à un faux alors que, en musique par exemple, la copie exacte d'une partition produit un original parmi les autres. Au-delà de ces distinctions de production,

demander s'il y a une pertinence à interroger la légitimité de ce regard pour apprécier une œuvre d'art en général, mais dans le cas du paysage de l'étrange, la sensibilité historique gagne de fait sa pertinence. Elle constitue le socle sur lequel peut se construire une expérience esthétique. Autrement dit, la photographie de Paola de Pietri, par l'étrangeté de la tranchée végétalisée, vient activer la sensibilité historique de personnes généralement peu enclines à ces considérations afin de les faire devenir spectatrices, mais spectatrices non pas de l'étrangeté du paysage, mais bien de la portée historique de ce dernier.

L'étrangeté est vectrice d'expérience esthétique pour certaines personnes peu enclines à la sensibilité historique, mais on pourrait imaginer au contraire que d'autres, naturellement plus sujette à cette sensibilité, soient dérangées par l'étrangeté de la tranchée végétalisée. En effet, si pour certaines personnes le paysage de l'étrange relève de l'hommage, du devoir de mémoire et de la commémoration, il ne serait pas surprenant que pour d'autres la même démarche artistique relève davantage de l'opportunisme, du mauvais goût, voire de la profanation (lorsque tu parles de « paysage », est-ce toujours le paysage dans l'art ? Sinon, comment un paysage en soi peut-il relever de la profanation ?) . La possibilité de l'expérience esthétique par un sentiment historique semble donc être une question de seuils – des seuils sans doute propres à chaque spectateur et indépendants de l'œuvre d'art en question. À partir du moment où l'intention de l'artiste n'est pas prise en compte et où il n'y a aucun contrôle de l'attention du spectateur, il faut reconnaître que la frontière entre l'hommage et la profanation est poreuse. L'origine religieuse de la relique met bien en tension l'ambivalence de ces deux manifestations. La frontière entre hommage et profanation est d'autant plus fragile lorsqu'il est question d'expérience esthétique. Ainsi, à bien y réfléchir, n'y a-t-il pas un malaise à trouver de la poésie dans la tranchée végétale ? Il faut bien avouer qu'il n'y a pas que de la sensibilité historique dans le paysage de l'étrange, il y a aussi de la distance. Et cette distance est importante pour caractériser l'attention portée au paysage de l'étrange.

le critère de la possibilité du faux se confond à peu de chose près avec le critère de la possibilité de voir l'œuvre comme une relique. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Fayard, III, 3-4 et *L'Art en théorie et en action*, Paris, folio essais, I, 8.

## Attentions cognitives sur les traces de guerre : distanciation et actualisation

L'importance de la distance pour constituer l'expérience esthétique est un thème récurrent de la discipline au moins depuis l'analyse kantienne sur l'importance du désintérêt pour constituer un jugement de goût pur[9]. Selon Kant, le jugement de goût est indépendant du jugement moral[10]. Autrement dit, il est possible de trouver beau un palais même si l'on sait que ce dernier a été construit par des esclaves. La distance kantienne est encore à l'œuvre dans le sentiment du sublime : le sublime dynamique par exemple caractérise l'aptitude à ne pas craindre pour sa vie lors d'une confrontation avec une puissance naturelle – comme un océan déchaîné – à partir du moment où l'individu se tient à distance et à l'abri[11]. Il ne faut pas confondre cette distance avec l'inconscience de l'ignorance du danger – puisqu'on est à l'abri – c'est au contraire la marque d'une grandeur spirituelle, proprement humaine selon Kant, dans le contrôle de la peur. Cette distance permise par la représentation mentale de l'objet se retrouve à peine modifiée dans la laideur baudelairienne et la possibilité de prendre plaisir à la belle représentation poétique d'une laide charogne[12]. Ces quelques exemples de distanciation esthétique mettent en avant une aptitude cognitive plutôt noble[13] – sans considérer que la noblesse soit nécessairement une valeur positive, c'est d'ailleurs cette noblesse oligarchique qui a suscité la critique sociale bourdieusienne du désintérêt kantien[14] – et même dans le cas problématique du palais, il faut bien reconnaître que la forme du palais est indépendante de la servilité des personnes qui l'ont façonnée. C'est autre chose dans le cas de la tranchée : une tranchée dépend de la guerre ; l'en abstraire n'est pas prendre du recul ou faire la part des choses, abstraire la tranchée de la guerre relève davantage d'une posture négationniste. Il y a une insoute-

9. Emmanuel Kant, *op. cit.*, § 2-6.
10. *Ibid.*
11. *Ibid*, § 28-29.
12. Charles Baudelaire, « Une charogne », dans *Les Fleurs du Mal.*
13. Il y a d'ailleurs quelque chose d'intrigant chez Kant dans cette mise en avant d'un comportement plutôt noble au sein d'un ouvrage qui a vraisemblablement été rendu possible par la révolution française et donc la victoire de la bourgeoisie sur la noblesse.
14. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éditions de Minuit, p. 572-574.

nable légèreté de la distance historique. Cette légèreté a déjà été caricaturée notamment lorsque Voltaire décrivait Candide contemplant la guerre comme un spectacle chorégraphié où « rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer[15]. »

Le problème est que l'aptitude humaine à se distancier rend cognitivement possible ce type de comportement attentionnel et ce indépendamment de l'objet donné à appréhender. Ce regard candide sur le monde persiste parfois dans des maladresses langagières ; ainsi Roberta Valtorta décrit-elle la série de Paola de Pietri comme le « théâtre de la Première Guerre[16] ». Malheureusement, de tels abus de langage amorcent facilement des comportements cognitifs menant à la spectacularisation de la guerre. Or, regarder un impact d'obus ou une tranchée avec une distance purement formelle rapproche malencontreusement le goût pur du mauvais goût. Le paysage de l'étrange requiert par conséquent une réelle étude de l'attention. Dans le spectre attentionnel possible, deux comportements se distinguent. Même s'ils sont opposés et sans doute simultanément incompatibles, ils peuvent alterner chez la même personne. D'une part la tranchée peut être vue avec la distance dont il vient d'être question, d'autre part elle peut permettre une actualisation mentale des causes qui l'ont engendrée[17].

La première attention, celle caricaturée par Candide, est amnésique. C'est elle qui permet de voir de la poésie dans l'herbe gagnant la tranchée. Il y a quelque chose d'irrespectueux dans ce regard. La seconde attention est au contraire mnésique et impose le respect du passé. L'intention de Paola de Pietri qui perce à travers une de ses déclarations relèverait plus de cette seconde attention. Sa série photographique n'est pas une spectacularisation de la guerre, au contraire, elle cherche à faire voir au public que

> sur les montagnes, où le temps humain s'est arrêté et où seul le rythme de la nature a imprimé sa trace, les paysages qui semblent naturels sont en fait le résultat de batailles livrées et de vies vécues tous les jours pendant des années par des centaines de milliers de soldats[18].

Il faut toutefois accepter le fait que l'attention cognitive du public reste libre devant l'intention de l'artiste. Mais une description précise de ces deux attentions faciliterait la médiation du paysage de l'étrange. Une telle description semble par exemple possible à partir de la théorie des signes de Pierce. Ainsi, actualiser mentalement la guerre en regardant la photographie d'une tranchée, c'est notamment voir la tranchée comme un signe indiciel, donc à partir des causes qui l'ont engendrée[19]. C'est donc activer mentalement la présence passée des soldats en train de la creuser pour se préparer à la guerre. Au contraire, transfigurer cette tranchée passe par un détachement de la qualité indicielle de la tranchée – peut-être même par un détachement de toute signification de la tranchée. Pour plus de clarté, c'est comme si, face à une empreinte d'un animal dans la boue, une personne contemplait la forme sculpturale en se désintéressant radicalement des conditions de production de cette forme tandis qu'une autre personne s'intéressait précisément à identifier l'espèce animale ayant laissé son empreinte, dévoilant alors sa présence dans les lieux. Bien entendu, comme il a été dit précédemment, les deux comportements cognitifs, même à supposer qu'ils ne peuvent pas être simultanés, peuvent cohabiter chez la même personne. Ainsi, face aux paysages de l'étrange, une même personne peut éprouver du malaise à apprécier formellement une marque de guerre. Les deux attentions sont facilement en friction et ce

15. Voltaire, *Candide*, chapitre 3.

16. Roberta Valtorta, « Transformer la pensée en images », Dossier de presse de l'exposition *To Face* de Paola de Pietri à la galerie le Château d'Eau de Toulouse du 31 mars au 29 mai 2016. Il semblerait toutefois que la version originale soit en italien. La maladresse relève peut-être de la traduction. Voir <http://www.galeriechateaudeau.org/wp/paola-de-pietri-2/>, visité le 5 décembre 2016.

17. Novalis distingue sur le critère de la causalité deux manières de voir le monde. Selon sa vision romantique de l'artiste, l'artiste verrait le monde indépendamment des relations causales engendrant les formes – et serait donc plus attentif à la forme en tant que telle – alors que la vision causale des non-artistes les empêcheraient de voir vraiment les formes parce qu'ils n'y verraient que des relations causales et physiques. Voir Novalis, *Semences*, *Œuvres philosophiques*, tome 2, Paris, Allia, 2004, p. 172-173.

18. Paola de Pietri, cité par Jean-Marc Lacabe, « Paola de Pietri – *To Face* », Dossier de presse de l'exposition *To Face* de Paola de Pietri à la galerie le Château d'Eau de Toulouse du 31 mars au 29 mai 2016.
Voir <http://www.galeriechateaudeau.org/wp/paola-de-pietri-2/>, visité le 5 décembre 2016.

19. Charles Sanders Peirce, « Elements of Logic », in *Collected Papers,* Harvard University Press, 1960, proposition 248.

serait peut-être de cette friction entre attentions amnésique et mnésique que jaillirait l'étrangeté du paysage la plus intéressante. Par conséquent, au lieu de reléguer, comme cela a souvent été fait, l'expérience esthétique à l'attention distanciée en la distinguant rigoureusement du jugement moral, il s'agit de considérer que l'expérience esthétique du paysage de l'étrange subsume distance formelle et respect moral. Autrement dit, s'il est vrai que l'appréciation du palais peut se faire indépendamment de toute attention morale, l'appréciation du paysage de l'étrange nécessite au contraire une considération morale. C'est elle qui, confrontée à la distance formelle, vient créer la rugosité cognitive.

## Sensibilité historique et bonne conscience historique

Même en reconnaissant l'importance d'une attention morale sur le monde, on pourrait continuer à condamner moralement l'expérience esthétique du paysage de l'étrange puisque la morale y devient matière à jugement esthétique. On pourrait aussi, à l'opposé, y voir une manière de se libérer momentanément du poids de l'histoire sans sombrer pour autant dans la profanation ou le négationnisme. Il ne faut pas que la conscience historique ne soit qu'une bonne conscience historique. Le cas échéant, l'attachement à l'histoire tombe sous le couperet de la critique nietzschéenne et revient à « laisser les morts enterrer les vivants[20] ». Aussi, l'expérience anachronique du paysage de l'étrange, au lieu de s'opposer à un travail historique, exemplifie l'attitude historique. En effet, comme le rappelle Georges Didi-Huberman, l'histoire ne peut pas échapper à l'anachronisme[21]. Pourtant, il plane sans doute encore l'illusion selon laquelle l'histoire permet la reconstitution des faits. Cette illusion propre à l'historicisme a déjà été démentie par Walter Benjamin qui lui préfère l'histoire matérialiste. Selon lui,

> l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. Il laisse d'autres se dépenser dans le bordel de l'historicisme avec la putain « Il était une fois »[22].

Ces quelques lignes de Benjamin s'accordent bien avec son propos sur l'aura de l'œuvre d'art[23]. Accepter la perte de l'aura sans la déplorer, c'est reconnaître l'impossibilité et la stérilité des postures visant à ressusciter le passé. Que la chaîne de montagnes soit ensoleillée un jour d'été ou en guerre au début du XIXe siècle, l'aura du moment est perdue à jamais. Finalement, l'attachement historique visant à culpabiliser à la transfiguration du paysage de l'étrange participe de cet élan critiqué par Benjamin sous la dénomination d'historicisme et critiqué par Nietzsche sous l'appellation de l'idolâtrie des faits. Au contraire, les paysages de l'étrange, et la série *To face* de Paola de Pietri qui l'exemplifie, permettent une régulation de l'attachement à l'histoire par la résultante diachronique de la confrontation de deux attentions cognitives distinctes.

Bruno Trentini

20. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles II*, Paris, Folio Essais, 1992, § 2.
21. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, ouverture.
22. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2013, § XVI.
23. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012 et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris Allia, 2003 (à partir de la version du texte de 1936).