

Zitierhinweis

Laneyrie-Dagen, Nadeije : recension de : Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard, 2007, dans : ~ *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008, 6 - Arts visuels, p. 1405-1406, DOI: 10.15463/rec.1189729639

Annales

Histoire, Sciences Sociales

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Georges Didi-Huberman

*L'image ouverte. Motifs de l'incarnation
dans les arts visuels*

Paris, Gallimard, 2007, 408 p.

Georges Didi-Huberman est un historien de l'art. Mais sa pratique est celle d'un philosophe – ses références sont Henri Bergson, Maurice Merleau Ponty, Edmund Husserl, Jacques Lacan –, celle d'un anthropologue, autant que celle d'un historien d'art. L'art fait l'objet de ses recherches, mais celles-ci croisent son intérêt non moins constant pour le corps. L'organique, la chair, les troubles de ceux-ci et la capacité que possèdent en retour les images de troubler les spectateurs dans leur corps et dans leur chair : voilà qui est au cœur des travaux que G. Didi-Huberman publie, depuis *L'invention de l'hystérie*, sur Jean-Martin Charcot, en 1982, jusqu'à *Ex-voto. Image, organe, temps* en 2005, en passant par une réflexion sur les images ultimes des victimes des camps d'extermination.

La continuité, l'obsédante cohérence de cette thématique se trouvent confirmées par le sujet de son dernier ouvrage. Il s'agit d'un recueil de huit articles, publiés dans des revues spécialisées entre 1984 et 1987. L'unité du recueil ne vient pas du corpus étudié : un ensemble fait d'œuvres distinctes par le thème (mythologique comme l'Aphrodite anadyomène, religieux comme la stigmatisation de saint François), le matériau (peinture, sculpture, photographie), le statut (pièces de musées d'art ou iconographie médicale) ou l'époque (de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle). Elle tient à la manière d'aborder ces œuvres, en les considérant au-delà de ce qu'elles représentent, et en quelque sorte en dépit de leur caractère figuratif.

L'auteur s'en explique dans une préface inédite de plus de soixante pages. Suivant une ligne de clivage assez à la mode ces dernières années, il s'oppose à la traditionnelle interprétation des arts visuels initiée ou portée à son comble par Erwin Panofsky : une histoire de l'art qui considère la production visuelle comme un enfant de la raison, et l'artiste comme un maître qui domine entièrement son œuvre, donnant une forme idéale à sa puissance créatrice – autrement dit à son génie mélancolique. G. Didi-Huberman, pour sa part, se refuse à examiner l'image du seul point de vue d'un « sens » maîtrisé. L'histoire de l'art, pour lui, n'est pas une sémiologie. L'analyse de l'image se rapprocherait plutôt d'une étude des symptômes. En invoquant la figure d'Aby Warburg, à qui il a consacré un ouvrage, G. Didi-Huberman réclame qu'on ménage dans l'image la part des pulsions, d'un non-dit, ou plutôt d'un non-peint ou non-sculpté ; qu'on mette en évidence, dans l'artefact, la part de ce qui n'a pas été voulu, lucidement assumé ; qu'on ne réduise pas les arts visuels au projet d'imiter ni à celui de donner une forme idéale au réel, mais qu'on y cherche l'élément irrationnel.

Très loin de la mise en évidence et en valeur d'un point d'équilibre, G. Didi-Huberman guette dans les images les signes d'une tension et d'un déséquilibre. Là où il choisit les mots de « crise de la représentation » et, mieux, de « malaise dans l'imitation », on pourrait parler aussi de refoulé, d'une présence, dans l'œuvre, de ce que la méthodologie « humaniste » de E. Panofsky n'y reconnaît pas ou ne veut pas y connaître : un refoulé qui est l'inquiétante réalité d'un corps connu seulement en surface et maîtrisé partiellement, un corps dont l'intérieur – les organes – à la fois fascine et met mal à l'aise.

Les deux premiers chapitres s'appuient sur une lecture, fondatrice pour l'auteur, des textes antiques : les fables qui concernent la peinture et la sculpture et dont G. Didi-Huberman découvrit la force fantasmagique à l'occasion de la réédition du *Recueil Milliet*¹, et les écrits de Tertullien sur le théâtre d'une part, sur les statues d'autre part. L'auteur s'y convainc de la puissance de la pulsion scopique, autrement dit du désir de regarder, et plus particulièrement de regarder l'œuvre d'art : la *voluptas spectandi* et la *vis picturae*. Il constate que, dès l'époque païenne, la capacité expressive de l'image ne tient pas à la précision de l'imitation obtenue par le talent ou la science de l'artiste. L'émotion ressentie vient de la matière même et de la façon dont elle s'impose – dans la projection du pigment par une éponge jetée au hasard, par exemple, pour figurer l'écume de la mer ou la bave d'un cheval. Pour G. Didi-Huberman, les premiers chrétiens se soucient de fonder un art qui n'imité pas le réel mais qui dise l'incarnation. Ils cherchent la ressemblance non dans la similitude avec les formes du réel, mais dans la matière : dans les humeurs d'un corps souffrant dans l'acte du martyre, c'est-à-dire dit dans la réitération spectaculaire des souffrances du Christ, ou encore par un attouchement avec le corps déchiqueté de Jésus, alors que, agonisant ou mort, il laisse s'écouler ses humeurs sur une toile (icônes acheiropoïètes de Véronique ou du Saint Suaire).

Dans les chapitres qui suivent, G. Didi-Huberman explore la place tenue par l'humour par excellence, le sang christique, dans l'art et les fantasmes des chrétiens du Moyen Âge. Il analyse le culte des reliques du Saint Sang, les légendes concernant des images qui saignent, et l'épisode de la stigmatisation de saint François. Il s'intéresse en particulier aux plaies du Christ, à la manière dont elles sont décrites et montrées, à la façon dont la souillure devient une composante de l'image, composante sensible et non esthétique. Et il s'attache au cas du Saint Suaire, examinant les analyses et tentatives de reconstitution qui ont marqué l'examen « scientifique » de la pièce de lin conservée à Turin, jusque tard dans le cours du xx^e siècle. G. Didi-Huberman montre aussi plus généralement comment théologiens

et artistes se sont obstinément préoccupés au Moyen Âge de détourner l'art d'un projet qui serait seulement imitatif. La louange des belles matières, or ou pierres vives des calices ; la vénération de l'abbé Suger pour la couleur et la lumière qui filtre pas les vitraux ; ou encore, au xv^e siècle, le soin mis par les fresquistes italiens à peindre des marbres précieux : tout cela, souligne G. Didi-Huberman, a une fonction anagogique. Il s'agit, plutôt que d'imiter le monde visible, d'orienter l'âme par la médiation des yeux, vers la conscience de la magnificence de Dieu ; d'en donner un équivalent qui ne soit pas une contrefaçon.

Dans les trois derniers chapitres, l'intérêt se déplace des images, qui contiennent des équivalents de l'organique, vers les corps qui font eux-mêmes images. Sous les termes de « férocité mimétique », G. Didi-Huberman étudie le spectacle que donne le corps des déments – le sujet, des convulsionnaires de Saint-Médard à l'iconographie de la Salpêtrière, est moins neuf que dans les années 1980. Sous le qualificatif de « corps clichés », il s'attarde sur les phénomènes d'écritures ou de signes qui apparaissent quelquefois sur la peau (dermographisme), ou plutôt sur l'acharnement avec lequel des médecins s'efforcèrent de susciter ce symptôme, le manipulèrent et le mirent en images. Le livre s'achève par un chapitre consacré à Georges Bataille, sous le titre qui donne son nom au recueil, « L'image ouverte ». Le texte est centré sur la photo de Louis Carpeaux, offerte en 1925 à Bataille, du supplice public de Fou-Tchou-Li : image effroyable d'un corps déchiqueté dont, de nouveau, on sait assez bien aujourd'hui quelle influence décisive elle exerça sur l'écrivain. Mais la vision de ce corps jeune, frémissant et vivant, littéralement ouvert, conserve un siècle après sa mise à mort la même efficacité et la même terrible violence : une violence qui rappelle celle-là même – *vis* (force) – que peut contenir quelquefois l'acte de voir – *videre* – ou de donner à voir.

NADEIJE LANEYRIE-DAGEN

1 - Adolphe REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne : recueil Milliet*, éd. par A. Rouveret, Paris, Éditions Macula, 1985.