

**Une lecture de...  
Devant l'image  
Question posée aux fins  
d'une histoire de l'art**

Céline Gailleurd

**DIDI - HUBERMAN Georges (Les éditions de minuit, 1994)**

Dès l'ouverture le ton est polémique : il s'agit de questionner l'histoire de l'art en tant que discipline toujours plus sûre de la valeur de son discours. Pour l'auteur, les certitudes qui se prétendent scientifiques et qui posent une grille de lecture sur les images artistiques afin de les rendre immédiatement identifiables, posent un authentique problème dans la mesure où la part de non-savoir qui les caractérise n'est pas envisagée. L'enjeu est de penser l'image en prenant en compte sa part de non-savoir, cela en la sortant du périmètre rassurant du discours qui l'enclôt, pour ouvrir le regard à sa part de « figurabilité » au sens où l'entendait Freud, c'est-à-dire à sa part d'inconscient. Le démarche proposée étant alors de « ...ne pas se saisir de l'image, mais « se laisser plutôt saisir par elle » ; donc de « se laisser dessaisir de son savoir sur elle » (p.25) . Tel est le postulat de départ qui sera décliné en quatre parties pour se clore par un appendice.

1/ L'histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique

L'incipit de cette partie apparaît comme un hommage voilé à l'ouverture saisissante de *Les Mots et les Choses* de Foucault. La place est ici réservée à une description très pointue d'une fresque de Fra Angelico, une annonce peinte au couvent de San Marco de Florence. A travers sa lecture de l'œuvre, Didi-Huberman propose de ne pas la voir comme une simple traduction de « thèmes » ou « de concepts » regroupés en « des unités de savoir », méthode héritée de Panofsky et caractéristique de la méthodologie adoptée par l'histoire de l'art. Il s'agit plutôt, de montrer toute la richesse de ce qui, dans cette fresque, n'est pas immédiatement « lisible ». Le but étant de faire tendre le visible vers l'illisibilité et de renoncer au couple traditionnel formé par le « visible-lisible ». De prime abord, cette fresque peut sembler déceptive parce que d'une extrême simplicité, aride, très dépouillée, mais son effet d'évidence, que provoque le blanc crayeux du mur où elle figure, est peut-être l'un des moyens d'expression les plus justes que Fra Angelico ait mis en œuvre pour parler de « l'invisible et de l'ineffable ». Ce blanc justement fait symptôme dans la mesure où il « se situe au croisement d'une prolifération de sens », il « condense », « déplace », « transfigure ». Et cette multiplicité de sens naît de la simplicité même de la fresque.

Cette fulgurante entrée en matière apparaît comme le contre-exemple de la méthodologie sur laquelle se fonde l'histoire de l'art usuelle, qui s'obstine à ne questionner que le « visible » au détriment du « visuel ». C'est pourquoi il convient de la mettre en crise en la questionnant à l'aune de son histoire et de sa méthodologie.

Concernant la méthodologie adoptée par l'histoire de l'art, le premier point que relève Didi-Huberman est sa méfiance actuelle à l'égard de la forme questionnante et de la pensée théorique susceptible de ralentir son évolution interne, cela malgré ce qu'elle doit aux philosophes tels que H. Wofflin, A. Riegl, A. Warburg ou E. Panovsky. « De catalogue en monographie », elle ne serait faite que pour avancer dans « la quête du détail », vers toujours plus d'exhaustivité. De ce fait, le perfectionnement technique ne doit pas masquer ce recyclage de vieilles questions envisagées seulement avec de nouveaux outils. Comme le demande Didi-Huberman : « N'est-ce pas plutôt dans une problématique renouvelée, c'est-à-dire un déplacement théorique, qu'il faut voir l'avancée d'une connaissance ? »

(p.44).

Le second risque à prendre en considération est « l'illusion de spécificité » que se donne l'histoire de l'art qui « schématise pour elle-même les limites de sa propre pratique » (p.54). Aussi, l'historien de l'art qui espère protéger son objet en l'enchaînant dans le terrain trop balisé de sa « spécificité », « s'enferme lui-même dans les limites imposées à l'objet par cette prémisse - cet idéal, cette idéologie - de la clôture. » (p.45). Il ne faut pas perdre de vue que les images possèdent « des ordres de réalités hétérogènes » : « Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe. » (p.46). C'est pourquoi la sémiologie, l'anthropologie, la « métapsychologie » sont autant d'outils précieux que l'historien de l'art perd à vouloir négliger.

À propos de l'histoire de la discipline, l'auteur montre comment les deux axiomes : « l'art est une chose du passé » et « l'art est une chose du visible » donnent « l'art est fini, tout est visible ». Le premier poncif sur la mort de l'art, s'énonce à partir des objets iconoclastes comme le Carré blanc sur fond blanc de Malevitch. Cette idée de « fin de l'art » est déjà en germe dès la Renaissance, chez Vasari, le premier grand historien de l'art dont le discours sur les œuvres révèle un point de vue hégélien à l'égard de l'historicité. Hegel « sait et dit que le temps de l'histoire de l'art signifie la mort de Dieu autant que la mort de l'art » (p62). (cf. Hegel, La phénoménologie de l'esprit : « Les statues [grecques] sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont les mots que la foi a quittés. ».) Le second poncif sur la fin de l'art est nourri par une « tyrannie du visible », par l'idée que « tout est devenu visible ».

### 2/ L'art comme renaissance et l'immortalité de l'homme idéal

C'est dans « le creuset mythique » de la Renaissance que l'histoire de l'art prend une assise avec les écrits sur l'art de Vasari qui plaça les artistes « sous l'aile protectrice d'eterna fama » et donna à l'art sa rhétorique de l'immortalité.

### 3/ L'Histoire de l'art dans les limites de sa simple raison

Le ton adopté par l'histoire de l'art à l'égard de son objet trouve certains prémisses dans l'œuvre de Kant qui modifia les grands thèmes classiques vasariens. L'objet artistique n'a plus la même histoire, sa légitimation ne correspond plus « au monde social des académies » mais à celui de l'Université. Le discours universitaire va alors fonder la légitimité de son regard sur l'art non pas sur la faculté de juger mais sur celle de connaître afin de sortir l'art de ses controverses académiques et de produire un discours universel et objectif. C'est pourquoi, Critique de la raison pure pouvait apparaître « comme un grand temple où se proférait la parole qui fonde tous les savoirs vrais » (p.116). Ce positionnement kantien à l'égard de l'art envisagé comme objet de connaissance, fut rendu possible par une minorité d'« esprits exigeants » dont Panofsky fut l'initiateur (même s'il retrouve le vocabulaire avancé par l'histoire de l'art vasarienne). La définition panovskienne du contenu iconologique des œuvres d'art « prétend d'abord mettre à jour ce qui, dans une image appartient à la sphère de la signification » (p.149). Le vœu sera de faire glisser les formes « du concept à l'image » (p.161). Ainsi, l'histoire de l'art va opérer une conversion : « l'exposé des limites (subjectives) deviendra (...) un exposé de la certitude auto-légitimante ». (p141). Elle « s'invente donc une sagesse fondamentale » et « une langue universelle » (« le langage artistique » selon Wolfflin) oubliant l'existence de l'inconscient.

### 4/ L'image comme déchirure et la mort du Dieu incarné

Comment sortir « de nos limites propres limites de sujets connaissants ? » (p.171). Que nous apporte une représentation qui s'ouvre ? Pour sortir de la clôture symbolique du discours, il faut prendre le risque du non-savoir, accepter de déchirer « l'unité synthétique et le schématisme transcendantal hérité de Kant. » (p.173). Et, c'est avec Freud qu'on va pouvoir penser « le tissus avec sa déchirure » (p.175), maintenir le dilemme entre « savoir et voir ». « C'est avec le rêve et c'est avec le symptôme que Freud a brisé la boîte de la représentation » (p.176). L'analyse freudienne de la « figuration du rêve » va permettre d'ouvrir l'image, de casser le « sol des certitudes ». C'est parce que l'image onirique engendre les processus de ressemblances non plus conçues comme un mouvement intelligible mais comme « un mouvement sourd qui se propage. » (p.183).

Après avoir montré l'importance de la prise en considération du travail du symptôme qui bouleverse le rapport académique aux œuvres d'art, il s'agit de revenir à ce qui a suscité la question de départ, posée au ton de certitude adopté par l'histoire de l'art. Or, cette question fut éveillée par l'idée que « l'efficacité des images chrétiennes (...) ne pouvait pas se comprendre jusqu'au bout dans les simples termes du « schématisme », de la « forme symbolique » ou de l'iconographisme développés par une histoire de l'art humaniste ayant hérité ses notions fondamentales (...) de Vasari d'une part et du néo-kantisme d'autre part. » (p.220). Ces notions ont, sans le savoir, limité l'accès « aux mises en symptôme, crises ou déchirures » qui pourtant sont au cœur des images chrétiennes qui représentent le motif de l'incarnation . Avec la représentation de l'incarnation ce n'est plus à l'imitation classique que nous avons affaire, mais à une ouverture, à une déchirure de cette imitation, à une mise en symptôme de celle-ci. C'est pourquoi, les images « prototypiques » du christianisme (« image non faite de main d'homme ») représentent une sorte de « contre-histoire » de l'art. Ce sont, en effet « des images où la mimésis subissait toujours l'épreuve défigurante d'un véritable symptôme, d'une trace visuelles de défiguration » (p224).

### Citations

#### 1/ L'histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique

Une efficacité sur les regards « Comment ce que nous appelons la région du visuel serait-elle vérifiable au sens strict du terme, au sens « scientifique », puisque elle-même n'est pas un objet de savoir ou un acte de savoir, un thème ou un concept, mais seulement une efficacité sur les regards ? » (p.30)

Figurabilité et figuration « ...la figurabilité s'oppose à ce que nous entendons par « figuration », de même que le moment visuel, qu'elle fait advenir, s'oppose ou plutôt fait obstacle, incision et symptôme, dans le régime « normal » du monde visible, régime où l'on croit savoir ce que l'on voit, c'est-à-dire où l'on sait dénommer chaque aspect que l'œil aime à capturer. » (p.38)

Le christianisme art visuel, sacré et « l'inconscient du visible » « ...le christianisme ancien ne cherchait pas du tout à se constituer pour soi-même un musée d'œuvres d'art ; il cherchait d'abord à fonder, dans l'espace du rite et de la croyance, sa propre efficacité visuelle, son propre « art visuel » au sens large, qui pouvait se manifester à travers des choses fort différentes, un simple signe de croix, une accumulation de tombeaux ad sanctos, voire le théâtre subi d'un martyr acceptant la mort au milieu de l'arène. » (p. 39)

« On comprend mieux à présent en quoi ce n'est pas la visibilité du visible que les chrétiens auront d'abord revendiqué (...) mais bien sa visualité : autrement dit, son caractère d'événement « sacré », bouleversant, sa vérité incarnée traversant l'aspect des choses comme leur défiguration passagère, l'effet scopique d'autre chose - comme un effet d'inconscient. Pour l'énoncer très vite, on dira donc que le christianisme a finalement convoqué du visible non pas la maîtrise, mais l'inconscient. » (p.39)

Histoire de l'art et psychanalyse « Que pouvons-nous connaître de du singulier ? Voilà bien une question centrale pour l'histoire de l'art : une question qui la rapproche du point de vue épistémologique - et loin de toute « psychologie de l'art » - de la psychanalyse ». (p.41)

Réinterroger la question « Or, il faudrait toujours, lorsque nous trouvons une réponse, réinterroger la question qui l'a vue naître. Il faudrait ne pas se satisfaire des réponses ». (p.44)

Critique des limites que s'assigne la spécificité « Celui qui dit : « Je vais vous parler de cet objet visuel du point de vue spécifique de l'historien de l'art », celui-là a donc quelque chance de manquer l'essentiel (...) L'historien de l'art se doit de constamment reformuler son extension épistémologique. Comme toute défense et comme toute dénégation, le discours de la spécificité vise à occulter - mais sans y parvenir jamais - cette évidence : il est lui-même déterminé par un système de pensée qui, à l'origine, lui fut étranger. Tout le mal vient de là : car c'est en occultant ses propres modèles qu'un savoir s'y aliène, s'y oublie, et s'y délabre. La défense consiste à refuser tous les concepts « importés », la dénégation consiste à refuser de voir que l'on ne fait jamais que cela - utiliser et transformer des concepts importés, des concepts empruntés. » (p.46)

2/ L'art comme renaissance et l'immortalité de l'homme idéal

Ton kantien « La conséquence naturelle du « ton kantien » adopté par l'histoire de l'art sera donc, abruptement, l'inconscient n'existe pas ». (p.142).

Rendre le sensible intelligible « Achèvement de l'idéalisme, donc : chaque signe sensible, aussi « unique et particulier » soit-il, devrait pouvoir trouver sa place dans l'intelligibilité et l'universalité d'une faculté ou fonction de l'esprit humain. » (p.158)

« Non seulement le sensible cherchait l'intelligible pour s'y attacher, mais encore sa façon de s'y « identifier » - ainsi que le répètent Cassirer et Panofsky - lui permettait enfin l'ultime conversion : devenir intelligible. L'art par conséquent devenait intelligible dans sa généralité comme dans sa singularité, il devenait l'Intelligible même exprimé sous les formes accidentelles du sensible. » (p.159)

4/ L'image comme déchirure et la mort du Dieu incarné

Démarche « ...nous désignons le visuel, et non pas l'invisible, comme l'élément de cette contrainte de négativité où les images sont prises, nous prenne (...) Il ne s'agit pas d'établir en esthétique la douteuse généralité de l'irreprésentable. Il ne s'agit pas d'en appeler à une poétique de l'irraison, du pulsionnel, ou à une éthique de la muette contemplation, ou encore à une apologie de l'ignorance devant l'image. » (p.175).

La chair fait symptôme dans le corps du Christ de Durer « Le Christ de Durer s'abîme dans

l'ouverture de sa chair aux fins de rendre présent à son spectateur dévot que l'ouverture et la mort auront été le lot - voire le sens radical - de l'incarnation du Verbe divin parmi les hommes. (...) Ainsi, la chair fait-elle symptôme dans le corps, au point d'en modifier discrètement la convenable stature ». Durer remplace « le monde humain de la pécheresse par une « transformation du corps » (...) Or, l'incarnation du Verbe n'a pas été pensée autrement, dans toute la tradition chrétienne, que comme cette modification sacrificielle d'un corps en vue de sauver toutes les autres. (p.221).

« ...les arts visuels du christianisme ont cherché aussi à imiter le corps christique dans les termes mêmes où tel saint homme aura pu le faire : c'est-à-dire en imitant, par-delà les aspects du corps, le procès ou « la vertu » d'ouverture pratiquée par le Verbe divin ». (p.222)

L'incarnation « L'hypothèse de l'incarnation avait au départ altéré le Même, la même du transcendant. Voilà la grande opération. Voilà qui devait donner aux images chrétiennes l'impératif catégorique - fantasmatique, plutôt - de toujours altérer le Même » (p.248-p.249).

Humilité des théologiens et peintre médiévaux et drame de la ressemblance « Comment les peintres religieux auraient-ils pu se tenir à l'écart d'une telle anthropologie, qui plaçait la ressemblance comme l'objet insaisissable (...), et le monde sensible, le monde à imiter, comme un emporium de dissemblance. » (p.250)

Traité de peinture du moyen âge de Théophile et de Cennini « Ce que nous disent les prologues inquiets de Théophile et de Cennini, c'est que toute image de l'art ne saurait être au fond qu'un deuil de ressemblance, un vestige de cette perte de l'image divine déclenchée dans la faute d'Adam.(p.259)