AISV – 2015

Table-ronde : **Ce que l’image fait à l’histoire**

Avec DEKONINCK Ralph, HAGELSTEIN Maud, HAVELANGE Carl, LENAIN Thierry, SERVAIS Amandine

Je vais essayer de proposer ici une petite capsule/vignette consacrée à un moment de l’œuvre de Didi-Huberman (autour de 1990), un événement (au sens fort) de sa pensée. Pourquoi Didi-Huberman ici ? Si on s’engage sur le terrain de l’épistémologie – comme le titre de la table-ronde (qui particularise celui du congrès) invite à le faire – Didi-Huberman constitue un incontournable : voilà bien un théoricien qui – au contact rapproché des images matérielles – a systématiquement mis à l’épreuve nos repères disciplinaires. Les positions parfois radicales qu’il a adoptées dans ses textes vis-à-vis des méthodes et des outils traditionnels de l’histoire de l’art ont valu à son œuvre d’être (archi-)controversée (dans les milieux académiques français) autant qu’adulée (par un public toujours friand de son style polémique/subversif). Or, il semble qu’entre le rejet et l’adoration, on pourrait tracer une voie médiane qui consisterait à simplement prendre au sérieux sa proposition. Didi-Huberman développe une épistémologie critique de l’histoire de l’art, épistémologie dont les enjeux éthiques/politiques (au sens large) dépassent la seule cuisine interne de cette discipline historienne. Et en tant qu’épistémologue, il ne se contente pas d’observer de haut (et à distance) le fonctionnement des disciplines liées à l’image, mais il décrit aussi des relations de pouvoir et d’asservissement, il décrit les luttes – parfois intestines – qui visent à imposer des modèles interprétatifs, avec des effets d’uniformisation qui diminuent l’hétérogénéité des situations analysées, avec des objets auxquels on refuse de la visibilité, etc.

En priorité, Didi-Huberman porte son regard critique sur la discipline d’interprétation des images dont il est, pour plusieurs raisons, l’héritier direct, à savoir l’iconologie. Je pense qu’il y a un moment qui fait date – pour la réévaluation de cet héritage – : en 1990, Didi-Huberman publie deux ouvrages qui sont les deux foyers séparés d’une même opposition à l’iconologie : *Devant l’image* – *Fra Angelico*. Ces deux ouvrages s’articulent autour d’un événement (qui bien entendu a été mis en scène dans ses travaux, scénarisé après coup) : la rencontre avec une fresque de Fra Angelico, *La Madone des ombres*, peinte vers 1440-1450 pour le couvent San Marco à Florence. Il s’agit d’une conversation sacrée entre la vierge à l’enfant et différents saints (qui se trouve dans un couloir du couvent à partir duquel sont distribuées les différentes cellules des moines). La fresque tire son nom des jeux de lumière rasante réalisés par Fra Angelico. Or jusque là, la fresque n’avait été commentée/interprétée qu’à moitié par les historiens de l’art qui avaient presque systématiquement négligé que la partie inférieure de l’œuvre, sous la scène peinte, comprenait 4 panneaux de peinture (ce qu’on appelle communément des faux marbres). Didi-Huberman : « Je suis littéralement *tombé* dessus. Ce fut peut-être mon propre ‘symptôme’ de les voir, d’en être atteint comme *sujet*, de leur faire tout un sort. Cela ne les empêche pas, à mes yeux, de constituer un authentique *objet* pour l’histoire de l’art, un objet qui surgit précisément en un lieu d’aveuglement et de rebut dans la discipline traditionnelle » (« Dialogue sur le symptôme »). Je vous passe les détails de l’interprétation proposée par Didi-Huberman (exercice d’exégèse de textes théologiques de l’époque – qui semble très panofskien en réalité), mais cette éclaboussure devient – grâce à lui – hautement significative : la peinture projetée à distance sur la surface, par le biais d’une « technique au lancé » fréquente au *Quattrocento*, loin d’être là pour faire office de décoration, porte en réalité plusieurs sens – elle aurait notamment une fonction liée à la vie religieuse des moines dominicains (en tant qu’elle matérialise le geste d’onction). La fresque de Fra Angelico devient l’exemple paradigmatique de ce que l’iconologie aurait empêché de voir, étant entendu que des dispositions cognitives et évaluatives conditionnent toujours notre perception des éléments visuels.

Cet événement constitue chez Didi-Huberman un véritable point de basculement, dont l’intensité se mesure aussi dans la sévérité des analyses de *Devant l’image*. Le cadre éminemment symbolique dans lequel Cassirer et Panofsky auraient inscrit l’interprétation iconologique apparaît tout à coup trop étroit. Didi-Huberman refuse le fait qu’à un élément pictural matériel corresponde un et un seul élément conceptuel (une idée dont le signifiant deviendrait le porteur privilégié et définitif). La méthode systématique mise au point par Panofsky aurait comme travers de mettre de côté toute une série d’objets dont la signification symbolique ne s’imposait pas d’emblée. C’est l’un des sens que pourra prendre pour Didi-Huberman le projet de constituer une « esthétique des symptômes ». Une esthétique se donnant pour défi de porter le regard sur les objets qui : soit ont été négligés par les historiens du visuel, soit mettent en défaut la machine interprétative classique de l’histoire de l’art. Bien souvent ces objets sont les mêmes. Exemples.

Pour ne pas s’enliser dans des analyses seulement réactives, il importe de bien voir la valorisation nouvelle que Didi-Huberman propose de ce type d’image, en mettant au point de nouveaux moyens descriptifs. A priori, la plupart de ces exemples s’inscrivent – en partie ou totalement – dans le même registre : le registre de l’aniconique, de l’abstraction ou de l’indétermination. On voit donc assez nettement en quoi ils résistent à l’interprétation de type symbolique. La dimension argumentative/propositionnelle de ces images est insaisissable. Ce qui ne veut pas dire qu’elle n’existe pas, mais elle ne peut être fixée de manière univoque. La sous-détermination ou l’indétermination de l’image aniconique n’est qu’apparente ou en tout cas provisoire. Le problème de G. Didi-Huberman est donc très vite devenu celui de la surdétermination (ou de la détermination multiple) des images – qu’il formule à partir du paradigme freudien (et de ses outils spécifiques : condensation, déplacement, etc.). Là où la théorie faisait défaut pour penser la surdétermination de l’image, il lui a fallu développer un arsenal conceptuel spécifique (tellement spécifique qu’il flirte avec l’idée d’une *mathesis singularis*). On peut penser aux concepts de pan, de visuel, d’image hystérique, d’image symptôme. Prenons le concept de pan. Celui-ci désigne un moment conjonctif de la peinture où on aurait, d’une part, une crise de la représentation (un accident matériel – tache, éclat, reflet, bavure, surplus involontaire de matière – où le motif/symbole ne peut plus être reconnu/interprété) et, d’autre part, une agglomération de sens, complexe et structurante.

* Photographies d’hystériques empruntées à l’iconographie de la Salpetrière (*Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpetrière* - 1982) ;
* Clichés de fripes et de défroques, par Steve McQueen, Alain Fleischer, Eli Lotar (*Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé* - 2002) ;
* Installations lumineuses de l’artiste contemporain James Turrell (*L’homme qui marchait dans la couleur* – 2001) ;
* Empreintes de suie de l’artiste italien Claudio Parmiggiani, travail plastique réalisé avec de lourdes fumées (*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* – 2001) ;
* Clichés pris depuis le camp d’Auschwitz par un membre du *Sonderkommando*, 1944 (*Images malgré tout* – 2003) ;
* Empreintes australiennes, masques funéraires, moulages (La ressemblance par contact – 2008) ;
* Cires anatomiques, Clemente Susini : *Vénus des médecins*, 1781-1782 (*Ouvrir Vénus*, 1999) ;
* Décorations pariétales en faux marbre, reliques et reliquaires, négatifs du Saint Suaire de Turin, documents ethnographiques (*L’image ouverte* – 2007) ;
* *Paysages du cerveau* de Giuseppe Penone, pierres ramassées par l’artiste dans le fleuve (*Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* – 2000) ;
* Sculptures minimalistes (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* – 1992) ;
* Fumées d’E. J. Marey