

L'ANACHRONISME DE L'IMAGE

PRÉSENTATION JOURNÉE PDR FNRS (USL-B/ULG)

« ICONOLOGIE, SENSIBILITÉ, TEMPORALITÉ »

22 OCTOBRE 2021

Depuis les années 90, le rapport critique compliqué (d'intérêt et de conflit mêlés) que les théoriciens de l'image contemporains entretiennent à la discipline *iconologique* tourne en partie autour du « problème » de l'anachronisme. Comme vous le savez, G. Didi-Huberman fait partie de ceux qui cherchent à lever le tabou de l'anachronisme, et à recomposer une méthode d'investigation moins frileuse sur le plan des complexités temporelles.

Devant le temps (2000) amorce une « archéologie critique » des modèles temporels dominants de l'histoire de l'art, motivée par le constat suivant : certains historiens s'accommodent mal des temporalités non standard et défendent une conception idéale (autrement dit *appauvrie*) de l'histoire. Comment la discipline historique a-t-elle pu favoriser les conditions d'aveuglement à l'impureté pourtant caractéristique des phénomènes temporels liés aux images ? Didi-Huberman s'inquiète du refus systématique de l'anachronisme, le moment anachronique apparaissant comme bête noire ou symptôme du temps pour les historiens de l'art. Or l'anachronisme n'a rien à voir avec le « hors du temps » (*l'intemporel*), ou avec ce qui est « de tous temps » (*l'universel*). Il s'agit plutôt d'un croisement ou d'un enchevêtrement (on pourrait dire : un état *sale* ou *pollué* du temps) dont la complexité résiste aux modèles simples : « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images » (*Devant le temps*, 16). L'histoire de l'art et particulièrement celle des images ne peut donc être qu'anachronique. Elle l'est du fait de la spécificité de son objet (j'insiste une première fois sur ce point). Car cet objet si singulier transforme la discipline de l'intérieur, exige d'elle une métamorphose : « *faire de l'histoire de l'art, est-ce bien faire de l'histoire*, au sens où on l'entend, au sens où on la pratique habituellement ? Ou n'est-ce pas, plutôt, modifier en profondeur le schéma épistémique de l'histoire elle-même ? » (*Devant le temps*, 27). Pour comprendre l'étonnante plasticité du temps, pour capter les phénomènes inconscients, les survivances d'éléments refoulés, les liens non évidents, Didi-Huberman s'appuie alors sur le procès de la mémoire, une fonction cognitive monteuse qui – sans crainte – « manipule » le temps, au sens le plus littéral du terme (elle le malaxe comme une matière plastique) : « C'est elle (la mémoire donc) qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement 'le passé' » (*Devant le temps*, 37).

On peut à partir de là chercher un modèle original (éventuellement lui-même imagé) de la plasticité du temps des images. Or il y en a un – sur lequel je suis tombée l'année dernière – qui m'intéresse en particulier, c'est le modèle que j'appellerais familièrement « de la grosse pâte », qui est développé par Hans Magnus Enzensberger dans un texte intitulé « LE FEUILLETAGE DU TEMPS. MÉDITATION SUR L'ANACHRONISME », repris dans le recueil *Feilletages*. Le constat qui l'anime est globalement le même : le terme d'anachronisme – ou disons l'*anachronie générale* des images (le fait qu'elles circulent et se prêtent à des reprises, ou à des formes d'insistance) – a souvent été jugé négativement, comme une erreur ou comme une aberration. Selon Enzensberger, qui résiste à cette dépréciation, il y a quelque chose dans l'image artistique qui repousse le modèle linéaire, qui ne se satisfait pas d'être consigné à un point fixe sur la ligne du temps qu'il s'agirait de ne plus quitter. Dans l'image, il y a toujours quelque chose qui traîne, qui s'attarde, qui est en retard – qui résiste à la stricte contemporanéité, à l'identité du temps avec lui-même. En ce sens on peut dire qu'il y a *anachronie* quand un élément, une image, un motif sortent de leur temps, sortent de leurs gonds. Comment faire donc ?

Dans *Feuilletage*, Enzensberger semble proposer un modèle du temps en « couches ». Mais au fond, ce n'est pas exactement une histoire de couches. Oui, il se sert de l'image du feuilleté (la pâtisserie). Mais ce qui importe ce n'est pas le feuilleté (le résultat), mais bien le feuilletage. Plutôt donc le pétrissage de la pâte (le geste et la manière) que le gâteau qui en résulte – ou pour le dire autrement, ce ne sont pas les strates qui intéressent Enzensberger, mais les interactions entre les strates. Comment elles vont bouger. Quels points de contact elles vont favoriser. Pas le feuilleté, mais le moment où l'on crée les feuilles, en les reprenant l'une de l'autre en quelques sorte, en les étirant pour les reprendre et pour les faire se toucher à nouveau.

Le texte part du constat que nos sociétés sont pleines de « vestiges du passé » (qui foisonnent). « Les choses anciennes qu'on a récusées reviennent, contre la volonté des sujets et sans égards à leurs préférences idéologiques, dans une foule de symptômes somatiques, psychiques et culturels » (13). Que se passe-t-il si on nie cette dynamique de retour et d'insistance ? Selon Enzensberger, le souci tient par ex. à ce que la pensée postmoderne n'a pas été capable de comprendre la dynamique profonde des « décalages chronologiques » que suppose le retour des choses anciennes, pour la raison qu'elle « restait prisonnière d'une pensée de la succession » (13). Dans le modèle temporel classique, le temps est comme un tapis roulant sur lequel les choses passent sans revenir (pas comme la pêche aux canards autrement dit). Mais dans ce cas-là, avec un tel modèle, les choix politiques (les « convictions », les « visions du monde ») sont moins complexes (le réel lui-même est moins complexe) ; ils sont même réducteurs puisqu'il suffit de choisir entre deux options : soit on est pour le progrès et on avance (on se laisse avancer), soit on est pour la tradition, on est réactif, et on veut retourner en arrière, stopper le tapis (14). Prendre les choses comme ça offre clairement le désavantage de la simplicité (Enzensberger parle d'une « simplicité attendrissante », 14). Parce que la dynamique profonde n'est pas celle-là.

La question devient alors : pourquoi l'anachronisme pose-t-il tant de problème, et pourquoi n'a-t-on pas encore abandonné le modèle du tapis roulant qui n'aurait que deux directions ? Dans le champ de l'histoire de l'art, l'anachronisme est évidemment perçu comme une faute ; c'est la bête noire, le tabou ultime – et même là où *par principe* ou par coquetterie on accepte une vision du temps alternative, *dans les faits*, c'est-à-dire dans les analyses qu'on peut proposer de phénomènes culturels, il reste des résistances – par ex. on reprochera à ceux qui adoptent ces modèles, parfois pour surfer sur la vague de ce qui est dans le vent d'un point de vue épistémologique (sans doute), de tout mélanger, d'essayer de nous faire croire que tout est dans tout, d'être relativistes ou négligents à l'égard de la singularité des conjonctures. Mais donc, il y a toujours un mal associé au problème de l'anachronisme. « L'anachronisme, s'il faut en croire nos dictionnaires et nos lexiques, est une « entorse au déroulement du temps, à la chronologie », il consiste à « mal situer dans le temps les idées, les faits ou les personnes » » (15). Autrement dit, la vision anachronique (souvent blâmée et dénoncée pour cette raison) serait une incroyable discordance à l'égard du présent (l'ordre du jour), un « trouble intolérable de l'harmonie contemporaine » (15). Or pour Enzensberger, je le redis encore une fois, tous les motifs culturels sont susceptibles d'insister, de revenir, de resurgir – sans qu'on en ait la maîtrise directe dit-il, et sans nous avertir –, tous les motifs culturels (ou les séquences signifiantes) sont donc susceptibles de produire des effets plus tard, avec retard, dans un temps autre que celui où ils émergent en premier, des effets de discordance avec le présent. Ce qu'on pense comme « entorse » au déroulement du temps (dans le bon ordre) est donc en réalité une constante, la règle plutôt que l'exception. « L'anachronisme n'est pas une faute évitable, c'est une condition fondamentale de l'existence humaine » (16).

À cet endroit intervient l'image de la pâte malaxée à partir de quoi on prépare les feuilletés. Une pâte qu'on ne cesse d'étirer, qu'on ne cesse de travailler en faisant bouger ses points. Que se passe-t-il si on essaie de suivre la trajectoire d'un point qui serait pris dans la pâte et qui ne cesserait de bouger ? Cette trajectoire dit Enzensberger est « hasardeuse » et non calculable (« l'extrapolation

échoue » - 22 – autrement dit, on ne peut pas calculer où les points sont susceptibles de se retrouver). Le point qu'on suit ne cesse de « sauter de-ci de-là sur le carré » (21). Or la structure du temps historique (avec ses strates et ses plis) doit être quelque chose de ce type-là, puisque parfois, le « révolu fait retour », des « sociétés entières se montrent butées », c'est-à-dire réfractaires à l'avancée linéaire. Selon Enzensberger, « l'histoire va à sauts et à gambades » (24). Ce qui est remarquable dans ce phénomène temporel tient au fait que, contrairement à ce que pourrait nous laisser croire les contradicteurs de l'anachronisme (qui en font une faute, un désordre ou une entorse), en réalité il ne s'agit jamais de simplement saluer le retour des choses, ou la souveraineté du même. Si on pense à la grosse pâte, on comprend bien que la répétition à l'identique est impossible. On ne repasse pas par les mêmes états. Plus que ça, il y a une énergie propre à ce système, la création de nouveau passe par ce pétrissage qui paraît mélanger les temps.

C'est ainsi que se produit un nombre inépuisable de contacts entre diverses strates du temps. Mais, comme il s'agit d'un système dynamique, cela ne peut jamais donner de répétition à l'identique. Les bonds que fait un point ne le ramèneront que dans un cas invraisemblable au même endroit exactement : il y aura presque toujours un écart, au moins infinitésimal. En outre, il atterrira toujours dans un environnement qui aura changé. Le contact entre strates temporelles différentes n'entraîne donc pas le retour de l'identique, mais une action réciproque qui produit à chaque fois quelque chose de nouveau, et des deux côtés. En ce sens, le futur n'est pas le seul à être imprévisible. Le passé aussi est soumis à un éternel changement. Il se transforme constamment, aux yeux d'un observateur qui n'a pas une vue d'ensemble de tout le système. Si l'on trouve ce modèle éclairant, on ne considérera pas l'anachronisme comme un scandale, mais comme un important élément moteur d'un monde protéiforme ; au lieu de le récuser, on trouvera plus profitable de le prendre en compte et, là où cela semblera possible, de le rendre productif pour (25) soi-même. En tout cas, on se gardera de l'illusion qu'il suffirait d'une simple décision de la volonté pour échapper aux plissements de la structure temporelle. (26)

C'est sa stratification complexe qui fait que chaque jour qui passe nous surprend, en bien ou en mal, par des retours en arrière ou des anticipations inattendues, et que tous les projets linéaires, qu'ils fussent progressistes ou conservateurs, ont tous été, tôt ou tard, proprement sabotés par l'histoire. Les réactionnaires de tout poil n'ont jamais réussi à ramener le monde à l'état de quelque bon vieux temps plus ou moins imaginaire, pas plus que les révolutions politiques, techniques ou culturelles ne sont parvenues à abolir une fois pour toutes ce que recèle de potentialités l'énorme pâte du temps. Cette indocilité de la réalité donne surtout du fil à retordre aux ingénieurs du corps et de l'âme, qui ne savent voir dans l'interaction anachronique qu'une résistance obtuse à leurs visions sans équivoque. (26)

Mais je pense qu'il est intéressant d'insister sur l'instabilité temporelle des images *elles-mêmes*. Il ne s'agit pas seulement d'une question de méthode – il ne s'agit pas pour nous de critiquer l'histoire comme « soumission unilatérale au temps chronologique » (*Devant le temps*, 48). Cette critique a déjà été posée mille fois. Les alternatives épistémologiques surviennent lorsqu'on quitte l'abstraction du problème de la méthode pour en faire aussi un problème d'objet. Ce sont les objets artistiques qui sont complexes, et qui font apparaître « l'exubérante complexité du temps » « qu'ils produisent ou dont ils sont les produits » (*Devant le temps*, 174). Autrement dit : notre intérêt pour les artefacts artistiques tient aussi bien au fait qu'ils sont les produits du temps (et qu'il faut traduire la complexité de leurs comportements), qu'au fait qu'ils produisent eux-mêmes du temps complexe. L'image artistique elle-même monte du temps, ajointe des temps. Et ça nous plairait de contribuer (avec vous) à le faire voir.

Maud Hagelstein