

Arrêt sur image

Christine Bergé

DANS **ETHNOLOGIE FRANÇAISE 2003/4 Vol. 33**, PAGES 697 À 699
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0046-2616

ISBN 9782130534020

DOI 10.3917/ethn.034.0697

Date de mise en ligne : 03/10/2007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-4-page-697?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [Cairn.info/copyright](http:// Cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Arrêt sur image

Christine Bergé
5612 CNRS/Université Lyon II

À propos des ouvrages :

Georges Didi-Huberman

L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Minuit, 592 p., 93 fig., 2002.

Georges Didi-Huberman

Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 179 p., 61 fig., 2002.

Georges Didi-Huberman

Ouvrir Vénus, Gallimard, coll. « Le temps des images », 153 p., 41 fig., 1999.

Jean-Claude Schmitt

Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge, Gallimard, coll. « Le temps des images », 409 p., 72 fig., 2002.

David Freedberg

Le pouvoir des images, Éd. Gérard Montfort, 501 p., 178 fig., trad. franç. 1998.

Tentons de donner, dans une sorte de vision en instantané, une esquisse des problèmes et passions que fait surgir, depuis quelques années, le concept d'image. Les anthropologues seront certainement intrigués par ces approches d'historiens, notamment dans le domaine de l'art.

Avant de livrer sa très belle étude sur Aby Warburg, G. Didi-Huberman en a ouvert et déplié les concepts d'une façon expérimentale, à travers quelques textes que nous abordons ici. Comme dans un conte déraisonnable, la *Ninfa* dépasse son statut d'objet à penser pour devenir un personnage qui nous hante de plus en plus. Peut-être nous habitait-il depuis toujours ? La jeune fille, en sa démarche légère, ou paresseusement endormie dans le drapé de son vêtement, se déplace dans un espace immémorial : celui des émotions, qui peu à peu nous envahissent. Mais l'invasion, lentement troublante, n'est que le signe d'une vie particulière qui nous traverse à notre insu. Le motif récurrent, allant et venant librement parmi ses doubles et ses multiples, suit un chemin dont nous ignorons tout. En empathie avec Warburg, G. Didi-Huberman explore les dimensions historiques complexes qui se sont « cristallisées » dans ces formes et ces motifs, mais qui, pour un regard ordinaire, restent latentes. Il met au jour les conditions dans lesquelles

Warburg, historien de l'art occidental, élabore son archéologie du regard, son approche originale d'une « psycho-histoire », en un dialogue constant avec les travaux anthropologiques, philosophiques et scientifiques de son temps. Dans les images vues par Warburg, entrent en intrication de riches problématiques : la « revenance » de l'Antique interroge l'éternel retour de Nietzsche, veille avec Tylor sur le temps « tissé de passés multiples », s'attache à explorer l'histoire du psychisme telle que Wundt l'abordait. Avec Freud et Binswanger, l'image selon Warburg nous apparaît comme symptôme, puissance active, point de résurgence où affleure l'inconscient.

Ces études warburgiennes sont, pour G. Didi-Huberman, l'occasion de poursuivre sa méditation sur l'ouverture de la vision : ce que nous avons vu, ce que nous croyons voir, ce qui émane à travers ce que nous regardons, ce que nous ne pouvons voir, ce qui efface ou capte la lumière, dans l'œuvre d'art ou le vivant, dans toute forme d'apparition/disparition. Pour témoin, prenons les nymphes. Qui sont-elles ? Divinités mineures, elles ont la force irradiante des fluides. Elles s'élancent, s'envolent, plongent et sombrent en laissant derrière elles des regards bouleversés par leur évanescence. Et l'empreinte durable laissée par leur passage relève déjà du désir, de la crainte. Cette empreinte qui contient des

temps contradictoires : voilà la « *survivance* ». *Ninfa* est le retour d'un motif, la déclinaison d'une image-fantôme qui, au cours de ses incarnations, échappe totalement aux problématiques de l'unité/multiplicité. Entre la Gradiva qui captive Freud et la Vénus de Botticelli, la ménade dansante et celle qui arme sa main d'un sabre, point de relation d'essence à manifestation. *Ninfa* incarne tout ce qui oscille d'un bord à l'autre, elle est le lieu de passage pour tout ce que notre esprit tente d'opposer : ouverte/secrète, endormie/dansante, violée/nymphomane, secourable/fatale. Dans sa déclinaison, *Ninfa* devient, pour le lecteur, un mouvement sensible : le parcours de ces images contrastées intrigue notre regard, notre mémoire et notre pensée même qui se dérobe. Car le drapé quitte l'environnement de la nymphe comme une catégorie détachée, accompagne la chute d'un corps en extase, vient interroger les restes de sainte Cécile dans son tombeau, devient lambeau et haillon roulé au coin d'un trottoir. Que se passe-t-il ? Pourquoi quitter les hauteurs olympiennes, et venir fouler les entrailles de la ville ?

Ninfa, comme figure rémanente à travers les textes de G. Didi-Huberman, est l'emblème d'une mémoire refoulée. Celle de la ville (serpillière roulée à la frontière des sous-sols, des égouts), celle des mythes (nous oublions toujours que la jolie Vénus, poussée sur les eaux par les zéphirs lascifs, est née de l'odieuse castration d'Uranus dont l'organe éructant sang et sperme ne fut point rafraîchi par l'écume). C'est encore la mémoire refoulée de l'art, dont les carnations tranquilles reposent sur des « *nudités inquiètes* », quand ce n'est pas sur l'effroi de corps déchirés. C'est la mémoire refoulée de la psyché, qui travaille en profondeur à saper l'harmonie des images peintes ou sculptées : le *pathos* comme un remords actif s'insinue dans les formes ; il « *tresse la nudité de rêve et de cruauté*. »

La survivance des fantômes, dans notre mémoire comme dans notre culture, est ce qui donne aux images leur vitalité. Une vitalité douloureuse, cependant, qui lutte entre essor et chute. Ainsi pour Warburg, comme le montre G. Didi-Huberman, l'image est un *nœud d'anachronismes*. On ne peut la regarder comme un objet fermé ; bien au contraire, elle force notre empathie. À la surface de l'image se jouent les profondeurs du temps, ses cassures et ses blocs erratiques s'y rencontrent dans un mouvement de tension permanente. L'image, comme symptôme, surgit dans la rencontre du corporel et du psychique, entre fluide et cristal. Comme lieu d'empreintes, elle garde la trace des luttes entre la « *pression du refoulé qui cherche à s'exprimer* » et « *la contre-pression de l'instance de refoulement* ». Dans ce morceau-frontière, l'inconscient se retourne sur lui-même engendre une *formation*, nous pourrions dire une nouvelle formulation : celle du « *retour – fût-il partiel et momentané – du "fantôme" psychique non racheté*. »

Ce qui est dit du corps dans *Ouvrir Vénus* : « *Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture* »,

est dit du regard dans *L'image survivante* : au lieu de chercher le même dans les différences, il faut « *ouvrir le voir* ». L'ouverture y devient plus qu'un geste : un outil adéquat pour une épistémologie des images dans laquelle l'esprit est confronté à ses propres fantômes, et salutairement inquiété. À la paix des catégories bien ordonnées (le désir, en quelque sorte, d'un esprit de cristal), s'oppose la résistance de forces récurrentes qui font la plasticité même de notre esprit (sa fluidité). « *La survivance, la ténacité des formes dans le temps* » ne va pas sans « *une essentielle plasticité de la matière symbolique* » : chez Warburg, l'expression/exploration de ce théorème fut développée dans l'étonnant atlas *Mnémosyne*. Espace ouvert, collection et montage d'images (photographies) mises en présence dans un bouleversement volontaire des temporalités, l'atlas offre un fond noir comme milieu d'apparition pour qu'adviennent les « *figures* ». « *Produire une image dialectique des rapports entre les images* », tels sont le projet et l'étonnante réalisation de Warburg. Mais *Mnémosyne* ne se contemple pas : celui qui la regarde doit travailler dans la tension. Il doit chercher, non pas à résoudre les oppositions d'échelles et de temps qui accouplent les images (une statue dans son ensemble et un détail de son socle, une vue aérienne/une vue souterraine, l'arc de Constantin et une *Gemma augustea* aussi grande que lui), mais dériver avec elles pour percevoir enfin leur vraie nature : celle d'« *indiscernables iconographiques*. »

Nourri de questionnements philosophiques, de problématiques psychanalytiques, *L'image survivante* stimule notre réflexion vers l'idée inattendue (nouvelle pour nous) d'une forme de « *paléontologie de l'esprit* » : elle pense l'image comme une structure rhizomatique, un entrelacs complexe, un lieu où affleurent les symptômes culturels intriqués. Warburg s'y révèle doué d'un savoir « *pathique* », ayant généreusement accepté d'être lui-même livré à l'interstice des institutions (chercheur « *déplacé* »), ayant souffert les troubles de l'esprit (sismographe trop sensible des événements du monde), et se livrant volontairement à la seule forme de connaissance qui lui semble vraie, celle que le poète Henri Michaux nommera plus tard « *connaissance par les gouffres* ». Plongeant vers les couches profondes où tous les temps ont fait naufrage, l'homme renoue avec ses fantômes-ancêtres, reconnaît pour sienne l'antique « *forêt de blessures* ». Depuis cet abîme, il prend son essor vers le futur, et donne de tout cela une forme, qui est l'œuvre vivante de sa traversée.

Avec le livre de Jean-Claude Schmitt, nous voyons l'homme médiéval aux prises avec l'invisible. Depuis la Chute originelle, l'homme réside dans la « *région de dissemblance* ». Toutes ses œuvres portent la marque d'une nostalgie, et toutes les images qu'il engendre sont comme des ponts ou des chemins élaborés pour garder le passage avec le monde perdu. Le feuilletage de ces images (plans de l'arrière vers l'avant) est fait pour entraîner le regard vers la profondeur, lieu de l'épiphanie. Médiatrice, l'image le devient corporellement : la contemplation

prolongée de l'image sainte débouche sur le sentiment de la présence du Crucifié, au point que Marguerite de Cortone ou Hedwige de Silésie entrent en dialogue avec Lui.

Devant les images, jamais isolées, mais formant des séries discrètes ou manifestes, l'historien rencontre un « système de temporalités diverses ». Découvertes, oubliés, retours : les images se développent en un parcours qui conduit tout d'abord l'Occident latin à condamner l'icônoclisme, mais tout autant à refuser l'« iconodoulie » (adoration des icônes en tant que lieu de la présence divine), qui triompha ensuite à Byzance lors du concile de Nicée II (787). « *Per visibilia ad invisibilia* », telle est la formule pédagogique habilitée pour conduire le regard vers le divin, mais sans perdre de vue ce dernier... Puis peu à peu les images regagnent du terrain : la croix comme *signum* devient « image du crucifix », laquelle reçoit des reliques et « fait l'objet de pratiques dévotionnelles et liturgiques intenses ». Les simples reliquaires laissent bientôt la place aux statues de saints, sans reliques et vénérées pour elles-mêmes. On peut alors parler d'« idoles chrétiennes ». Celle de sainte Foy fascine de son regard, apparaît dans les rêves, émet des bruits dans le silence, et guérit ceux qui la touchent. Outrés par ces pratiques, au XI^e siècle, les « hérétiques » s'insurgent, et la polémique s'installe. Avec Suger, sont réactivés les arguments néo-platoniciens en faveur d'une voie « *anagogique* » par les images qui « transportent » les contemplateurs depuis « l'espace inférieur » jusqu'au monde divin. Fleurissent alors des événements personnalisés, des rêves privés, qui enrichissent les images et leur donnent une chair nouvelle. Au XIII^e siècle, le temps se dédouble. D'une part, le rapprochement avec le monde grec est consommé : les « nouvelles images » (tableau peint et « image de piété ») accordent des « grâces miraculeuses », et les récits (ou « écritures » de ces miracles) en viennent à légitimer les images. Mais on voit par ailleurs s'inverser la tendance ancienne : bientôt ce n'est plus l'hagiographie d'un saint qui inspire son iconographie, mais l'image peut devenir à son tour le point de départ d'une nouvelle tradition hagiographique.

J.-C. Schmitt analyse alors l'impact de cette nouvelle liberté individuelle sur les normes de la production et des usages des images chrétiennes. Des Christ troublants (que des visions transforment en « beau jeune homme ») à ceux qui saignent *in situ* ; de ceux qui lancent leur soulier pour témoigner d'une faveur, à la multiplication des saints portraits « achéiropoiètes » (images non faites de main d'homme), c'est toute une géographie symbolique (privée et collective) qui se redessine. L'invention locale montre les lieux de résistance, et la géographie mythique que composent les objets sacrés prend de plus en plus des dimensions politiques.

L'historien reste attentif aux multiples registres de

production issue de ce riche imaginaire, y compris sa source psychologique, l'*imaginatio*, définie par saint Augustin comme intermédiaire entre les sens corporels et l'intelligence rationnelle. Pas de frontière véritable entre psychisme et corps : images, ombres et figures mêlées sont perçues et déjà elles pénètrent l'intimité des chairs qui s'en impriment. De cette compénétration, le dominicain Jacques de Voragine étend le domaine jusqu'au mystère des stigmates : « *Parce que l'amour de la Passion du Seigneur, écrit-il, brûlait ardemment dans le cœur de saint François, il produisit des effets merveilleux dans sa chair.* » Intensité de la vision, effet d'une « contagion d'amour » : l'imagination est par nature une force-charnière, une puissance liante, la source et l'impact de toutes les empreintes.

David Freedberg, enfin, dans une somme érudite, parcourt un monde d'images varié allant des bois bruts ou des pierres de bétyle révérites dans les temps anciens comme cadeaux venus du ciel, aux peintures et photographies modernes, en passant par les figurines d'envoûtement qui imitent une personne. Trois questions majeures guident le texte, que nous pourrions résumer ainsi : Quels mécanismes cognitifs l'image perçue met-elle en action ?, Qu'en est-il, dans l'image, de la fusion du signe et du signifié ?, et Qu'est-ce qui « active » une image pour lui faire libérer son pouvoir ?

Interrogeant la grande vivacité de réaction (« *response* ») d'un spectateur devant l'image, D. Freedberg tente de traquer le « *potentiel* » inhérent à cette image, ce qui gît dans les formes, au point d'entraîner des processus physiologiques (l'excitation sexuelle devant un nu particulièrement suggestif), ou des réactions extrêmes : l'« identification » au signifié censé être « *présent dans l'image* », ou le rejet violent de la « *présence* » manifesté par des gestes de dégradation (l'attaque physique d'une image lacérée ou détruite). Le parcours transculturel (Afrique, Occident, Orient) est engagé pour introduire un point de vue comparatif destiné à établir les prémisses d'une théorie psycho-cognitiviste appliquée à l'image. Dans ce projet, cependant, l'articulation organique entre les processus culturels collectifs et les pulsions internes aux individus reste en souffrance. Mais il s'agit de toute façon d'une question difficile. L'approche de la violence iconoclastique débouche en fait sur une aporie : celle du rapport entre politique et psychopathologie. L'auteur en revient alors à la relation de fascination essentielle : les balafres infligées aux toiles ou les élans identificatoires prouvent, d'après lui, « *que la réaction est fondée sur l'attribution de la vie* ». Et, de ce trop-plein de vie investi dans l'image, le spectateur reste captif, voué aux débordements émotionnels. *Le pouvoir des images* reste en cela une approche que nous pourrions qualifier de « monadique ». ■