

Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme

MAUD HAGELSTEIN

Résumé: En 1990, Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art contemporain, annonce qu'il veut réaliser une «esthétique du symptôme». L'expression est lourde de conséquences épistémologiques. Nous voudrions exposer ici les enjeux d'une telle pensée de l'art et éclaircir les questions qu'elle soulève. Quels sont, selon Didi-Huberman, les symptômes des images? Avant de répondre, il nous faudra faire un détour par la pensée critique de Freud en montrant ce qu'était pour lui un symptôme et en évoquant notamment la figure de l'hystérique. Le concept de symptôme, pris dans son acception freudienne et réactualisé aux confins de l'œuvre d'art, permet à Didi-Huberman de faire voir de quelle manière complexe des significations hétérogènes peuvent s'agencer, s'articuler dans une image. Ces agencements de sens, il les désigne de la notion de symptôme, dont le «pan» est une occurrence particulière. En reprenant les analyses de Didi-Huberman sur la peinture de Fra Angelico, nous montrerons toute la puissance des symptômes de la peinture et l'ouverture épistémologique qu'ils imposent aux théoriciens de l'art.

Mots clés: Freud, hystérie, Didi-Huberman, symptôme, image, pan, visuel, Fra Angelico, couleur.

Resumen: En 1990, Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte contemporáneo, anuncia que va a elaborar una «estética del síntoma». La expresión está cargada de consecuencias epistemológicas. Nos proponemos exponer aquí las claves de tal filosofía del arte y aclarar los problemas que plantea. ¿Cuáles son, según Didi-Huberman, los síntomas de las imágenes? Antes de responder a esta pregunta es preciso hacer un rodeo por el pensamiento crítico de Freud mostrando lo que es para él un síntoma y evocando sobre todo la figura de la histeria. El concepto de síntoma, tomado en su acepción freudiana y reactualizado en los confines de la obra de arte, permite a Didi-Huberman hacer ver de qué forma compleja significaciones heterogéneas pueden resumirse, articularse en una imagen. Designa esta articulación de sentidos mediante la noción de síntoma, cuyo «pan» es una circunstancia particular. Retomando los análisis de Didi-Huberman sobre la pintura de Fra Angelico, mostramos todo el poder de los síntomas de la pintura y la apertura epistemológica que imponen a los teóricos del arte.

Palabras clave: Freud, histeria, Didi-Huberman, síntoma, imagen, «pan», visual, Fra Angelico, color.

A Robert Maggiori, l'interrogeant sur l'existence d'un fil directeur lui permettant de traiter de sujets aussi apparemment hétéroclites que l'hystérie, Fra Angelico, les phasmes ou le minimalisme, Georges Didi-Huberman répondait: «Il n'y a pas un fil. Ou alors, le fil est en pelote: chaque image pose un nœud de problèmes, chaque problème traverse une multitude d'images»¹. Comment dès lors appréhender ces nœuds de problèmes auxquels nous confronte l'auteur? Partir de la thématique

Fecha de recepción: 26 enero 2004. Fecha de aceptación: 22 abril 2004.

1 Georges DIDI-HUBERMAN, «Des gammes anachroniques» (entretien avec Robert Maggiori), *Libération*, 23 novembre 2000, reproduit dans Robert MAGGIORI, *Didi-Huberman. Le temps de voir*, plaquette offerte par Les Éditions de Minuit, p. 10.

du symptôme, laquelle permet, selon nous, de mettre en perspective les principaux enjeux qui se dégagent de son œuvre.

En 1990, dans *Devant l'image*, Didi-Huberman annonce, fort de son travail préliminaire sur l'hystérie et sur les textes de Freud, qu'il veut entreprendre l'élaboration d'une «esthétique du symptôme». Son ambition s'énonce comme suit:

«Il faudrait donc proposer une *phénoménologie*, non du seul rapport au monde visible comme milieu empathique, mais du rapport à la signifiante comme structure et travail spécifiques (*ce qui suppose une sémiologie*). Et pouvoir ainsi proposer une *sémiologie*, non des seuls dispositifs symboliques, mais encore des événements, ou accidents, ou singularités de l'image picturale (*ce qui suppose une phénoménologie*). Voilà vers quoi tendrait une *esthétique du symptôme*, c'est-à-dire une *esthétique des accidents souverains de la peinture*»².

C'est l'articulation de deux champs théoriques —un champ d'ordre phénoménologique et un champ d'ordre sémiologique— qui seraient incomplets l'un sans l'autre. Didi-Huberman juge qu'ils ont été abusivement traités de façon distincte. Se cantonner dans le champ phénoménologique, c'est risquer de se perdre dans l'immédiateté, c'est-à-dire de se limiter à un rapport d'empathie avec l'objet dans sa singularité³. En effet la phénoménologie, dans une acception restreinte certes, n'est, pour Didi-Huberman, qu'attention aux aspects concrets des œuvres, aux *data* de l'expérience sensible. Articulée à une approche sémiologique, elle permettra la fouille, l'étude d'un sens enfoui mais présent, réminiscent parce que symptomatique.

On pourrait légitimement se demander en quoi un concept comme celui de symptôme est susceptible de concerner l'histoire de l'art. Didi-Huberman pose lui-même la question en 1990: «qu'est-ce qu'on entend, au fond, par *symptôme* dans une discipline tout entière attachée à l'étude d'objets présentés, offerts, visibles? Telle est sans doute la question fondamentale»⁴. De fait, le *symptôme* —auquel il faut, selon Didi-Huberman, rendre son hétéronomie à l'égard d'autres notions— ne répond pas aux mêmes exigences de visibilité ou de clarté que le *signe*: «[...] le signe est un objet, le symptôme est un mouvement»⁵. Il insiste sur le caractère dynamique du symptôme, qui est, dans l'image, *ce qui travaille*. Le symptôme est un mouvement, il est *symptôma*, «ce qui choisit avec»⁶. Ce concept, que Didi-Huberman emprunte à Freud, doit, selon lui, permettre à l'historien ou au philosophe de rendre compte des mouvements de sens —jugés incompréhensibles parce que paradoxaux— qui persistent secrètement dans les œuvres d'art.

Il faut aborder cette approche symptomale de l'œuvre d'art en trois temps. Nous commencerons par rappeler dans les grandes lignes ce qu'est le symptôme freudien. Ensuite, nous examinerons, à travers deux exemples pris à la peinture de Fra Angelico, ce que peuvent être les symptômes des images artistiques. Enfin, nous montrerons en quoi Didi-Huberman fait reproche à l'histoire de l'art d'avoir occulté la présence des symptômes qui se manifestent à même les œuvres.

2 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 310. Nous soulignons.

3 *Idem*.

4 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image, op. cit.*, p. 41.

5 Georges DIDI-HUBERMAN, «Dialogue sur le symptôme» (avec Patrick Lacoste), *L'inactuel*, n° 5, 1995, p. 199.

6 *Ibid.*, p. 200.

1. Le symptôme freudien

Pour Freud, le symptôme est une production privilégiée de l'inconscient. Il sonne l'alarme, il est le signe d'un processus pathologique, d'une forme de défense. Chargé d'importants intérêts, le symptôme devient petit à petit un élément d'autodéfense du Moi⁷. Une motion pulsionnelle que le Moi ne peut assumer à cause de la censure qu'exerce le Surmoi, est rejetée, frappée de refoulement, mais parvient, par le biais d'un travestissement, à franchir le seuil de la conscience. «Le symptôme serait le signe d'une pulsion instinctuelle restée inassouvie et le substitut de sa satisfaction adéquate. Il serait l'effet d'un processus de refoulement»⁸.

On ne peut pas dire qu'il s'agisse, pour Freud, d'un processus totalement inhérent au Moi. Le symptôme est plutôt envisagé comme quelque chose qui lui est étranger. Le Moi réagit au symptôme qu'il ne reconnaît pas. Il essaie de s'en débarrasser en se l'incorporant⁹. Entre le Moi et le symptôme se nouent des liens de conciliation qu'il n'est pas facile de défaire. Le Moi tend à l'unification tandis que le symptôme continue à jouer le rôle de la motion refoulée, ce qui «[...] oblige ainsi le moi à donner, à nouveau, le signal de déplaisir, et à mener une lutte défensive»¹⁰. Le symptôme est en perpétuel conflit avec le Moi. «Comme réalisations des exigences du surmoi, [l]es symptômes font déjà partie du moi, tandis que d'autre part ils constituent des positions du refoulé, des lieux d'évasion dans l'organisation du moi. Ils sont, pourrait-on dire, des stations frontières avec occupation mixte»¹¹. C'est ce que Didi-Huberman appellera le caractère «dialectique» du symptôme¹².

Étudier les processus de formation des symptômes permet de mettre en évidence les intérêts épistémologiques d'un tel paradigme théorique. Freud déclare: «la formation de symptôme a donc, en fait, le résultat de réduire à néant la situation dangereuse. La formation du symptôme a deux côtés: l'un, qui nous demeure caché, provoque dans le ça cette modification au moyen de laquelle le moi est soustrait au danger; le second, qui est visible, nous présente ce que cette formation a créé à la place du processus instinctuel influencé [...]»¹³. La formation du symptôme agit donc sur deux territoires à la fois. L'un, enfoui, souterrain, inconscient, que nous fera découvrir l'archéologue qu'est le psychanalyste, et l'autre, conscient, visible, appartenant au domaine du Moi.

7 Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. P. Jury et E. Fraenkel, Paris, P.U.F., 1951, p. 17.

8 *Ibid.*, p. 7.

9 L'expression est étonnante: comment s'incorpore-t-on un symptôme? Freud explique ce phénomène par une tendance du Moi à établir un équilibre énergétique. Le Moi dépense beaucoup d'énergie à tenir éloigné le refoulé. En même temps, pour que cette dépense ne soit pas une perte énergétique trop importante pour le système psychique, le Moi a un besoin d'unité et de synthèse qui le pousse à réduire l'étrangeté et l'isolement du symptôme (cf. *ibid.*, p. 16).

10 *Ibid.*, pp. 18-19.

11 *Ibid.*, p. 17.

12 Chez Didi-Huberman, l'utilisation du terme «dialectique» correspond toujours à la mise en mouvement des formes. C'est le mouvement de «va-et-vient», l'oscillation entre les pôles contraires (Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 176). En s'inspirant des textes de Bataille, Didi-Huberman s'intéresse au travail d'une dialectique qui n'est pas strictement hégélienne puisqu'elle est sans synthèse. Étant sans «relève», elle ne se fixe à aucun moment. Rien ne résout la tension. La dialectique est un «incessant tumulte», particulièrement hostile à toute forme d'achèvement. Si Bataille ne renie pas pour autant l'héritage hégélien, il développera une autre «valeur d'usage» de la dialectique. C'est, si l'on veut, un détournement, une transgression. Le «travail du négatif» n'a pas besoin d'être achevé en une synthèse, mais continue sans cesse à travailler. C'est une telle acception de la dialectique, vertigineuse certes, qui nous retiendra tout au long de cette recherche. Sur cette dialectique non-hégélienne, nous renvoyons à la deuxième partie du texte (*ibid.*, pp. 165-383).

13 Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. cit., p. 75.

Il s'agit ici de s'intéresser davantage à la construction même, au travail de la «figurabilité» du symptôme, qu'au symptôme comme entité (lié à tel ou tel vécu). Freud souligne lui-même la fonction structurante de ces éléments d'autodéfense: «mais ce qui, de la maladie, reste palpable après l'élimination des symptômes, n'est que l'aptitude à former de nouveaux symptômes»¹⁴.

L'acte de formation du symptôme est une tentative de compromis —il en va de l'essence du Moi freudien d'aspirer à la liaison— entre deux contraires. Selon Freud, on peut observer chez tout sujet ce besoin de conciliation des opposés. Deux forces qui se sont désunies parce qu'elles sont en opposition se réconcilient grâce au compromis qu'est le symptôme. Ce qui explique sa grande capacité de résistance. Il est comme «maintenu des deux côtés»¹⁵.

Dans un texte qui explore le lien entre hystérie et bisexualité¹⁶, Freud avance qu'un symptôme hystérique pourrait bien être l'expression d'un compromis entre deux fantasmes, l'un féminin et l'autre masculin: «[...] ainsi dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme). Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre»¹⁷.

Cette fonction conciliatrice du symptôme amène à poser la question de sa signification. *Quel sens donner à une instance capable «d'accorder» les opposés?* Le symptôme ne peut avoir un sens univoque, et c'est ce qui confère à cette notion sa force conceptuelle. Freud dit qu'il est «surdéterminé»: «[...] la représentation choisie pour la production d'un symptôme est celle qui résulte du concours de plusieurs facteurs, qui ont été réveillés de différentes parts et en même temps. C'est ce que j'ai essayé d'exprimer ailleurs par cette phrase: les symptômes hystériques sont SURDETERMINES»¹⁸. La surdétermination du symptôme (sa «détermination multiple») s'explique par cet extraordinaire agencement qu'il opère entre plusieurs éléments contradictoires.

En outre, il faut bien noter que ces «montages» ne sont pas figés. Freud met en évidence le caractère actif du symptôme, lequel ne résorbe pas les pulsions refoulées. Celles-ci, rejetées dans l'inconscient, continuent à exister, à créer des tensions. Elles peuvent resurgir à tout moment. Le symptôme interagit sans trêve avec le refoulé, ainsi qu'au sein du Moi. «Une comparaison qui nous est familière considère le symptôme comme un corps étranger qui entretient sans cesse des phénomènes d'excitation et de réaction dans le tissu où il reste implanté»¹⁹. Dans l'obscurité de

14 Sigmund FREUD, «Les voies de la formation des symptômes», trad. F. Cambon, dans *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-1917), Paris, Gallimard, 1984, p. 455.

15 *Ibid.*, p. 456.

16 Sigmund FREUD, «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité», trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., Paris, 1973. C'est dans l'étude de l'hystérie que cette idée de compromis trouve ses plus beaux exemples.

17 *Ibid.*, p. 155. Cette phrase revêt une grande valeur pour Didi-Huberman qui la cite à plusieurs reprises. Voir notamment «Dialogue sur le symptôme», *art. cit.*, pp. 200-201; *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 162; *Devant l'image, op. cit.*, p. 307. Ainsi, chez Freud, on peut dire que le corps de l'hystérique nous présente (en acte) une dialectique, puisqu'il nous montre en une seule image, en un seul geste, des pulsions contraires qui s'affrontent.

18 Sigmund FREUD, «L'étiologie de l'hystérie» (1896), trad. J. Bissery et J. Laplanche, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973, p. 107. Nous retiendrons, pour la suite de notre développement, qu'hystérie et surdétermination semblent aller de pair dans la théorie freudienne. Cf., par exemple: *Etudes sur l'hystérie* (avec J. Breuer) (1895), trad. A. Berman, Paris, P.U.F., 1956, p. 211.

19 Sigmund FREUD, *Inhibition, symptôme et angoisse, trad. cit.*, p. 16.

l'inconscient, des forces continuent à être actives; la bataille continue de plus belle dans cet «autre théâtre». «[...] Nous oublions trop facilement que le refoulement n'empêche pas le représentant de la pulsion de persister dans l'inconscient, de continuer à s'organiser, de former des rejetons et d'établir des liaisons. Le refoulement ne trouble en fait que la relation à un système psychique, celui du conscient»²⁰.

Dans *L'interprétation des rêves* (1900), Freud présentait le rêve comme la «voie royale» vers l'inconscient²¹. Le sixième chapitre de ce texte majeur, intitulé «Le travail du rêve», traite des mécanismes à l'œuvre dans le rêve. Son enjeu rejoint notre propos pour deux raisons. D'abord, parce que le rêve est, tout comme le symptôme, une *formation* de l'inconscient. Il faut l'étudier pour chercher à comprendre les processus par lesquels l'inconscient se déploie dans les images. Ensuite, parce que ce texte propose une réflexion sur ce qu'est la «figurabilité». Il peut être considéré, de ce fait, comme un passage théorique obligé pour qui veut tenter, selon Didi-Huberman, de comprendre la logique paradoxale propre aux images de l'art.

Il convient de rappeler que les différents mécanismes du travail du rêve sont la cause de la surdétermination des images oniriques. Ainsi, le travail de *condensation* compresse en un rêve bref de nombreuses pensées. Un seul événement du rêve est parfois le résultat de multiples liens associatifs entre les pensées du rêveur. On remarquera que, pour Freud, certains éléments du rêve sont «[...] de véritables nœuds où se rencontrent de nombreuses associations d'idées»²². Par exemple, le rêve peut mettre en scène une «personne collective» qui aurait à la fois les caractéristiques de x, de y et de z.

Non seulement le travail du rêve permet de condenser plusieurs éléments de signification en une formation composite, mais il provoque également des *déplacements*. Qu'est-ce qui se déplace? Ce sont les «intensités psychiques». Ce qui paraît anodin dans le contenu manifeste du rêve peut en réalité être central dans le contenu latent (les pulsions inconscientes). Freud affirme que le rêve est «[...] autrement centré, son contenu est rangé autour d'éléments autres que les pensées du rêve»²³. Les intensités psychiques, les sentiments, les valeurs accordées aux événements, se déplacent pour échapper à la censure. Ce que nous retenons du travail de déplacement, c'est que la signification des éléments du rêve n'est pas figée, mais que, au contraire, elle est en mouvement, en transformation.

Dans un rêve, un objet peut signifier une chose et son contraire. Son travail défie la logique ou, mieux, instaure une *autre* logique, une para-logique. Selon Freud, «[...] le rêve n'a aucun moyen de représenter les relations logiques entre les pensées qui le composent»²⁴. Le rêve est dans l'incapacité de représenter les conjonctions, les «bien que», les «parce que», les «de même que» ou les «contrairement à», qui unissent les pensées du rêve. C'est le matériel psychique du rêve qui est à l'origine de ce défaut d'expression²⁵. Tous ces liens doivent être rétablis par l'interprétation. Or l'inaptitude, ou l'incapacité à rendre compte des relations logiques, se renverse puisque le travail du rêve *indique* tout de même «ces relations entre les pensées du rêve si difficiles à représenter»²⁶.

20 Sigmund FREUD, *Métapsychologie* (1915), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1968, p. 49. Nous soulignons.

21 Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson et D. Berger, Paris, P.U.F., 1971.

22 *Ibid.*, p. 246.

23 *Ibid.*, p. 263.

24 *Ibid.*, p. 269.

25 *Idem.*

26 *Ibid.*, p. 270.

Selon Freud, le rêve modifie en réalité la configuration des relations logiques. Par exemple, la simultanéité, le rapprochement entre deux éléments du contenu manifeste du rêve indique qu'ils sont logiquement articulés dans le contenu latent. Le rêve ne *représente* pas les relations logiques, mais il nous *présente* son travail: en modifiant leur «figuration», il indique ces relations²⁷. Inapte à représenter les relations logiques, le rêve *présente* ensemble, dans une même figure, des éléments qui risquent d'être incompatibles. Freud étudiera donc les procédés de figuration dont dispose le rêve pour faire ressortir quelques-unes des relations qui régissent les pensées du rêveur.

2. Le symptôme dans l'œuvre d'art: autour de la notion de *pan*

Georges Didi-Huberman a appliqué le paradigme freudien — dans une perspective critique et non clinique — au matériau des images. En procédant au recouvrement de deux champs du savoir, l'histoire de l'art et la psychanalyse, Didi-Huberman produit une esthétique du symptôme, c'est-à-dire une esthétique qui tient compte de la *surdétermination* de l'image. Une image surdéterminée est une image dont le sens n'est pas fermé et univoque, mais sans clôtures. L'image possède une multiplicité de sens; comme un réseau, elle multiplie les possibilités de ses parcours de lecture.

Dire «une image» est inapproprié pour Didi-Huberman. L'image est toujours en relation avec d'autres images, et c'est de cette relation qu'elle tire la surdétermination de son sens. Cette «primauté du déplacement et de la relation» est expliquée dans le *Fra Angelico*: «chaque figure en suppose une autre, ne serait-ce que parce que sa vocation première est d'établir des rapports entre faits et personnages différents, éloignés dans l'espace ou le temps [...]»²⁸. Didi-Huberman prend l'exemple suivant: une roche peinte peut représenter à la fois le rocher d'où jaillit de l'eau dans le Sinaï, le Christ d'où nous parvient la Parole, Pierre, la pierre sur laquelle Dieu pourra bâtir son église, etc. Et l'intervalle — c'est-à-dire le parcours qui relie, temporellement ou spatialement, les différents faits ou les différents personnages — sera en quelque sorte inclus «virtuellement» par la figure²⁹. Le mot «virtuel» désigne la puissance de ce qui est invisible³⁰. Dans l'exemple précité, ce qui est virtuel pour la peinture, c'est le réseau de significations qui se déploie à partir d'elle. Chez Didi-Huberman, le virtuel est, dans l'image, ce que Freud appelle le *contenu latent*. Le virtuel surgit pour le spectateur grâce au travail de déplacement et de condensation qui opère au sein des images. Il est ce que signifient les figures «au-delà de [leur] contenu manifeste»³¹.

Le principe de surdétermination de l'image est invoqué très tôt dans l'œuvre de Didi-Huberman. Ainsi, dans *l'Invention de l'hystérie* (1982), le corps de l'hystérique est déjà présenté comme une image porteuse de sens, mais d'un sens qui n'est pas figé. C'est sans doute à partir de son travail critique sur l'iconographie photographique de la Salpêtrière que Didi-Huberman a commencé à s'intéresser aux contractions, aux conglomerats de sens observables dans les images. Freud nous apprend que l'image que nous renvoie le corps de l'hystérique est une instance de surdétermination. Cette idée occupe une place centrale dans l'œuvre de Didi-Huberman qui affirme que l'image du corps de la malade «[...] est portée par une multiplicité, est vouée à la multiplicité, rend tout

27 Nous utilisons expressément les termes de Didi-Huberman qui, à partir de son travail sur la figurabilité freudienne, affirmera que les images *présentent* plus qu'elles ne *représentent*.

28 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Paris, Flammarion, 1995 (rééd. de poche), p. 235.

29 *Idem*.

30 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image, op. cit.*, p. 27.

31 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 233.

tremblant le temps de sa manifestation»³². L'hystérique assume, pourrait-on dire, plusieurs rôles. Dans ses crises, elle nous montre à la fois l'agressé et l'agresseur, selon une combinaison propre au symptôme. Son corps devient ce que Didi-Huberman appelle un «prodige de plasticité»³³. Ce «paradoxe de visibilité» — toujours selon son expression — sera mis en évidence dans bien d'autres images.

Le symptôme dans l'œuvre d'art correspond à tous les moments surdéterminés de la signification. Didi-Huberman commentait, en parlant d'une surface de blanc crayeux peinte par Fra Angelico: «il faut donc peut-être l'appeler un *symptôme*, le nœud de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens»³⁴. L'auteur oppose deux méthodes: celle qui obéit au «modèle idéal de la *déduction*» et celle qui tient compte du «modèle symptomal de la *surdétermination*»³⁵.

Une esthétique du symptôme est une esthétique qui, dans ses analyses, tiendrait compte du caractère surdéterminé des œuvres d'art. Une esthétique du symptôme, telle que la conçoit Didi-Huberman, est une esthétique qui prendrait le risque de se tenir dans l'ouverture du sens provoquée par l'image. «Car tel est, dit-il, le travail du symptôme qu'il en vient souvent à décapiter l'Idée ou la simple raison à se faire d'une image»³⁶.

2.1. *Qu'est-ce qu'un pan?*

Cette reprise de la notion de symptôme se prolonge, sur le plan conceptuel, par l'usage du terme «pan». Le pan désigne ce qui est symptomatique au sein des œuvres d'art. Néanmoins, nous ne trouverons dans aucun des textes de Didi-Huberman une définition simple et *univoque* de ce qu'est le pan. Il nous propose au contraire de l'aborder sous de multiples aspects. La difficulté réside principalement dans le fait que le pan est dialectique par définition. Il désigne le mouvement dans l'image, la réalité aporétique du tableau. Il est le symptôme de l'image, son moment critique³⁷.

La première définition du pan sera celle d'un moment conjonctif de la peinture. Il désigne, en même temps, deux ordres de réalité. Il est un accident parce qu'il rend compte d'un moment symptomal (non figuratif) de la représentation, un moment où l'on ne comprend plus le motif (on ne reconnaît pas le symbole). Le pan sera, par exemple, une tache, un éclat, un fond éblouissant, un événement dégoulinant de peinture, etc. Mais, comme tous les symptômes de l'image, il est aussi «souverain»: il structure le tableau parce qu'il lui donne son sens, «il délivre une signifiante»³⁸, déclare Didi-Huberman. Le pan est l'expression d'un paradoxe visuel, comme l'est le symptôme hystérique. Il désigne non seulement un endroit très concret, matériel, coloré, du tableau mais aussi une agglomération de sens, complexe et structurante. Comment cela est-il possible?

32 Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 158.

33 *Ibid.*, p. 161.

34 *Ibid.*, p. 28.

35 *Ibid.*, p. 212.

36 *Ibid.*, p. 219. L'Idée (*Idea*) est, chez Didi-Huberman, une notion qui unit à la fois Vasari, Kant et Panofsky. Sur cette problématique, nous renvoyons à *Devant l'image* (op. cit., pp. 92-93, 115).

37 Didi-Huberman ne relie pas encore clairement le pan au symptôme dans «L'art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer», *La part de l'œil*, n° 2, 1986, pp. 103-119. Mais l'article est repris et retravaillé quatre ans plus tard en appendice de *Devant l'image* (op. cit., pp. 273-318), où le pan est explicitement défini comme «le symptôme de la peinture dans le tableau» (p. 308).

38 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 307.

Le symptôme était déjà envisagé par Freud comme un concept «à double face», se dirigeant vers deux territoires différents, l'un conscient et l'autre inconscient. Le concept de pan partage cette même caractéristique: il exige de nous un double regard. Il se situe, selon Didi-Huberman, «[...] à la limite de deux champs théoriques: un champ d'ordre *phénoménologique* et un champ d'ordre *sémantique*»³⁹.

Il y a pan lorsque la couleur arrête de faire semblant d'être autre chose que de la couleur et assume en quelque sorte sa matérialité. Le pan nous la présente de manière fulgurante. Il est un accident, une crise de la représentation, il a lieu quand la couleur se présente pour ce qu'elle est⁴⁰.

Le pan n'est pas un morceau d'espace mesurable, mais devient, grâce à la matière colorée, un véritable «lieu». «Il faut penser le lieu visuel par-delà les formes visibles qui circonscrivent sa spatialité»⁴¹. En somme, le lieu est sans limites visibles. Il dépasse le cadre mesurable de l'image. Ce terme renvoie, dans les textes que nous lisons, non pas à la circonscription d'un espace objectivable mais à ce que l'homme peut *habiter* d'abord par son regard et, ensuite, comme un réseau de sens exégétiques, par sa mémoire (ce dernier point s'expliquera plus loin)⁴². Dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, Didi-Huberman explique comment la couleur, tranchée et verticale dans le cas d'un pan monochromatique, peut devenir illimitée et sans direction quand on en approche son visage. Si, en effet, l'on met celui-ci tout contre elle, elle dévorera notre regard, jusqu'à nous plonger dans un «lieu de la couleur». On pourrait imaginer un pan de couleur rouge qui, de loin, nous semblerait tranchant, mais qui, en s'approchant, nous semblerait infini, indéfini, sans limites stables. On ne serait plus seulement *devant*, mais *dans* la couleur⁴³. Cet exemple assez simple sert à démontrer que le lieu est ouverture et espacement, il renvoie à ce qui dépasse le cadre strict de l'espace⁴⁴.

Si le pan devient lieu, c'est qu'il n'est pas uniquement *surface* plane et visible *devant* laquelle nous sommes tenus à distance, mais qu'il implique une *profondeur dans* laquelle nous sommes plongés. Un exemple particulier de pan, la peau, éclaire cette tentative de théorisation du jeu de surface et de profondeur propre aux images. Dans *La peinture incarnée* — texte relativement déroutant —, Didi-Huberman joint à cette description du pan coloré une réflexion sur la peau⁴⁵. Il s'agit pour lui, entre autres, de montrer que «la peau n'est d'ailleurs pas, elle non plus [comme ne le sont la couleur ni le pan], une surface»⁴⁶. C'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement cela⁴⁷. En effet,

39 *Ibid.*, p. 309

40 *Ibid.*, pp. 300-301.

41 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 58-59.

42 La notion d'*habitation* est plus que probablement empruntée par Didi-Huberman à Heidegger. Cette notion caractérise l'être-dans-le-monde du *Dasein*, qui ne fait pas que remplir l'espace, mais qui *séjourne* auprès des choses. Sur cette question, nous renvoyons, entre autres, à: Martin HEIDEGGER, «L'art et l'espace» dans *Questions III et IV*, trad. Jean Beaufret, etc., Paris, Gallimard, 1976, p. 269-275; *Etre et temps*, trad. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985, p. 62, 96-97. Nous renvoyons également à certains passages très éclairants de: Arnaud DEWALQUE, *Heidegger et la question de la chose. Esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003 (pp. 47-51, 81-83, 158-171).

43 Cf. Gaston Bachelard: «Etre à l'abri sous une couleur, n'est-ce pas porter à son comble, jusqu'à l'imprudence, la tranquillité d'habiter. L'ombre aussi est une habitation». Cf. *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 127.

44 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*, p. 42.

45 Georges DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985. Nous nous attacherons ici au développement sur le pan, pp. 28-62.

46 *Ibid.*, p. 32.

47 La surface, c'est le plan. Elle doit gagner en «relief» pour devenir pan. La peau n'est pas une surface car, enfin, «on ne fait pas l'amour avec un plan». Cf. *Ibid.*, p. 103.

la peau est à la fois une «limite-surface» et une «limite-entrelacs»⁴⁸. Elle est une surface qui sépare le corps de l'extérieur, elle s'interpose entre notre organisme et le monde qui l'entoure (limite-surface). Mais elle est aussi indistinction de par sa *couleur*, son «incarnat» (limite-entrelacs). L'*incarnat* en peinture (qui rend «hallucinante» la représentation des corps, dont on voudrait qu'ils paraissent vivants), c'est ce rouge qu'on voit poindre au niveau des joues, par exemple. Du rouge sous la transparence de la peau qui nous montre que, là dessous, il y a bien des veines, un entrelacs veineux. Et donc la peau (pour le corps), comme le pan (pour l'image), est un type de surface qui nous montre sa profondeur. Une surface qui joue *dialectiquement* avec la profondeur. La peau est ce qui a «la fondamentale vertu de l'*interstice*, du "se-tenir-entre"»⁴⁹. Il lui faut à la fois le «luisant» et le «sang». C'est justement de cet interstice qu'elle tire son sens. Pensons au travail du peintre. Imaginons un artiste (ici Frenhofer, le personnage génial de Balzac⁵⁰) devant son modèle nu, se demandant comment rendre picturalement ce mouvement du sang sous la peau. Il invente l'incarnat, un «coloris-symptôme»⁵¹. Ce qui rend la peau si difficile à peindre, c'est qu'elle est comme «à double sens». Un sens «qui se présente» et qui distingue le corps du reste du monde et un sens «qui se retire», dissimulé⁵². Ce moment de l'incarnat est donc une modalité de l'effet de pan. Quelque chose d'invisible (le sang) y est à l'œuvre (le rouge des joues). C'est ce qui en fait un symptôme dans la peinture. Mais aussi une trace, un «phénomène-indice»⁵³.

Les notions d'*incarnat* et d'*incarnation* définissent ce qu'est le «visuel»: une modalité du regard qui lie, de façon symptomatique, les deux contraires que sont le visible et l'invisible. Le visuel est un concept qui traduit la manière dont l'invisible *travaille* au sein du visible. Les coloris-symptômes ne cherchent pas à expliquer un invisible ou un mystère, mais ils l'impliquent dans la surface du tableau⁵⁴. La couleur montre qu'elle a toujours été capable d'«agiter» les représentations.

2.2. *Fra Angelico: l'éblouissement du blanc*

C'est dans son travail sur la peinture de Fra Angelico que Didi-Huberman mettra le mieux en perspective l'efficace du pan — qui n'est pas seulement un accident. S'il est «accident *souverain*», c'est parce qu'il a un pouvoir qui lui est propre. L'auteur part d'une fresque d'Annonciation peinte par Fra Angelico, vers 1440-1441, dans une cellule du couvent de San Marco. Une fresque qui annonce le mystère de l'Incarnation. Cette cellule était l'endroit de prière et de recueillement d'un moine du couvent. Le peintre dominicain a peint la fresque dans un «contre-jour volontaire»⁵⁵, suscitant un violent effet d'éblouissement, accentué par la blancheur du pigment utilisé. Le fond est peint à la chaux. Dans cette peinture religieuse, le «fond» a un rôle qui dépasse celui que lui

48 *Ibid.*, p. 33. En effet, un tissu veineux (l'intérieur de la peau) offre une limite plus «entrelacée» que tranchante.

49 *Ibid.*, p. 34.

50 Le texte de Balzac, «Le chef-d'œuvre inconnu», est également repris dans *ibid.*, pp. 135-156.

51 *Ibid.*, p. 30. Toute la question de l'incarnat est traitée dans la première partie du livre. Cf., par exemple, p. 25 où il est défini comme «une tresse de la surface et de la profondeur corporelles, une tresse de blanc et de sang».

52 Ce n'est pas innocemment que nous utilisons ici le vocabulaire de Heidegger.

53 *Ibid.*, p. 99. Le terme de «phénomène-indice» est emprunté par Didi-Huberman (qui en parle comme de ce qui n'est pas «icône») à Heidegger. Ce dernier donne précisément l'exemple de la rougeur des joues qui «[...] peut être prise pour une annonce de la présence de la fièvre, laquelle à son tour est l'indice (*indiziert*) d'un trouble dans l'organisme» (*tre et temps, trad. cit.*, 1985, p. 44). Sur le «phénomène-indice» comme indication de «quelque chose qui ne se manifeste pas lui-même», voir Georges DIDI-HUBERMAN, «Eloge du diaphane», *Artistes*, n° 21, 1984, p. 106.

54 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 363.

55 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image, op. cit.*, p. 21.

accordent traditionnellement les historiens de l'art. Il n'est ni neutre, ni indéterminé; ce n'est pas le «simple contenant des figures»⁵⁶. Quel rôle joue-t-il? Devant l'*Annonciation* de 1440, le visiteur du couvent comprendra que ce fond lumineux, ce pan de blanc qui lui *saute aux yeux*, n'est pas réductible à un décor où s'inscriraient, petit à petit, le temps que les yeux s'habituent à la *clarté*, les formes visibles d'une histoire⁵⁷. C'est ce que Didi-Huberman appelle un *lieu*. Le lieu, nous l'avons évoqué, est bien plus qu'un espace au sens topographique du terme. Dans le lieu peint par Fra Angelico, c'est la puissance divine qui se manifeste: «[...] le lieu, le fond, ce dans quoi et par quoi les formes se formeront, les figures se détacheront —le lieu est un travail potentiel du divin»⁵⁸. Freud n'est pas loin. Le pan-symptôme est le lieu par lequel une puissance, une latence —qu'elle soit divine n'est qu'un prétexte pour Didi-Huberman— se manifeste concrètement, matériellement. Le lieu est symptôme parce qu'il peut être travaillé par une puissance invisible. Comment enfin Didi-Huberman peut-il dire que le lieu est «ce par quoi les formes se formeront»? Il semble ici que le lieu soit un principe actif d'engendrement. Il provoque des déplacements de sens. Pourquoi? Dans un premier temps, il faut «[...] appréhender le lieu comme éminente fonction figurale, comme invention de rapports»⁵⁹. Le moine, se recueillant dans la cellule du monastère où est peinte cette *Annonciation*, ébloui par cette clarté aveuglante, sera mis en contact avec des temps et des endroits très différents. Ce blanc de la fresque de Fra Angelico, lieu de mémoire, peut rappeler à la fois l'annonciation faite à Marie, l'apparition sur la montagne, le mystère de la résurrection, un événement de la vie religieuse du franciscain, ou évoquer encore le futur de la rédemption. Tous ces liens augmentent le sentiment presque onirique de toucher à quelque chose du *mystère* divin.

Le lieu est donc (comme le symptôme et comme l'événement du sens en général) toujours *entre* deux ou plusieurs images, *entre* plusieurs lieux ou plusieurs temps. Il est en mouvement. «Regarder le jardin d'une Annonciation de Fra Angelico, c'est se tenir devant un *locus translatus*, un lieu qui n'immobilise ou n'enferme rien, mais qui au contraire vous fait parcourir un immense chemin mental, entre le Paradis que vous avez perdu et celui que vous voudriez bien regagner, dans le lointain futur de la fin des temps»⁶⁰. Cet «immense chemin mental» est celui qui met en jeu notre mémoire. Didi-Huberman nous rappelle que l'art du Moyen Âge s'est élaboré, théologiquement, à partir d'Albert le Grand, puis de Thomas d'Aquin, comme un art de la mémoire (*ars memoriae*)⁶¹: «l'art de la mémoire —façon, ici, d'appréhender l'antiquité du temps biblique de l'Incarnation— se fondait explicitement sur la thèse magistrale qu'on ne se souvient pas par le temps, mais bien *par le lieu* [...]»⁶². L'argument consiste à dire que l'on ne se souvient pas des événements bibliques par le temps passé, ce temps unique, ce référent trop large, mais par le lieu. S'il autorise une remémoration efficace, c'est qu'il est plus spécifique à chaque événement. Il permet donc de les différencier.

Le lieu de l'Annonciation, tel que le peint l'artiste, fait partie d'un réseau riche d'«associations mémoratives», engendrées par lui. Il y a mouvement et déplacement de la signification. A propos

56 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 32.

57 Ainsi, Pierre Fédida affirme: «définir un espace par un décor porte inévitablement à annuler ou à méconnaître le pouvoir de l'espace» (*L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 171).

58 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 34.

59 *Ibid.*, p. 273.

60 *Ibid.*, p. 281. Ainsi, dans l'*Annonciation* du Prado, Fra Angelico peint, dans le jardin de l'annonciation (qui peut aussi évoquer le jardin du couvent San Marco ou le jardin qu'est la Vierge), Adam et Eve (allusion à l'Eden).

61 *Ibid.*, p. 298.

62 *Idem*.

du lieu qu'est l'image, Didi-Huberman dit encore: «sa vertu, sa puissance propres tiendront à sa capacité d'engendrer, chez qui la contemple, tout un réseau de figures où pourra se tisser une authentique mémoire dévote du mystère —et du "lieu"— de l'Incarnation»⁶³.

Le lieu de mémoire du mystère divin, rappelons-le, c'est le pan, le pan de couleur *éclatante*⁶⁴. Didi-Huberman nous invite à rester simplement face à l'image. Nous savons que le thème de l'Annonciation a souvent été traité. L'historien de l'art, à la recherche de signes lisibles, reconnaissables ou de détails stylistiques et pittoresques, s'en retournera déçu de la version dominicaine de Fra Angelico. La fresque n'est pas une énigme à décrypter. L'événement historique n'y est pas traité de manière surprenante. Le pan est le symptôme de l'image, parce qu'il dessaisit le spectateur ou l'historien de l'art de tous ses savoirs. Il nous propose de prendre le *risque* de l'«éblouissement». Devant l'image, l'historien de l'art abandonne tous ses outils iconographiques, ses concepts préétablis, pour se laisser surprendre par «la vacuité minérale de ce simple lieu qui vient là nous faire face»⁶⁵. Comment, en effet, traiter rationnellement du pan? Quel signe iconique utiliser pour le symptôme, le pan, la tache?

2.3. Fra Angelico: les pluies de taches

L'analyse de *La Madone des ombres*, fresque peinte vers 1440-1450, est également exemplative de l'esthétique du symptôme mise en œuvre par Georges Didi-Huberman. L'œuvre représente une *Sainte Conversation* et met en scène une Madone à l'enfant, entourée de huit saints. L'étonnant, c'est que cette œuvre n'a jamais été commentée qu'à moitié par les historiens de l'art. En effet, il y a, sous la scène peinte, quatre panneaux de peinture formant une «surface bariolée de couleurs aux dominantes rouges, vertes et jaunes»⁶⁶. «Je suis littéralement *tombé* dessus, explique Didi-Huberman. 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»⁶⁷. On pourrait penser qu'il ne s'agit que de *marmi finti* (marbres feints). «C'est cela, et ce n'est pas cela»⁶⁸, nous explique Didi-Huberman. Cette pluie de taches que le peintre a projetée à distance sur la surface, utilisant la «technique *au lancé*» fréquente au Quattrocento, n'est pas là pour faire office de décoration⁶⁹. Elle a une *fonction* liée à la vie religieuse des moines dominicains. Et pourtant, remarque Didi-Huberman, aucune monographie sur le peintre ne rend compte de cette éblouissance significative. Seule la partie supérieure est habituellement prise en considération dans la mesure qu'on donne de l'œuvre. Or ces pans, réhabilités par notre

63 *Ibid.*, p. 299. La Vierge peut être elle-même considérée comme un lieu, elle est le lieu mystérieux de l'Incarnation, «car en elle l'invisible agite le visible» (*ibid.*, p. 307). Elle est une figure où de l'invisible s'incarne dans le visible. C'est la définition même de ce que Didi-Huberman appelle le «visuel». Il forge cette notion de visuel pour exprimer l'intrication dialectique du visible et de l'invisible. L'événement du visuel se pense exemplairement sous le mode de l'*incarnation* ou sous le mode de l'*incarnat*, qui en est l'expression sécularisée. Il faudrait montrer qu'il y a, chez Didi-Huberman, extension à toute forme de peinture de ce qui vaut d'abord pour la peinture religieuse.

64 Cet «éclat» de la peinture qui fait d'un espace un «lieu» se retrouve au-delà du domaine de la peinture religieuse, jusque dans l'art contemporain. Voir par exemple *L'homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*

65 *Ibid.*, p. 24.

66 *Ibid.*, p. 51.

67 Georges DIDI-HUBERMAN, «Dialogue sur le symptôme», *art. cit.*, p. 205.

68 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, *op. cit.*, p. 51.

69 *Ibid.*, p. 53.

auteur, se trouvaient à hauteur du regard pour les religieux qui déambulaient dans le couloir du monastère de San Marco. Ils ne devaient pas être là par hasard.

Didi-Huberman, s'inspirant de la théologie négative, soutient, après Denys l'Aréopagite, que la figure doit être dissemblable. En effet, la peinture religieuse ne cherche pas à imiter, à *représenter* les aspects visibles, mais elle nous fait voir, nous *présente* le «procès» du sacrement, c'est-à-dire le *processus* rituel qui lie l'homme à Dieu⁷⁰. L'essentiel est dans l'*acte* de projection de la peinture sur la surface, que Didi-Huberman rapprochera du geste sacré de l'*onction*. Ici, c'est dans l'indiscernable de la dissemblance colorée que s'ouvre le sens exégétique et que notre vision est plus intense⁷¹. Pour provoquer cette méditation chez ses co-religionnaires, Fra Angelico cherchait, pinceau en main, quelque chose d'essentiel dans l'acte d'éclaboussure et de projection du pigment. Ainsi que l'affirme Didi-Huberman:

«Les pans multicolores de Fra Angelico, en tant même que surface d'intercession, supposent également une valeur d'*onction*. Pourquoi? Parce que la vertu principale du dissemblable consiste à *imiter, non l'aspect, mais le procès*. Imiter le Christ, cela exige des "similitudes dissemblables", parce qu'il ne sert à rien de se déguiser en Christ, de viser son aspect. Imiter le Christ, c'est pleurer avec lui, c'est saigner intérieurement dans la dévotion à son sacrifice»⁷².

L'efficacité de la peinture qui introduit dans l'image de la *dissemblance*, permettra au moine d'être en présence de Dieu, de façon plus authentique que s'il s'était trouvé en face de la représentation d'un vieillard barbu. Ainsi, les quatre pans de *La Madone des ombres* ne sont pas là pour *représenter des marmi*, mais pour *présenter* une pluie de peinture *projetée*. C'est un acte d'éclaboussure pur de la peinture⁷³. Le semblable est considéré ici comme ce qui nous trompe. Il nous donne l'impression d'être proche de ce qui est «représenté». Or le croyant doit sentir que, dans l'image, quelque chose lui échappe (dans ce cas-ci le mystère de Dieu). «Ainsi, affirme Didi-Huberman, la figure est-elle pensée aux fins *de montrer, simplement, l'altérité*, l'altérité du divin ; ce qui est tout autre chose que de croire en signifier l'essence. Nous sommes là aux antipodes de tout iconographisme»⁷⁴. Cette altérité du divin peut être aussi bien présentée par un ver de terre que par une projection de taches sur un mur. Il faut suivre la voie du négatif qu'indique la théologie du pseudo-Denys l'Aréopagite.

Cet intérêt de Didi-Huberman pour les «processus de formation» n'est pas exempt de l'apport psychanalytique. Nous avons vu que Freud insistait particulièrement sur la persistance du processus de formation du symptôme, même après la disparition de ce dernier. De même, Didi-Huberman se préoccupe davantage de l'engendrement de la forme que de sa ressemblance à un modèle dont elle serait la copie. Ce qui est déterminant dans sa pensée, c'est qu'il ne conçoit pas cet engendrement comme quelque chose d'inapparent. Au contraire, la forme nous fait voir sa formation, sa dynamique. Le pan, c'est-à-dire le symptôme, est aussi l'*indice visuel* qui nous suggère ce travail

70 *Ibid.*, p. 140. On sait qu'Aristote, dans sa *Poétique*, définissait déjà la *mimèsis* tragique comme imitation d'une action (1450 b). En d'autres termes, il peut exister une *mimèsis* «plus productrice que reproductrice».

71 Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 144.

72 *Ibid.*, p. 140.

73 *Ibid.*, p. 53.

74 *Ibid.*, p. 86. Nous trouvons ici une critique de l'iconographisme panofskien qui s'étayera dans *Devant l'image (op. cit., pp. 105-169)*.

de *formation*⁷⁵. Dans un article de 1986, Didi-Huberman écrivait: «[...] l'acte pictural en vient, en revient à produire une plongée dans sa *cause matérielle*»⁷⁶. Le thème dépasse la sphère de l'art religieux. La puissance dont l'image fait voir le procès, c'est également celle de la matière picturale. L'image nous présente la façon dont le pigment, la pâte a été étalée ou projetée. C'est l'événement de la peinture qui arrête de figurer ce qu'elle n'est pas pour nous présenter sa formation.

Revenons à la dissemblance de ces taches projetées par Fra Angelico. Le concept de «similitude dissemblable» n'est-il pas ambigu? Ne s'agit-il plus de ressemblance? N'y a-t-il pas plutôt comme une réhabilitation de la *mimèsis* (encore plus authentique)? Dans *Devant l'image*, Didi-Huberman a recours à Freud pour sortir de cette impasse. Avec Freud, la ressemblance n'est pas un «état de fait», mais un travail, un procès où ressembler consiste en une «[...] figuration en acte qui vient, peu à peu ou tout à coup, faire se toucher deux éléments jusque là séparés [...]»⁷⁷. Didi-Huberman insiste, après Freud, sur le vecteur de contact⁷⁸. Suggérer artistiquement la ressemblance entre deux choses, ce n'est pas chercher les effets réussis d'une technique mimétique, c'est faire travailler deux éléments en les mettant en *contact*. La ressemblance, telle que Didi-Huberman la décèle dans *L'interprétation des rêves*, n'est pas une caractéristique intelligible, «[...] mais un mouvement sourd qui se propage et invente le contact impérieux d'une infection, d'une collision ou bien d'un feu»⁷⁹.

Attardons-nous plus explicitement sur la modalité du regard qu'est le *visuel*. Didi-Huberman regrette que la phénoménologie ne se contente que du seul rapport au visible. Pareillement, la sémiologie ne peut se limiter à l'invisibilité du référent de l'image. Le «visuel» est un concept qui sert à désigner ce qui n'est ni visible ni invisible. La découverte de l'intrication de l'invisible et du visible propre à l'exigence incarnationnelle ne fut pas anodine pour la genèse de ce concept : « contre la tyrannie du visible que suppose l'usage totalisant de l'imitation, [...] la prise en compte du motif de l'incarnation, dans les arts visuels du christianisme, aura permis d'*ouvrir* le visible au travail du visuel [...]»⁸⁰. Le blanc pigmentaire de l'*Annonciation* de l'Angelico, désigné par Didi-Huberman comme symptôme de la représentation, ce blanc présenté à notre regard, n'est ni visible ni invisible. Comme l'affirme l'auteur: «il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. [...] Nous disons qu'il est *visuel*»⁸¹.

75 L'article «Art et théologie» est éclairant sur ce point (Cf. *Encyclopaedia Universalis*, supplément, vol. 1, Paris, 1990, pp. 451-458). On y découvre que c'est à partir de l'image elle-même (de la «*matière imageante*»), que les artistes religieux nous font découvrir un «au-delà» du visible. Il est significatif, pour Didi-Huberman, de constater, en dehors même de la sphère de la croyance, que d'«extrêmes subtilités» sont associées à d'«extrêmes matérialités». L'invisible auquel il est fait référence (qu'il soit divin ou non) est indissociable du visible (la matière-pigment).

76 Georges DIDI-HUBERMAN, «La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle», *Critique*, n° 469-470, 1986, p. 627. Cet article raconte la fable d'Apelle: Apelle, peintre hors-pair et de notoriété indiscutable, s'évertuait en vain à terminer le portrait d'un coursier de combat. Il ne parvenait pas à peindre l'écume qui coulait de la bouche du cheval. Il ne parvenait pas à reproduire la couleur de ce mélange de bave et de sang. L'histoire veut qu'exténué, agacé, il jette l'éponge (au sens propre comme au figuré). Le fait est que par le pur des «hasards» (*tuchès*) l'éponge atteint la toile au niveau de la bouche de l'animal. La couleur dégoulinante, éclaboussante, fit mieux que ce que n'espérait le peintre. Plutôt que d'*imiter* l'écume, elle l'engendra, la produisit. Le tableau devenant chef d'œuvre par cet acte de projection insensé. Nous comprenons bien en quoi cette histoire éclaire la définition que Didi-Huberman propose de l'«imitation-acte».

77 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 182.

78 Dans *L'interprétation des rêves*, Freud associe la ressemblance et le contact (*op. cit.*, p. 275).

79 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 183.

80 *Ibid.*, p. 223.

81 *Ibid.*, p. 26.

Les dangers d'une attitude qui ne tiendrait pas compte de cette richesse dialectique du voir donnent naissance à deux comportements: d'un côté, il y a ceux qui imaginent tout voir (attitude tautologique) et de l'autre, ceux qui affirment que «l'essentiel est invisible pour les yeux» (attitude croyante). L'attitude tautologique (*ce que je vois, c'est ce que je vois*) a comme postulat une «perfection de l'immanence»⁸². C'est l'attitude de celui qui prétend (et qui veut à tout prix) s'en tenir à ce qui est vu. Pour le dire dans un langage freudien, l'homme de la tautologie récusé les *latences* de l'objet d'art pour s'en tenir au *manifeste*. L'attitude croyante fait référence à une «perfection de la transcendance»⁸³ (une perfection divine, qui ne s'encombre pas de matière). C'est l'affirmation d'un dogme où ce qu'on voit est nié au profit de quelque chose de plus essentiel. C'est la promesse d'un *au-delà*. Le visible est «relevé» par l'Invisible. Or, dans la pensée de Didi-Huberman, l'invisible n'est pas hiérarchiquement supérieur au visible. L'invisible n'est pas ce qui donne son sens à l'objet. L'invisible n'est pas «au-delà» ni «derrière» l'objet comme quelque chose qui le fonde, mais il se cache *dans* l'objet sur le mode de l'incarnation.

Entre ces deux attitudes qu'il récusé parce qu'elles sont non-dialectiques, la critique de Didi-Huberman débouche inévitablement sur une *façon de voir* qui ne se fixe pas sur l'un des deux pôles. Comme il l'affirme: «il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa main mise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il y a à s'inquiéter de l'*entre*»⁸⁴. A nouveau, l'auteur propose une position intervallaire, rendue possible par le symptôme.

Les deux erreurs dénoncées par Didi-Huberman — pure immanence ou pure transcendance — correspondent aussi à l'absurdité d'une phénoménologie sans sémiologie ou d'une sémiologie sans phénoménologie. Il y a du sens à donner aux œuvres, des sens multiples, puisque l'œuvre d'art est surdéterminée. Mais ces sens s'«incarnent» toujours dans de la matière. À aucun moment ne peuvent être sous-estimés le pouvoir, l'efficacité de la couleur et du pan qui nous la présente.

C'est toute la discipline de l'histoire de l'art, pense Didi-Huberman, qui doit se délivrer de «la tyrannie du visible», afin de comprendre l'efficacité visuelle des images.

3. Le symptôme dans l'histoire de l'art: l'ouverture du savoir

Le savoir de l'historien, du philosophe ou du critique d'art, doit, aux yeux de Didi-Huberman, se forger au fur et à mesure de sa confrontation avec les images. Il est fallacieux de vouloir appliquer aux images des concepts «tout faits», préétablis théoriquement. Le mouvement doit s'inverser. Les images incitent les théoriciens à construire des concepts capables de rendre compte de leur complexité: «faire l'histoire d'un paradigme visuel revient donc à faire l'histoire d'une phénoménologie des regards et des tacts, une phénoménologie toujours singulière, portée certes par une structure symbolique, mais toujours interrompant sa régularité, ou la déplaçant»⁸⁵. Il faut s'interroger sur la possibilité d'une telle histoire. Est-il possible d'offrir à chaque objet la discipline qui lui convient? Comment maintenir à la fois l'exigence de structure et l'attention aux événements singuliers? Comment Freud faisait-il pour combiner cette exigence méthodologique de la structure

82 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 51.

83 *Idem*.

84 *Idem*.

85 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 40.

symbolique et l'étude de *cas particuliers*⁸⁶? La discipline de l'histoire de l'art parvient-elle à traiter les symptômes, à les déceler, à mettre en lumière ce qu'on a pu percevoir de leur complexité? C'est une des questions de *Devant l'image* où Didi-Huberman met en cause le statut de l'historien, censé faire autorité dans le domaine de l'art⁸⁷: «ce livre voudrait simplement interroger le *ton de certitude* qui règne si souvent dans la belle discipline de l'histoire de l'art»⁸⁸.

Les problématiques que Didi-Huberman fait surgir dans sa confrontation avec les œuvres d'art étaient, selon lui, volontairement «enterrées» par la discipline, dans un souci d'univocité. De ce qu'est le visuel, les historiens de l'art se sont éloignés, le réduisant à du visible. Ils ont effacé les traces qu'avaient laissées les symptômes, ne pouvant clairement les déchiffrer. C'est plutôt «l'histoire d'un oubli» que Didi-Huberman nous relate. Les accusés sont principalement Vasari, Panofsky et Kant⁸⁹.

L'image crée *en nous*, dans nos savoirs, des ouvertures. Pour Didi-Huberman, face à certaines images, être touché (dans le sens d'être ému) «[...] devient *être touché* (c'est-à-dire être blessé, *être ouvert* par le négatif afférent à cette même image)»⁹⁰. Ce *négatif* qui nous atteint et qui nous ouvre, c'est le symptôme. Il trouble le savoir du spectateur. Dès 1982, Didi-Huberman indiquait déjà ce qui, dans l'hystérie, défiait le savoir de Charcot⁹¹. Ce dernier tentait d'unifier, dans des mises en scène didactiques ou photographiques, le sens des crises hystériques. Il y a sans aucun doute un lien entre la critique épistémologique qu'il adresse à Charcot et celle qu'il adresse aux historiens de l'art quant au «ton kantien» qu'ils adoptent trop facilement.

L'homme, dans sa rencontre avec l'œuvre d'art, perd ses savoirs préétablis. Aucune image ne supporte qu'on lui impose une grille de lecture préparée à l'avance, identique à celle que l'on appliquerait à d'autres œuvres. En effet, selon Didi-Huberman, l'image authentique nous impose une remise en cause de nos certitudes. Ceci implique que celui qui regarde soit capable de prendre le risque de ne pas tenter, d'emblée, de ramener l'image à du déjà connu. Le symptôme de l'image, élément perturbateur, non-savoir, contraint le spectateur à laisser de côté les outils conceptuels dont il se sert habituellement pour construire son discours. À travers le symptôme, on peut dire que, chez Didi-Huberman, le visuel est ce qui ruine nos certitudes. C'est «[...] une perte pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard»⁹². On pourrait dire que regarder une image c'est

86 Didi-Huberman a consacré une partie importante de son travail récent à Warburg et à Benjamin, rares penseurs à avoir pris, selon lui, le risque de toujours décomposer le champ de l'histoire (de l'art) en autant de singularités. Pour eux, on ne découvre pas la structure d'une civilisation en faisant la synthèse de tous ses traits généraux. On l'atteint à travers ses singularités, ses exceptions : à travers ses symptômes conclura Didi-Huberman. Sur Benjamin et Warburg, voir: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.; «Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, pp. 145-163; «Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)», préface à Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, pp. 7-20; *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000; «Des gammes anachroniques» (entretien avec Robert Maggiori), op. cit.; *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002; «Aby Warburg, l'histoire de l'art à l'âge des fantômes – entretien avec Elie During», *Art press*, n° 277, 2002, pp. 18-24.

87 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 10.

88 *Idem*.

89 C'est dans *Devant l'image* que Georges Didi-Huberman critique ce qu'il appelle l'histoire de l'art *humanisante* qui est toujours, selon lui, réduction d'une multiplicité à l'ordre du Même. La diversité (des images ou de nos rapports aux images) y est subsumée par l'Idée, l'unité synthétique, le cadre de la représentation, le schématisme, le symbole, etc.

90 *Ibid.*, p. 26.

91 Georges DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

92 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 76. On retrouve l'expression chez Fédida: «[...] l'absence participe des inquiétantes étrangetés qui menacent la certitude des perceptions et des pensées» (*L'absence*, op. cit., p. 8).

perdre connaissance. Certaines formes peuvent même aller jusqu'à nous enlever tous nos repères. Ainsi, Bataille, devant les portraits cubistes de Picasso, comprenait que la «dislocation des formes» entraîne souvent celle de la pensée⁹³. Regarder une image, c'est encore *perdre pied*. Heidegger n'affirmait-il pas que la «proximité» de l'œuvre d'art peut nous transporter «ailleurs que là où nous avons coutume d'être»⁹⁴?

Cet impératif méthodologique que souligne et re-souligne constamment Didi-Huberman — celui de reconnaître à l'image qu'elle ouvre (ou même déchire) tous nos savoirs préétablis — est lié au mouvement dialectique que le visuel nous a permis de déceler dans les œuvres d'art. Dès que l'on cherche à fixer le mouvement dans une synthèse, Didi-Huberman estime que cette ouverture se referme. L'ouverture de l'œuvre d'art peut être définie comme une «longue suspension du moment de conclure»⁹⁵. L'image réellement efficace est capable de nous maintenir dans cette suspension. Elle nous surprend au point de nous rendre incapable de la cerner complètement⁹⁶. L'image s'ouvre, nous ouvre, et dans cette ouverture nous nous voyons contraints («souveraine contrainte»⁹⁷ selon Didi-Huberman) au non-savoir.

Au terme de cette recherche, nous pouvons confirmer que les deux acceptions du symptôme — celle de Freud et celle de Didi-Huberman — se recoupent théoriquement. De ce qu'est le symptôme chez Freud, Didi-Huberman retiendra, en somme, trois aspects essentiels. Premièrement, le symptôme rend compte théoriquement d'un conflit incessant entre des forces actives. C'est ce conflit que Didi-Huberman nommera *dialectique* du symptôme. Le pan instaure notamment un jeu dialectique entre surface et profondeur. Deuxièmement, le symptôme est une construction qui agit sur deux territoires à la fois (l'un visible, l'autre invisible). Le pan est précisément à l'origine de la modalité du regard pour laquelle Didi-Huberman crée le concept de visuel qui rassemble, sous le mode de l'incarnation, visible et invisible. Troisièmement, il présente simultanément des éléments disparates, voire contradictoires. C'est la surdétermination du symptôme. Le pan est ce en quoi une multiplicité de sens converge. Il inclut virtuellement, dans l'œuvre d'art, tout un réseau de significations. Or, ce foisonnement de sens — c'est toute l'originalité du propos — s'incarne véritablement dans la matière. Le pan désigne *à la fois* un endroit précis du tableau, un événement très concret auquel nous pouvons assister *et* une agglomération de sens. Il nécessite donc une *esthétique du symptôme*, qui se déploiera avec force, selon nous, en 1990, dans le *Fra Angelico*. Cette esthétique implique une reconsidération épistémologique des théories sur l'art⁹⁸. Benjamin pensait que le plaisir qu'on prend aux images est nourri par le terrible défi qu'elles lancent au savoir. Il prit le risque de relever ce défi. Pour Didi-Huberman, c'est le savoir lui-même qui le réclamait⁹⁹.

93 Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe*, op. cit., p. 184.

94 Martin HEIDEGGER, «L'origine de l'œuvre d'art» (1935-1936), *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 36.

95 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 25.

96 Ainsi, à propos de l'image poétique, Bachelard affirme: «Mais il s'agit de passer, phénoménologiquement, à des images invécues, à des images que la vie ne prépare pas et que le poète crée. Il s'agit de vivre l'invécu et de s'ouvrir à une ouverture du langage» (*La poétique de l'espace*, op. cit., p. 13).

97 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, op. cit., p. 15.

98 Il reste à étudier de façon détaillée la critique de Didi-Huberman à l'égard de la tradition kantienne. L'esthétique du symptôme, présentée ici dans ses grandes lignes, implique en fait une vaste déconstruction de ce «ton kantien» que Didi-Huberman juge dominant en histoire de l'art depuis Cassirer et Panofsky. Il ne s'agissait pas ici d'examiner cette déconstruction. Elle pourrait néanmoins être développée à partir des quelques indications qui ont été données.

99 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 155.