

Imaginer, disloquer, reconstruire

Georges Didi-Huberman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/193>

DOI : 10.4000/actesbranly.193

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Georges Didi-Huberman, « Imaginer, disloquer, reconstruire », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/193> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.193>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Imaginer, disloquer, reconstruire

Georges Didi-Huberman

- 1 Parce qu'il n'y a pas d'image sans imagination (comme il n'y a pas de forme sans formation), il faut d'emblée convenir de la teneur anthropologique de toute image, qui suppose elle-même la constitution sociale et psychique d'un sujet. On simplifie les choses à voir dans les images des éléments plus ou moins plats, immobiles, bien cadrés, saisissables dans la frontalité d'une cimaise, voire d'une vitrine de musée. Il se passe avec les images, par cela même qu'elles sont envisagées par des corps humains, quelque chose d'équivalent de ce qui se passe lorsqu'un sujet envisage son semblable. « Quand l'homme rencontre son semblable » disait Lacan dans son séminaire sur l'identification, « il tourne autour, il éprouve alors sa vision comme tendue entre faces et profils. Les faces vers lesquelles il palpète, et toute sa palpitation, lui reviennent en miroir, dans un tournoiement d'ailes battantes¹. »
- 2 Ce n'est pas un hasard si la métamorphose de la larve et de la nymphe en papillon adulte se nomme une *imago*.
- 3 Il en est de l'image comme du papillon et de l'*imago* psychique au sens de Lacan (ou de Merleau-Ponty, d'ailleurs) : elle bat – elle bat des ailes. Elle est affaire d'apparition visuelle et d'expérience corporelle en même temps. Mais si toute relation au corps propre et au semblable, comme la décrivent les psychanalystes et les phénoménologues, met en œuvre l'efficacité psychique de l'image, il reste à découvrir en quoi la réciproque est vraie : en quoi, donc, toute relation à l'image met en œuvre une expérience psychique du corps propre et du semblable avec lui. C'est ce qui s'expérimente avec clarté dans la série d'images proposées en 1921 par Hermann Roschach au titre de ce qu'il nommait un *Psychodiagnostic*. Son coup de génie – en pleine époque de surréalisme, de « dessins automatiques » et d'intérêt spéculatif sur les taches d'encre de Victor Hugo ou les *Kleksographien* de Justinus Kerner, par exemple – aura été de produire des images qui fussent à la fois *fortuites*, avec l'équivoque, la fragilité que cela suppose, et structurellement *prégnantes*. Prénance obtenue, comme on le sait, par une procédure d'empreinte automatiquement créatrice de *symétries* formelles :

« La réalisation de telles images fortuites est très simple : quelques grosses taches sont faites sur une feuille de papier. On plie ce papier en deux et la tache se répand entre les feuillets. [...] Étant donné le mode de fabrication, les images sont symétriques, avec de toutes petites différences entre les deux moitiés. Des images asymétriques sont rejetées par une grande partie des sujets. La symétrie donne aux figures une partie du rythme nécessaire. Elle a bien le désavantage d'influer un peu sur l'interprétation dans le sens de la stéréotypie. Mais, par ailleurs, elle crée des conditions égales pour les droitiers et les gauchers ; elle semble aussi faciliter la réaction chez nombre d'inhibés et de bloqués. Enfin la symétrie invite à interpréter toute image comme une seule scène.² »

- 4 Bref, les planches de Rorschach seraient à regarder comme d'authentiques images-papillons : la feuille s'est pliée à la façon dont les deux ailes se rabattent l'une sur l'autre, puis, en se dépliant, elles révèlent une somptueuse symétrie de dessins à la fois localement erratiques et globalement organiques, impossibles à « fixer » une fois pour toutes. Or, ces images fonctionnent, disent les psychologues, comme un « miroir » du sujet qui regarde – fût-il, comme dans la psychose, « brisé, éclaté, en morceaux difficilement raccordables pour reconstruire une représentation unifiée de soi »³ – et comme un monde de spectres animaux par quoi le sujet finit par se sentir regardé, si ce n'est menacé⁴. La plus « simple » de toute la série, parce que sa symétrie verticale apparaît extrêmement puissante, est la planche V que le spectateur identifie presque toujours comme un papillon noir, un papillon de nuit, un phalène (l'animal à qui Warburg confiait ses secrets depuis son expérience psychotique à Kreuzlingen)⁵. Quelquefois, cette sensation visuelle s'approfondit jusqu'à faire de l'animal un *corps tissé de nuit*, inquiétant pour cela, ou bien « un papillon qui traîne dans des flaques d'eau, qui a perdu ses ailes, qui n'arrive pas à se dépêtrer » ; ou encore une pure *draperie ouverte* évoquant, ici « une robe froufrouante », là, « les vêtements déchirés et sales » d'un être voué à la dérélition⁶.
- 5 On comprend alors ce que la psychiatre Myriam Orr a pu nommer, dans la clinique du Rorschach, le « choc à la symétrie »⁷. L'*imago* en tant que symétrique – puisque tel est son trait formel le plus manifeste, que ce soit sur les ailes du papillon ou dans l'image de notre corps propre, à commencer par notre visage – peut être envisagée de façon équivoque, si ce n'est de façon violemment ambivalente. D'un côté, la symétrie (surtout la symétrie verticale) est un *trait de construction* : elle structure positivement la représentation, elle érige le sujet en forme stable. Mais son équivoque apparaît lorsque nous nous retrouvons devant l'image comme devant un masque, c'est-à-dire une *organisation duplice* : comme si l'*imago* cachait dans sa splendeur formelle l'existence masquée d'une informe *larva*. On ne s'étonnera pas, en ce sens, que Roland Kuhn ait pu interpréter l'expérience du Rorschach au titre de ce qu'il nomme une « phénoménologie des formes masquées »⁸. Le pire advient lorsque la symétrie se trouve appréhendée négativement, l'axe charnière étant vu, non comme évidence constructive, mais comme *évidement, tranchée* de la forme.
- 6 Ce qui apparaît à ce moment n'est plus qu'une fêlure, une faille dans l'organisation, un véritable *trait de destruction*. Voilà pourquoi la planche V du Rorschach peut faire signe, pour certains, de « feuille déchirée qui se coupe en deux », voire de « monde coupé en deux » à l'image des « deux hémisphères du cerveau », ou enfin d'« explosion » dégageant « une impression d'horreur » parce que l'image, à ce moment, ne met en acte rien d'autre que « quelque chose qui sépare »⁹. Bref, la symétrie de l'image-papillon n'offre sa stabilité formelle – sa garantie spéculaire, sa structure d'équilibre – que comme le masque d'un dommage toujours possible, une menace liée à l'informe et à la

destruction. « Nous ne devons pas considérer la symétrie comme quelque chose de statique seulement », écrit Binswanger, « mais au contraire nous devons lui reconnaître un moment dynamique [lié à] l'image corporelle de notre présence [...] dans sa totalité, pour ce qu'elle a de mobile et d'animé.¹⁰ » La symétrie engage donc un *mouvement*, celui de l'« être-empporté-vers » – comme choisit de le nommer Binswanger –, elle exige à ce titre une compréhension anthropologique de la pulsation ou du battement d'ailes d'une *psyché* animant notre corps.

- 7 Dans la symétrie, désormais, les figures se rendent capables d'aller et venir, de *papillonner* entre l'attraction et la répulsion, le désir et l'effroi, en sorte qu'une même image symétrique, dans le test de Rorschach, peut aider à « ne pas sombrer dans le chaos », mais peut, aussi bien, induire un « appauvrissement du monde », voire abriter son propre destin de déformation comme « quelque chose d'étranger, d'hostile à la vie, de destructeur de la vie, ce qui signifie : la proximité de la mort »¹¹.
- 8 Heinrich Wölfflin, qui fut avec Aby Warburg l'un des fondateurs de notre moderne histoire de l'art, a introduit dans son enseignement l'usage heuristique des deux diapositives présentées symétriquement sur un écran, quelquefois la même image montrée en miroir, comme sur les ailes d'un papillon¹². Dès 1886, Wölfflin – qu'a inmanquablement lu Rorschach et que Binswanger, entre autres, cite souvent – tentait une approche *esthétique* des formes visuelles en marge de toute question de jugement *esthétique* :
- « [Les] formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps. Si nous étions des êtres seulement voyants, nous n'aurions du monde corporel qu'un jugement purement esthétique. Mais, comme hommes pourvus d'un corps qui nous apprend à connaître ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force, etc., nous rassemblons en nous les expériences qui, seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état de formes qui nous sont extérieures. [...] Involontairement, nous animons chaque chose. C'est là une pulsion (*Trieb*) ancestrale de l'humanité. [...] Nous prêtons l'image de nous-mêmes à tous les phénomènes.¹³ »
- 9 Voilà pourquoi, affirmera Wölfflin, « l'exigence de symétrie provient de la constitution de notre corps »¹⁴. Voilà pourquoi, inversement, l'effet d'asymétrie sera susceptible de produire un « malaise physique, [...] comme si l'un de nos membres était mutilé, comme si la symétrie de notre corps était dérangée »¹⁵. À l'objection selon laquelle nous n'éprouvons aucun malaise devant certains objets asymétriques, par exemple une tasse à café qui n'a qu'une seule anse, Wölfflin répond avec une certaine acuité phénoménologique : « Même dans ce cas, notre principe se trouve vérifié : automatiquement, le côté pourvu d'une anse devient le *dos* de la tasse et la symétrie se trouve respectée. Dès que nous avons deux anses, le rapport est transformé et nous retrouvons une analogie avec nos bras¹⁶. »
- 10 L'exemple est éclairant dans la mesure même où la tasse à café n'est pas considérée absolument, idéalement ou statiquement – comme un papillon épinglé à jamais sur sa planche entomologique –, mais sous les différentes possibilités ou *profils* qu'elle est capable d'offrir : à condition, bien sûr, qu'on la manipule, qu'on la mette *en mouvement*.
- 11 Il revient à Franz Boas – à l'époque même où Warburg, avec lequel il échangea et partagea nombre d'idées, constituait son rêve d'un *Bilderatlas* qui ne fût pas figé et où les images fussent laissées libres de leur mouvement sur les planches ou d'une planche à l'autre – d'avoir pensé le rapport essentiel qui s'établit, dans les « formes primitives », entre symétrie et mouvement. Boas a donc tenté de comprendre *comment dansent les*

symétries dans l'espace et dans le temps, à l'image de nos *imago*s papillonnant dans la lumière de l'été. La symétrie », écrit Boas, constitue l'un des « traits caractéristiques [qui] s'observent dans l'art de tous les temps et de tous les peuples.¹⁷ » Elle sera immédiatement pensée, comme chez Wölfflin, dans sa relation avec la stature du corps humain et, plus encore, avec ses mises en acte, ses mises en mouvement faites de *rythmes* et de *gestes* :

« Nos gestes obéissent souvent à un rythme et à une symétrie droite-gauche ou gauche-droite. J'ai tendance à considérer que ce facteur physiologique joue un rôle déterminant, aussi important que le spectacle de la symétrie du corps humain ou du corps des animaux. [...] Si la symétrie est souvent horizontale [c'est-à-dire avec un axe vertical, comme dans la planche de Rorschach], et rarement verticale, c'est sans doute parce que nous ne faisons pas de gestes symétriques verticaux.¹⁸ »

- 12 Boas mettait en œuvre, dans tous ces passages de *Primitive Art*, une conception résolument dynamique, voire chorégraphique, des formes symétriques de l'art ornemental envisagées, non comme thèmes ou entités inertes, mais comme transformations opératoires : mouvements spatiaux, combinaisons structurales, métamorphoses. La symétrie par inversion était, par exemple, référée à un certain type de répétition rythmique ou de « rotation du motif », comme dans la *svastika* ou dans certaines figures serpentine¹⁹. Ailleurs, la régularité du décor était comprise selon un « rythme déterminé par le geste de l'artisan, ce qui correspond à la traduction spatiale d'une séquence rythmique temporelle »²⁰. On peut, certes, exposer à plat les somptueuses couvertures ou les châles de danse des Indiens de la côte américaine du Pacifique Nord en les analysant selon les mêmes différences par lesquelles l'entomologiste aborde les *patterns* de ses ailes de papillons²¹. Mais les motifs de symétrie envahis d'yeux ou d'ocelles ne prennent sens que dans le papillonnement lui-même, c'est-à-dire la danse vivante – mise en espace dans toutes ses directions, gestes de va-et-vient, temporalité de l'apparition et de la disparition – où s'effectuent de tels motifs²². Même les gueules d'animaux redoutables, dans les masques kwakiutl, s'ouvrent et se ferment comme les pages d'un livre ou les ailes de papillons, découvrant tout à coup leurs imprévisibles symétries²³.
- 13 Claude Lévi-Strauss, on le sait, a tiré un parti considérable d'une remarque de Boas concernant, dans l'art du Pacifique Nord, le corps animal « représenté comme fendu en deux (*represented as split in two*) de la tête à la queue, ou bien la tête montrée de face, jointe aux deux profils du corps »²⁴. Sans même entrer dans les problèmes fort complexes que posent, à l'anthropologue comme à l'historien, les « migrations » géographiques et temporelles de tels motifs, on demeure frappé par la teneur même de cette notion de coupure, de fente ou de refente (*cut, split, Spaltung*). On comprend alors qu'une image symétrique ne s'obtient pas seulement à *construire* l'homologie des motifs situés de part et d'autre d'un axe donné. Il suffit de *couper* pour créer un axe de symétrie. Or, couper revient à blesser, à séparer, à *détruire* un peu. Cela est si vrai que Lévi-Strauss développe sa notion de « dédoublement de la représentation » à travers l'altération opératoire que constitue la *dislocation* des motifs impliquée par la coupure elle-même : « Dislocation et dédoublement sont fonctionnellement liés²⁵. »
- 14 Dire de l'image qu'elle « bat des ailes », c'est dire que sa symétrie même est une danse : tout ensemble liberté du corps et péril – dislocation, fente, destruction – pour sa propre forme. Dans les mêmes années où Lévi-Strauss découvrait, *via* Franz Boas et André Breton, le Museum of Natural History de New York où il vivait en exil, les pouvoirs disloquants de la symétrie, Henri Focillon parlait lui aussi de la forme en

termes d'*espace fissuré*, constamment dédoublé – multiplié mais creusé, enrichi mais ouvert – par l'imagination : « [La forme] est stricte définition de l'espace, mais elle est suggestion d'autres formes. Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître.²⁶ »

BIBLIOGRAPHIE

- Binswanger (1947) 1971 : Ludwig Binswanger, « À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », dans *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971 ; trad. fr. : Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn.
- Boas (1898) 1975 : Franz Boas, *Facial Paintings of the Indians of Northern British Columbia* (New York, American Museum of Natural History, 1989), New York, AMS Press, 1975.
- Boas (1927) 2003 : Franz Boas, *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003 trad. fr. : Catherine Fraixe et Manuel Benguigui.
- Chabert (1938) 1997 : Catherine Chabert, *Le Rorschach en clinique adulte. Interprétation psychanalytique*, Paris, Dunod, (1938) 1997.
- Chabert (1987) 1998 : Catherine Chabert, *La Psychopathologie à l'épreuve du Rorschach*, Paris, Dunod, (1987) 1998.
- Focillon (1943) 1970 : Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, PUF, (1943) 1970.
- Jonaitis 1991 : Aldona Jonaitis, dir., *Chiefly Feasts. The Enduring Kwakiutl Potlatch*, New York-Seattle-Londres, American Museum of Natural History-University of Washington Press, 1991.
- Lacan 1995 : Jacques Lacan, *L'Identification. Séminaire 1961-1962*, Paris, Association freudienne internationale [document interne h.-c.], 1995.
- Lévi-Strauss (1944-1945) 1958 : Claude Lévi-Strauss, « Le Dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.
- Minkowska (1956) 2003 : Françoise Minkowska, *Le Rorschach. À la recherche du monde des formes* (Paris, Desclée de Brouwer, 1956), Paris, L'Harmattan, 2003.
- Mucchielli 1968 : Roger Mucchielli, *La Dynamique du Rorschach*, Paris, PUF, 1968.
- Orr 1959 : Myriam Orr, « Quelques observations inédites sur le test de Rorschach », *Bulletin du Groupement français du Rorschach*, n° 11, 1959, p. 15-19.
- Rorschach (1921) 1962 : Hermann Rorschach, *Psychodiagnostic. Méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception (interprétation libre de formes fortuites)* (1921), Paris, PUF, 1962 ; trad. fr. : André Ombredane et Augustine Landau, revue par C. Beizmann.
- Samuel (1982) 1990 : Cheryl Samuel, *The Chilkat Dancing Blanket*, Norman-Londres, University of Oklahoma Press, 1990.

Simmel (1901) 1988 : Georg Simmel, « La Signification esthétique du visage » (1901), dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 137-144 ; trad. fr. : Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

Simmel (1902) 2003 : Georg Simmel, « Le Cadre. Un essai esthétique », dans *Le Cadre et autres essais* (1902), Paris, Gallimard, p. 29-40 ; trad. fr. : Karine Winkelvoss, 2003.

Simmel (1909) 2003 : Georg Simmel, « Pont et porte » (1909), dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 159-166 ; trad. fr. : Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

Simmel (1911) 2003 : Georg Simmel, « L'Anse », dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 217-228 ; trad. fr. : Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

Wölfflin (1886) 1996 : Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris, éd. Carré, 1996 ; trad. fr. dirigée par Bruno Queysanne.

Wölfflin (1928) 1997 : Heinrich Wölfflin, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau » et « Le Problème de l'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphaël », *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997, p. 116-131 ; trad. fr. : Rainer Rochlitz.

NOTES

1. Lacan 1995, p. 407.
2. Rorschach 1962, p. 1-2.
3. Chabert 1987, p. 268-269.
4. Rorschach 1962, p. 37.
5. Rorschach 1962, p. 42. Voir également Minkowska 1956, p. 189 et Mucchielli 1968, p. 105-112.
6. Chabert (1983) 1997, p. 118, 145 et 156.
7. Orr 1959, p. 15-19.
8. Kuhn (1957) 1992, p. 139 (sur la planche V) *et passim*.
9. Chabert (1983) 1997, p. 61 et 159 ; Chabert (1987) 1998, p. 61 et 218.
10. Binswanger 1971, p. 228.
11. Binswanger 1971, p. 231-232.
12. Voir Wölfflin (1928) 1997 et Wölfflin (1930) 1997, p. 116-131.
13. Wölfflin(1886) 1996, p. 30-31.
14. Wölfflin(1886) 1996, p. 52-53.
15. Wölfflin(1886) 1996, p. 53.
16. Wölfflin(1886) 1996, p. 3. Cette phénoménologie de la symétrie se retrouve, à la même époque, dans de nombreux essais d'esthétique, notamment ceux de Georg Simmel. Voir Simmel (1901) 1988, p. 137-144 ; Simmel (1902) 2003, p. 29-40 ; Simmel(1909) 2003, p. 159-166 ; Simmel (1911) 2003, p. 217-228.
17. Boas (1927) 2003, p. 62.
18. Boas (1927) 2003, p. 63-64.
19. Boas (1927) 2003, p. 68.
20. Boas (1927) 2003, p. 70. Voir également p. 341-351.
21. Boas (1927) 2003, p. 288.
22. Voir Samuel (1982) 1990, *passim*, notamment p. 17, 33, 49, 71 et 201.
23. Voir Jonaitis, 1991, p. 251-281. Dans son étude sur les peintures faciales des Indiens de la Colombie britannique, Boas montre le jeu constant des symétries soulignées et brisées (comme lorsqu'un éclair ou un serpent viennent s'enrouler depuis la base du cou, à droite du visage, jusqu'au sommet du front, à gauche). Voir Boas (1898) 1975, pl. I-VI.

24. Boas (1927) 2003, p. 254.
25. Lévi-Strauss (1944-1945) 1958, p. 281.
26. Focillon 1970, p. 4.
-

RÉSUMÉS

Les procédures historiques et anthropologiques nécessaires à l'approche des images ne vont pas sans un montage particulier des champs de savoir. Or, il n'y a pas d'image sans imagination (comme il n'y a pas de forme sans formation), ce qui implique la coalescence, en toute procédure vouée aux images, du montage et de l'imagination. Mais qu'entend-on ici par imagination ? À titre d'exemple, on interrogera la manière dont fascination, dislocation et construction se trouvent liées dans l'expérience de certaines formes symétriques chez Wölfflin, Boas et Lévi-Strauss.

INDEX

Mots-clés : construction, dislocation, image, symétrie

AUTEUR

GEORGES DIDI-HUBERMAN

École des hautes études en sciences sociales –

Philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales. Il a séjourné à Rome (Académie de France), à Florence (villa I Tatti-Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), à Londres (Institute of Advanced Study, Warburg Institute). Il a enseigné dans plusieurs universités étrangères (Johns Hopkins, Northwestern, Berkeley, Courtauld Institute, Berlin). Il a reçu le Hans-Reimer-Preis de la Aby-Warburg-Stiftung (Hambourg) et le prix Humboldt (2006). Il a dirigé plusieurs expositions, dont *L'Empreinte* au centre Pompidou (Paris, 1997) et *Fables du lieu* au Studio national des arts contemporains (Tourcoing, 2001). Il a publié une trentaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images.