

Ces images comme fluides...

Gestes, d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image de Georges Didi-Huberman, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 84 p.

Mathieu-Alexandre Jacques et Caroline Proulx

Numéro 204, septembre–octobre 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18431ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jacques, M.-A. & Proulx, C. (2005). Ces images comme fluides... / *Gestes, d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* de Georges Didi-Huberman, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 84 p. *Spirale*, (204), 48–49.

CES IMAGES COMME FLUIDES...

GESTES D'AIR ET DE PIERRE. CORPS, PAROLE, SOUFFLE,
IMAGE de Georges Didi-Huberman

Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 84 p.

ÉTRANGE objet que cette dernière monographie de Georges Didi-Huberman. La minceur de l'ouvrage — quelque quatre-vingts pages — trahit le travail de réflexion vaste, profond et ponctué d'un impressionnant réseau référentiel où s'inscrivent les « lieux » d'inspiration de l'historien de l'art, à commencer par les travaux du psychanalyste Pierre Fédida. Les multiples citations insérées dans le propos témoignent du foisonnement de la parole de l'autre : Freud, Lacan, Foucault, Deleuze et Benjamin sont invités à dialoguer, révélant la méthode à l'œuvre dans l'essai. Il s'agit de baliser un horizon d'intuitions, philosophiques et psychanalytiques, qui pourraient trouver résonance dans certaines figures esthétiques, dans le but de montrer si une pensée des oppositions, faite de la coalescence du visible et de l'invisible, peut naître de notre rapport à l'image. D'où l'attention toute particulière portée aux figures du brouillard ou de la grisaille — espaces médians entre le solide et le liquide, entre le noir et le blanc — qui sont autant d'évocations de cet entrelacs poreux, pliable, propice à accueillir ce qui résiste à l'établissement d'un sens définitif. L'art viendrait ainsi révéler ce mouvement inhérent aux choses qui nous échappent. Peintres, philosophes, littéraires, analystes et artistes au sens large sont donc ici conviés comme témoins et sismographes de l'impuissance du langage ordinaire à rendre compte d'une absence fondatrice dont l'existence et l'intensité seraient perceptibles à travers certaines images, dans ce que Didi-Huberman conçoit comme le tourment des formes.

Le rêve et les réminiscences sont quelques-unes de ces manifestations du travail psychique que convoque l'auteur pour conceptualiser la nature fuyante et évanescence de l'image que la parole (analytique, mais aussi littéraire) tente, dans l'après-coup, de ressaisir, en la ratant toujours, laissant, par le fait même, une « empreinte fugace ». Une question s'impose alors : comment cette empreinte, cette fossilisation d'une apparition se manifeste-t-elle ? C'est précisément ce que cherche à cerner le philosophe à travers l'étude de la relation inusitée entre ces éléments antagonistes que sont l'air et la pierre, vecteurs

des présences « fantomatiques [qui] bouleversent le cours du récit et troublent le représentable ». Le visible — l'inscription figée à même la pierre — et l'invisible — ce mouvement de l'air présent entre les formes — sont donc ici pensés l'un avec l'autre pour témoigner de l'absence qui commence là où la forme s'étirole, dans le retranchement du sens. Cette pensée se situe dans la droite ligne des réflexions de Pierre Fédida. Et pour cause, car l'essai est partiellement issu de conférences données à l'Université de Paris-VII en hommage au psychanalyste, décédé en 2002, et dont l'œuvre ne cessa de côtoyer l'esthétique. Juste avant ce décès, l'historien de l'art et le psychanalyste travaillaient conjointement à un dialogue sur la nature du symptôme et avaient comme projet de publier à quatre mains un ouvrage d'anthropologie du visuel marqué par ce passage nécessaire de l'étude des formes symboliques (célèbre projet d'Ernst Cassirer) à une réflexion plus intuitive, dans la lignée des travaux d'Aby Warburg, sur les formes symptomales. D'où l'intérêt pour la draperie, l'eau, la grisaille, les nuages, l'air, les chevelures flottant au gré du vent (chez Botticelli, notamment) : autant d'indices d'une fluidité des images qui vient mettre en tension (et en question) leur apparente fixité.

C'est en ayant « Le souffle indistinct de l'image » en tête, un texte très connu de Fédida (*Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, 1995) réputé pour sa complexité, que l'auteur poursuit sa réflexion sur les images comme fluides, sujet d'un volet annuel de son séminaire donné à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Cette fluidité s'incarnant à travers la présence évanescence et quasi imperceptible de l'air, on comprend mieux pourquoi le philosophe interroge avec insistance les espaces interstitiels du corps — les orifices et plus spécialement la bouche — comme ces seuils, entre intériorité et extériorité, par où passent la vie et la voix. La présence du souffle, véritable palpitation présente sur le corps du sujet comme dans la matérialité de la toile ou de la voix, se révèle à travers certaines œuvres picturales, mais également dans certaines pièces musicales — allant des opéras de Bach et de Monteverdi jusqu'au fla-

menco, art par excellence de la danse et de la cadence. C'est dans ce corpus éclaté et interdisciplinaire que se situe une des forces du propos. Loin d'associer la question de l'air et du mouvement aux seules images visuelles, Didi-Huberman prolonge, de façon audacieuse, son champ d'étude en s'attaquant à de nouveaux objets — la musique, le chant, la danse, la parole vociférée — pour penser cette déstabilisation de la représentation. Dans ces œuvres où s'expose — et explose — le mouvement, la plastique des tourments semble aller de pair avec une « psychologie des tourments ».

Du mouvement de l'art aux tourments de l'âme

Posant les jalons d'une pensée du souffle, l'ouvrage s'ouvre sur la question de l'accent, au sens d'une accentuation des vérités, comme s'il s'agissait par là de donner corps aux mots, à leur manque fondateur — fissure séculaire entre le mot et la chose — pour ainsi mettre en relief le manque, la fêlure, l'impossibilité du langage verbal à dire les choses de manière juste sans qu'il y ait d'abord un appel fait au corps et aux sens. L'accent repérable dans l'air et dans le geste aurait ainsi ce pouvoir de faire « danser les mots [en leur donnant] puissance, consistance de corps en mouvement ». S'ensuit une théorisation du souffle qui tente de mettre de l'avant cette idée de l'air comme expression du mouvement climatique certes, mais également comme expression des tourments de l'âme. D'où la question des formes symptomales comme indices de l'affect à débusquer dans les menus détails et les fléchissements présents dans l'image, allant des feuillages tremblants aux volutes d'air en passant par les draperies légèrement surélevées. La réflexion s'attache alors à montrer comment l'air, le mouvement et *a fortiori* la pulsation du temps sont à voir et à entendre dans les (re)plis du symbolique, là où la forme et la figure se fluidifient, où le blanc s'insère dans la matière langagière.

Cette conception de l'air — à entendre dans son double sens d'*airos* et d'*aura* — repose en grande partie sur une théorie de l'inconscient favorable à la rencontre du souffle et de l'image, où



Karen Brett, de la série *The Myth of Sexual Loss* (2002). Gracieuseté de Ffotogallery Wales Limited. Original en couleurs

l'air, « portant de la parole », deviendrait le « milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel ». On comprend alors la prédilection du philosophe pour cette notion forte et stimulante du « souffle de l'image » qu'a élaborée Fédida. Le mouvement de l'inconscient serait à entendre comme ce souffle à l'origine de l'image, nécessairement furtive, au bord de la chute, comme dirait Deleuze. Toute l'intuition de l'ouvrage consiste à rendre sensible cette expérience limite où, circonscrivant le souffle et l'inspiration dans les divers registres de l'art, nous pourrions y percevoir les traces de ces images disparues, apparitions, brèches et mises en acte d'une absence profonde : celle peut-être de l'expérience du trépas, vision de la mort ou de l'affect qui l'accompagne.

L'origine du souffle

À l'aide de l'exemple de la *Pietà*, le philosophe nous invite à comprendre l'ancestralité, l'origine du souffle et son caractère indistinct, à partir de la figure des mères en deuil, mettant en scène, par les traits tordus du visage, les

traces désormais fugaces des disparus. Il y aurait, dans la part d'ombre, dans le creuset de l'image, l'écho de la disparition, « l'«arrière-mère» imaginée par Pierre Fédida comme une matière fluide — milieu, air, mer — de l'émanation généalogique ». « C'est donc dire que l'origine du souffle est à percevoir « en tant que matière maternelle de l'image », opposée et complémentaire à l'imago paternelle, située dans le symbolique et le représentable. Devant l'image, cette matière serait ainsi perceptible dans les ombres créées par les jeux de lumière et les effets d'intensité, figurations en quelque sorte de l'archaïque, à la fois présence et absence. C'est sur cette dernière idée que se clôt l'essai, avec l'hypothèse que le « souffle indistinct de l'image » fait appel, de manière plus large, à l'immanence entendue au sens philosophique comme mouvement présent entre les corps et la parole, mouvement de l'air repérable dans l'image lorsque celle-ci expose sa friabilité.

En regard de ces considérations, *Gestes d'air et de pierre* se lit comme l'état des lieux d'une réflexion en gestation et en pleine effervescence. C'est ainsi qu'il faut le saisir, dans le sillage de ces essais plus intuitifs qu'étaient *Être crâne* et *La*

Demeure, selon des modalités bien différentes des ouvrages plus démonstratifs, tel *Images malgré tout*, pour ne citer que le plus récent. En effet, nous sommes ici dans le registre de l'intuition et de l'esquisse où l'objet de la pensée s'éprouve plus qu'il ne se conçoit. On peut dire que le philosophe, avec ce nouvel essai, entraîne son lecteur dans les rouages d'une réflexion subtile qui demeure ouverte, faisant poindre ce que l'on sent être un véritable tournant dans sa théorie de l'image plus que jamais attentive à ce qui la déborde et l'excède, c'est-à-dire le rythme, la voix et la musicalité au sens large. *Gestes d'air et de pierre* constitue donc les assises d'un parcours où l'on reconnaît la pensée singulière et stimulante de Didi-Huberman qui, encore une fois, « danse » avec les concepts et interroge avec beaucoup d'acuité les limites du symbolique. Il s'agit là aussi d'un hommage émouvant et généreux à la pensée de Fédida. Hommage qui serait peut-être à entendre comme un dernier souffle donné à la parole du disparu, pour la faire vivre encore un instant, en en prolongeant la trace.

Mathieu-Alexandre Jacques
et Caroline Proulx