

Métamorphoses de l'image

Phalènes. Essais sur l'apparition, 2 de Georges Didi-Huberman,
Minuit, « Paradoxe », 385 p.

Isabelle Décarie

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman
Number 251, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77831ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2015). Métamorphoses de l'image / *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 de Georges Didi-Huberman, Minuit, « Paradoxe », 385 p. *Spirale*, (251), 60–61.

Métamorphoses de l'image

PAR ISABELLE DÉCARIE

PHALÈNES. ESSAIS SUR L'APPARITION, 2
de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 385 p.

Qu'est-ce qu'une image ? C'est la vaste question que se pose Georges Didi-Huberman depuis près de trente ans à partir de problèmes et de corpus toujours différents, s'intéressant à toutes les strates de l'art, à toutes les formes, et prenant souvent appui sur des textes littéraires pour tenter de définir les savoirs de l'image sans pour autant les fixer dans une seule acception. Après avoir proposé dans *Phasmes* une série d'articles sur l'apparition comme ressemblance en suivant « la parabole » de cet étrange insecte mimétique, l'auteur s'intéresse plus précisément dans *Phalènes* au moment minuscule de l'apparition de l'image, à ce point miraculeux où elle se fait voir, où elle prend forme, s'incorpore, se fragmente, se matérialise, s'illumine. Phénomène impossible à prévoir, événement minuscule immédiat ou qui s'étire dans le temps, métamorphose manifeste du rien, l'apparition de l'image s'apparente à un ou à une phalène – et le double genre accepté ici pour ce mot dit déjà le battement fertile qui se trouve dans l'analogie au papillon –, où le rapprochement s'impose par sa fragilité, son esthétisme, son caractère éphémère, son devenir-cendre. « *Le papillon – particulièrement le phalène, ce papillon nocturne qui se glisse par la porte entrouverte, danse autour de la lumière et finit par s'y précipiter, s'y consumer – semble bien l'animal emblématique d'un certain rapport entre les mouvements de l'image et ceux du réel voire d'un certain statut, instable il va sans dire, de l'apparition comme réel de l'image.* » Dans ce très beau recueil qui regroupe des articles, des conférences, des préfaces tous traversés par la « *connaissance phalène* » de façon très différente, par touches ténues ou importantes, Didi-Huberman montre de manière très libre ce qu'il retient tant de la biologie et de la mythologie que de la littérature pour faire avancer sa pensée d'une apparition qui est tout sauf une stase, une chose définie, arrêtée. Plutôt, il s'agit de penser l'apparition de l'image dans son mouvement, sa métamorphose, son battement – plié, déplié –, mais aussi dans ses paradoxes où apparaître peut être le gage d'une mort certaine. Le développement même de la phalène a tout à voir avec l'image, de la larve sous-terrainne qui vit dans le néant, en passant par la chrysalide lumineuse qui se transforme en une *imago*, l'autre nom incroyable de la phalène arrivée à maturité et que Didi-Huberman évoque pour rappeler avec Lacan le lien vital de notre métamorphose

psychique face aux images parentales, ces *imagos* que nous imitons pour mieux nous en délivrer et nous transformer en un sujet volant de ses propres ailes.

CENDRE ET MOTS

Paul Valéry, qui a évoqué les papillons dans ses œuvres, a montré qu'ils renfermaient une antinomie inquiétante que Didi-Huberman note pour penser l'image. Valéry parle en effet de « *leur danse effrénée* » à laquelle les papillons mettent fin en se jetant au « *feu comme avec désespoir, et il s'élève une poussière de cendre* ». L'image ne peut-elle pas être pensée de la même manière, ne renferme-t-elle pas dans sa fragilité même, dans sa création qui ne tient à rien, la promesse de sa destruction ? Pour l'historien de l'art qui a beaucoup travaillé sur les archives photographiques des camps de la mort et qui consacre dans *Phalènes* deux très beaux articles à la disparition du peuple juif (« Azur et cendre » et « L'image brûle »), cette question de l'image qui porte en elle l'annonce de sa propre mort a toute son importance. Didi-Huberman retient en effet cette « *splendeur à mort qui n'aime rien tant qu'imiter la pourriture, la moisissure et tous les signes possibles de la destruction du vivant* ». Parce qu'elle nous fascine, nous regarde, nous force à une réponse ou au contraire nous repousse, nous révolte ou nous laisse muets, l'image tient bien dans ses rets et en même temps, au même moment, son apparition et sa disparition, sa créativité et son mutisme. Regardée, admirée, rejetée, elle est toujours sur le point de ne plus pouvoir être comprise ni commentée. Chaque fois en mouvement, l'image est bien liée de près à la question des mots : c'est à partir du langage qu'une image peut exister, se manifester, vivre. Dans *Enfance berlinoise*, Walter Benjamin se souvient d'une chasse aux papillons qui lui a fait ressentir fascination, désir, mais aussi tristesse. Désir de posséder la phalène vivante, tristesse de comprendre qu'il fallait la tuer pour la posséder. C'est en tentant de recréer ce moment passé, de faire surgir et d'écrire l'image de cette chasse qu'il affirme : « *l'air dans lequel se balançait jadis ce papillon est aujourd'hui imprégné d'un mot* », un mot qui « *tremble* » à l'image du petit insecte, mais aussi à l'image du désir frustré de possession de l'enfant. Il s'agit là, explique Didi-Huberman, « *de la théorie du rapport entre mémoire, image et langage qui se trouve admirablement mise en*

œuvre dans ce souvenir d'enfance transformé en parabole philosophique ». Surtout, le souvenir de Benjamin met en scène une autre dialectique importante de l'image, une « double condition du regard aux prises avec l'image », où le regard à la fois « s'enjoue » et « s'endeuille », où désir et deuil frémissent ensemble, du « battement du deuil et du désir » dans le même temps, ce que Freud aussi avait bien vu dans *Éphémère destinée*, dont le titre manifeste d'emblée une proximité avec le thème de Didi-Huberman et où il « évoque la "caducité de toute beauté" en plaçant l'image – simple apparition ou œuvre d'art supposément éternelle – comme un "avant-goût du deuil" à se faire de toute chose ». Quelque chose (ou tout peut-être) dans l'image – ses bords, son cadrage, ses plis, son mode d'apparition (mécanique, manuel, virtuel), sa création – nous engage bien à penser une certaine idée de la finitude. Pour Didi-Huberman, « la connaissance-phalène serait donc un gai savoir hanté par la destruction, prévenu de la destruction : savoir en deuil, déjà, de sa propre vocation à la ruine ». Ce gai savoir renvoie bien sûr à Nietzsche, mais aussi à Georges Bataille auquel l'historien revient sans cesse au cours de son ouvrage pour rappeler avec lui et son travail d'anthropologue l'importance d'une pensée de la « part maudite » (animale, destructrice, créatrice, sexuelle), transposée dans les images parues dans la revue *Documents*, qui, en s'opposant à l'esthétisme soigné et bourgeois du surréalisme, voulait mettre en mots et en images une certaine idée de l'ethnographie, faisant se côtoyer dessins d'artistes renommés et photographies documentaires souvent singulières, dans une sorte de montage inventif et saisissant.

PAPILLONNER

Se disperser, glisser d'une écriture à l'autre, aller et venir. Papillonner, cela peut être tout à fait négatif, vu comme un manque de méthode : « J'aurai moi-même fini par faire un lien, écrit Didi-Huberman, entre mon obstination dans l'instabilité – chaque fois qu'on me renvoie, depuis le territoire académique, ce jugement un peu aigre : "Mais tu papillonnes !" – et le simple fait de consacrer une écriture aux images. » On sait depuis Proust au moins que perdre son temps, s'éparpiller, papillonner dans son lit aux prises avec des ailes de papier, de paperolle en paperolle, sous de faux airs d'imprécision, peut aussi être le début d'une méthode qui donne à créer par glissements et contiguités des rapprochements imaginatifs et parfois inattendus. C'est bien ce que remarque encore Didi-Huberman quand il commente le film-installation d'Alain Fleischer, où l'on voit un homme évoluer longuement (quatre-vingt-dix minutes lors d'une exposition au Jeu de Paume) dans les jardins du Pincio à Rome. Pendant plusieurs pages, l'historien décrit les mouvements erratiques de cet « homme qui marche selon un parcours que scandent des stations, des bornes, des frontières ». Sa « démarche est volontaire, irrésistible même, heureuse, affairée, presque sportive, toujours légèrement balancée ». Si, entre les pas de danse qui tracent une écriture « dans le vide » et le comportement puéril de cet homme-enfant aux prises avec une « situation à la Beckett », on peut deviner les lignes fuyantes d'un « être qui papillonne », c'est surtout la méthode de Fleischer qui retient l'attention de l'auteur. La critique en

général reproche souvent au cinéaste de ne pas approfondir sa pensée dans ses films, son œuvre polymorphe étant faite de centaines de kilomètres de bobines non développées, que Fleischer n'a jamais vues. Mais pour Didi-Huberman, qui se reconnaît sans peine dans ce modèle d'un sujet qui virevolte d'objet en objet, de lieu en lieu, il s'agit là d'une façon intéressante et émouvante de penser l'image et sa précarité. Ces films non visionnés, jamais vus, mais qui pourtant existent bien, sont des idées que le cinéaste a filmées et qui restent dormantes tout en construisant la mémoire filmique de l'artiste, quelque chose comme un inconscient du travail du cinéaste où il faut imaginer le tas de bobines dans l'attente d'être animées, révélées, d'apparaître. C'est cette veille qui est significative : « Par-delà l'arborescence et le rhizome, qui tous deux gardent un rapport à la terre, à l'enracinement, le tas de bobines ne montre que sa fragilité : mobile par essence, susceptible d'être déménagé, d'être perdu, d'être jeté à la poubelle du jour au lendemain. C'est l'archive sans racines du papillonnement de l'être. » Papillonner peut donc être un thème à lire dans certaines œuvres, mais aussi une méthode féconde de pensée, très proche de l'association d'idées en psychanalyse, où les rapprochements mènent vers des observations jamais entrevues. Cette façon d'imaginer les idées ou de mettre les idées en images, cette méthode qui fait penser à la collection, prend sa source chez l'historien de l'art qui a été fondamental pour le cheminement intellectuel de Didi-Huberman. Aby Warburg a en effet fondé ce qu'on appelle l'iconologie, c'est-à-dire la connaissance de l'histoire de l'art par ses images. Si le débat continue aujourd'hui à savoir qui d'Erwin Panofsky ou de Warburg est le véritable « père » de la discipline, il faut reconnaître que les travaux de ce dernier sur la survivance de l'image sont tout particulièrement intéressants pour repenser la notion même d'historicité. Didi-Huberman montre de manière remarquable (et très certainement utile pour penser la frénésie d'images autant que la vitesse historique actuelles) l'inconsistance de faire de la linéarité factuelle la seule méthode pour comprendre l'histoire. Plutôt, en rapprochant le travail inconscient, les relations iconographiques inattendues, le montage en mouvement des images de l'atlas *Mnemosyne* de Warburg avec la notion de prophétie et d'anachronisme chez Walter Benjamin (il faut prendre l'histoire à « rebrousse-poil »), l'auteur de *Phalènes* imagine avec Warburg de nouveaux contours pour sa discipline qu'il étend jusqu'à l'extérieur de ses cadres panofskiens, c'est-à-dire trop peu rhizomatiques car trop positivistes. Le montage devient dès lors « l'une des réponses fondamentales à ce problème de construction de l'historicité. [Il] rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement ». Surtout, avec ce très beau recueil à l'écriture sensible et littéraire, Didi-Huberman, en empruntant à Rilke le leitmotiv du début des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, nous apprend à voir : il nous apprend que l'image, telle la parabole de la phalène, doit être saisie dans toute sa délicate complexité : esthétique, poétique, fragile. —