



***Phalènes. Essais sur l'apparition, 2* de Georges Didi-Huberman**

Georges DIDI-HUBERMAN, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, 400 p.

Martin Hervé

Numéro 2, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090764ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090764ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hervé, M. (2014). Compte rendu de [*Phalènes. Essais sur l'apparition, 2* de Georges Didi-Huberman / Georges DIDI-HUBERMAN, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, 400 p.] *Cygne noir*, (2), 148–152. <https://doi.org/10.7202/1090764ar>

© Martin Hervé, 2014



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

PHALÈNES. ESSAIS SUR L'APPARITION, 2 DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Georges DIDI-HUBERMAN, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, 400 p.

L'image, sans cesse, s'avère fuyante, labile, proche de se dissiper dans l'instant de sa perception, de son *apparition*. Depuis de nombreuses années, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman trace un chemin de connaissance sur les images fait de contrepoints et de basculements, un papillonnement à travers les textes d'écrivains, de scientifiques et de spécialistes de l'art visant à faire éclore un rapport nouveau entre *connaître* et *regarder*. Se réclamant de l'héritage encore méconnu du père de l'iconologie, Aby Warburg, il entend non pas exorciser l'image mais, au contraire, éclairer les strates de sens déposées en elle par l'histoire et les bouleversements qui l'ont précédée et qui, ainsi, ont participé à son élaboration.

Image-fantôme, image-sillage, image-symptôme funeste et vibrante : quel meilleur emblème pour métaphoriser cette qualité d'apparition et de survivance de l'image que le papillon, ou plutôt le phalène, ce lépidoptère noctambule dont le destin, à l'orée du regard, est de se soumettre à une transe hypnotique face à la flamme, avant de s'y consumer ? Quinze ans après les phasmes, c'est donc au tour des papillons de conduire Didi-Huberman au sein d'une traversée *connaissante* des images¹. « Comme les battants d'une porte, comme les ailes d'un papillon, l'apparition est un perpétuel mouvement de fermeture, d'ouverture, de re fermeture, de réouverture... C'est un *battement* » (p. 9) : qui dit battement, dit impermanence, mouvement et instabilité ; fixation impossible de l'image comme du savoir que l'homme peut en tirer et qui constitue tout son pouvoir sidérant. Créature fragile, le papillon incarne tant le désir (dans son vol léger et incertain vers les fleurs qu'il butine ou la lumière qu'il courtise) que la mort. Un trépas qu'il va parfois jusqu'à mimer ou à représenter lui-même sur ses ailes par un crâne, à l'instar de l'*Acherontia atropos*, d'ordinaire appelé Sphinx à tête de mort. Plus généralement, c'est le cycle de vie inversé du papillon qui nous rend *intranquille*, provoque une sourde inquiétude en raison que, de l'état de larve rampante, il se fige, inanimé et asséché dans sa chrysalide, telle une momie, avant de réapparaître dans une gloire ailée et chatoyante. Cet ultime stade qui précède sa fin porte à ce titre un nom significatif : *imago*. Image-papillon manifestée par l'écriture papillonnante de Didi-Huberman qui cherche à retrouver, face à elle, le sentiment du phalène devant la flamme : fascination du sujet prêt à tout pour y plonger, jusqu'à la dissolution ou l'embrasement.

Suivant l'injonction de Bergson, l'auteur s'engage pleinement dans son rapport à l'image pour atteindre la singularité du réel, loin des lois généralistes et réductrices. Mais, de ce lien

incandescent à son sujet d'étude, il ne ressort pas indemne. Le petit tas de cendres qui témoigne de cette épreuve se dépose dans le fond de l'inconscient et continue de palpiter. La capacité d'impression et d'incrustation de l'image, c'est le phénomène de l'apparition qui la révèle plus certainement qu'aucune autre expérience visuelle. En effet, l'apparaître suppose le disparaître, le chavirement de visible dans l'invisible, ce qui n'empêche pas pour autant une trace de s'imprimer, un sillage de se dessiner entre l'*apparition* et la *disparition*. Plus qu'un simple phénomène de rémanence, l'image jouit ainsi d'une véritable qualité d'*empreinte*. Chez Didi-Huberman, le régime de l'image est toujours double : apparaissant et disparaissant, léger et grave, mimétique et fantasmatique, connaissant mais lacunaire. En vertu de sa physionomie scindée et répétée, comme en miroir, le papillon incarne ce principe. Or, à s'y pencher de plus près, le scrupuleux observateur remarque que l'harmonie des ailes du phalène est un leurre. Ses ocelles *légèrement* dissymétriques vont à l'encontre de la symétrie pensée comme règle naturelle du vivant – notre propre corps ne l'atteste-t-il pas de tous côtés? Alors que d'aucuns le pensaient parfaitement équilibré, voilà que le lépidoptère révèle sa duperie. Un détail suffit à ruiner l'ensemble, à exciter l'angoisse². Malaise dans l'image. Sa trahison face à l'ordre naturel et son caractère finalement déficient conduisent invariablement à l'évocation de l'informe et, en dernière limite, à la mort. L'*imago*, stade ultime de vie du papillon, arborerait-il une beauté voilant la décrépitude, *imago* fascinante car marquée du sceau du trépas?

Son parcours d'historien de l'art l'atteste, Didi-Huberman cherche à remuer en profondeur sa discipline. À la secouer, à la plier s'il le faut pour révéler ses zones d'ombre et ses nécessaires nappes de brouillard. Car, à qui sait la faire parler, l'image a encore beaucoup à apprendre. Elle s'avère même grosse de spectres jactants et persistants. L'image est *revenante*. Comme le disait si bien Warburg dans son célèbre et inachevé *Atlas Mnemosyne*, cité par Didi-Huberman, toute l'histoire de l'art se résume en « une histoire de fantômes pour grandes personnes » (p. 132). Des nombreuses théories avancées par l'iconologue allemand, trop peu étudiées hélas, retenons en particulier sa conception du montage comme révélateur des survivances secrètes de l'image. En juxtaposant, comme Warburg l'a fait, une suite d'images sans lien apparent dans *Atlas Mnemosyne*, par cette « mise en mouvement » des images, par le pouvoir diffractant et réfractant de l'ensemble ainsi disposé, surgit un sens enfoui. Le montage agit comme un maillage psychanalytique. Mises en relation, les images accouchent de leur symptôme : symptôme compris ici non comme une pathologie mais comme un refoulé inconscient déposé dans l'image, ce résidu mnésique que Sigmund Freud chercha toute sa vie. Afin de capter cette mémoire bien vivante révélée par le montage, Didi-Huberman, à la suite de Warburg, cherche à acquérir une compréhension active de l'image, car comprendre pour lui revient à *prendre avec* (comme le veut la racine latine de *comprehendere*). Or, cette expérience où le penseur se met en jeu aux côtés de son objet d'étude, d'autres l'ont entreprise avant lui. Songeons à Georges Bataille et à ses acolytes du Collège de sociologie, promoteurs d'une sociologie sacrée où l'investigateur se muait en expérimentateur du dessaisissement et de la dissolution souveraine impliqués par le contact avec le monde sacré. Bataille, Freud, Warburg : la trinité de Didi-Huberman pourrait ainsi être présentée. À noter qu'un de ses contemporains renvoie lui aussi abondamment tant à Freud qu'à Bataille : Pascal Quignard. Quignard qui, au fil des nombreux volumes qu'il écrit

depuis plusieurs années pour son *Dernier royaume*, développe une réflexion voisine de celle de l'auteur de *Phalènes*. Le *jadis* quignardien, cette origine matricielle et anhistorique, perceptible dans de nombreux moments de l'existence, mais dont la vision serait à jamais dérobée au regard tant intérieur qu'extérieur, ne partage-t-elle pas une évidente parenté avec la théorie des images revenantes de Didi-Huberman?

Composé d'une somme d'articles, de préfaces et de contributions à des catalogues, *Phalènes* laisse parfois le lecteur sur sa faim. La faute à sa nature d'assemblage, semble-t-il. Il faut pourtant reconnaître la vivacité de la pensée de son auteur retrouvant en chacun des médias examinés (tableaux, cires anatomiques, saintes faces, châles de prière juifs, etc.) quelques formes papillonnantes. Sa réflexion se déploie à travers un réseau de références littéraires qui, de Michelet à Michaux, de Nabokov à Beckett, dresse un cénacle d'*écrivains hantés* par le motif du lépidoptère, sorte de photo de famille floutée par des battements d'ailes et proche de noircir sous l'effet d'un brasier. Un brasier qui rappelle celui où ont fini vraisemblablement les pages du manuscrit que Walter Benjamin défendît au péril de sa vie. Didi-Huberman avoue entretenir pour ce dernier un attachement particulier, comme le prouve l'un des plus beaux et fondamentaux passages de *Phalènes*. L'auteur rapporte un épisode enfantin de la vie de Benjamin, lorsque celui-ci s'adonnait à la chasse aux papillons. De ces sorties bucoliques, l'écrivain allemand garda le souvenir d'avoir toujours résolument détesté mettre les papillons sous verre. Était plus à son goût une mise sous vers : contemplation poétique et active de l'enfant qui suit le sillage voltigeant et hasardeux du lépidoptère, cette course folle orientée vers le funeste horizon de l'éphémère. Le papillon, signe double, signe doux de la ruine :

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. Quand un papillon passe devant nos yeux, notre regard *s'enjoue* subitement, retrouve son enfance. Mais par ce mouvement même, au moment où s'en va le papillon, notre regard bientôt *s'endeuille*. (p. 76)

Ainsi en est-il de toute image, et par conséquent de tout savoir : naissant et mourant, apparaissant et disparaissant. Qu'importe, au fond, le sentiment procuré par l'image, car ne compte en définitive que la part d'ombre qui a procédé à son avènement. En ce sens, l'image doit nous garder de sombrer à nouveau dans la barbarie, « là où la cendre n'a pas refroidi » (p. 356). L'image n'est donc en rien innocente. Elle impose, elle rudoie, elle est coup de boutoir plutôt que de semonce. Esthétique? Si peu au regard de la masse inquiétante remuant en elle et qui sourd à certains moments par ses fêlures. Car oui, l'image est brisée, elle exhibe sa cicatrice ou « le regard du néant sur nous³ », pour reprendre les mots de Maurice Blanchot, que Didi-Huberman convoque rigoureusement. Pour preuve, l'image *creuse* dans la ressemblance même qu'elle peut parfois laisser entrapercevoir. Le reflet renvoyé par l'image, si proche soit-il du moi, finit fatalement par diviser. Quelques détails suffisent à créer l'écart, à accentuer la différence, par rejeter enfin plus qu'aucune autre figure, neutre ou opposée, n'aurait pu le faire. Le Un est perdu depuis les commencements et ce rappel que provoque la ressemblance reste insupportable. Dès lors, tel le papillon dont le corps se déploie à partir de l'axe vertical de son abdomen, l'image apparaît ouverte⁴, blessure et couteau tout à la fois. Consignant de passionnantes réflexions

sur Rainer Maria Rilke, notre auteur a cette illumination : « Rilke sait bien que *le regard ouvre autant le sujet que l'objet du voir*. » (p. 178) Rilke, poète-alchimiste transmuant l'œil en vers, poète voyant dans tous les sens du terme. Avec son appui, Didi-Huberman avance que regarder signifie, pour le sujet, de se voir captif de la flamme dansant dans la pupille invisible de l'objet regardé/regardant. Le sujet, ouvert à son tour, devient une brèche où s'engouffrent et d'où débordent les images lestées par des signes jaillis de l'inconscient. Ainsi exposée, la réciprocité de l'acte de voir conduit sur la voie de la fascination, fascination qui est pensée comme la quintessence du *regarder* et que l'auteur définit plus loin : « [Ê]tre fasciné n'est pas être leurré : ce n'est pas subir l'apparence trompeuse des choses, mais pâtir véritablement de leur apparition revenante. » (p. 253) Résurgence fantomale dans l'image regardée et dans le sujet regardant ? Épiphanie angoissante de spectres à l'origine de toute contemplation en *vérité* – vérité, ce mot sur lequel Didi-Huberman n'entend faire aucune concession.

La connaissance-symptôme que dévoilent les images se manifeste comme un secret « décisif » au sens benjaminien, du fait que ce « décisif n'est pas la progression de connaissance en connaissance, mais la fêlure à l'intérieur de chacune d'elle⁵ ». Plutôt que croire en un savoir dit pur ou en une image parfaite, Didi-Huberman place sa confiance dans la déchirure dissimulée dans le visible. « Faire image », pour lui, s'apparente à l'art de rendre tangibles et sensibles les limites de chaque objet pris dans son système analytique. Et, sans aucun doute, à exposer ces limites pour mieux les rendre poreuses. En somme, à faire montage, à mettre en réseau des pièces disparates, à édifier un ensemble fragmenté et non hiérarchisé à partir d'autres images, d'autres temporalités, d'autres conceptions. Contrairement à ce que l'on pourrait d'emblée supposer, l'hétérogénéité des supports et des médias impliqués dans le montage ne fait pas écran. Les uns et les autres se contaminent par leur rapprochement, se mettent à parler de concert et le symptôme éclot de cette union spéculaire peu orthodoxe. Sur la voie que Warburg a ouverte, Didi-Huberman écrit : « [i]nventer un *savoir-montage*, c'était donc renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous. C'était créer, avec ce mouvement, avec cette nouvelle "allure" du savoir, une possibilité de vertige » (p. 115). Un constat à conjuguer désormais au présent. Les moulages plus vrais que nature, les photographies des chorégraphies de Loïe Fuller ou d'un film d'Alain Fleischer, les pages poissées d'encre d'un test de Rorschach, tous sont les témoins que Didi-Huberman convoque d'un temps qui refuse de passer et par lequel il cherche à nous bousculer. Exercice de résurrection de la mémoire. *Phalènes* se présente donc comme une injonction répétée à se méfier du sens trop apparent procuré par le visible. Dans la lignée de *Phasmes*, ce livre est une mise à l'épreuve, brillante mais dispersée, de la méthodologie warburgienne où, quels que soient les supports choisis (visuels, matériels ou sonores), l'auteur enseigne à jouer la juxtaposition, le brassage et la mise en relation des objets d'études pour exhorter l'obscur sens à se manifester. Chantre du décroïsonnement, Didi-Huberman nous enjoint à faire fi des genres. Son heuristique est globale, enveloppante, et ne refuse ni croisements ni hybridations disciplinaires. Elle nous invite à ne pas se satisfaire des savoirs passés et prétendument établis, mais à les faire entrer en collision et à creuser toujours plus loin à travers eux : *précis de dé-composition*. S'il ne s'agit donc pas d'un ouvrage totalement innovant dans l'œuvre de Didi-Huberman, plus anthologie des cas

pratiques que pavé jeté dans la mare de la théorie, ce livre offre toutefois une perspective élargie sur une épistémologie radicale, héritière assumée de celle de Warburg⁶. Tout compte fait, par sa disposition désordonnée, avec ses objets d'étude mis les uns à la suite des autres, *Phalènes* n'évoquerait-il pas un montage warburgien plutôt qu'un assemblage, un espace libre où virevoltent les papillons plutôt qu'un tombeau de verre et de formol? Tant en raison de son contenu que par son caractère fragmentaire et imparfait, *Phalènes* vise doublement à exhumer un savoir sur l'écriture des images. Le mot et l'image, de la sorte, sont rassemblés au nom de leur commune vocation à laisser transparaître un sens oublié ; de ce pouvoir médiumnique, Didi-Huberman et le lecteur à sa suite sont convaincus.

Notes

- 1 G. DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998. Les leitmotivs-insectes sont pluriels chez Didi-Huberman. Il ne faut donc pas oublier dans cette recension les lucioles qui, par leur disparition sous les effets de la pollution urbaine, se transmutent en des signes effarants de la fin du temps de l'expérience sensible et humaine pour Pasolini. Or, au contraire de ce qu'avance l'écrivain italien, les lucioles demeurent chez Didi-Huberman, elles poursuivent leur inutile (et en cela plus-que-nécessaire) dépense lumineuse à qui sait y être attentif, telles des percées coruscantes d'humanité *résistante* : G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- 2 « Une tache engendre le soupçon et, par après-coup, s'épaississant d'elle-même en mystère pour le regard, elle exaspère le soupçon. » Plus loin, divaguant sur la masse informe, infecte et indéchiffrable des cadavres de la peste, notre auteur dit : « et tout à coup, quelquefois, pourtant, et ce pourtant est le centre de l'angoisse, une lueur de détail me rappelait que je ne me trompais pas : qu'il s'agissait bien d'humains. Et cette lueur est le centre de l'angoisse. » (G. DIDI-HUBERMAN, *Mémoire de la peste*, Paris, Bourgois, coll. « Titre », 2006 [1983], p. 71 et 149).
- 3 M. BLANCHOT, « Le musée, l'art et le temps » (1950-1951), dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 51. Cité par Didi-Huberman, *Phalènes*, *op. cit.*, p. 255.
- 4 G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007.
- 5 W. BENJAMIN, « Brèves ombres II » (1933), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 349. Cité par Didi-Huberman, *Phalènes*, *op. cit.*, p. 354.
- 6 Pour la description et l'analyse minutieuses des thèses de Warburg par Didi-Huberman, je renvoie le lecteur à cet ouvrage-clé : G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

