

Université de Montréal

De la théorie de l'art comme système fantasmatique
Les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman

par Katrie Chagnon

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en histoire de l'art

Avril 2017

© Katrie Chagnon, 2017

RÉSUMÉ

Menée dans une perspective d'analyse de discours, cette thèse propose une réflexion épistémologique sur les rapports spécifiques que l'histoire et la théorie de l'art entretiennent avec le fantasme, compris dans son acception psychanalytique, et plus précisément freudienne. L'objectif général de cette réflexion est d'éclairer les mécanismes par lesquels le fantasme et la théorie s'articulent au sein des discours sur l'art, et de considérer les implications, tant psychanalytiques que philosophiques, historiques, sociales et politiques, d'une telle articulation. En nous appuyant principalement sur les travaux de la philosophe française Sarah Kofman, nous abordons cette problématique par l'analyse psychanalytique, critique et féministe des œuvres exemplaires de deux historiens-théoriciens de l'art ayant en commun un certain rapport à la phénoménologie : l'Américain Michael Fried et le Français Georges Didi-Huberman. L'étude approfondie de ces deux « cas » nous permet de mettre en évidence la formation de véritables *systèmes fantasmatiques* et d'en analyser le contenu, la structure et le fonctionnement défensif. Par l'adoption d'une approche féministe (kofmanienne) inédite en histoire de l'art, nous démontrons que les questions du genre et de la différence sexuelle font l'objet de négociations complexes (conflits, compromis) à l'intérieur de ces systèmes.

Dans un premier temps, nous relisons un ensemble de textes fondateurs de la psychanalyse afin de mieux circonscrire notre usage de la notion de fantasme (et de concepts associés tels que névrose, psychose, perversion et délire), de poser les bases de notre questionnement sur les rapports entre fantasme, théorie et théorie de l'art, et d'établir les enjeux de notre méthodologie analytique. Dans la lignée des travaux féministes de Kofman sur l'« économie sexuelle » des systèmes philosophiques (notamment ceux de Comte, Kant, Rousseau et Nietzsche), nous développons une méthode de lecture alternative aux approches opposées de la psychobiographie et de l'analyse structurale : cette méthode implique de considérer les œuvres textuelles des théoriciens comme des « compromis » entre des fantasmes individuels et collectifs, ainsi qu'entre le biographique, le pathologique et le théorique. La mise en œuvre de cette méthode à travers deux grandes études de cas (Fried et Didi-Huberman) nous permet, dans un second temps, d'analyser les modalités systématiques et fantasmatiques, voire délirantes, de chaque corpus, en ciblant plus particulièrement les structures et les motifs liés à la féminité ou à l'ambivalence sexuelle. Cette analyse nous conduit enfin à penser les diverses positions adoptées dans leur œuvre par Fried (l'hystérie, la paranoïa) et Didi-Huberman (l'hystérie, le fétichisme, la mélancolie), et d'en tirer des conséquences plus générales au sujet de la théorie de l'art en tant que lieu privilégié de fantasme.

Mots-clés : Théorie de l'art; épistémologie; psychanalyse; théorie féministe; phénoménologie; fantasme; historiographie critique; Michael Fried; Georges Didi-Huberman; Sarah Kofman

ABSTRACT

Using critical discourse analysis, this dissertation proposes an epistemological reflection on the specific relationships that art history and theory hold with fantasy, as understood in its psychoanalytic, and, more precisely, Freudian definition. With this analysis I aim to shed light on the mechanisms by which fantasy and theory are articulated in art discourse, taking into account the psychoanalytic, philosophical, historical, social and political implications of these junctures. Based primarily on the work of the French philosopher Sarah Kofman, whose singular approach is informed by Freud and Nietzsche, I address this problematic by way of psychoanalytic, critical and feminist analysis of the exemplary works of two historians and theorists of art who share a particular relation to phenomenology: the American Michael Fried and the French Georges Didi-Huberman. In-depth study of these two “cases” allows me to expose the formation of real *fantasy systems* and to analyze their content, structure and defensive functions. By adopting a feminist (Kofmanian) approach yet to be applied within art historical analysis, I demonstrate that issues of gender and sexual difference are the subjects of complex negotiations (conflicts, compromises) within these systems.

I commence with a re-reading of a set of foundational psychoanalytic texts in order to better define my use of the concept of fantasy (and those related, such as neurosis, psychosis, perversion and delirium), to lay the foundations for an inquiry into the relationships between fantasy, theory and theory of art, and to establish the stakes of my analytical methodology. Following Kofman's feminist work on the “sexual economy” of philosophical systems (notably those of Comte, Kant, Rousseau and Nietzsche), I develop an alternative reading of the opposing approaches of psychobiography and structural analysis. This method proposes a consideration of theorists’ textual works as “compromises” between individual and collective fantasies, as well as the biographical, pathological and theoretical. In the second part, I implement this method through two major case studies (Fried and Didi-Huberman), analyzing the systematic and fantasmatic, even delusional, modalities of each corpus, with particular attention paid to the structures and motives related to femininity and/or sexual ambivalence. This analysis leads me to consider the various positions adopted by Fried (hysteria, paranoia) and Didi-Huberman (hysteria, fetishism, melancholia) in their respective work, and to draw more general conclusions about the theory of art as a privileged site of fantasy.

Keywords : Theory of art; epistemology; psychoanalysis; feminist theory; phenomenology; fantasy; critical historiography; Michael Fried; Georges Didi-Huberman; Sarah Kofman

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Liste des figures	v
Remerciements	iii
INTRODUCTION	2
Un travail interminable	2
Cadre théorique et méthodologie	8
Deux études de cas	15
CHAPITRE 1 : FANTASME, THÉORIE, THÉORIE DE L'ART	21
La théorie du fantasme	23
Théorie et fantasme	34
Théorie et délire	48
Formations psychiques et productions culturelles	60
La constitution fantasmatique des œuvres	65
Le théorique, le biographique et l'« économie sexuelle » des systèmes philosophiques .	79
La question des femmes et des mères	85
Fantasme et théorie de l'art : l'exemple de <i>Gradiva</i>	99
La construction fantasmatique de l'histoire de l'art	115
CHAPITRE 2 : LA « FÉMINITÉ » DE MICHAEL FRIED	125
1. L'autobiographie	127
L'autobiographie : rationalisation, auto-analyse et reconstruction narrative	128
La naissance du « critique-théoricien » ou la conception de « Art and Objecthood » ...	137
La crise d'hystérie	141
Le post-partum	154
La conversion à l'histoire de l'art	162
L'éclatement de « Michael Fried »	168

La renaissance de « Art and Objecthood » et le bouclage du cycle antithéâtral	171
Le fonctionnement « délirant » du système friedien	176
2. Le « nombril » du système : Courbet's Realism	184
La métaphore du nombril	184
Positionnement(s) de <i>Courbet's Realism</i>	187
Le « Courbet » de Fried : l'exception	195
Un nœud théorique	202
Un roman psychanalytique	212
La fantasmatique phénoménologique	215
La fantasmatique féminine	230
Le fantasme de « chair »	237
Conclusion : l'économie sexuelle du système friedien	245
CHAPITRE 3 : GEORGES DIDI-HUBERMAN	
ENTRE HYSTÉRIE ET MÉLANCOLIE	248
Érudition et prime de séduction esthétique	250
1. La matrice du système	254
Meurtre des « pères », revenance (ou survivance) de la « mère »	254
Le « roman familial » élargi : une généalogie fantasmatique allemande	274
Fétichisme dialectique	292
La matrice théorico-fantasmatique	301
2. La fascination du féminin	316
L'hystérique ou le devenir-œuvre de la femme	316
L'œuvre d'art incarnée	326
La nymphe	344
Des mères mortes aux mères en deuil	363
CONCLUSION	382
Bibliographie	391
Figures	424

LISTE DES FIGURES

1. Edmund Engleman, *Moulage de Gradiva dans le cabinet de Freud à Vienne*, 1938. Source : <http://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/1907-e.htm>
2. Morris Louis, *Alpha-Pi*, 1960, acrylique sur toile, 260,4 x 449,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. © 1960 Morris Louis. Source : <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.232/>
3. Frank Stella, *Chocorua IV*, 1966, alkyde fluorescent et peinture époxy sur toile, 304,8 x 325,1 x 10,2 cm, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, NH. © 2010 Frank Stella/ Artists Rights Society (ARS), New York. Photo : Steven Sloman. Source : <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/frank-stella>
4. Tony Smith, *Die*, 1962, acier, 183,85 x 183,85 x 183,85 cm, National Gallery of Art, Washington. Source : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>
5. Donald Judd, *Untitled*, 1966, laque sur aluminium et fer galvanisé, 101,6 x 482,6 x 101,6 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, Californie. © Judd Foundation/Licencé par VAGA, New York, NY
6. Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1969, refabrication de l'œuvre originale de 1965, contreplaqué peint, trois unités, 243,8 x 243,8 x 61 cm (chacune). Reproduction dans Fried (2011 : 6)
7. Anthony Caro, *Midday*, 1960, acier peint, 235.6 x 96.2 x 378.5 cm, Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans Fried (2011 : 3)
8. Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961, acier peint, 178 x 537 x 105,5 cm, collection de l'artiste. Source : <http://www.anthonycaro.org/Gallery-Pic.asp?WorkID=825>
9. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le Château de cartes*, c.1737, huile sur toile, 82,2 x 66 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Source : https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221937.1.90%22 (domaine public)
10. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Jeune dessinateur*, c.1738, huile sur panneau, 21 x 17,1 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. Source : <https://www.kimbellart.org/collection-object/young-student-drawing> (domaine public)
11. Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784, huile sur toile, 326 x 420 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images (domaine public)
12. Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
13. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)

14. Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*, 1992, transparent sur caisson lumineux, 119 x 164 cm, collection de l'artiste. © Jeff Wall. Reproduction dans Fried (2011 : 19)
15. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images (domaine public)
16. Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, 1875, huile sur toile, 243,8 x 198,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
17. Thomas Eakins, *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River*, 1876-1877, huile sur toile montée sur masonite, 51,1 x 66,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
18. Le Caravage, *Jeune garçon mordu par un lézard*, ca. 1595, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, National Gallery, Londres. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
19. Le Caravage, *Narcisse*, ca. 1599-1600, huile sur toile, 112 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Pallazzo Barberini, Rome. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
20. Le Caravage, *L'Incrédulité de Saint Thomas*, 1601-1602, huile sur toile, 107 x 146 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
21. Gustave Courbet, *Portrait de l'auteur*, 1842, huile sur toile, 27,5 x 22 cm, Musée municipal de Pontarlier, Pontarlier. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
22. Gustave Courbet, *Le Sculpteur*, 1844, huile sur toile, 55 x 41 cm, collection privée. Source : Google images (domaine public)
23. Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1843-1845, huile sur toile, 45 x 54 cm, collection privée. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
24. Gustave Courbet, *Le Violoncelliste*, 1847, huile sur toile, 117 x 90 cm, Nationalmuseum, Stockholm. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
25. Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, 1845-1846, huile sur toile, 105 x 81,2 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
26. Gustave Courbet, *L'Homme blessé*, 1844-1854, huile sur toile, 81,5 x 97,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
27. Gustave Courbet, *Courbet au chien noir*, 1844, huile sur toile, 46,3 x 55,5 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet (domaine public)
28. Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, détail, 1875, huile sur toile, 243,8 x 198,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons (domaine public)

29. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre : Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1854-1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
30. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre : Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, détail, 1854-1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
31. Gustave Courbet, *La Curée*, 1856-1857, huile sur toile, 10,2 x 183,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
32. Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649, huile sur toile, 78 x 65 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
33. Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, ca. 1860, dessin à l'estompe, dessin au crayon noir, fusain et rehauts de blanc, 14,2 x 12 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
34. James Abbott McNeill Whistler, *The Artist and His Studio*, 1865-1866, huile sur bois, 62,9 x 46,4 cm, The Art Institute of Chicago. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
35. Henri Matisse, *Autoportrait*, 1918, huile sur toile, 65 x 54 cm, Dépôt du Musée du Louvre, Musée département Matisse, Le Cateau-Cambrésis. © Succession H. Matisse/Artists Rights Society (ARS), New York (domaine public)
36. Édouard Manet, *Autoportrait avec une palette*, 1878-1879, huile sur toile, 83 x 6 cm, Collection de Steven et Alexandra Cohen. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
37. Paul Cézanne, *Autoportrait avec palette*, ca. 1890, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection de la Fondation E. G. Bührle, Zurich. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
38. Adolf von Menzel, *Hand Holding a Paint Dish*, 1864, gouache, 20 x 25 cm, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
39. Adolf von Menzel, *Hand Holding a Book*, 1864, gouache, 25 x 18 cm, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
40. Gustave Courbet, *Une Après-dînée à Ornans*, 1848-1849, huile sur toile, 195 x 257 cm, Palais des beaux-arts, Lille. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
41. Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm, détruit en 1945. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
42. Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
43. Gustave Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1853-1854, huile sur toile 131 x 167 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes. Source : Wikimedia Commons (domaine public)

44. Gustave Courbet, *La Fileuse endormie*, 1853, huile sur toile, 89 x 117 cm, Musée départemental des Vosges, Épinal, France. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
45. Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris. Source : Google images (domaine public)
46. Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1857, huile sur toile, 174 x 206 cm, Petit Palais, Paris. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
47. Gustave Courbet, *Portrait de Jo*, 1866, huile sur toile, 54 x 65 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT1909.jpg> (domaine public)
48. Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile, 129,5 x 195,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436002?sortBy=Relevance&ft=courbet&offset=0&rpp=20&pos=3> (domaine public)
49. Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski (domaine public)
50. Gustave Courbet, *La Femme aux bas blancs*, vers 1861, huile sur toile, 65 x 81 cm, Fondation Barnes, Merion, Pennsylvanie. Source : Google images (domaine public)
51. Gustave Courbet, *Source de la Loue*, 1863, huile sur toile, 84 x 107 cm, Zurich Kunsthau. Source : Web Gallery of Art (domaine public)
52. Gustave Courbet, *Source de la Loue*, 1864, huile sur toile, 107,3 x 137,5 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Source : <https://www.albrightknox.org/artworks/19591-la-source-de-la-loue-source-loue> (domaine public)
53. Gustave Courbet, *La Bacchante*, 1844-1845, huile sur toile, 65 x 81 cm, Fondation Rau, Cologne. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
54. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birjkenau, Oswiecim (négatif n° 277). Reproduction dans Didi-Huberman (2003 : 24)
55. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birjkenau, Oswiecim (négatif n° 278). Reproduction dans Didi-Huberman (2003 : 25)
56. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birjkenau, Oswiecim (négatif n° 282). Reproduction dans Didi-Huberman (2003 : 26)

57. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau, Oswiecim (négatif n° 283). Reproduction dans Didi-Huberman (2003 : 27)
58. Bertoldo di Giovanni, *Crucifixion*, détail, vers 1485, relief en bronze, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Source : <http://www.abyswarburg.com/pathos.html> (domaine public)
59. Alberto Giacometti, *Le Cube*, 1934, bronze, 94 x 54 x 59 cm. Zurich, Kunsthaus (Fondation A. Giacometti). Reproduction dans Didi-Huberman (1993 : 8)
60. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure sur cuivre, 25 x 18,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : Google image (domaine public)
61. Paul Regnard, photographie d'Augustine reproduite en phototypie, planche XXVIII, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome II, Bourneville & Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.
62. Paul Regnard, photographie d'Augustine reproduite en phototypie, planche XXIII, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome II, Bourneville & Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.
63. Paul Regnard, photographie d'Augustine reproduite en phototypie, planche XXVI, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome II, Bourneville & Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.
64. Paul Regnard, photographie d'Augustine reproduite en phototypie, planche XVI, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome II, Bourneville & Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.
65. Johannes Vermeer, *La Fille au chapeau rouge*, 1668, huile sur panneau, 23,2 x 18,1 cm, National Gallery, Washington. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
66. Johannes Vermeer, *La maîtresse et la servante*, 1666-1667, huile sur toile, 90,2 x 78,7 cm, The Frick Collection, New York. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
67. Johannes Vermeer, *L'Allégorie de la Foi*, 1670-1672, huile sur toile, 114,3 x 88,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877> (domaine public)
68. Johannes Vermeer, *L'Allégorie de la Foi*, détail, 1670-1672, huile sur toile, 114,3 x 88,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877> (domaine public)
69. Johannes Vermeer, *La Dentellière*, vers 1669-1670, huile sur toile, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images (domaine public)
70. Johannes Vermeer, *La Dentellière*, détail, vers 1669-1670, huile sur toile, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images (domaine public)

71. Fra Angelico, *La Madone des ombres*, détails, vers 1438-1450, fresque, Couvent de San Marco, corridor oriental, Florence. Source : <https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2015/08/> (domaine public)
72. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, vers 1484-1485, tempera sur toile, 172,5 x 278,5 cm, Galerie des Offices, Florence. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
73. Sandro Botticelli, *Le Printemps*, vers 1482-1485, tempera sur bois, 203 x 314 cm, Galerie des Offices, Florence. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
74. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (planche 46), montage de photographies, The Warburg Institute, Londres. Source : <https://warburg.library.cornell.edu/panel/46>
75. Gian Lorenzo Bernini, *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*, 1671, marbre, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri, Rome. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 37)
76. Alain Fleischer, *Paysages du sol*, 1967, tirage cibachrome, collection particulière, Paris. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 54)
77. Germaine Krull, *Clocharde*, 1928, photographie, collection A. Jammes, Paris. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 94)
78. Éli Lotard, *Aux abattoirs de La Villette*, 1929, photographie illustrant l'article de Georges Bataille « Abattoir », *Documents*, 1929, n° 6, p. 330. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 110)
79. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, feutre découpé en 264 morceaux, dimensions variables, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 125)
80. Pierre Jahan, *Vague jaillissement d'écume*, 1935, photographie noir et blanc, 22 x 17,2 cm, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre. © Pierre Jahan
81. Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, 2005, image tirée du film, 3 min 39 s. Source : <http://www.sarkis.fr/2005-au-commencement-lapparition/>
82. Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, 2005, image tirée du film, 3 min 39 s. Source : <http://www.sarkis.fr/2005-au-commencement-lapparition/>
83. Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, 2005, image tirée du film, 3 min 39 s. Source : <http://www.sarkis.fr/2005-au-commencement-lapparition/>
84. Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, 2005, image tirée du film, 3 min 39 s. Source : <http://www.sarkis.fr/2005-au-commencement-lapparition/>
85. Gustave Klimt, *Femme se masturbant*, 1916-1917, dessin au crayon et craie blanche sur papier japon, Leopold Museum, Vienne. Reproduction dans Didi-Huberman (2015b : 150)

86. Jean Painlevé, *Ouverture de la poche incubatrice du mâle hippocampe*, 1931, Épreuve argentique, Les documents cinématographiques, Paris.
© 2014 Les documents cinématographiques
87. Diego Velázquez, *L'Infante María Teresa*, vers 1650, huile sur toile, 34,3 x 40 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : Google images (domaine public)
88. Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, pigments purs et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 156,5 x 282,5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris. © Adagp, Paris.
89. Leonard de Vinci, *Vulve et anus*, c.1508, encre et craie noire sur papier, 19,1 x 13,8 cm, Collection royale, Londres. Source : <https://www.royalcollection.org.uk/collection> (domaine public)
90. Leonard de Vinci, *Le Fœtus et les muscles attachés au pelvis*, c.1511, encre et craie rouge et noire sur papier, 30,4 x 21,3 cm, Collection royale, Londres.
Source : <https://www.royalcollection.org.uk/collection> (domaine public)
91. Fra Angelico, *Jugement dernier*, détail, vers 1433, tempera sur bois, Musée de San Marco, Florence. Photo : Scala. Source : Wikimedia Commons (domaine public)
92. Tony Smith, *Black Box*, 1962-1967, acier, 57,1 x 83,8 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession de Tony Smith/SODRAC (2013)
93. Robert Morris, *Sans titre*, 1961, bois, 188 x 63,5 x 26,5 cm. Photo : Sonnabend Gallery. © Robert Morris
94. Sol LeWitt, *Burried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968, acier, 25,4 x 25,4 x 25,4 cm. Œuvre disparue. Reproduction en noir et blanc dans Didi-Huberman (1992 : 202)
95. Jacques-André Boiffard, « ... *La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants* », article « Bouche », *Documents*, 1930, n° 5, p. 298.
96. Anonyme, « *L'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre* » (image trouvée), article « Espace », *Documents*, 1930, n° 1, p. 43.
97. Anonyme français, *Arma Christi*, 1345, enluminure sur parchemin du *Bréviaire de Bonne de Luxembourg*, fol. 331 r°. The Metropolitan Museum of Art, New York. Reproduction dans Didi-Huberman (2007a : fig. V)
98. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (planche 42), montage de photographies, The Warburg Institute, Londres. Photo : The Warburg Institute
99. Pascal Convert, *Pietà du Kosovo (D'après la photographie, « Veillée funèbre au Kosovo » de Georges Merillon)*, 1999-2000, détail, cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm, Collection Mudam Luxembourg et Fnac. Photo : F. Delpech Source : http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html
100. Georges Méridon – Gamma, *Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Ehasani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*, Nagafc,

Kosovo, le 29 janvier 1990. Source :

http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html

101. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogramme publié par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14.
102. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogramme publié par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14.
103. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogramme publié par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14.
104. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogramme publié par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14.
105. Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogramme publié par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14.

REMERCIEMENTS

Mes tout premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Olivier Asselin, qui a encadré cette thèse avec un savoir et une intelligence rares, une grande sensibilité et un engagement critique soutenu, toujours respectueux de l'effort que représente une telle démarche. Je le remercie de m'avoir poussée à explorer des avenues théoriques et méthodologiques plus risquées, et d'avoir témoigné le même intérêt enthousiaste tout au long de ce parcours parfois tortueux. Nos discussions ont été pour moi une importante source de stimulation. Je tiens également à remercier Jacinto Lageira, de l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, pour avoir accompagné ce travail à titre de codirecteur pendant quelques années.

J'aimerais ensuite exprimer ma reconnaissance aux professeurs et professeures qui m'ont enseignée, conseillée et entourée durant mes études doctorales, en particulier Bettina Bergo, Marie Fraser, Laurier Lacroix, Johanne Lamoureux et Christine Ross.

Cette thèse s'est par ailleurs nourrie de riches et très précieuses amitiés intellectuelles qu'il m'importe ici de souligner : Dominique Allard, Maxime Coulombe, Alexandre David, Ariane De Blois, Ji-Yoon Han, Jonathan Lachance, Anne-Marie Ninacs et Eduardo Ralickas ont tous et toutes, chacun et chacune à leur manière, joué un rôle déterminant dans ce processus.

Ont aussi grandement contribué à cet aboutissement Michèle Thériault et mes collègues de la Galerie Leonard & Bina Ellen, sur la coopération de qui j'ai pu compter dans les deux dernières années de rédaction.

Je désire en outre adresser un remerciement tout spécial à Geneviève Derome, dont l'aide m'a été littéralement vitale. Ce texte porte la marque indélébile de nos nombreux échanges.

Bien sûr, je n'aurais pas pu traverser cette épreuve de longue haleine sans le support indéfectible de ma famille et de mes proches. À mes parents, tout particulièrement, merci de n'avoir jamais cessé de croire en l'achèvement de ce travail et de m'avoir encouragée à continuer, même dans les moments les plus difficiles. Mais surtout j'ai pu compter, durant toutes ces années, sur la présence quotidienne de Julien, qui a vécu le processus de l'intérieur et qui en a subi tous les contrecoups. C'est aussi à lui que je dois, en grande partie, la réussite de cette thèse.

Merci, enfin, à Michael Fried et à Georges Didi-Huberman pour l'exigence de penser qu'ils m'ont imposée par leurs écrits. Grâce à eux, je n'ai à aucun moment perdu la passion pour ce travail ni la conviction profonde de sa nécessité.

Cette thèse a reçu l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds québécois de recherche sur la nature et les technologies (FQRNT – Programme Frontenac), de la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) et du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

L'art de la lecture n'est pas une méthode conceptuelle qui opère de véritables coups de mains violents sur les textes en leur prenant ou reprenant ce qu'ils ont d'imprenable. Il implique l'invention d'un chemin singulier pour faire revenir encore une fois en la réaffirmant et en consonnant avec elle, une certaine possibilité de vie et de pensée, irréductible. (Kofman 1990 : 129)

Si j'osais ici une image en raccourci, je dirais que la théorie est l'espace textuel d'une analyse et le temps de son interminable. (Fédida 2005 [1978] : 394)

INTRODUCTION

Un travail interminable

Écrire sur des auteurs vivants dont l'œuvre continue d'évoluer constitue toujours une « entreprise audacieuse », comme le souligne Sarah Kofman (1984 : 15) au début de son livre *Lectures de Derrida*. En effet, remarque la philosophe,

[de ces auteurs], d'autres textes, décisifs, peuvent paraître qui viendront transformer, du moins par leur simple adjonction, un corpus encore inachevé. La mort seule, ainsi que le veut la tradition, légitime le commentaire, la critique de textes élevés alors à la dignité d'une œuvre dont il devient licite de faire le relevé des thèmes et des thèses. (Kofman 1984 : 15)

Si l'achèvement de l'œuvre causée par la mort effective de l'auteur, ainsi que la distance historique ou épistémique avec l'objet sont traditionnellement considérés comme des conditions de possibilité d'un travail « académique » digne de ce nom, étudier des corpus contemporains toujours en développement relèverait, pour employer une expression fort à propos de Freud (1987 [1937]), d'une « analyse interminable »¹. Or, de même qu'il y a des sujets face auxquels la cure psychanalytique s'avère une « tâche sans fin » (Freud 1987 [1937] : 265), voire une tâche impossible², il y a des œuvres pour lesquelles l'« interminabilité » analytique semble intrinsèque, comme faisant partie intégrante de leur constitution et de leur fonctionnement particulier. Pour Kofman (1984 : 15), tel est le cas du texte derridien, dont le caractère fragmenté, alogique, proliférant et « atopique », c'est-à-dire insituable et inclassable, annule à l'avance toute possibilité d'écrire sur son auteur une « thèse » formelle, si l'on entend par là une « [...] totalité finie et naturelle qui enfermerait un

¹ Notons que l'essai de Freud « *Die endliche und die unendliche Analyse* » (1937) duquel nous tirons cette expression est traduit en français sous deux titres différents mais plus ou moins équivalents : « Analyse terminée et analyse interminable » et « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin ».

² Selon les observations de Freud (2008 [1911] : 405), l'investigation analytique est particulièrement difficile dans les cas de paranoïa, car refusant de se soumettre au traitement en accordant au médecin un savoir supérieur, « [...] les paranoïaques ne peuvent être contraints à surmonter leurs résistances internes et d'ailleurs ne disent que ce qu'ils veulent dire [...] ». Nous aborderons cette question en détails au chapitre 1.

signifié immuable et définitif dans un volume clos [...]»³. C'est aussi, avancerons-nous ici quoique sur des bases quelque peu différentes, le cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman. À l'instar de Derrida, ces deux théoriciens de l'art ont produit, chacun à leur manière, une œuvre au style unique, dense et extrêmement sophistiquée sur le plan théorique, et dont l'écriture singulière échappe, dans une certaine mesure, aux catégories conventionnelles de l'histoire de l'art, de la critique, de l'esthétique philosophique et de la littérature de fiction. Et pourtant, ces deux théoriciens de l'art figurent bien, dans la présente étude, comme les sujets d'une « thèse » à proprement parler. Seulement, à l'encontre de l'idée formulée ci-dessus selon laquelle une thèse constituerait une synthèse achevée, ce travail reconnaît et prend en charge, sur le plan méthodologique, son propre caractère interminable – mais pas pour autant impossible ou sans validité scientifique.

Avant d'entrer trop rapidement dans des considérations de méthode⁴, il convient de préciser pourquoi nous avons choisi de réaliser une thèse sur Michael Fried et Georges Didi-Huberman. Ce projet, pour audacieux qu'il puisse paraître au regard l'incomplétude et du caractère mouvant et abondant de ses objets d'étude, ne comporte-t-il pas aussi d'autres difficultés considérables, pour ne pas dire d'autres risques, à commencer par celui d'être mal reçu par ses principaux protagonistes, tous deux connus pour avoir des aptitudes critiques très développées ? Certes, mais à aucun moment cela ne nous a semblé être une raison suffisante pour ne pas entrer en relation avec leurs textes et mener l'investigation critique qu'ils exigeaient. Ceci dit, pourquoi Michael Fried ? Pourquoi Georges Didi-Huberman ? Et pourquoi avoir décidé de réunir, dans un même travail, Michael Fried *et* Georges Didi-Huberman, un rapprochement qui ne va pas de soi, ni pour l'un ni pour l'autre⁵, ni d'ailleurs pour leur lectorat respectif⁶ ? Indépendamment du cheminement de recherche antérieur qui

³ *Lectures de Derrida* comprend d'ailleurs, en annexe, un texte de 1977 intitulé « Philosophie terminée, Philosophie interminable » (Kofamn 1990 : 153-184), qui fait implicitement référence au texte « Analyse terminée et analyse interminable » de Freud cité précédemment.

⁴ Nous reviendrons notamment sur la nature « interminable » du travail que nous entreprenons un peu plus loin dans cette introduction.

⁵ L'opposition déclarée entre Fried et Didi-Huberman sera mise en lumière dans nos analyses de cas.

⁶ Les rares commentatrices et commentateurs qui discutent ensemble des deux auteurs ne manquent pas de signaler les divergences profondes entre leurs « agendas théoriques » (Roth 2010 : 90-91).

nous a orientée vers ces auteurs⁷, et au-delà des motifs psychiques personnels qui ont pu influencer ce choix d'objets d'étude, la question mérite d'être posée en regard du climat intellectuel dans lequel s'inscrit notre lecture des deux corpus, considérés séparément aussi bien que conjointement.

D'une part, on pourrait se demander quel intérêt il y a à revenir encore une fois sur le « cas » de Fried, théoricien de l'art parmi les plus commentés et critiqués des cinquante dernières années, et dont la contribution aux champs de la critique d'art, de l'histoire de l'art et de l'esthétique se réduit toujours, pour plusieurs, à un modernisme dépassé, conservateur et impénitent – donc tout aussi condamnable, sinon plus, qu'à l'époque où paraissait « *Art and Objecthood* » (1967), son célèbre plaidoyer contre l'art minimal que les adeptes du postmodernisme ont sitôt renversé et récupéré à leur avantage. Comme l'ont très justement remarqué Beaulieu, Roberts et Ross (2012 [2000] : 1) dans l'introduction de l'anthologie sur les écrits de Fried qu'elles ont dirigée, « [i]t is still commonplace to find Fried's work identified with a past that we in the present are assumed to have left behind ». Et pourtant, n'en déplaise à certaines⁸, l'œuvre friedienne continue d'exister et de se déployer au présent, exigeant peut-être plus que jamais d'être prise au sérieux et lue de façon rigoureuse, c'est-à-dire attentive, patiente et, jusqu'à un certain point, fidèle à ce qu'elle contient. Car bien que Fried se soit imposé, dès les années 1960, comme « [...] one of the most controversial and fascinating art writers of the late twentieth century [...] », les effets « immenses » que ses écrits ont eus – et continuent d'avoir – sur l'histoire de l'art, la critique d'art et la théorie de l'art restent étrangement difficile à reconnaître, selon le constat de son interlocuteur britannique T.J. Clark (Beaulieu, Roberts et Ross 2012 [2000] : quatrième de couverture). Pourquoi est-il si difficile de prendre Fried *au sérieux* ? Pourquoi y a-t-il tant de résistance, voire d'hostilité, à son égard ? Est-ce uniquement parce que son projet ontologique et

⁷ Notre intérêt pour les travaux de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman découle en partie de la recherche sur les rapports entre l'art minimal et la phénoménologie que nous avons menée dans le cadre de notre maîtrise (Chagnon 2008). Bien que cette thèse ne soit pas totalement coupée de ce travail antérieur, son approche et ses enjeux sont radicalement différents.

⁸ Nous pensons entre autres à Amelia Jones (1999), qui regrette ouvertement que la mise à mort critique des positions modernistes de Fried ne se traduise pas concrètement dans les discours de l'art contemporain, qu'elles continuent de façonner de manière sous-jacente.

historique semble en décalage par rapport aux développements de la pensée et de l'art contemporains ? Ou bien, pour reprendre une autre perception commune, parce que Fried est épistémologiquement dans l'erreur, politiquement et esthétiquement réactionnaire, etc.? Serait-ce plutôt, comme nous en faisons ici l'hypothèse, parce qu'un soupçon de « folie » pèse sur ses constructions et convictions théoriques ? De fait, comment une discipline « savante » comme l'histoire de l'art pourrait-elle admettre subir l'influence d'une pensée « folle » ? Il est certainement plus facile, et surtout plus rassurant, de s'en couper défensivement, en concevant cette pensée comme l'expression singulière des fantasmes et névroses d'un seul homme. Mais est-ce vraiment le cas ? À coup sûr, l'œuvre friedienne est « travaillée » par quelque chose qui n'a pas encore été pleinement saisi et qui, fort probablement, entre en jeu dans le maintien des résistances critiques à son endroit. C'est pourquoi nous postulons la nécessité de relire cette œuvre de près et de l'éclairer sous un angle nouveau.

D'autre part, et par contraste, comment nous situer par rapport à l'engouement actuel et toujours croissant que suscite le « cas » de Didi-Huberman ? Devenu une référence incontournable non seulement en histoire de l'art et en philosophie, ses premières disciplines d'attache, mais aussi dans une diversité de champs connexes, dont l'histoire, la littérature, le cinéma, la psychanalyse, la théorie politique et même les études féministes, et rejoignant qui plus est un nombre grandissant de lecteurs et lectrices grâce à la traduction de ses livres en plusieurs langues⁹, Didi-Huberman se classe maintenant « [...] parmi les figures intellectuelles marquantes de sa génération [...] », pour citer une notice biographique particulièrement élogieuse tirée d'un entretien récent (Didi-Huberman avec Bricault 2015). Paradoxalement, ce penseur tellement soucieux d'adopter dans son travail une posture non académique, intempestive et anachronique est donc devenu, ces dernières années, un auteur « à la mode » – à l'instar des intellectuels « inclassables » qu'il prend lui-même pour modèles : Walter Benjamin et Aby Warburg, tout spécialement. Or, si la reconnaissance et la popularité d'un auteur ne sont pas problématiques en soi, l'est toutefois, à nos yeux, le rapport imprécis, négligent, non critique et même amoureux qui peut s'instaurer, dans ce contexte, à l'égard de

⁹ Notamment : en allemand, en anglais, en coréen, en croate, en espagnol, en hongrois, en italien, en japonais, en polonais, en portugais, en russe et en tchèque.

ses écrits¹⁰. Dans l'avant-propos de son livre *Nietzsche et la scène philosophique*, Kofman (1986 : 9) a pointé avec justesse le danger qui guette un penseur « populaire », comme Friedrich Nietzsche a pu l'être à une certaine époque, et comme le sont devenus plus récemment des philosophes aussi exigeants que Gilles Deleuze et Jacques Derrida : il risque, bien malgré lui, d'être réduit à un nom dont tout le monde parle et se réclame sans l'avoir *vraiment* lu – ou au contraire en l'ayant *trop* lu –, avec la conséquence épistémologique malheureuse de nous faire oublier ce que signifie de *lire* de façon attentive, précise et, surtout, critique. Dans le cas de Didi-Huberman, nous observons en plus, chez ses lectrices et lecteurs, une certaine tendance à se laisser séduire par son écriture, au point d'engendrer surtout des discours célébratoires, ainsi qu'une forme plus ou moins stérile de mimétisme stylistique – tendance qui s'avère d'ailleurs très prononcée dans le milieu académique québécois où nous évoluons¹¹. D'ailleurs, comment expliquer que ce théoricien français jouisse aujourd'hui d'une telle reconnaissance, voire d'une telle admiration, considérant qu'il place lui-même le fantasme au cœur de son projet épistémologique et qu'il exprime sa propre « folie » de façon beaucoup plus ouverte et compromettante que son homologue américain ? À quels besoins et aux besoins de qui ses œuvres répondent-elles ? Aussi nous a-t-il paru nécessaire, pour des raisons différentes que pour Fried, d'opérer une lecture à la fois rigoureuse et

¹⁰ C'est en grande partie pour cette raison que nous ferons appel à très peu d'exégètes de Didi-Huberman dans le chapitre qui lui est consacré (chap. 3). Parmi les rares discussions critiques sérieuses de ses écrits, nous avons retenu principalement un long article de Bernard Vouilloux (2011) écrit sous la forme d'une lettre qui lui est adressée directement.

¹¹ L'introduction lyrique et emphatique du dossier « Dans l'œil de l'histoire avec Georges Didi-Huberman », publié par la revue montréalaise *Spirale* en 2015, fournit un bon exemple du rapport de fascination que l'on entretient au Québec avec les écrits de l'historien de l'art et philosophe français. Dans cette introduction rédigée par deux littéraires, Manon Plante et Guylaine Massoutre, Didi-Huberman nous est présenté comme un « homme de fables » qui, suivant les pas d'Aby Warburg, se laisse porter par les « ailes du désir » pour raconter, relier et réfléchir les images. Les auteures poursuivent : « Chaque image, chaque œuvre, il la traite comme une matière, depuis le lieu même de la pensée [...], le souffle de la parole [...], jusqu'à l'évanescence lumineuse [...]. L'image, l'œuvre, la parole se donnent donc à lire comme un corps *symptomal*, hystérisé, sur lequel se heurtent des temporalités hétérogènes – un lieu de montage où s'exhibent des impuretés, des anachronismes. » (Massoutre et Plante 2015 : 31) Évoquant plus loin « l'esprit de liberté qui fait consensus à propos de Didi-Huberman » – une déclaration qui, en soi, pose problème –, Massoutre et Plante terminent leur texte de présentation en avançant leur interprétation du projet didi-hubermanien, qui consisterait à « [...] ressaisi[r] le désordre apparent des motifs de Warburg, pour qu'à partir des images, [...] le passage réversible du savoir à l'image, ce risque, cette tension, cette *in-tension*, ce "*funambulisme*" dramatise la vie dans l'art, afin que nos émotions, qui sont "*motions*", "*mouvements*", puissent éventuellement laisser croître le désir de transformer notre monde d'inquiétude et faire de notre "*mémoire endeillée*" une "*possibilité de joie*" adressée à l'avenir. » (Massoutre et Plante 2015 : 32)

« soupçonneuse¹² » de certaines de ses textes, tout en prenant en compte l'ensemble de son corpus, auquel ne cessent désespérément de s'ajouter de nouveaux éléments¹³.

Notre projet revêt donc une dimension polémique au regard de la réception courante de Fried et de Didi-Huberman : d'emblée, il implique d'affronter la résistance et l'hostilité qui persistent à l'égard du premier et, en contrepoint, de mettre en doute le consensus favorable (quoique relatif) qui règne telle une aura autour du second. Cependant, le fait d'embrasser cet aspect polémique de notre démarche ne signifie pas pour autant engager un conflit ouvert avec ces auteurs ou leurs commentatrices et commentateurs. Loin de vouloir simplement « polémiquer » avec Fried et Didi-Huberman, ou de chercher à les faire polémiquer entre eux afin de les repositionner dans le champ discursif de l'histoire de l'art, nous visons plutôt à déployer un effort de lecture et d'analyse susceptible de ressaisir la complexité intrinsèque de leurs textes, tout en déplaçant subversivement certains de leurs éléments problématiques. Plus précisément, il s'agit ici d'interroger le caractère profondément *fantasmatique* des œuvres historico-théoriques de Fried et de Didi-Huberman, en partant de l'hypothèse que celles-ci constituent deux véritables *systèmes de pensée*. Cette hypothèse suppose que, bien qu'ils appartiennent à des générations différentes (Fried est né en 1939 et Didi-Huberman, en 1953), qu'ils s'inscrivent dans des contextes géographiques, culturels et intellectuels distincts (les États-Unis et la France), et que leurs projets théoriques respectifs divergent radicalement sur plusieurs plans (visée, style, méthode, cadre théorique, etc.), Fried et Didi-Huberman sont tous deux emblématiques d'une théorie de l'art qui se développe sous la forme d'un *système*¹⁴, et où prédomine une forte dimension fantasmatique. Ainsi, l'enjeu fondamental de cette thèse – de même que son « dessein polémique¹⁵ » – réside dans l'exigence de comprendre le rôle structurant que le fantasme joue dans la composition, l'organisation et le fonctionnement systématique de chacune des deux œuvres en question, mais aussi, au-delà de celles-ci, dans

¹² Lecture « soupçonneuse » est une expression que nous empruntons à Kofman. Voir à ce sujet Kofman avec Hermesen (1992).

¹³ Entre le début de notre parcours doctoral en 2008 et la finalisation de cette thèse, Didi-Huberman a fait paraître plus d'une vingtaine d'ouvrages, incluant des catalogues d'expositions, sans compter ses innombrables articles.

¹⁴ Le sens dans lequel nous employons ici les termes « système » et « fantasme » sera explicité dans le premier chapitre de la thèse.

¹⁵ Cette formule nous vient de Frackowiak (2012 : 117).

une certaine histoire théorique de l'art. Pour le dire simplement, notre tâche consiste à faire l'analyse de deux *systemes fantasmatiques* tout en donnant à cette analyse une portée épistémologique plus générale.

À ce titre, il importe d'insister sur le fait que l'exigence analytique que nous venons de formuler à l'égard des œuvres de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman n'est pas extrinsèque à celles-ci. Au contraire, elle émane d'une fréquentation longue, assidue, voire intime des textes de ces deux théoriciens, au cours de laquelle la question du fantasme nous est apparue peu à peu comme étant non seulement centrale, quoiqu'à maints égards impensée, mais aussi indissociable d'une certaine forme de systématité propre à chacun d'eux. En ce sens, notre démarche se distingue des entreprises démystifiantes que certaines historiennes de l'art féministes, entre autres, ont menées en vue de dénoncer les structures genrées, racistes et bourgeoises de leur discipline¹⁶. Elle se différencie également des travaux historiographiques ayant contribué à mettre en lumière les fondements fantasmatiques et érotiques de l'histoire de l'art, notamment par la relecture de Winckelmann¹⁷, sans compter les nombreuses études où le fantasme ne constitue qu'un simple thème repérable dans – ou projetable sur – une œuvre ou un texte. Sans nier la pertinence de ces approches et des enjeux qu'elles soulèvent, ce qui nous intéresse davantage ici est la manière dont le fantasme organise, et par le fait même systématise de façon singulière, des corpus textuels contemporains orientés vers la théorie¹⁸ – ce que sont exemplairement les œuvres friedienne et didi-hubermanien. Dans cette optique,

¹⁶ Le travail de Griselda Pollock est à ce titre exemplaire. Nous pensons en particulier à son étude *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999), qui sera discutée au chapitre 1. Plus récemment, Éric Michaud (2015) a fait paraître une étude passionnante sur la généalogie raciste de l'histoire de l'art fondée sur ce qu'il nomme un « fantasme de filiation » et des « fictions d'unité "raciale" ». Bien que le questionnement se situe à un tout autre niveau, nous pourrions constater, chez chacun de nos sujets d'analyses, la présence de fantasmes généalogiques mettant en jeu la question de la nationalité.

¹⁷ L'ouvrage d'Alex Potts intitulé *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the Origins of Art History* (1994) demeure, à cet égard, une référence incontournable. Dans une perspective similaire, nous pouvons également mentionner les travaux de Whitney Davis (1996 ; 1998 [1994]). Plus près de nous, la thèse de Corinne Streicher (2010) sur *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann* est digne d'intérêt, d'autant plus qu'elle mobilise les thèses de Georges Didi-Huberman. Ces travaux seront reconvoqués au chap. 3.

¹⁸ Nous ciblons par là le type de production discursive qui a émergé dans les années 1970-1980 dans la foulée du soi-disant « tournant interdisciplinaire » de l'histoire de l'art, tournant marqué par l'intégration de la « théorie critique » et le développement des nouvelles approches poststructuraliste, sémiotique, psychanalytique, féministe et marxiste, pour ne nommer que celles-ci. À ce sujet, voir entre autres Rees et Borzello (1986) ; Melville (1998 [1990]) ; Harris (2001) ; et Emerling (2005).

nous montrerons qu'un lien étroit unit les modalités proprement *théoriques* du travail des deux penseurs aux fantasmes qui prennent forme à travers leurs écrits, constituant ce que nous nommerons, à la suite de Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 155) des « fantasmatiques » (ou « systèmes fantasmatiques »). L'étude de ces « fantasmatiques » nous permettra de mieux comprendre comment leurs différents éléments s'agencent de manière à *faire systèmes*, et d'examiner comment ces systèmes fonctionnent, individuellement, mais aussi peut-être en écho l'un avec l'autre (et au-delà), du moins sur certains points qui restent à découvrir. Plus spécifiquement, nous travaillerons à partir de l'hypothèse selon laquelle la question du genre et de la différence sexuelle joue un rôle crucial dans la composition, la structuration et l'organisation défensive des deux systèmes, considérés du point de vue du fantasme. Le sens de cette hypothèse sera précisé dans la section qui suit.

Cadre théorique et méthodologie

Par la centralisation du fantasme, les références à Freud et l'accent mis sur le travail analytique, notre travail s'ancre déjà théoriquement dans le champ de la psychanalyse. Or, loin de se limiter à quelques emprunts conceptuels ou terminologiques, cette thèse repose sur un questionnement théorique et méthodologique approfondi concernant les possibilités et les limites d'une approche psychanalytique actuelle en histoire de l'art. Il convient, à cet égard, de fournir quelques indications préliminaires qui seront discutées de manière extensive dans le premier chapitre de la thèse, intitulé « Fantasme, théorie, théorie de l'art ». Comme le suggère ce titre, l'intérêt de la psychanalyse pour notre réflexion réside avant tout dans sa conceptualisation conjointe des notions de fantasme et de théorie. De notre point de vue, il est tout à fait notable que Freud ait non seulement théorisé le fantasme, lui donnant la définition générique d'un *accomplissement imaginaire du désir* et, dans une perspective plus structurale, celle d'un *schème organisateur de la vie psychique* (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 153-155), mais qu'il ait aussi mis en lumière les rapports étroits existant entre l'activité

fantasmatique et l'activité théorique¹⁹. Dans plusieurs textes clés du corpus freudien²⁰, on voit en effet s'articuler une relation fondamentale et lourde de conséquences entre ce qui relève, d'une part, de l'investigation intellectuelle, de la recherche scientifique et de la théorisation et, d'autre part, de la fantasmatisation, de la fiction et même du délire. Comme l'ont souligné d'importants commentateurs de Freud, dont Wladimir Granoff (1975), Pierre Fédida (2005 [1978]), Paul-Laurent Assoun (1981 ; 1993 ; 1995 [1976] ; 2000) et Pierre Bayard (1991 ; 1998), auxquels nous ferons appel pour étayer ce constat, la psychanalyse freudienne a ainsi profondément ébranlé les fondements de l'épistémologie traditionnelle, qui postulait une coupure nette entre le savoir et la fiction, la vérité et la folie, la science et le délire, ainsi qu'entre le personnel et le social. Ce faisant, elle a révélé les soubassements pulsionnels et fantasmatiques de toute entreprise théorique, nous invitant à reconsidérer le lien indissoluble que tout travail intellectuel entretient avec le désir – ce qui, nous le verrons, s'avère accru lorsque l'objet de pensée/de désir est une œuvre d'art. Cette réflexion de nature épistémologique sur les rapports du fantasme à la théorie en général, et à la théorie de l'art en particulier, servira de socle à l'investigation d'enjeux plus ciblés touchant l'identité, la corporalité, la sexualité et le genre, notamment.

Un autre aspect déterminant quant à l'encadrement psychanalytique de cette thèse est la relation analogique établie par Freud entre les diverses formations psychiques, et plus particulièrement psychopathologiques (les névroses, les psychoses et les perversions), et les grandes productions culturelles et sociales que sont, en particulier, l'art, la religion et la philosophie. Parmi ces analogies formulées en 1912 dans *Totem et tabou*, une nous intéressera plus spécialement puisqu'elle concerne directement le discours théorique : celle entre le délire paranoïaque et le système philosophique. Un examen plus attentif des rapports entre le délire et la théorie nous permettra alors de clarifier, d'un point de vue psychanalytique, ce qui est en

¹⁹ C'est principalement pour cette raison que nous avons privilégié l'approche freudienne du fantasme à celle de Jacques Lacan. Bien que nous n'évacuions pas complètement les théories de ce dernier, celles-ci joueront un rôle plutôt secondaire dans notre réflexion.

²⁰ Parmi lesquels : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1986 [1907]), « Les théories sexuelles infantiles » (1985 [1908]), *Un Souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* (1927 [1910]), « Le Président Schreber » (2008 [1911]), « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1987 [1937a]) et « Construction dans l'analyse » (1987 [1937b]).

jeu dans la notion de « système » à laquelle nous recourons pour qualifier les œuvres de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman. Sans affirmer que ces systèmes *sont* des délires à proprement parler, nous tenterons ici de cerner en quoi ceux-ci *fonctionnent*, à certains égards, *comme* des délires. Pour ce faire, nous nous appuyerons plus directement sur deux textes importants de Freud : « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*dementia paranoides*) décrit sous forme autobiographique (Le Président Schreber) » (2008 [1911]), mieux connu comme le « cas Schreber », et *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1986 [1907]). Outre de riches développements sur le fonctionnement intellectuel et l'économie sexuelle du délire, ces textes fournissent des modèles intéressants d'analyse du discours – et même du discours sur l'art, s'agissant du second – qui méritent selon nous d'être approfondis et rendus opératoires dans le champ de la théorie de l'art.

Si la théorie psychanalytique occupe donc une place importante dans l'élaboration de cette thèse, c'est toutefois de la pensée philosophique de Sarah Kofman que celle-ci se nourrit principalement. Elle-même très influencée par la psychanalyse freudienne, qu'elle contrebalance avec la philosophie nietzschéenne, Kofman a développé une méthode critique d'analyse textuelle qui s'avère tout à fait congruente avec notre démarche, ouvrant de surcroît une perspective féministe encore inédite en histoire de l'art – perspective dans laquelle nous souhaitons inscrire une partie de notre contribution²¹. Cette méthode, dont les implications complexes seront longuement exposées au chapitre 1, propose une voie alternative entre les approches psychanalytiques opposées de la psychobiographie et de l'analyse textuelle

²¹ En inscrivant notre démarche dans la lignée des travaux de Kofman, nous souhaitons mettre à profit la fécondité d'une pensée qui demeure encore très méconnue en histoire de l'art, les « études kofmaniennes » (*Kofman studies*) ne faisant d'ailleurs qu'émerger dans d'autres disciplines plus directement touchées par celle-ci, dont la philosophie, la psychanalyse, la théorie féministe et la théorie littéraire – et ce, principalement dans le monde anglo-saxon. Sur la fortune critique de la pensée Kofman, voir : Jardine et Menke (1991) ; Kofman avec Ender (1993) ; *Les Cahiers du GRIF* (1997) ; Deutscher et Oliver (1999) ; Chanter et DeArmitt (2008) ; Frackowiak (2012). La seule historienne de l'art chez qui nous avons trouvé des références directes à Sarah Kofman est Griselda Pollock, un pilier de l'histoire de l'art féministe ayant contribué aux débats méthodologiques entourant l'usage des ressources psychanalytiques dans l'étude de l'art et des théories de l'art. Remarquons cependant que cette dernière ne cite, dans ses travaux, que *L'enfance de l'art* (1970), la thèse sur l'esthétique freudienne que Kofman a rédigée au début de sa carrière (voir Pollock 1999, 2006a et 2006b). Le dialogue de Pollock avec Kofman sera discuté au chapitre 1. Nous proposons pour notre part d'approfondir cette pensée en prenant en compte d'autres ouvrages qui, selon nous, présentent un intérêt théorique et méthodologique certain pour l'analyse des structures discursives de l'histoire de l'art, en particulier dans une perspective féministe.

(« textanalyse ») ou structurale : la première tendant à rapporter le sens de l'œuvre au seul vécu psychique de l'auteur (à ses désirs, fantasmes et névroses individuels), tandis que la seconde postule, au contraire, que l'œuvre peut être coupée du sujet qui l'a produite ainsi que de son contexte, et lue, en un sens, comme la manifestation d'un inconscient textuel plus ou moins anonyme et collectif²². Tentant d'échapper aux écueils de chacune de ces approches, la méthode analytique que nous privilégions à la suite de Kofman reconnaît le lien fondamental qui unit le *théorique* (le caractère systématique de l'œuvre) et le *biographique* (la vie du sujet), mais elle rejette le principe d'antériorité et de causalité en vertu duquel l'œuvre serait une simple expression ou traduction des fantasmes de l'auteur. Pour Kofman, en effet, il n'y a pas de sujet psychologique, biologique et historique à découvrir *derrière* le texte, pas plus qu'il n'y a de fantasmes à chercher *avant* ou *en dehors* de l'œuvre. Cette absence d'antériorité et d'extériorité au texte suppose que l'identité de l'auteur, tout comme ses fantasmes, se constituent plutôt – « s'écrivent », dirions-nous – à même l'espace textuel, ne prenant forme, en quelque sorte, qu'à travers leur mise en récit. Le sujet visé par l'analyse n'est donc pas l'individu « réel » postulé à l'origine de ses œuvres, bien que ce dernier ne soit pas complètement évacué de l'équation, mais un sujet qui se construit fantasmatiquement par l'écriture, dans un jeu complexe de camouflages, de travestissements, de conflits et de « compromis ». Pour le dire simplement, le sujet serait donc, en quelque sorte, entre le texte et le corps. C'est ce que Kofman a efficacement montré dans sa relecture critique des grands philosophes (Socrate, Platon, Auguste Comte, Emmanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau et Friedrich Nietzsche, entre autres), et ce que nous tenterons de mettre en lumière chez Fried et Didi-Huberman. L'approche kofmanienne, à partir de laquelle nous définissons notre propre posture d'analyse, reconnaît que si l'œuvre n'est pas la simple traduction des fantasmes de l'auteur, elle n'est pas non plus une instance autonome détachable de tout investissements subjectifs et pulsionnels. Une œuvre, en l'occurrence une œuvre théorique, est une construction fantasmatique complexe à l'intérieur de laquelle les *fantasmes individuels* du théoricien s'articulent également avec des *fantasmes collectifs* propres à sa culture, à sa société, à son époque et à son groupe identitaire (défini en termes de genre, de race, et de

²² Nous ferons notamment appel aux travaux de Pierre Bayard (1991) et de Jean Bellemin-Noël (2002) pour positionner ces approches.

classe, entre autres), ou encore à la communauté disciplinaire à laquelle il appartient²³. La prise en compte de cette double dimension individuelle et collective des fantasmes, ainsi que l'adoption d'une position analytique subversive entre la psychobiographie et l'analyse structurale, constituent la base méthodologique commune que la présente étude partage avec les travaux de Kofman. Ces enjeux seront étayés, au premier chapitre, par une discussion plus ciblée de quelques ouvrages importants du corpus kofmanien, dont *L'enfance de l'art* (1970), *Quatre romans analytiques* (1973), *Aberrations : le devenir-femme d'Auguste Comte* (1978) et *Le respect des femmes* (1982).

Deux autres éléments interreliés permettent de mieux définir l'orientation kofmanienne de cette thèse : d'une part, un mode particulier de lecture de textes qui conjugue l'écoute psychanalytique et la déconstruction philosophique ; d'autre part, une interrogation de l'« économie sexuelle » des systèmes philosophiques, dont la stratégie consiste à cibler non pas les structures masculinistes qui seraient inhérentes à tout discours produit par des hommes, mais plutôt l'*ambiguïté* de genre que ces discours manifestent tout en s'en préservant défensivement – manière de réfléchir autrement la place qu'occupe le féminin au sein des discours théoriques. Tout d'abord, le type de lecture pratiqué par Kofman dans ses études de textes philosophiques nous apparaît particulièrement intéressant et opératoire pour analyser les systèmes friedien et didi-hubermanien. Comme l'a noté Mathieu Frackowiak dans son livre *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes* (2012 : 105-152) cette manière de lire opère dans un rapport ambivalent de « fidélité » et d'« infidélité » aux textes : la « fidélité » se traduit par une lecture interne, respectueuse et jusqu'à un certain point « littérale » de la pensée des auteurs, tandis que l'« infidélité » implique de guetter ce qui travaille à la périphérie ou « entre les lignes » du texte pour instaurer un jeu de déplacements subversifs dans l'interprétation. La spécificité de cette lecture, que Frackowiak décrit en termes de « parasitage », de « fécondation » et de « supplémentarité », est ainsi présentée par Kofman (1993 : 372) dans le « Supplément rhapsodique » qui figure à la fin du deuxième tome

²³ Il nous importera, à ce titre, de nuancer les conceptions structuralistes de la psychanalyse quant à l'« universalité » de certaines structures fantasmatiques, en abordant plutôt le caractère supra-individuel des fantasmes en termes de « généralité » et de « schèmes typiques » historiquement, culturellement et socialement situés.

d'*Explosion* : « [...] au plus près du texte de Nietzsche, je le féconde pourtant et le déplace légèrement grâce à mon écoute freudienne, que le texte et rien que le texte de Nietzsche pourtant autorise et contient, comme par avance, en lui. » Manière de dire que le point de départ est résolument textuel, mais que la lecture étend sa portée au-delà du texte, vers le corps et le social.

C'est une position similaire à l'égard des textes de Fried et de Didi-Huberman que nous adopterons dans cette thèse. Ne visant au départ que ce qu'ils « autorisent et contiennent », nous nous tiendrons constamment sur le seuil de leur système, un pied à l'intérieur et un pied à l'extérieur, alternant les entrées et les sorties, les rapports de proximité et de distance, sur un mode qui rappellera également l'analyse freudienne du « cas Schreber ». Dans une certaine mesure, nous serons donc « friedienne » avec Fried, « didi-hubermanienne » avec Didi-Huberman, puisqu'il s'agit de les lire dans une certaine « littéralité » textuelle, mais nous tâcherons cependant de préserver constamment l'altérité critique et analytique de notre approche. Car bien que nous manque la distance historique dont Kofman bénéficie lorsqu'elle se penche, par exemple, sur le cas de Comte ou de Nietzsche, les différences de genre, de génération et de culture qui nous séparent de nos deux sujets d'étude nous confèrent une position d'altérité qui rend possible leur analyse.

Il y a par ailleurs, dans la méthode philosophique de Kofman, une dimension éminemment subversive à laquelle nous sommes sensible, et qui tient plus spécifiquement à sa problématisation du « positionnement sexuel » ambigu et changeant des discours théoriques. Comme nous l'argumenterons ici, cette manière de penser l'organisation genrée des discours, en mettant de l'avant l'*ambiguïté* plutôt que la binarité, confère à Sarah Kofman une place singulière à l'intérieur de la théorie féministe, celle-ci se distinguant aussi bien du féminisme essentialiste que d'un certain constructivisme social, alors que ses liens avec les théories *gender* et *queer* demeurent équivoques à bien des égards (Deutscher 2008 : 132)²⁴. Par une appropriation contemporaine de la thèse freudienne de la « bisexualité psychique », les travaux

²⁴ Ces enjeux féministes seront développés à travers les trois chapitres de la thèse et feront l'objet de discussions en conclusion.

féministes de la philosophe française nous invitent à porter une attention soutenue aux négociations complexes dont la différence sexuelle et la féminité, en particulier, font l'objet au sein de systèmes de pensée très sophistiqués produits par des hommes, à l'exemple de ceux que nous proposons d'étudier. En nous inscrivant dans le sillage de Kofman, nous souhaitons ainsi rompre avec certains réflexes conditionnés de la critique féministe que l'on observe notamment en histoire de l'art, dont celui de surdénoncer la misogynie des hommes sans prendre en compte la complexité interne de leurs constructions discursives, préférant les disqualifier en les plaçant sous le signe d'un régime « masculiniste », « patriarcal » ou « phallogénique »²⁵. Bref, nous croyons que seul un examen précis – quoique suspicieux – des œuvres théoriques à l'étude nous permettra de saisir leur « économie sexuelle », pour employer l'expression de Kofman, et d'en tirer des conséquences féministes à la fois solides, critiques et nuancées.

Du reste, il convient de signaler que notre parcours réflexif sera ponctué, tout au long, de références à des écrits d'autres théoriciennes et théoriciens issus de la psychanalyse et de la philosophie – dont Giorgio Agamben, Judith Butler, Jacques Derrida, André Green, Luce Irigaray, Melanie Klein, Julia Kristeva et Maurice Merleau-Ponty, pour ne nommer que ceux-ci –, mais aussi de l'histoire et de la théorie de l'art. Afin de situer notre investigation dans le champ plus circonscrit des discours *sur l'art*, un dialogue sera établi avec certains textes de Griselda Pollock et de Mieke Bal, parmi bien d'autres, ainsi qu'avec les multiples pensées qui gravitent autour ou qui opèrent à l'intérieur même des systèmes théorico-fantasmatisés de Fried et de Didi-Huberman : les théories du modernisme et du postmodernisme, la phénoménologie, la sémiologie, le poststructuralisme, les études de genre, les théories de la représentation et l'anthropologie visuelle, entre autres.

²⁵ Le débat de Fried avec Linda Nochlin au sujet de la « féminité » de Courbet nous permettra de le constater au chapitre 2.

Deux études de cas

Tel qu'indiqué précédemment, cette thèse débutera avec un chapitre théorique et méthodologique dans lequel les enjeux qui viennent d'être introduits seront examinés plus en profondeur. Ce premier chapitre sera suivi par deux longues études de cas, consacrées respectivement, et dans cet ordre, à Michael Fried et à Georges Didi-Huberman, où nous nous efforcerons d'analyser le contenu, la structure et le fonctionnement fantasmatiques des systèmes élaborés par chacun de ces théoriciens de l'art. Le choix de l'étude de cas comme modèle d'analyse n'est évidemment pas fortuit. Il repose tout d'abord sur la singularité des œuvres auxquelles nous sommes ici confrontée. Pour des raisons évoquées plus tôt, il nous a semblé nécessaire, en effet, de les examiner individuellement et de façon extensive afin de mieux saisir leurs mécanismes intrinsèques et de porter sur elles un nouveau regard critique. Par ailleurs, on l'aura peut-être deviné, cette approche puise une part importante de son inspiration dans les « histoires de cas » (ou « histoires de malades ») de Freud, une tradition d'écriture que plusieurs psychanalystes ont poursuivie (ou contestée) après lui²⁶, et qu'il s'avère pertinent de reprendre et d'adapter, en tenant compte de ses limites, pour les fins de notre étude.

Selon l'argument liminaire du dossier « Histoires de cas » de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (1990), un « cas » peut être défini comme :

[...] ce qui, déjouant nos connaissances et déplaçant nos raisons ou rationalités psychanalytiques, nous fait, comme l'écrivait Sartre, « penser d'un coup : quelque chose est arrivé », par l'analyse, dans le destin du sujet. Il peut s'agir d'un patient, mais aussi d'un personnage de roman (Norbert Hanold), d'un ancien héros de la pathologie (le Président Schreber) ou de la mystique (Christopher Haitzmann), ou encore d'un grand homme comme Léonard de Vinci : ce qui affecte leur devenir affecte aussi notre pensée, et cela les définit comme cas. (*Nouvelle Revue de Psychanalyse* 1990 : 6)

²⁶ Voir à ce sujet le dossier « Histoires de cas » de la *Nouvelle revue de psychanalyse*, publié à l'automne 1990, ainsi que l'article de Patrick Mahony intitulé « Freud's cases : are they valuable today » (1993). Dans une perspective théorique plus proche de la nôtre, voir également le beau texte de Derrida sur le « cas » littéraire et clinique d'Antonin Artaud, intitulé « La parole soufflée » (1967 [1965]).

Quant à l'« histoire de cas », elle relèverait alors de la mise en récit du « cas » ainsi défini, et son objectif « théorisant » serait de tirer des généralités à partir d'exemples singuliers. En psychanalyse, cette mise en récit s'effectue au moyen de déductions, de spéculations, d'interprétations et de constructions qui, à travers l'écriture, mettent en mouvement les matériaux analysés autant que la pensée de l'analyste engagée dans ce travail littéraire. Or dans ses textes identifiés comme tels, Freud n'a pas manqué d'exposer les nombreuses difficultés que comporte l'écriture d'histoires de cas. Par exemple, dans la préface du « Cas Dora », dont le titre officiel est « Fragment d'une analyse d'hystérie », il affirme que « [l]a publication de [ses] histoires de malades restent pour [lui] une tâche difficile à résoudre [...] », les difficultés étant, précise-t-il, en partie de « nature technique » et en partie liées au « caractère de la situation elle-même » (Freud 2008 [1905] : 27). À ces difficultés s'ajoutent les objections et reproches que peut susciter la communication publique de ce type de matériel, ainsi que le risque que les histoires elles-mêmes soient lues « [...] non comme une contribution à la psychopathologie de la névrose, mais comme [des] roman[s] à clés destiné[s] [au] divertissement » (Freud 2008 [1905] : 27-29).

Bien que le problème se pose différemment lorsque l'objet de l'analyse est un texte écrit et non un témoignage verbal livré en situation thérapeutique, certaines des difficultés techniques exposées par Freud recourent celles auxquelles nous faisons face ici. Outre l'impossibilité de maîtriser tout le matériel d'une analyse s'étendant sur une longue durée – qui nous concerne également –, les résistances quasi insurmontables que Freud constate chez certains types de « malades », en l'occurrence les paranoïaques, peuvent être mis en parallèle avec les mécanismes de défense qui, selon nos observations, caractérisent les systèmes freudien et didi-hubermanien et font obstacle à leur analyse : notamment l'intellectualisation, la rationalisation, la perlaboration, l'interprétation, l'érudition et la séduction stylistique. À l'instar du Président Schreber²⁷, les deux sujets de cette thèse ont non seulement produit des systèmes de pensée que, jusqu'à un certain point, nous viendrons peut-être à qualifier de « délirants », mais ils ont aussi tous deux développé, sur la base d'une connaissance plus ou

²⁷ Une analogie qui a bien sûr ses limites.

moins fine de la psychanalyse, des modalités particulières d'expression de leurs fantasmes qui imposent une certaine résistance à l'interprétation extérieure. C'est pourquoi la démarche analytique que nous entreprenons dans cette thèse, sans être impossible, présente un caractère interminable, qui tient avant tout à la grande densité, à la sophistication théorique et aux modalités défensives de ces systèmes.

Comme le montreront toutefois nos deux études de cas, on n'entre ni ne circule pas de la même manière dans les systèmes de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman. Ceux-ci se donnent à lire différemment et se distinguent d'emblée par leurs projets déclarés, le premier étant engagé dans une entreprise critique et historique dont les visées sont essentiellement ontologiques, alors que le second situe davantage son travail sur le plan épistémologique. Évidemment, les fantasmiques de ces deux penseurs diffèrent également sur plusieurs plans, structurel aussi bien que thématique et stylistique. Nonobstant cela, la mise en relation des cas de Fried et de Didi-Huberman a ceci d'intéressant qu'elle permet, par une sorte d'éclairage réciproque, de contrer la singularisation abusive de chaque cas et de révéler certaines similitudes, voire une certaine complicité, jusque-là ignorées entre eux. Ceci dit, les raisons pour lesquelles nous avons choisi de débiter avec Fried plutôt qu'avec Didi-Huberman ne sont ni chronologiques ni hiérarchiques. Cet ordre est plutôt justifié par le degré de systématisme et la part de « folie » manifeste qui se dégagent de leur œuvre, lesquelles s'avèrent *a priori* beaucoup plus voyantes chez le théoricien américain. Décortiquer dans un premier temps le corpus friedien constitue donc une décision stratégique : cela nous permettra, dans un deuxième temps, d'aborder le cas de Didi-Huberman avec une meilleure acuité critique, ce dernier nous apparaissant de prime abord beaucoup plus équivoque et compliqué du point de vue fantasmatique, ne serait-ce que par l'ampleur de son corpus.

Intitulé « La féminité de Michael Fried », en référence au titre d'un chapitre controversé de l'ouvrage *Courbet's Realism* (1990), auquel nous attribuerons ici une importance centrale, le second chapitre de cette thèse proposera deux lectures complémentaires de l'œuvre friedienne : la première se concentrera sur ce qu'il conviendra de nommer son « autobiographie », soit la reconstruction narrative à laquelle l'auteur se livre rétrospectivement, et en marge de ses textes, afin de réunifier son œuvre et par le fait même

son identité éclatée, révélant une pluralisation de « Michael Fried » ; à l'inverse, la seconde lecture partira du centre structurel, corporel et narcissique du système – ce que nous désignerons comme le « nombril » de l'œuvre de Fried –, à savoir justement *Courbet's Realism*, un livre à bien des égards atypique qui se présente comme une sorte de délire phénoménologique sur la peinture courbetienne. Par la combinaison de ces deux stratégies de lecture, nous tenterons de mettre en lumière l'économie sexuelle complexe et profondément ambiguë du système friedien – et ultimement, sa « féminité ».

C'est une approche à la fois semblable et différente que nous adopterons en vue d'analyser le système didi-hubermanien dans le troisième chapitre, « Georges Didi-Huberman entre hystérie et mélancolie ». Comme le précédent, ce chapitre sera divisé en deux grandes parties conjuguant une perspective d'ensemble sur l'œuvre étudiée avec un examen plus ciblé de certaines de ses composantes. La première partie examinera tout d'abord la « matrice » fantasmatique du système théorique de l'auteur. Afin d'éclairer les structures de fantasme qui l'organisent sur les plans épistémologique, historiographique et méthodologique, nous nous intéresserons notamment au « roman familial » de l'auteur, aux fondements « dialectiques » de sa pensée, ainsi qu'aux modèles psychopathologiques qui organisent cette pensée. Dans la seconde partie du chapitre, nous nous pencherons plus spécifiquement sur l'articulation genrée de la fantasmatique du théoricien de l'art français en mettant l'accent sur le rôle primordial que jouent les figures de femme et de mère dans sa dialectique du désir et du deuil.

Répetons-le en guise d'avertissement : la démarche que nous entreprenons ici relève d'une tâche infinie. Et pourtant, pour que la présente thèse puisse exister, être partagée avec autrui et « soutenue » comme il se doit, il a bien fallu mettre une fin à ce travail interminable. Il ne saurait toutefois s'agir que d'une fin provisoire et ouverte; c'est pourquoi nos analyses de cas ne recèlent aucune conclusion définitive ni synthèse achevée. Davantage conçues comme des « fragments d'analyses²⁸ », ces études ne prétendent ni livrer des vérités immuables sur leurs sujets, ni constituer la seule interprétation possible de leurs écrits, encore moins viser une

²⁸ Expression que Freud emploie à propos de son « Cas Dora ».

quelconque exhaustivité. Néanmoins, la posture analytique singulière que nous avons choisi d'adopter ici nous permet de proposer une lecture inédite, tout aussi subversive que rigoureuse, et, espérons-le, convaincante, des œuvres de Fried et de Didi-Huberman. De l'examen de ces deux « cas » particuliers, nous tenterons, en dernière analyse, de tirer certaines conclusions critiques et épistémologiques plus générales pour le champ de la théorie de l'art.

CHAPITRE 1

FANTASME, THÉORIE, THÉORIE DE L'ART

Voici donc une théorie avouée comme émanation d'un désir [...] (Granoff 2001 [1975] : 32)

The way we perceive and interpret images is based on fantasy, and fantasy is socially based. Thus, there is a dissymetry between men and women before male and female figures. But this dissymetry is also unstable, varying according to which aspects of the unconscious are more or less implicated in the act of looking. (Bal 1991 : 18)

Il peut sembler de prime abord paradoxal d'associer les mots « fantasme » et « théorie », tant ceux-ci évoquent des domaines de pensée distincts, voire carrément opposés : le premier se rapportant au champ de l'imaginaire, du désir et de la sexualité ; le second, à la sphère de l'intellect et de la rationalité. Or, à l'inverse, ne doit-on pas se méfier d'une conception dichotomique des rapports entre fantasme et théorie, qui supposerait l'évacuation de toute « projection » imaginative et de tout investissement libidinal dans la constitution d'objets de savoir comme les œuvres d'art, s'agissant de la théorie *de l'art* ? Comme l'a bien montré Jacques Derrida dans son essai « Restitutions de la vérité en peinture²⁹ » (1978), qui déconstruit le débat ayant opposé Meyer Schapiro et Martin Heidegger sur l'interprétation d'un tableau de Van Gogh représentant une paire de chaussures, l'accusation portée par l'historien de l'art envers le philosophe, celle d'avoir simplement projeté sur l'œuvre ses fantasmes personnels, est le fait d'un usage douteux et réducteur du concept psychanalytique de « projection ». En effet, écrit Derrida :

Nous aurions beaucoup de raisons de nous méfier du concept de projection tel que le manipule Schapiro [accusant Heidegger de surinvestir le tableau de Van Gogh d'un « lourd pathos de l'originaire et du terrien », et donc d'avoir « tout imaginé et projeté sur la peinture »]. Qu'est-ce qu'une projection en peinture?

²⁹ Quatrième et dernière partie de l'ouvrage *La vérité en peinture* (1978).

Quelles sont les limites d'une projection? Qu'est-il interdit de projeter et pourquoi? Qu'est-ce qu'une expérience sans projection? Ce concept de projection n'appartient-il pas à un objectivisme ou du moins à un système des rapports sujet-objet ou de la vérité (comme adéquation ou comme dévoilement, comme présence dans la représentation ou dans la présentation) qui ne peut plus se mesurer aux effets de l'inconscient, tel qu'un certain état de la théorie psychanalytique les a déterminés, ni surtout à la structure restante des marques dont la graphique nous intéresse ici? (Derrida 1978 : 419)

En prenant position en faveur d'un usage plus conséquent de la notion freudienne de « fantasme », à laquelle se rattache celle de « projection », nous souhaitons d'emblée nous inscrire en faux contre une approche critique des discours théoriques qui se bornerait à repérer des contenus imaginaires isolés « projetés » dans les textes, en traitant les fantasmes comme des éléments perturbateurs, impropres aux processus d'interprétation et de théorisation. Notre travail se fonde au contraire sur l'idée que le fantasme n'est pas une composante exogène à la théorie, un contenu intégré *a posteriori* ou simplement projeté sur un objet, mais un « schème organisateur » des discours travaillant en profondeur la trame textuelle et opérant dans le déploiement même des œuvres, de même qu'il est pour Freud un schème organisateur de la vie psychique conditionnant les pensées et les comportements du sujet. La question de savoir si un discours théorique est ou non, parfois ou toujours, informé par le fantasme n'aurait, en ce sens, aucune incidence sur sa valeur de vérité ou de fausseté. Pour nous, le problème consiste plutôt à déterminer selon quels mécanismes le fantasme et la théorie s'articulent dans le discours de l'histoire de l'art, et quelles sont les implications, tant psychanalytiques qu'historiques, sociales et politiques, d'une telle articulation.

Dans le but de poser les bases d'une approche analytique inédite du discours sur l'art, nous tracerons, dans ce premier chapitre, les contours de la problématique fantasme-théorie en relisant plusieurs textes fondateurs de la psychanalyse freudienne où cette problématique prend forme. En nous appuyant également sur les travaux d'auteurs contemporains et d'auteures contemporaines, en particulier sur les écrits de Sarah Kofman à qui nous sommes principalement redevable sur le plan méthodologique, nous verrons que le fantasme, loin d'être opposé au travail intellectuel, joue un rôle central dans la constitution de toute théorie. Freud nous invite même à penser qu'il y a une homologie structurale entre les productions culturelles issues des champs de l'art et de la philosophie, notamment, et les formations

psychiques d'ordre fantasmatique, auxquelles la psychanalyse consacre l'essentiel de ses investigations. Partant de là, nous verrons émerger plusieurs pistes de réflexion, orientées par de nouvelles préoccupations philosophiques et féministes qui engagent un déplacement et une réarticulation critique du questionnement psychanalytique. C'est sur ce plan que la contribution intellectuelle de Sarah Kofman sera fondamentale. Celle-ci éclairera l'ensemble des développements de ce chapitre, qui débutera avec un survol de la *théorie du fantasme*, suivi d'un examen approfondi des *rappports entre fantasme et théorie*, pour finir avec une analyse de la spécificité de la *théorie de l'art* envisagée dans sa dimension fantasmatique. Cette progression générale sera ponctuée d'allers et retours qui permettront d'entrelacer les différents aspects de la réflexion et d'en accentuer certains enjeux.

La théorie du fantasme

Si, comme le remarque Giorgio Agamben (1998 [1981] : 53) dans *Stanze*, « Freud [...] n'a nulle part élaboré de théorie véritablement cohérente du fantasme [...] », cette notion occupe néanmoins une place centrale dans ses réflexions, celle-ci pouvant même être considérée comme la pierre angulaire de la psychanalyse freudienne. Selon Michèle Perron-Borelli (2001 : 3), l'usage extrêmement répandu qui est fait du mot « fantasme » aujourd'hui témoigne à lui seul de la prégnance du vocabulaire psychanalytique sur la pensée contemporaine. Or, un emploi aussi libre et étendu de ce terme entraîne en revanche une certaine dissolution des spécificités psychanalytiques établies par Freud, au profit de conceptions triviales du fantasme qui vont parfois même à l'encontre de sa théorie. C'est pourquoi il nous paraît important, dans un premier temps, de fournir quelques indications terminologiques et conceptuelles en retournant aux fondements mêmes de la pensée psychanalytique.

La notion freudienne du fantasme est dérivée du mot allemand « *Phantasie* », qui signifie « imagination », soit « [...] le monde imaginaire, ses contenus [et] l'activité créatrice qui l'anime (*das Phantasieren*) [...] » – à distinguer de la « [...] faculté d'imaginer au sens philosophique du terme (*Einbildungskraft*) [...] » (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 153). Vers la fin du 19^e siècle, Freud a réactualisé ce terme d'origine philosophique et poétique en

articulant le registre imaginaire où il s'était forgé au départ³⁰ avec celui du désir sexuel et de l'inconscient (Perron-Borelli 2001 : 3-6)³¹. Dans cette perspective freudienne, le *Vocabulaire de la psychanalyse* définit le fantasme comme un « [s]cénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et en dernier ressort d'un désir inconscient » (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 153). Cette définition psychanalytique du fantasme met l'accent sur trois éléments constitutifs : 1) la mise en scène des désirs sous une forme dramatique, et souvent visuelle, qui inclut le sujet désirant dans sa représentation, même si ce n'est qu'implicitement, lorsque celui-ci occupe par exemple la position d'observateur extérieur (comme dans la scène dite « originaire ») ; 2) l'articulation de l'imaginaire et du désir sur le modèle de la « satisfaction hallucinatoire », où ce n'est pas l'objet désiré lui-même qui est représenté, comme le corrélat d'une visée subjective, mais plutôt la *relation* à l'objet du désir ; et 3) l'intervention des mécanismes de défense qui déforment les désirs refoulés de manière à rendre possible leur expression sous forme de « compromis ». Examinons tout cela d'un peu plus près.

Dans son essai « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), Freud présente le fantasme comme un *accomplissement imaginaire du désir* ayant pour fonction de médiatiser la rencontre du sujet avec le réel, lui servant en quelque sorte d'écran protecteur contre ce qui, de ce réel, se révèle insatisfaisant. Il écrit : « Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction » (Freud 1933 [1908] : 73). À cela, Freud (1933 [1908] : 73)

³⁰ Le mot « fantasme » vient du grec *phantasma*, qui désignait chez Platon un « trompe-l'œil » ou un « simulacre » par opposition à *eidôlon*, le terme usuel pour « image ». L'étymologie grecque du fantasme renvoie aussi à *phantasia*, que l'on traduit par « imagination » ou « représentation » mais qui concerne plus fondamentalement l'apparaître. Tel que repris dans la langue populaire latine, *phantasma* se rapporte au domaine de l'illusion, ayant tour à tour signifié un « faux-semblant », un « spectre », un « fantôme » et une « représentation de l'imagination » (Labarrière 2003).

³¹ L'origine poétique et philosophique de la théorie du fantasme a fait l'objet de réflexions riches et érudites dans l'ouvrage *Stanze* du penseur italien Giorgio Agamben (1998 [1981]). Dans cette étude, la théorie freudienne est mise en perspective par rapport à la « fantasmalogie médiévale », une théorie syncrétique au croisement de l'aristotélisme, du néo-platonisme et de certaines doctrines médicales. Sur la base de cette théorie, les poètes de l'amour auraient associé leur activité artistique à une pratique fantasmatique placée sous le signe de la mélancolie (Agamben 1998 [1981] : 52-61; voir aussi Agamben 2004).

ajoute que « [l]es désirs qui fournissent son impulsion au fantasme varient suivant le sexe, le caractère et les conditions de vie du sujet qui se livre à sa fantaisie, mais on peut sans effort les grouper dans deux directions principales. Ce sont soit des désirs ambitieux, qui servent à exalter la personnalité, soit des désirs érotiques » (Freud 1933 [1908] : 73). Essentielles à notre propos, ces précisions permettent de pointer le caractère à la fois *général* et *situé* des fantasmes, ceux-ci n'étant jamais propres à un seul individu ni, à l'inverse, dénués de spécificités subjectives liées au genre, par exemple, ou encore à des déterminations historiques, contextuelles, et plus particulièrement familiales, sociales ou culturelles. Cet aspect sera rediscuté plus loin, mais il importe d'ores et déjà de le souligner, car il s'agit d'une difficulté importante de la théorie freudienne du fantasme avec laquelle nous aurons à composer dans l'analyse de notre corpus d'étude.

Cela étant posé, il faut également préciser que le fantasme entendu dans le sens d'un *accomplissement imaginaire du désir* n'opère pas sur le mode phénoménologique de l'intentionnalité, comme une visée d'objet par un sujet désirant. Le fait est que le contenu du fantasme n'est pas un *objet* au sens strict, mais une *scène* qui représente la *relation* du sujet et de l'objet (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 156). Cette relation fantasmatique – qui est à concevoir comme une *interrelation* – se trouve intégrée à une « séquence » où les positions potentiellement réversibles du sujet et de l'objet sont déterminées réciproquement et articulées par des actions liées à la réalisation du désir. La scène de séduction jouée dans le complexe d'Œdipe est un exemple typique de ce que Michèle Perron-Borelli (1997 : 36-38) appelle, à juste titre, la « structure fondamentale du fantasme » : structure de représentation à trois termes qui met en scène un *sujet* (parfois positionné comme regard extérieur), un *objet* (c'est-à-dire une autre personne) et une *action* intermédiaire qui les unit. Selon cette configuration, le fantasme de séduction peut se formuler sous un mode actif – l'enfant (le sujet fantasmant) *séduit* le parent (objet de désir) – ou sur un mode passif – l'enfant *est séduit* par le parent. Dans cette seconde formulation, le sujet se représente comme assujéti à son objet, ce qui illustre la dynamique de transformation du fantasme opérant à travers l'inversion des rapports sujet-objet et actif-passif (renversement dans le contraire et retournement sur la personne propre). Cette relation structurelle du fantasme aux désirs permet donc de considérer la

multiplicité et la mobilité des positions du sujet par rapport à son objet (Perron-Borelli 1997 : 36-43 et 195-212)³².

Tout en précisant le lien étroit qui unit les fantasmes aux désirs, la définition proposée dans « La création littéraire et le rêve éveillé » attire l'attention sur l'opposition entre l'imagination et la réalité qu'évoquent inmanquablement les termes « fantasmes » et « fantasmatique », selon Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 152). Cette opposition, arguent les auteurs du *Vocabulaire de la psychanalyse*, suppose « [...] de définir le fantasme comme une production purement illusoire qui ne résisterait pas à une appréhension correcte du réel » (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 152). Bien que certains textes de Freud semblent aller dans ce sens, sa conception du fantasme se révèle, à l'évidence, beaucoup plus complexe. De fait, l'idée qu'il y aurait une opposition tranchée entre l'imaginaire et la réalité entre en contradiction avec l'une des découvertes majeures de la psychanalyse, celle d'une « réalité psychique » dynamique en interaction avec l'expérience réelle. Comme l'explique Susan Isaac dans son article « Nature et fonction du phantasme » (« The Nature and Function of Fantasy », 1948³³) :

Certains analystes tendent à opposer le « fantasme » à la « réalité » d'une façon qui sous-estime l'importance dynamique du phantasme. Il est aussi d'usage de penser au « fantasme » comme à quelque chose de « purement » ou « seulement » imaginé, à quelque chose d'irréel en contraste avec ce qui est effectif, ce qui *arrive* à quelqu'un. Cette sorte d'attitude tend à déprécier la réalité psychique et l'importance des processus psychiques *comme tels*. (Isaac 1966 [1948] : 77-78)

³² La dynamique de transformation du fantasme est analysée par Freud dans son article « Un enfant est battu » (1973 [1919]), ainsi que dans « Le Président Schreber » (2008 [1911]). Nous y reviendrons.

³³ Dans ce texte, Susan Isaac (1966 [1948] : 77-78) a voulu lever certaines confusions relatives à l'usage du mot « fantasme » en proposant une distinction orthographique entre fantasme (*fantasy*) et phantasme (*phantasy*), telle qu'on la retrouve dans les traductions anglaises de Freud: le premier, d'usage courant, désigne les fantasmes conscients, comme les rêves éveillés et les fictions, alors que le second, spécifique à la psychanalyse, est lié à « un contenu psychique *inconscient*, qui peut ou non devenir conscient ». Il est à noter que si l'apport d'Isaac est pris en compte par les théoriciens contemporains du fantasme, peu d'entre eux adoptent cette double graphie. Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 156) la considèrent pour leur part non pertinente et croient qu'elle ne rend pas justice à la complexité des conceptions freudiennes.

La complexité psychanalytique du fantasme tient également au fait qu'il se décline selon différentes modalités conscientes et inconscientes qui s'articulent entre elles de différentes manières. Le mot *Phantasien* a d'abord été employé par Freud pour désigner les produits d'une activité fantasmatique consciente, soit les rêves diurnes, les scènes, les scénarios et les fictions que le sujet s'invente à l'état de veille et à travers lesquels il dramatise ses désirs. Tout en insistant sur le caractère universel de cette activité imaginative, Freud note qu'elle se manifeste de façon plus voyante, plus fréquente et plus intense chez certains groupes d'individus : outre les enfants, il s'agit des névrosés et des psychotiques, auxquels s'adresse le traitement psychanalytique, ainsi que des artistes et des poètes, dont l'activité créatrice constituerait, selon le psychanalyste, un prolongement du jeu enfantin, c'est-à-dire la réactivation d'une forme primitive de fantasmatisation que, normalement, les adultes refoulent sans jamais l'abandonner complètement. Ainsi qu'on peut le lire dans « La création littéraire et le rêve éveillé » :

Il est moins facile d'observer le travail de la fantaisie chez les hommes que le jeu chez les enfants. [...] L'adulte, [contrairement à l'enfant], a honte de ses fantasmes et les dissimule aux autres, il les couve comme ses intimités les plus personnelles ; en règle générale, il préférerait avouer ses fautes que de faire part de ses fantasmes. [...] [C]elui-ci, d'une part, sait qu'on attend de lui, non qu'il s'abandonne à sa fantaisie, mais qu'il agisse dans le monde réel ; d'autre part, parmi les désirs qui sont à la base de ses fantasmes, il en est qu'il est nécessaire de dissimuler ; c'est pourquoi l'adulte a honte de ses fantasmes, les sentant enfantins et interdits. (Freud 1933 [1908] : 72)

Comment alors accède-t-on à la connaissance de ces fantasmes, demande Freud ? Ce savoir, répond-il, nous vient « [d']une sorte de personnes auxquelles, non pas un dieu, mais une sévère déesse – la nécessité – a donné la mission d'exprimer ce qu'elles souffrent et de quoi elles se réjouissent. Ce sont les névrosés, qui doivent avouer jusqu'à leurs fantasmes au médecin dont ils attendent la guérison par un traitement psychique [...] » (Freud 1933 [1908] : 73). Sur cette base, le psychanalyste a forgé l'hypothèse que « [les] malades ne nous révèlent rien que nous ne trouverions aussi bien chez les gens bien portants » (Freud 1933 [1908] : 73). Tel que spécifié ailleurs, la connaissance des psychonévroses permet en effet de supposer « [...] que même des formations de pensée si singulières, s'écartant tellement du penser habituel des humains, procèdent des motions les plus compréhensibles de la vie d'âme [...] » (Freud 2008 [1911] : 413). Pour Freud, les fantasmes qui s'expriment par le biais des névroses

et des psychoses ne relèvent donc pas d'une exception pathologique, mais d'une norme généralisable à tous les individus. Rejetant la distinction psychiatrique classique établie entre le « malade » et l'individu « normal », la psychanalyse conçoit plutôt la formation des psychonévroses comme le résultat d'une *exacerbation* ou d'une *intensification* de l'activité fantasmatique, activité dont les manifestations dites « pathologiques » n'apparaissent seulement que plus visibles et distordues. C'est en ce sens que Freud (1933 [1908] : 75) affirme, toujours dans son texte sur la création et le rêve diurne, que « [l']envahissement du psychisme par les fantasmes et le fait qu'ils deviennent prépondérants sont des conditions déterminantes de la névrose ou de la psychose; les fantasmes sont d'ailleurs les premiers échelons psychiques des symptômes dont nos malades se plaignent. Ici se branche une large voie qui va vers la pathologie. »

Dans le même ordre d'idées, le fantasme joue un rôle central dans la différenciation des grandes catégories de psychopathologies que sont les névroses, les psychoses et les perversions³⁴. Les investigations freudiennes ont révélé que des agencements de fantasmes analogues se retrouvaient dans chacune d'elles, mais selon des modalités de manifestation très différentes, comme le suggère la note suivante extraite des *Trois essais sur la théorie sexuelle* :

Les fantasmes clairement conscients des pervers, qui, dans des circonstances propices, sont convertis en dispositifs, les craintes délirantes des paranoïaques, qui sont projetées sur d'autres dans un sens hostile et les fantasmes inconscients des hystériques, que l'on découvre derrière les symptômes grâce à la psychanalyse, coïncident en leur contenu jusque dans leurs moindres détails. (Freud 1987 [1905] : 80, note 1)

³⁴ Il est à noter que la psychanalyse a développé sa propre nosographie à partir des classifications de la psychiatrie, sans toutefois fournir un tableau d'ensemble des affections psychiques. Son champ d'intérêt se limite aux trois catégories mentionnées, soit la névrose, la psychose et la perversion. Chacune d'elles regroupe des structures particulières : la névrose est associée en premier lieu à l'hystérie, mais comprend aussi tout un ensemble de conditions telles que l'obsession et la phobie; sous la psychose, on classe la paranoïa et les différents troubles délirants, ainsi que la mélancolie et la manie; la perversion, quant à elle, correspond à une déviation de la sexualité dite « normale », par exemple, le sado-masochisme et le fétichisme (Laplanche et Pontalis 2004 [1967]). Pour un approfondissement de la question, voir les différents articles regroupés dans Freud (1973), originalement publiés entre 1894 et 1924.

Pour reprendre une formule de Paul-Laurent Assoun (2007 : 67), ce constat traduit le « principe d'homologie structurale » par lequel le fantasme acquiert, chez Freud, le statut d'un « opérateur » différentiel des formations pathologiques. L'énoncé freudien souligne, par le fait même, que c'est moins sur le plan du contenu que sur le plan de la structure et du mode de manifestation des fantasmes que se distinguent les névroses, les psychoses et les perversions³⁵.

Qu'en est-il par ailleurs de la création artistique envisagée comme une extension et, dans une certaine mesure, comme un substitut de l'activité fantasmatique des enfants³⁶? Tel qu'évoqué précédemment, Freud conçoit le comportement ludique des enfants comme un mode primitif de fantasmatisation orienté vers la réalisation des désirs, donc dominé par le « principe de plaisir », que l'adulte aurait en partie abandonné pour se plier aux exigences de la réalité. Suivant les explication complémentaires fournies dans son texte « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique », lors de l'instauration du « principe de réalité » – lequel vient relayer le « principe de plaisir » –, l'activité fantasmatique (le « fantasier ») aurait été séparée par « clivage » et maintenue par le biais du rêve diurne, ainsi qu'à travers la création poétique et artistique (Freud 1998 [1911] : 16-17)³⁷. Aussi, Freud voit-il dans l'art un

³⁵ Ceci dit, les recherches psychanalytiques se sont surtout développées autour de la distinction entre névrose et psychose – la catégorie des perversions (dont font partie le fétichisme, le sadisme et le masochisme, entre autres) ayant, de fait, une moindre importance dans la théorie freudienne du fantasme. Cette distinction sera abordée dans une section ultérieure de ce chapitre.

³⁶ Selon Agamben (1998 [1981] : 56-57), l'association que Freud établit entre l'activité fantasmatique précoce et la création artistique est la réactivation d'une « théorie de l'art comme opération fantasmatique » formulée par Romano Alberti dans son *Trattato della nobiltà della pittura* (1585) et issue de la conception antique et médiévale du fantasme. Voir note *supra*.

³⁷ Perron-Borelli (1997 : 13) rapproche les textes de 1908 et de 1911 en signalant que le second traduit une approche plus génétique selon laquelle l'activité fantasmatique est envisagée comme une conséquence du relais du principe de plaisir par le principe de réalité, soit de la substitution du moi-plaisir par le moi-réel. Développé dans le cadre de la théorie des pulsions, le principe de plaisir désigne la tendance des processus primaires à maîtriser les excitations pulsionnelles dont l'accroissement est une source de déplaisir, alors que la sensation de plaisir est liée à la diminution de ces excitations (Freud 1968 [1915a] : 17). En succédant au principe de plaisir (ou principe de plaisir-déplaisir), le principe de réalité transforme celui-ci en remplaçant la recherche de satisfaction par voie « hallucinatoire » par des moyens qui répondent désormais aux exigences du monde extérieur : « À la place de celle-ci, l'appareil psychique dut se résoudre à représenter l'état des faits réels du monde extérieur et à tendre à la modification réelle. Par là était introduit un nouveau principe de l'activité animique; ne fut plus représenté ce qui était agréable, mais ce qui était réel, même si cela devait être désagréable. » (Freud 1998 [1911] : 14) Ainsi, la création de fantasmes (ou le « fantasier »), comme la rêverie éveillée, découlerait du maintien de la tendance au plaisir par la constitution d'une activité parallèle et en quelque sorte indépendante de la réalité (Freud 1998 [1911] : 16-17).

moyen de réconcilier les principes de plaisir et de réalité par la mise en forme de fantasmes au sein même du réel :

L'artiste est à l'origine un homme qui se détourne de la réalité parce qu'il ne peut se faire au renoncement à la satisfaction des pulsions exigées d'emblée par elle, et qui dans la vie de fantaisie laisse libre cours à ses souhaits érotiques et ambitieux. Mais il trouve la voie qui ramène ce monde de la fantaisie à la réalité; grâce à ses dons particuliers, il donne forme à ses fantaisies pour en faire des réalités effectives d'une nouvelle sorte auxquelles les hommes donnent cours en tant que précieuses copies de la réalité. (Freud 1998 [1911] : 19)

De plus, contrairement au dévoilement des fantasmes chez les névrosés, qui suscite ni plaisir ni admiration, mais plutôt de l'aversion, leur expression artistique s'accompagne d'une « prime de séduction » ou d'un « bénéfice de plaisir esthétique » qui confère à l'art un statut privilégié au regard de la psychanalyse (Freud 1933 [1908] : 80-81). Cette « prime de séduction » correspond à la manière dont les œuvres d'art nous plaisent et nous séduisent par leurs qualités formelles et esthétiques ; ainsi, elles offrent à chacun, c'est-à-dire non seulement à l'artiste, mais aussi aux spectateurs et aux lecteurs, la possibilité de jouir sans honte de ses fantasmes et, par le fait même, de se libérer de certaines tensions induites par la conflictualité psychique (Freud (1933 [1908] : 80-81). Nous aurons bien sûr à revenir sur la question de l'art et son rapport au fantasme, mais tenons-nous en ici à ces indications préliminaires.

Maintenant, si le rêve éveillé constitue chez Freud le premier modèle du fantasme, sa découverte de l'inconscient a permis d'en élaborer une pensée à la fois plus spécifique et plus complexe. Évoquée dès ses premiers travaux sur l'hystérie, où il formule, avec Breuer, sa thèse de l'origine sexuelle des névroses (1895)³⁸, l'idée de « fantasme inconscient » trouve ses

³⁸ Après avoir proposé une première théorie explicative de l'hystérie (sa « *neurotica* ») selon laquelle les symptômes névrotiques découleraient de traumatismes sexuels réellement vécus dans l'enfance, Freud a accordé un rôle de plus en plus important aux fantasmes, jusqu'à se convaincre que les symptômes peuvent être les produits de « purs fantasmes », toute distinction entre la vérité (le souvenir de l'événement réel) et la « fiction investie d'affect » (le fantasme) devenant alors impossible à établir (Perron-Borelli 2001 : 10-17). Sur l'étiologie de l'hystérie, voir Freud (1973). Dans le même ordre d'idées, il est intéressant de souligner que le recentrement sur le fantasme qui caractérise l'évolution de la théorie freudienne de l'hystérie est contemporain de la conceptualisation du complexe d'Œdipe, la structure nodale de la vie psychique à laquelle se rattachent les fantasmes sexuels que l'inventeur de la psychanalyse a découvert par la voie de son auto-analyse (voir Anzieu 1959).

véritables assises théoriques dans l'analyse du processus métapsychologique de formation du rêve (nocturne) telle que proposée au chapitre VII de *L'interprétation des rêves* (1900). Dans ce chapitre, Freud met en relief l'origine inconsciente du rêve, affirmant que le fantasme inconscient (ou « fantasme de désir ») est ce qui constitue le véritable « noyau du rêve », le centre inducteur et producteur de l'activité onirique³⁹. D'après cette thèse, le désir conscient intervient dans le travail psychique du rêve par l'activation d'un autre désir, d'ordre inconscient et refoulé, qui ne peut s'exprimer que de manière déformée (Freud 1967 [1900] : 470). Il en résulte une « formation de compromis », expression qui désigne, en psychanalyse, la manifestation simultanée de représentations *refoulées* et *refoulantes*, sous une forme propre à satisfaire tant les désirs inconscients que les exigences défensives du système conscient (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 167)⁴⁰.

Arrêtons-nous un instant sur la fonction *défensive* du fantasme, à laquelle se rapporte cette notion de « compromis » – centrale dans notre propos –, et qui concerne l'ensemble des mécanismes de défense impliqués dans la transformation/déformation des désirs refoulés menant à leur devenir conscient. Dans les écrits freudiens, la notion de « compromis » a d'abord été associée à une modalité particulière du « retour du refoulé » opérant électivement dans le symptôme et le rêve, où le refoulé est déformé au point de n'être plus reconnaissable. On peut toutefois l'étendre à l'ensemble des productions qui résultent d'un conflit psychique d'ordre défensif, soit d'un aménagement entre les désirs inconscients (les représentations refoulées ou les interdits) et les exigences défensives du conscient (les instances refoulantes ou les interdictions), tels les conduites répétitives, les lapsus, les délires, etc. L'idée du *conflit*, qui est intrinsèque à la mise en scène des désirs, trouve son expression paradigmatique dans la formation des symptômes névrotiques : « Les deux forces [les désirs inconscients et les désirs

³⁹ Laplanche et Pontalis citent Freud à l'appui : « Les fantasmes de désir que l'analyse découvre dans les rêves nocturnes se révèlent souvent être des répétitions et des remaniements de scènes infantiles; ainsi, dans plus d'un rêve, la façade du rêve nous désigne de façon immédiate le véritable noyau du rêve qui se trouve déformé parce qu'il est mêlé à un autre matériel. » (Freud 1901 cité dans Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 155)

⁴⁰ Freud définit la notion de « formation de compromis » dans un article de 1896 intitulé *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense*. À propos du mécanisme de la névrose obsessionnelle, il affirme que « [...] ce qui devient conscient comme représentations obsédantes et affects obsédants, ce qui remplace pour la vie consciente le souvenir pathogène, ce sont des formations de *compromis* entre les représentations refoulées et refoulantes. » (Freud 1973 [1896a] : 68)

conscients] qui se sont séparées se rencontrent à nouveau dans le symptôme et se réconcilient, pour ainsi dire, par le compromis que représente la formation de symptômes. C'est ce qui explique la capacité de résistance du symptôme : il est maintenu de deux côtés. » (Freud 1916-1917 cité dans Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 167) Dans la formation de compromis intervient non seulement le refoulement, dont résultent les symptômes névrotiques, mais aussi toute une série de procédés défensifs, parmi lesquels la dénégation, la projection, le retournement sur le moi et le renversement dans le contraire s'avèrent les plus fréquents. Du reste, comme nous aurons l'occasion de le constater dans les prochains chapitres, toute organisation fantasmatique se révèle conditionnée par un système de défenses plus ou moins sophistiqué qui combine différents mécanismes.

La psychanalyse attribue en outre au fantasme une importante fonction *organisatrice* dont la théorisation est concomitante de la découverte de modalités génériques de fantasmes. Comme l'expliquent Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 153-155), Freud conçoit le fantasme – entendons fantasme *inconscient* – comme une structure *sous-jacente* qui organise la réalité psychique tout en lui assurant une efficacité et une relative stabilité. Le terme « fantasmatique » sert à souligner cette dimension :

[...] c'est l'ensemble de la vie du sujet qui se révèle comme modelé, agencé, par ce qu'on pourrait appeler, pour en souligner le caractère structurant, *une fantasmatique*. Celle-ci n'est pas à concevoir seulement comme une thématique, fût-elle marquée pour chaque sujet de traits éminemment singuliers; elle comprend son dynamisme propre, les structures fantasmatiques cherchant à s'exprimer, à trouver une issue vers la conscience et l'action, et attirant constamment à elles un nouveau matériel. (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 155)

Le fantasme, envisagé en tant que « schème organisateur » de la vie psychique, tient donc lieu de « matrice »⁴¹ pour toute manifestation de désir passée, présente et future. Une « fantasmatique » se structure autour d'un noyau de conflits psychiques, noyau à partir duquel

⁴¹ Nous empruntons la notion de « matrice fantasmatique » à Michelle Perron-Borelli (1997 : 123-147), qui est une appropriation de l'idée de « matrice symbolique » d'André Green (1992 [1980]). Cette métaphore matricielle a ceci d'intéressant qu'elle évoque le caractère genré des constructions fantasmatiques, la « matrice » servant aussi, comme on le sait, à désigner l'utérus, l'organe reproducteur féminin où se crée et se développe un organisme. Nous ferons d'ailleurs un usage plus explicitement genré de ce terme dans nos études de cas.

celle-ci se développe, se transforme et se complexifie, notamment par l'intégration de nouveaux contenus. Perron-Borelli (1997 : 53) parle à cet égard du « travail du fantasme », travail qui conjugue une « mise en représentation des pulsions » et des « aménagements défensifs de différents niveaux ».

En cherchant à rendre compte de cette dynamique, Freud a observé la récurrence de certaines structures, scènes ou scénarios fantasmatiques « typiques », ainsi que la prégnance de certains contenus et de certains thèmes, agencés de différentes manières chez une grande variété d'individus. Cette découverte l'a conduit « [...] à postuler l'existence de schèmes inconscients qui transcendent le vécu individuel », pour le dire dans les mots de Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 153). À ces structures, qualifiées de « présubjectives », Freud a donné le nom de « fantasmes typiques » et, dans un sens plus restreint, de « fantasmes originaires » – « [...] ce trésor de fantasmes inconscients que l'analyse peut découvrir chez tous les névrosés et probablement chez tous les enfants des hommes », écrivait-il en 1915 (Freud cité dans Laplanche et Pontalis 1964 : 1850-1851). Ces structures fantasmatiques typiques, postulées antérieures à l'expérience subjective, ont pour principaux thèmes : la vie intra-utérine (le retour au ventre maternel) ; la scène primitive ou « scène originaire » (l'observation du coït parental) ; la séduction (les avances sexuelles faites à l'enfant par un adulte) ; et la castration (chez la fille, la perte du pénis dont elle aurait été pourvue originairement et l'angoisse que cette idée fait naître chez le sujet masculin). Ayant le statut de « prototype » ou « d'archétype », ces « fantasmes originaires » s'apparentent aux mythes collectifs, car ce sont des récits qui métaphorisent des situations marquantes du développement humain, liées le plus souvent à la question des origines – l'origine du sujet, de la sexualité et de la différence des sexes, en particulier (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 152-159)⁴². Dans leur article « Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme »⁴³, Laplanche et Pontalis (1964 : 1851) ont exposé en ces termes le caractère *a*

⁴² Voir à ce sujet Anzieu (1970) et Green (1992 [1980]).

⁴³ Ce texte témoigne de l'orientation structuraliste du travail de Laplanche et Pontalis dans les années 1960. La mise en relation de l'idée de « schème typique » inconscient avec « l'ordre symbolique » de Lévi-Strauss et Lacan en est symptomatique. Cependant, les auteurs expriment certaines réserves à l'endroit d'une « interprétation de type structuraliste » qui viendrait remplacer la thèse phylogénétique de Freud, car,

priori des « fantasmes originaires » : « Si “chaque fois les mêmes fantasmes sont créés, avec les mêmes contenus”, si on peut retrouver, sous la diversité des affabulations individuelles, quelques fantasmes “typiques”, c’est bien que l’histoire événementielle du sujet n’est pas le *primum movens*, qu’il faut supposer un schème antérieur capable d’opérer comme “organisateur” ». En fait, la théorie freudienne du fantasme est animée par une tension fondamentale entre le « schème » et les expériences subjectives – entre la structure et les événements réels, dirait un philosophe structuraliste –, tension qui n’est jamais tout à fait résolue et qui peut même être considérée comme une condition déterminante de la conflictualité psychique, selon Laplanche et Pontalis (1964 : 1851). Cette tension, que nous jugeons essentielle, entre les structures fantasmatiques générales, d’ordre collectif, et les modalités particulières de fantasme, propres aux sujets individuels, sera maintenue tout au long de notre réflexion. Nous y reviendrons d’ailleurs à quelques reprises dans les sections ultérieures de ce chapitre.

Théorie et fantasme

En plaçant le fantasme au centre de ses investigations, Freud a non seulement construit une *théorie du fantasme* qui fait aujourd’hui l’objet d’appropriations multiples dans une grande variété de domaines ; il a aussi, à travers sa démarche, posé les bases d’une réflexion fondamentale sur les *rapports entre la théorie et le fantasme*. Comme le souligne Wladimir Granoff (1975 : 32) dans son ouvrage *Filiations : l’avenir du complexe d’Œdipe*, « Freud nous dit ce qu’il faut penser de sa théorie, principalement en désignant ses origines. Il apporte en effet cette précision fondamentale et suffisante que sa théorie, autant qu’avec les matériaux derniers-nés de la science et son temps, s’est construite de ses rêves et à partir d’eux. »⁴⁴ De ce

soutiennent-ils, s’il est vrai que le fantasme fournit les « conditions de possibilité » du vécu empirique, celui-ci ne constitue pas pour autant un « pur schème transcendantal » (Laplanche et Pontalis 1964 : 1851-1852). Dans la réédition de leur article sous forme de livre en 1985, les auteurs reviennent sur leur démarche et le contexte particulier dans laquelle elle s’inscrit, admettant alors que ce texte repose sur « [...] une tentative d’interprétation de la problématique de l’originaire, où une certaine inspiration structuraliste reste perceptible, malgré les dénégations [...] » (Laplanche et Pontalis 1985 : 9)

⁴⁴ Dans une lettre à Wilhelm Fliess datée du 25 mai 1895, Freud emploie déjà le terme « fantasmer » (*Phantasieren*) pour qualifier positivement son travail de pensée acharné en vue d’une conceptualisation satisfaisante des troubles psychiques : « Durant ces quelques semaines, écrit-il, c’est à ce travail que j’ai consacré

fait, ajoute Granoff (1975 : 32), l'inventeur de la psychanalyse est « [...] à notre connaissance le seul théoricien qui ait indiqué le rapport entre sa théorie et son fantasme, rapport dont le cours pouvait être suivi, pendant quelques années au moins, par tout lecteur de bonne volonté »⁴⁵. L'identification par Freud de l'origine fantasmatique de sa propre théorie a évidemment pour nous d'importantes conséquences méthodologiques. En effet, au-delà de la lecture analytique qu'elle permet de faire du corpus freudien lui-même – démarche à laquelle se consacre avec brio l'auteur de *Filiations*, entre autres⁴⁶ –, cette opération nous invite, d'une part, à concevoir la théorie de façon plus large comme « une nécessité issue du fantasme » et, d'autre part, à « [prendre] en considération un système » pour tenter d'en comprendre la constitution, le mode d'organisation et le fonctionnement interne (Granoff 1975 : 32-33). Un examen des enjeux épistémologiques et critiques qui sous-tendent la théorisation psychanalytique nous permettra ici de clarifier le sens de ces propositions.

Dans cette perspective, il convient tout d'abord de préciser le sens et le statut que revêt la « théorie » au sein du discours psychanalytique. Qu'entend-on en effet par « théorie » en psychanalyse ? Quelle position celle-ci occupe-t-elle à l'intérieur du projet épistémologique freudien ? Qu'en est-il par ailleurs de la « scientificité » de la théorisation analytique et, corrélativement, du rapport que cette activité entretient avec la fantasmatisation ? Rappelons pour commencer que la psychanalyse, telle que Freud la définit en 1923, désigne trois choses : « 1) [un] processus d'investigation des processus psychiques ; 2) [une] méthode de traitement des troubles névrotiques, qui se fonde sur cette investigation ; 3) [une] série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui fusionnent progressivement en une discipline scientifique nouvelle » (Freud 1987 [1923] : 51). D'après cette définition, la psychanalyse comporte donc trois volets qui s'ordonnent entre eux de façon méthodique, soit la recherche, la clinique et la théorisation, pour employer des formules plus succinctes. Le volet théorique,

chacune de mes minutes libres. Toutes les nuits, entre 11h et 2h, je n'ai fait qu'imaginer [fantasmer] (*Phantasieren*), transposer (*Ubersetzen*), deviner (*Erraten*) – pour ne m'interrompre que lorsque je me heurtais à une absurdité ou que je n'en pouvais plus. » (Cité dans Assoun 1981 : 91)

⁴⁵ Selon notre hypothèse, les théoriciens que sont Michael Fried et Georges Didi-Huberman se rapprochent sur ce point de Freud.

⁴⁶ Sur la lecture que fait Granoff de la théorisation freudienne, voir le commentaire de Fédida dans le dernier chapitre de *L'absence*, intitulé « Topiques de la théorie » (Fédida 2005 [1978] : 391-393).

qui nous intéresse ici en particulier, s'est vu attribuer par Freud le nom de « métapsychologie ». Ce terme, proche de « métaphysique », est employé pour désigner la partie la plus « spéculative » de la psychanalyse – et par le fait même, sa vocation philosophique implicite (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 328)⁴⁷. Apparu très tôt dans le vocabulaire freudien, le néologisme « métapsychologie » sert à distinguer le projet proprement *théorique* de la psychanalyse de la pratique clinique sur laquelle ce projet s'appuie, et dont il demeure en quelque sorte indissociable, d'après la définition citée plus haut. Pour employer les mots de Paul-Laurent Assoun (2000 : 5 ; 2012 : 14), on pourrait dire que la métapsychologie constitue « l'organe » ou le « noyau » théorique » de la psychanalyse, comprise comme « science de l'inconscient » : elle est en à la fois une partie centrale – son « cœur théorique », écrit Assoun (2000 : 5) – et ce qui lui confère son « identité épistémique » (ou « épistémologique ») en tant que discipline à part entière. En d'autres termes, « [...] la métapsychologie constitue la *superstructure théorique* de cet ensemble [...] » qui, sous le vocable « psychanalyse », regroupe une investigation des processus inconscients, une méthode thérapeutique et une série de concepts psychologiques (Assoun 2000 : 5). Ainsi, toujours selon Assoun (2000 : 5), « [on] pourrait y voir une sorte d'enfant bâtard de la “métaphysique” et de la “psychologie”, alors qu'elle se maintient indéfectiblement *dans l'horizon de la science*, tout en tentant de faire droit à une forme de “transobjectivité”, justement parce que “l'inconscient” est un “objet” qui dépasse la psychologie au sens courant »⁴⁸. Sans analyser en détails ce paradoxe inhérent à l'épistémologie freudienne – paradoxe qui tient essentiellement à la revendication simultanée d'un savoir scientifique *et* d'un au-delà de la connaissance

⁴⁷ Sur les rapports entre « métapsychologie » et « métaphysique » et, de façon plus générale, entre la psychanalyse freudienne et la philosophie, voir l'excellente étude *Freud, la philosophie et les philosophes* de Paul-Laurent Assoun (1995 [1976]). Dans ce livre est notamment retracée la genèse philosophique de la métapsychologie à partir de la correspondance de Freud avec Wilhelm Fliess. Assoun cite par exemple une lettre datée du 1^{er} janvier 1897, dans laquelle Freud écrit à Fliess : « Je constate que, par le détour de la médecine, tu atteins ton premier idéal qui est de comprendre la physiologie humaine. Pour moi, je nourris dans le tréfonds de moi-même l'espoir d'atteindre par la même voie mon premier but : la philosophie. C'est à quoi j'aspirais originellement avant d'avoir bien compris pourquoi j'étais au monde. » (cité dans Assoun 1995 [1976] : 117) Selon Assoun, cette déclaration fait de la métapsychologie une « formation de compromis » entre l'aspiration spéculative de Freud et l'« organe » qui lui permet d'accomplir cette « exigence philosophique », à savoir la médecine.

⁴⁸ Tel est précisément le sens de l'emploi du préfixe « méta » dans le mot « métapsychologie » : il s'agit, dans les mots de Freud, de définir une « psychologie qui aboutit à l'arrière-plan du conscient » (Freud, Lettre à Wilhelm Fliess, 10 mars 1898, cité dans Assoun 1981 : 73).

psychologique⁴⁹ –, il suffit pour notre propos de mettre en relief la conception et le statut de l'activité théorique qui s'en dégage.

Le paradoxe épistémologique de la métapsychologie se traduit d'abord, dans le discours même de Freud, par un rapprochement explicite entre l'activité théorique et l'activité fantasmatique. Cette analogie trouve son expression la plus éloquente dans un passage-clé de « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1937), texte tardif dans lequel l'inventeur de la psychanalyse explique comment procéder pour résoudre un blocage théorique dû à la nature en quelque sorte « inconnaissable » de son objet d'investigation : l'inconscient. En prenant pour exemple le problème de l'apprivoisement des pulsions, et citant à l'appui un vers du *Faust* de Goethe, il écrit :

Si l'on demande sur quelles voies et par quels moyens cela se produit, il n'est guère facile d'apporter une réponse. Il faut se dire : « Il faut bien que la sorcière s'en mêle⁵⁰ ». Entendez : la sorcière métapsychologie. *Sans spéculer ni théoriser – pour peu j'aurais dit fantasmer – métapsychologiquement*, on n'avance pas ici d'un pas. Malheureusement, les informations de la sorcière ne sont cette fois encore ni très claires ni très explicites. (Freud 1987 [1937a] : 240. Nous soulignons.)

Outre la personnification de la métapsychologie en « sorcière » – opération qui, tout en signalant le caractère oraculaire et intuitif de l'investigation psychanalytique, participe à la féminisation de l'imaginaire théorique freudien, et donc au rapprochement entre le savoir et la femme⁵¹ –, l'élément le plus révélateur de ce texte est sans conteste la correspondance établie, par le biais d'un lapsus que l'on devine porteur d'une certaine vérité (Granoff 1975 : 192), entre « spéculer » (*Speculieren*), « théoriser » (*Theoresieren*) et « fantasmer » (*Phantasieren*) ; bref, entre l'effort intellectuel et la fantasmatisation. C'est en effet cette mise en relation qui, selon Granoff (1975), Fédida (2005 [1978]) et Assoun (1981), entre autres, permet de circonscrire la rationalité (ou la scientificité) propre de la métapsychologie et, par le fait

⁴⁹ Assoun parle à cet égard du « fondement agnosticiste » de la psychanalyse. Voir en particulier Assoun 1981, chapitre 3.

⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, première partie (1808), scène « Cuisine de sorcière », vers 2365.

⁵¹ Sur cette question, voir Granoff 1976 et Assoun 1993. Pour une analyse ciblée du motif de la sorcière, on se rapportera à la dernière section du premier chapitre de l'ouvrage d'Assoun (1993 : 40-44).

même, de mieux saisir les enjeux fantasmatiques qui sous-tendent le projet théorique fondateur de la psychanalyse.

Dans le troisième chapitre de son *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Paul-Laurent Assoun (1981) a inclus une section intitulée « Métapsychologie et imaginaire théorique : le *Phantasieren* freudien » qui porte précisément sur cette question. Se référant au passage de « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » cité ci-dessus, le philosophe et psychanalyste français affirme que l'activité théorique représente pour Freud « une modalité originale de *Phantasieren* » (Assoun 1981 : 90). Par « modalité originale de *Phantasieren* », il entend une forme de théorisation (ou de spéculation) qui rejoint en un certain point la fantasmatisation, sans toutefois que ses opérations ne se confondent totalement avec les processus inconscients qui conditionnent la production des fantasmes. Son explication, que nous jugeons pertinent de citer au long, est la suivante :

L'ultime définition de la métapsychologie (1937) mentionne explicitement le nexus de la rationalité et de l'imaginaire. Mais précisément, si le travail freudien de rationalité ne peut se réduire à un banal rationalisme appliqué, il faut aussi bien se garder de réduire l'*épistémè* qu'elle engage décidément au statut pur et simple d'un *fantasme comme un autre* – entendons : exprimant le travail habituel pour ainsi dire de l'inconscient. Il est vrai qu'à y regarder de plus près, le travail de production d'un concept métapsychologique que Freud décrit au début de *Pulsion et destins des pulsions*, dans le texte qui vient d'être analysé [« L'analyse avec fin et l'analyse sans fin »], se rapporte au schéma général de l'inconscient, à savoir un ensemble d'opérations qui transforment des matériaux en un produit, par un ensemble de procédés qui aboutissent à un effet de « déformation ». Le traitement théorique s'alimenterait donc à une logique de l'inconscient homologue dont la racine commune serait le *Phantasieren*. Mais la question de la rationalité psychanalytique serait réglée à bien peu de frais de se dissoudre dans la multiplicité des expressions fantasmatiques. Tout se passe comme si Freud s'était préservé du double écueil du rationalisme autonomisant la *ratio* et de l'irrationalisme dissipant la théorie en fiction fantasmatique, en pointant dans l'activité théorique une modalité originale de *Phantasieren*. (Assoun 1981 : 90-91)

De cette analyse éclairante, nous retiendrons donc, d'une part, que si la fantasmatisation fait partie intégrante du processus de théorisation, on ne saurait toutefois établir une simple équivalence entre ces deux types de « travail » – ni d'ailleurs entre ce qui constitue leurs produits respectifs. De fait, en situant la « théorie » au croisement de la rationalité et de

l'imaginaire, la psychanalyse lui attribue un statut ambigu qui, comme le souligne Assoun, demeure irréductible à celui des autres formations fantasmatiques (le rêve, le symptôme, le délire, etc.). D'autre part, l'évocation par l'auteur d'une « racine commune » à l'investigation théorique et au travail de l'inconscient pointe vers l'origine libidinale de ce nexus rationnel-fantasmatique, qui marque l'ancrage de toute démarche intellectuelle dans le désir, comme le veut le concept de *libido sciendi* (littéralement : désir de connaître)⁵².

Ce dernier point nous paraît d'ailleurs crucial pour comprendre comment les termes « fantasme » et « théorie » s'articulent dans la pensée freudienne. L'idée selon laquelle le fantasme se situe à la base du travail théorique est clairement posée dans les études que Freud consacre, dès 1905, aux « théories sexuelles infantiles ». Dans un article de 1908 intitulé « Les théories sexuelles infantiles », qui fait suite à la publication de ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), ce dernier rapporte le processus de théorisation à une activité fantasmatique primitive et fondatrice du sujet qui relève d'un désir de savoir (*libido sciendi*) éveillé par les questions relatives à la causalité de l'existence. Par « théories sexuelles infantiles », il désigne plus spécifiquement les hypothèses ou tentatives d'explication forgées par les enfants afin de répondre aux énigmes de la sexualité que sont, en particulier, la procréation, la naissance et la différence entre les sexes (Freud 1985 [1908] : 14-27). Selon les observations du psychanalyste, la confrontation de ces mystères à un âge précoce entraîne l'invention d'un ensemble de scénarios fantasmatiques dont certains, qualifiés de « typiques », se trouvent répandus chez un très grand nombre d'enfants : il s'agit principalement de la représentation de la femme phallique, de l'hypothèse d'une évacuation de l'enfant du corps de sa mère par l'orifice anal (ou « théorie cloacale »), de la conception sadique du coït, ainsi que des différentes opinions entourant la nature du mariage entre l'homme et la femme⁵³. En dépit de

⁵² C'est en ce sens, précisément, que Wladimir Granoff (1975 : 32) conçoit la théorie freudienne comme « émanation d'un désir » : « [Elle] est, dit-il, ce que son désir lui a fait, lui a fait faire, et fait principalement écrire ».

⁵³ Dans l'introduction de son article « Les théories sexuelles infantiles », Freud (1985 [1908] : 14) signale que ces conceptions proviennent de trois sources différentes : en premier lieu, du témoignage direct et des comportements des enfants; en deuxième lieu, des souvenirs infantiles transmis par les névrosés adultes dans le cadre de la cure; en troisième lieu, également par l'entremise de la psychanalyse, « [...] des déductions, des constructions et des souvenirs inconscients traduits dans le conscient [...] ».

leur évidente « fausseté », c'est-à-dire de leur inadéquation avec la réalité, Freud reconnaît une part de vérité théorique à ces constructions imaginaires qui servent à palier les lacunes du savoir. Il écrit:

Bien [que ces fausses théories] se fourvoient de façon grotesque, chacune contient pourtant un fragment de pure vérité ; elles sont sous ce rapport analogues aux solutions qualifiées de “géniales” que tentent de donner les adultes aux problèmes que pose le monde et qui dépassent l'entendement humain. Ce qu'il y a en elles de correct et de pertinent s'explique par le fait qu'elles trouvent leur origine dans les composantes de la pulsion sexuelle qui sont déjà à l'œuvre dans l'organisme de l'enfant ; ce n'est pas l'arbitraire d'une décision psychique ou le hasard des impressions qui ont fait naître de telles hypothèses, mais les nécessités de la constitution psycho-sexuelle, et c'est pourquoi nous pouvons parler de théories sexuelles infantiles typiques, c'est pourquoi nous trouvons aussi les mêmes conceptions erronées chez tous les enfants dont la vie sexuelle nous est accessible. (Freud 1985 [1908] : 19)

Pour étayer cette proposition, nous pouvons nous reporter aux explications complémentaires que Freud fournit au sujet de l'origine pulsionnelle de l'investigation intellectuelle dans le premier chapitre d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910). Prenant cet artiste-scientifique pour exemple, il soutient que la curiosité intellectuelle qui guide la recherche théorique serait la manifestation sublimée de « forces instinctive primitivement sexuelles », soit le déplacement d'une pulsion de savoir initialement soumise à des intérêts sexuels vers des buts non sexuels, en l'occurrence théoriques (Freud 1910 : 30-31). Sous l'effet du refoulement dont procède la sublimation, l'activité intellectuelle devient, argue Freud (1910 : 36), un substitut (un « ersatz ») de l'activité sexuelle – activité qui, dans sa phase primitive, se manifeste aussi sous la forme d'une investigation. Cela signifie, en somme, que la pulsion sexuelle qui est à l'œuvre chez l'enfant-théoricien continuerait d'opérer chez le chercheur ou théoricien⁵⁴ adulte, et ce même si l'objet et le but de l'investigation intellectuelle tendent à se *désexualiser*, du moins en apparence⁵⁵. Cette idée sera rediscutée plus loin lorsque nous aborderons le texte *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*. Pour le moment, contentons-nous d'indiquer que la « vérité » dont il est question dans la citation précédente est donc, avant tout, celle de l'expérience pulsionnelle : c'est parce

⁵⁴ Chez Freud, ces identités ne sont évidemment pas féminisées.

⁵⁵ Sur la sublimation comme désexualisation, voir Green (2011 [1993]).

qu'elles se rapportent à cette expérience primitive que les affabulations des enfants sur la sexualité acquièrent, aux yeux de Freud, une validité épistémologique comparable à celle des spéculations des adultes face aux grandes questions métaphysiques. Si, comme le note Paul-Laurent Assoun (2007 : 36), « [l]a “théorie sexuelle infantile” est une opération destinée à boucher les trous du savoir au moyen de constructions », on peut donc dire qu'elle remplit une fonction analogue à la métaphysique et à la mythologie. Constituant en quelque sorte la genèse « mythique » de la connaissance humaine⁵⁶, « [elle] fournit au fantasme sa *problématique* et sa théorie de la connaissance » (Assoun 2007 : 36). De ce fait, la psychanalyse invite à repenser l'articulation du désir et du savoir au sein de toute entreprise théorique en prenant en compte ses soubassements pulsionnels et fantasmatiques.

Comme le souligne Pierre Fédida dans « Topiques de la théorie »⁵⁷, cela suppose par conséquent de reconnaître la dimension profondément subjective ou plus exactement *narcissique* de la théorie. S'appuyant sur la distinction entre théorie et doctrine établie par Granoff (1975 : 187-207) dans *Filiations*, le psychanalyste français insiste sur le rapport que la théorie – en l'occurrence la théorie analytique – entretient avec le « moi idéal » du théoricien-analyste. Il affirme en effet que la théorie, même dans sa forme la plus élaborée et aboutie, ne se détache jamais de la vie pulsionnelle de son auteur, qui l'alimente à la base : au contraire, celle-ci reste toujours travaillée par les « projections d'un moi idéal », lesquelles se manifestent par « [...] des zones de refoulement, des emportées délirantes, des à-coups hallucinatoires et surtout, un point aveugle autour duquel s'organisent ses moments forts

⁵⁶ Dans la préface des *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Michel Gribinski affirme que l'enfant n'est pas pour la psychanalyse un « objet », mais un « mythe théorique » (l'enfant théoricien, le découvreur) au même titre que la figure du « sauvage » ou de l'artiste, comme l'a montré Sarah Kofman (1970). Pour reprendre les termes de Gribinski (dans Freud 1987 [1905] : 14), ces figures mythiques s'imposent à Freud « [...] *comme provocateurs de la théorie* ». L'exemple le plus évident qui permet d'apprécier la conception freudienne de l'enfant théoricien est l'étude consacrée à *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (Freud 1927 [1910]). Dans une même veine, on pourra consulter l'histoire de malade du *Petit Hans* qui rend compte de la spécificité du traitement analytique des enfants par rapport à celui pratiqué chez l'adulte. Contrairement au névrosé adulte qui exige un travail de reconstitution par stratification afin d'arriver à découvrir les formations fantasmatiques ensevelies, l'enfant offrirait une expérience directe et vivante des pulsions et des désirs sexuels. C'est pourquoi il occupe une position privilégiée dans l'édification de la théorie psychanalytique (Freud 2008 [1909] : 157-158). En ce qui nous concerne, cette distinction pourrait s'avérer utile pour spécifier la différence entre les fantasmes théoriques que l'on pourrait qualifier d'« ordinaires » et les fantasmes théoriques de nature « savante ».

⁵⁷ Dernier chapitre de son ouvrage *L'absence* (Fédida 2005 [1978]).

[...] », ce que Fédida (2005 [1978] : 390-391) nomme « l'axe narcissique de la théorie » et Granoff (1975 : 192), dans un vocabulaire corporel plus connoté, « l'ombilic »⁵⁸. Pour Fédida comme pour Granoff, ce positionnement fantasmatique de la théorie, d'où elle tire sa créativité propre, est ce qui l'empêche de se transformer en doctrine. Dans le champ psychanalytique, cette éventualité se présente lorsque l'analyste en vient à traiter ses fantasmes comme des concepts ou, à l'inverse, lorsqu'il affirme proposer des concepts libérés de tout investissement fantasmatique : d'un côté, la théorie risque de sombrer dans une forme dogmatique de « rêverie délirante », tandis que de l'autre, elle finit par s'associer de façon contradictoire aux prétentions d'objectivité du discours académique traditionnel dont elle cherche à se distinguer, notamment en raison de son caractère doctrinaire (Fédida 2005 [1978] : 392). Pour Fédida, le problème de la doctrine réside non seulement dans sa « fermeté », mais aussi, et surtout, dans la « fermeture » qu'elle impose à la théorie : « [...] cette fermeté peut aussi être une *fermeture* qui bloque la théorie sur des principes et rend alors impossible l'inachèvement métaphorique du travail interne de la théorie [...] », explique-t-il (2005 [1978] : 393). Ainsi, ce qui, pour lui, caractérise en propre la théorie, par opposition à la doctrine, est donc une ouverture analogue au caractère « interminable » de l'analyse. En témoigne explicitement sa définition de la théorie psychanalytique comme « [...] *l'espace textuel d'une analyse et le temps de son interminable* » ou, selon une formulation légèrement différente qui situe la résistance au cœur de ce travail inachevable, comme « [...] œuvre de perlaboration⁵⁹ et d'élaboration dans l'analyse – *en son interminable* [...] » (Fédida 2005 [1978] : 394, 395). À la lumière de ces réflexions, la relation que la théorie entretient avec le fantasme se révèle non seulement

⁵⁸ « [...] si l'on se représente ce que le fantasme a de structure spirale, avec un ombilic où plus rien ne reste à saisir, et des spires dont le rayon de courbe va en augmentant vers la périphérie (souvenez-vous de l'hypothèse tourbillonnaire de l'instinct chez Imre Hermann), que des spires de la périphérie extrême où fonctionnent les rêveries diurnes vers le centre de la grande spirale et jusqu'à l'ombilic, se fera un passage graduel vers le fantasme et ultimement le fantasme originel ! C'est exactement ce qui arrive à la théorie. Quand elle a trait à ce qui, par rapport au fantasme, fonctionne comme rêverie, elle est, si vous voulez, fraîche et joyeuse, comme les guerres qu'on n'a pas encore faites. Quand elle n'est plus rêverie, son état tout de même le plus commun, quand elle devient fantasme théorique, sa démarche se fait plus pénible. Lorsqu'elle se rapproche du fantasme dans sa zone centrale, de l'ombilic où tout va plonger, elle devient impossible, ou elle y tend. Or, tout ce qui se soutient théoriquement de la question freudienne de nos jours, sans fuir à contresens vers la périphérie, est au bord de ce gouffre ou de ce plongeon. » (Granoff 1975 : 192) Le motif de l'ombilic reviendra au chapitre 2.

⁵⁹ « Processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager des mécanismes répétitifs. » (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 305)

complexe et ambiguë, mais aussi fragile, au sens où, comme le note Fédida, elle peut facilement basculer dans une forme discursive qui nie sa spécificité et son originalité sur le plan épistémologique.

Pour étayer ce point, il convient de revenir sur la définition de la métapsychologie comme modalité particulière de fantasmatisation qui a été évoquée précédemment. Suivant l'analyse de Paul-Laurent Assoun (1981 : 92-93), l'activité fantasmatique-rationnelle que constitue la théorisation au sens freudien implique de faire une place importante à l'invention spéculative, en intégrant dans cette démarche intellectuelle une dimension arbitraire, hypothétique, incertaine, voire hautement imaginative. À ce titre, il est intéressant de noter que si en 1937, Freud emploie le verbe « fantasmer » (*Phantasieren*) comme un équivalent de « spéculer » et de « théoriser », il l'associe également, au tout début de son parcours, aux actions de « transposer » et de « deviner », d'où la référence ultérieure à la sorcière, figure d'oracle à qui l'on doit s'en remettre pour pouvoir aller de l'avant en dépit du caractère obscur et imprécis des indications qu'elle fournit. Cette conception à la fois heuristique et erratique du travail de la pensée nous conduit alors, écrit Assoun (1981 : 92-93) « [...] aux confins de la rationalité et de la forme “scientifique” du savoir », le savoir métapsychologique se situant au point précis où le fantasme exerce sa contrainte, c'est-à-dire son « emprise », sur le sujet-théoricien.

Ces discussions concernant les rapports entre fantasme et théorie dans l'œuvre de Freud rendent compte de la rupture décisive que la psychanalyse a opérée avec le positivisme scientifique et la rationalité classique, des modèles de pensée qui se sont avérés inaptes à prendre en compte la logique paradoxale de l'inconscient. Comme le soutient Pierre Bayard dans sa thèse de doctorat sur les approches psychanalytiques en littérature, la cassure épistémologique qu'incarne la pensée freudienne est intrinsèquement liée à la centralisation de la notion de fantasme :

Dès lors qu'est fait le deuil d'une histoire traumatique rigoureusement constituable, le fantasme devient le croisement – improbable mais agissant, *effectuant* – de mythes structurants phylogénétiquement transmis et d'une histoire individuelle, mais surtout le paradigme de l'ensemble d'une théorie devenue incompatible avec la certitude scientifique de type classique. (Bayard 1991 : 110)

Du fait qu'elle implique l'irrationalité au sein même de sa pratique (par son exploration de l'inconscient), la psychanalyse marquerait donc non seulement sa distance avec la science, mais aussi, de façon plus déterminante, son irréductibilité à la clôture d'un savoir⁶⁰, ce par quoi elle rompt avec l'épistémologie conventionnelle (Bayard 1991 : 277, 415-427)⁶¹.

Dans son article « La psychanalyse confrontée à l'épistémologie » (1986), Paul Ricoeur note, pour sa part, que les notions coextensives de fantasme et de réalité psychique subvertissent la dichotomie réel-imaginaire, au point où il n'est plus possible de distinguer les faits de la fiction :

[...] c'est l'expérience analytique elle-même qui impose l'expression *réalité psychique* pour désigner certaines productions qui tombent sous l'opposition de l'imaginaire et du réel, non seulement pour le sens commun, mais aussi, d'une certaine façon, en contradiction apparente avec l'opposition, fondamentale en psychanalyse, entre le principe de plaisir, d'où relève le fantasme, et le principe de réalité. [...] Les conséquences épistémologiques de ce paradoxe de l'expérience analytique sont considérables : tandis que la psychologie académique ne met pas en question la différence entre le réel et l'imaginaire, dans la mesure où ses entités théoriques sont supposées se rapporter à des faits observables et, à titre ultime, à des mouvements réels dans l'espace et le temps, la psychanalyse n'a à faire qu'avec la réalité psychique et non avec la réalité matérielle. Dès lors, son critère de réalité n'est plus ce qui est observable, mais ce qui présente une cohérence et une résistance comparable à celle de la réalité

⁶⁰ Comme nous le verrons au chapitre 3, l'impossibilité d'accéder à un savoir fini, en psychanalyse, justifie la place centrale que Georges Didi-Huberman accorde à la théorie freudienne dans l'élaboration de son propre projet épistémologique.

⁶¹ Fédida envisage différemment la « rupture épistémologique » à laquelle correspondent la découverte de la psychanalyse et sa constitution théorique comme « métapsychologie ». Pour lui, c'est la notion de *transfert*, en tant qu'« obstacle épistémologique » intervenant dans le processus de théorisation analytique, qui est en jeu. Il explique : « En effet, d'une part, la "découverte" de la psychanalyse ne saurait être comprise par aucune épistémologie moderne des sciences : *l'obstacle du transfert* rencontré sur le chemin de la théorisation *scientifique* n'est pas un obstacle épistémologique de même structure heuristique que celui qu'on désigne, par exemple, à l'origine de la mécanique ondulatoire. S'il avait été de même structure et avait eu la même fonction, soit il aurait bloqué la recherche scientifique de Freud, soit il l'aurait dialectisée et ainsi ouverte à une nouvelle généralité extensive (cf. la notion d'obstacle épistémologique selon Bachelard). Or, avec la découverte de cet obstacle et surtout la reconnaissance de ce qu'il engage dans la résistance "scientifique" à l'admettre, c'est la théorie scientifique qui, en retour, bascule, se retire et laisse une plage découverte à la constitution de la théorie analytique, soit donc à la découverte de la psychanalyse elle-même. Dès lors la théorie analytique, instaurée de cette *rupture*, ne peut plus se concevoir un quelconque prolongement de la théorie scientifique : elle en devient l'objection interne et elle représente une nouvelle épistémologie de ses concepts. Cette épistémologie – inhérente à la théorie analytique – a ceci de particulier qu'elle s'instaure de la *technè* de la théorie et de sa pratique : elle interroge le concept scientifique à la racine de sa production inconsciente, dans le soubassement fantasmatique sur lequel il repose. » (Fédida 2005 [1978] : 420-421)

matérielle. L'éventail des phénomènes satisfaisant à ce critère est immense. Les fantasmes dérivés des scènes infantiles (observation des relations sexuelles entre les parents, séduction, et, avant tout, castration⁶²) constituent le paradigme dans la mesure où, en dépit de leur base fragile dans l'histoire du sujet, ils présentent une organisation hautement structurée et sont inscrits dans des scénarii qui sont à la fois typiques et limités en nombre. (Ricoeur 1986 : 3)

Ainsi, Ricoeur rappelle que le fantasme se situe plus généralement au cœur de l'expérience analytique (la relation analyste-analysant dans la cure) et qu'il constitue, par conséquent, un paramètre essentiel de la théorisation psychanalytique. Selon ses dires, la prépondérance du fantasme dans l'édifice théorique de Freud peut se résumer à l'idée que « [...] *ce qui est psychanalytiquement pertinent, c'est ce qu'un sujet fait de ses fantasmes* [...] » (Ricoeur 1986 : 4)⁶³. Cela permet d'introduire le changement de paradigme qui anime l'écriture psychanalytique, soit l'abandon d'un modèle scientifique positiviste au profit d'un modèle narratif d'origine littéraire qui fait de la science elle-même une production fantasmatique proche de la fiction⁶⁴. C'est d'ailleurs à partir de la notion de « récit » que Ricoeur aborde les « textes primaires de la psychanalyse » que sont pour lui les « histoires de malades ». Renvoyant à la longue tradition narrative inaugurée par Aristote⁶⁵, le philosophe soutient que cette notion, telle qu'elle est utilisée dans la théorie psychanalytique, sert à désigner le type d'intelligibilité que Freud prête aux histoires de cas *particulières* : comme dans le récit classique, il s'agit d'en dégager des *généralités* en ne retenant de celles-ci que les éléments susceptibles de s'intégrer à une trame narrative et de s'articuler avec des prototypes de fictions, ce que fournissent en quelque sorte les fantasmes typiques ou génériques (Ricoeur 1986 : 4-5, 9).

⁶² Nous retrouvons ici les « fantasmes originaires » auxquels nous nous sommes attardés plus tôt.

⁶³ Cela corrobore la conception selon laquelle ce n'est pas la vie réelle du sujet qui compte dans une approche psychanalytique, mais l'élaboration fantasmatique à laquelle ce dernier s'adonne. Voir *supra*.

⁶⁴ Sur l'amalgame de science et de littérature qui caractérise l'écriture freudienne, voir aussi, entre autres, les commentaires de Jane Gallop dans l'introduction de *Thinking Through the Body* (1988).

⁶⁵ Nous pensons bien sûr à la *Poétique* d'Aristote, dont Ricoeur a traité en profondeur dans son maître ouvrage *Temps et récit* (Ricoeur 1983).

Le vocabulaire utilisé par Freud pour désigner ses élaborations conceptuelles est en soi révélateur de ce changement épistémologique: outre les termes « récit » et « histoire » évoqués plus haut, on peut mentionner, par exemple, l'expression « fiction théorique » (*Theoretische Fiktion*) qu'il emploie dans *L'interprétation des rêves* à propos de l'appareil psychique⁶⁶, ou encore la « mythologie » que constitue pour lui sa théorie des pulsions⁶⁷, à l'instar des « [...] spéculations les plus abstraites de la philosophie et de la science » (Kofman 1973a : 14). De même, on trouve dans les textes freudiens de nombreuses déclarations qui tendent à relativiser la valeur scientifique du savoir psychanalytique ou qui interrogent plus directement la frontière entre les productions théoriques et fantasmatisques. Déjà dans ses *Études sur l'hystérie*, Freud affirmait que « [...] [s]es observations de malades se lisent comme des romans et qu'elles ne portent pour ainsi dire pas ce cachet de sérieux, propre aux écrits des savants » (Freud et Breuer 2002 [1895] : 127). Un commentaire similaire est formulé en conclusion d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*: « Si mes déductions devaient faire naître, même chez des amis et connaisseurs de la psychanalyse, l'opinion que je n'ai écrit ici qu'un roman psychanalytique, je répondrai que moi-même ne m'exagère pas la certitude de mes résultats » (Freud 1927 [1910] : 146). Ce recours par Freud à des métaphores narratives⁶⁸ pour qualifier les produits de son travail met clairement en évidence l'enchevêtrement du savoir et de la fiction qui constitue la métapsychologie, considérée par Fédida (2005 [1978] : 464) comme « [...] *une activité de verbe, pour ainsi dire, soit de pulsion et de fantasme* »⁶⁹. C'est en ce sens qu'il écrit :

Rien d'étonnant alors que le « théoriser métapsychologique », la pensée du « spéculer » supposent cette *imagination* de rêverie et de fantasme – *cette activité auto-créatrice de la théorie* – qui, en certains moments, prend figure dans un mythe (la conception des pulsions comme « mythologie ») dans une fiction (la « fiction de l'appareil psychique »), ou encore dans *des métaphores* définies. Et c'est bien ainsi – et seulement ainsi – que la métapsychologie travaille, vit, crée, fonctionne, qu'elle trouve sa source dans la créativité de

⁶⁶ « Sans doute, nous ne connaissons pas d'appareil psychique qui ne présente que des processus primaires, et à ce point de vue c'est une fiction théorique [...] » (Freud 1967 [1900] : 513)

⁶⁷ « La théorie des pulsions est, pour ainsi dire, notre mythologie. Les pulsions sont des êtres mythiques, formidables dans leur imprécision. » (Freud 1984 [1933] : 129)

⁶⁸ Sur le rôle de la métaphore dans l'écriture freudienne, voir Derrida (1967 [1966]).

⁶⁹ On trouve également de riches développements sur les rapports entre théorie et fiction dans l'ouvrage *Freud, Proust and Lacan : Theory as Fiction* de Malcolm Bowie (1987).

l'analyste dont elle ne peut se passer, quelle donne à la *technè* valeur, non pas de procédés, mais d'un *art* (art d'interpréter, art d'entendre et de parler, art de questionner et de construire, etc.). (Fédida 2005 [1978] : 465)

La notion de « construction » joue un rôle central dans cette conception créative de la théorisation psychanalyse. Dans un article tardif intitulé « Constructions dans l'analyse », Freud (1987 [1937b] : 271) soutient en effet que les termes de « construction » et de « reconstruction » sont plus adéquats que celui d'« interprétation » pour rendre compte du « travail » auquel se livre l'analyste dans la cure, et qui se prolonge dans la conceptualisation. Comparant cette démarche à celle de l'archéologue⁷⁰ – l'archéologie étant, comme le rappelle Donald Kuspit (1989), une « puissante métaphore » de la psychanalyse⁷¹ –, il explique que l'analyse consiste à reconstituer la réalité psychique complexe et lacunaire du sujet au moyen d'opérations de restitution et d'explication qui participent à la production du sens (Freud 1987 [1937b] : 271). Autrement dit, la tâche du psychanalyste est de fabriquer le « texte » de l'histoire du malade à partir des traces, des débris et des fragments du refoulé qui s'expriment au fil de l'analyse. Les constructions analytiques se présentent alors comme des « suppositions » provisoires en attente d'un examen, d'une confirmation ou d'un rejet de la part du patient (Freud 1987 [1937b] : 277). Par un procédé d'associations caractéristique de la psychanalyse, les diverses hypothèses s'enchaînent les unes aux autres sans jamais qu'une vérité originelle et définitive ne soit atteinte. Ainsi, plutôt que de simplement *interpréter* un « texte » déjà constitué, la méthode analytique implique de *construire* le texte dont elle tentera de produire la « théorie » en rassemblant en un tout signifiant les différents morceaux obtenus au cours du traitement. Il en résulte ce que Maud Mannoni (1979 : 43) a très justement nommé un « montage fantasmatique », expression qui suppose l'intervention d'une part d'invention, de création ou de fiction au sein du processus de théorisation psychanalytique : en définitive, ce processus ne relève pas plus d'une phénoménologie descriptive que d'une pure démarche

⁷⁰ « Son travail de construction ou, si l'on préfère, de reconstruction présente une ressemblance profonde avec celui de l'archéologue qui déterre une demeure détruite et ensevelie, ou un monument du passé. Au fond, il lui est identique, à cette seule différence que l'analyste opère dans de meilleures conditions et dispose de plus de ressources en matériaux parce que ses efforts portent sur quelque chose qui est encore vivant et non sur un objet détruit [...] » (Freud 1987 [1937b] : 271)

⁷¹ Nous faisons référence à son essai « A Mighty Metaphor : The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis ».

herméneutique où le sens préexiste et ne demande qu'à être découvert⁷². En affirmant ainsi le caractère hypothétique de ses « constructions », Freud exprime le paramètre d'incertitude intrinsèque à la mise en acte de la théorisation psychanalytique. Par le fait même, il relativise la teneur d'exactitude et de vérité « scientifique » du discours analytique, qu'il compare à une fiction, à un mythe, et même à un délire, comme nous le verrons maintenant.

Théorie et délire

Nombreux en effet sont les textes de Freud qui remettent en question la limite entre la théorie (entendue au sens large) et le délire. Ces textes, parmi lesquels on peut citer *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), « Le Président Schreber » (1911) et « Construction dans l'analyse » (1937), se révéleront d'un intérêt crucial pour notre réflexion. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un délire ? Et quel rapport ce concept entretient-il avec le fantasme ? Généralement associé à la psychose, le terme « délire » est employé en psychanalyse, comme en psychiatrie classique, pour qualifier une formation pathologique marquée avant tout par une perte du rapport normal à la réalité. Ce rapport altéré du sujet à la réalité est d'ailleurs l'un des principaux traits par lesquels Freud distingue les névroses des psychoses. Dans « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose », il explique que les névroses, qui résultent du *refoulement* (*Verdrängung*)⁷³, se caractérisent par l'évitement d'un

⁷² Dans sa conférence de 1964 publiée sous le titre « Nietzsche, Freud, Marx », Michel Foucault affirme que l'herméneutique moderne a profondément transformé la notion d'interprétation et les techniques qui lui sont associées. Selon le philosophe, on doit à Freud, Marx et Nietzsche d'avoir mis en évidence le caractère structurellement ouvert et inachevé de l'interprétation. À l'inachèvement du travail interprétatif sont liés deux grands principes : d'une part, « [...] il n'y a rien d'absolument premier à interpréter, car au fond, tout est déjà interprétation [...] »; d'autre part, l'interprétation doit toujours et sans cesse s'interpréter elle-même et ce, moins comme l'interprétation d'un « quoi », c'est-à-dire d'un objet, que d'un « qui », c'est-à-dire d'un sujet. À propos du premier postulat, Foucault écrit que « [...] Freud n'interprète pas des signes, mais des interprétations [...] », car la tâche de l'analyste n'est pas de découvrir les traumatismes réels à l'origine des symptômes, mais d'éclairer des fantasmes qui, dès lors qu'ils sont livrés dans le langage des malades, sont déjà, en eux-mêmes, des interprétations. Ainsi, l'interprétation psychanalytique se donne comme « [...] l'interprétation d'une interprétation, dans les termes où cette interprétation est donnée » (Foucault 1994 [1954] : 570). Par ailleurs, le second postulat implique de reconnaître « [...] qu'il n'y a que des interprétations [...] », ce qui, pour Foucault, distingue radicalement l'herméneutique de la sémiologie, qui contrairement à la première, « [...] croit à l'existence absolue des signes [...] » et délaisse « [...] la violence, l'inachevé, l'infini des interprétations, pour faire régner la terreur de l'indice [...] » (Foucault 1994 [1954] : 573-574).

⁷³ Si le concept de refoulement recouvre chez Freud différentes opérations défensives à l'origine de la constitution de l'inconscient, il désigne en premier lieu le mécanisme par lequel le sujet maintient hors de la

fragment de réalité insupportable en regard des désirs. Les psychoses, quant à elles, conjuguent deux opérations : le *déni* (*Verleugnung*)⁷⁴ de la réalité et la reconstruction de cette réalité sous la forme d'un délire (Freud 1973 [1924] : 300-301). Pour formuler les choses autrement, il y a donc, du côté de la névrose, une perte partielle de la réalité s'opérant sur le mode de la fuite, alors que du côté de la psychose, il y a rupture avec la réalité et tentative de la remplacer par une réalité plus acceptable. Tout en distinguant ces deux possibilités (névrotique et psychotique) par leur identification à des mécanismes de défense différents (le refoulement d'un côté, le déni de l'autre⁷⁵), Freud (1973 [1924] : 302-303) les rapporte à une même condition de base, soit « l'existence d'un monde fantasmatique » qui correspond au domaine imaginaire s'étant dissocié au moment de l'imposition du principe de réalité. Dégagé des contraintes du réel, ce monde constitue une « réserve » de fantasmes où sont puisées les ressources en vue de fuir la réalité (dans la névrose) ou de la remodeler de façon plus radicale (dans la psychose). D'un côté, le névrosé se constitue un monde fantasmatique *interne* par des voies régressives liées au refoulement; de l'autre, le psychotique crée un monde fantasmatique *externe* qui agit comme un *substitut* de la réalité, ce qui prend le nom de « délire ». En ce sens, le processus psychotique peut être perçu comme une évolution du fantasme vers le délire – les fantasmes étant, pour Freud (1986 [1907] : 203), des « avant-coureurs du délire » ; bref, comme une sorte d'exacerbation pathologique de l'activité fantasmatique. Une manière encore plus simple de présenter les choses serait de dire qu'il y a production d'un délire lorsque les fantasmes envahissent la réalité psychique du sujet, jusqu'à être pris *pour la réalité*.

conscience certaines représentations pulsionnelles susceptibles d'engendrer du déplaisir (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 392-396).

⁷⁴ Selon Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 115), le déni est un « [...] mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante, essentiellement celle de l'absence de pénis chez la femme ». Ici, les auteurs font référence au fétichisme tel qu'il a été défini par Freud, soit comme un mécanisme impliquant à la fois la reconnaissance et le déni de la castration, et plus spécifiquement l'absence du pénis chez la mère. Sur le fétichisme, voir Freud (1969 [1927]).

⁷⁵ Les corrélations névrose-refoulement et psychose-déni servent avant tout à rendre compte du rapport à la réalité dans chacune de ces structures psychopathologiques et non à les identifier à un seul mécanisme de défense. On aura compris que celles-ci mettent en jeu des systèmes de défense beaucoup plus complexes que n'épuisent pas de telles associations, évidemment très schématiques.

Dans son commentaire du roman *Gradiva* de Wilhelm Jensen, œuvre littéraire qu'il interprète comme l'exemplification du processus de formation d'un délire, de son déclenchement jusqu'à sa guérison⁷⁶, Freud définit le délire par deux traits principaux qui appuient ce qui vient d'être dit concernant l'envahissement du psychisme par les fantasmes : « Premièrement, il fait partie des états morbides sans effet direct sur l'état physique, qui ne se manifestent que par des signes psychiques; deuxièmement, il est caractérisé par le fait qu'en lui des "fantaisies" ont pris le dessus, c'est-à-dire qu'elles ont trouvé créance et influent sur les actes. » (Freud 1986 [1907] : 186) En insistant tout d'abord sur l'absence de manifestations corporelles dans le délire, Freud souligne une autre différence notable entre la psychose et la névrose, et plus particulièrement entre l'hystérie, le prototype des névroses, et la paranoïa, son équivalent psychotique⁷⁷. Cette différence tient *grosso modo* à ceci : dans l'hystérie, la conflictualité psychique inconsciente est convertie en symptômes somatiques d'ordre sensitif et/ou moteur (douleurs, paralysies, contractures, actions involontaires, etc.)⁷⁸ qui prennent une forme théâtrale lors des attaques, tandis que dans la paranoïa, l'activité fantasmatique (délirante) se manifeste surtout sur le plan de la pensée, du discours (verbal ou écrit) et des actions intentionnelles, faisant intervenir des processus qui, nous le verrons, recourent ceux de la théorisation ou de la recherche scientifique.

⁷⁶ De façon intéressante, les notes liminaires de l'essai révèlent que jamais le terme « délire » (*Wahn*) n'est employé par Jensen, qui parle plutôt de « fantaisie » (*Phantasie*). Le titre exact de sa nouvelle est d'ailleurs *Gradiva : fantaisie pompéienne* (*Gradiva. Ein Pompejanisches Phantasiestück*). Celui du texte de Freud marque le déplacement : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (*Der Wahn und die Träume in W. Jensen « Gradiva »*).

⁷⁷ Il importe cependant de noter que le délire examiné par Freud dans la *Gradiva* ne présente pas les traits caractéristiques de la paranoïa, tels qu'ils sont par ailleurs exemplifiés par le « cas Schreber ». D'après Freud (1986 [1907] : 186), il serait plus approprié de parler, à propos de la production fantasmatique du héros de *Gradiva*, d'un délire de type hystérique plutôt que paranoïaque; ce, en raison notamment de la prédominance du refoulement. Cela prouve que les catégories nosographiques définies par le père de la psychanalyse ne sont pas fixes et qu'elles s'entrecoupent sur plusieurs points, comme le suggérait déjà le commentaire des *Trois essais sur la théorie sexuelle* portant sur les analogies entre les névroses, les psychoses et les perversions, que nous avons cité précédemment.

⁷⁸ Un exemple paradigmatique de somatisation hystérique est décrit dans l'étude du cas « Dora », où, selon Freud, un fantasme d'érotisme oral associé à la liaison entre le père et Mme K se trouve exprimé par conversion à travers des sensations et symptômes de la gorge chez la jeune fille. Voir en particulier la section « L'état de maladie » du cas « Dora » (Freud 2008 [1905] : 35-82) et, pour un aperçu plus général de la question, les *Études sur l'hystérie* (Breuer et Freud 1956 [1895]). Il faut toutefois préciser que si le rapport entre fantasme et symptôme corporel est une caractéristique propre à l'hystérie chez Freud, ce dernier l'observe également dans d'autres névroses, comme le montre par exemple l'attention portée aux troubles intestinaux du sujet dans « L'Homme aux loups » (Freud 2008 [1918]).

D'après la définition de Freud, le délire se caractérise en outre par le fait que les fantasmes, ayant « pris le dessus » sur la réalité, acquièrent une forte valeur de *conviction*⁷⁹ chez le sujet atteint. En effet, ce dernier adhère fermement à ses élucubrations, il y *croit* au point de s'y engager par des actes et, surtout, par un discours dont il pourra chercher à convaincre autrui de la véracité. Comme le remarque l'écrivain Pierre Bayard (1998 : 109), c'est en effet le propre du discours délirant « [...] de ne pas se réduire à une formation strictement autonome, mais d'être susceptible dans certains cas, par ce sentiment de certitude qu'il peut faire naître chez ceux qui l'écoutent, de devenir une expérience partagée ». La conviction inhérente au délire permet donc d'envisager l'extension sociale et culturelle de cette production psychique, où la verbalisation des fantasmes se fait sans nécessiter l'intervention thérapeutique, par des voies discursives qui convergent plutôt vers celles de la théorisation philosophique ou psychanalytique.

Voyons maintenant de plus près comment cette problématique délire/théorie est développée dans les textes de Freud. D'emblée, les explications précédentes ont permis d'écarter la conception commune – réductrice mais sans doute rassurante – du délire comme pure manifestation de folie s'exprimant à travers un discours incohérent, confus et totalement dénué de sens. Dans ses développements sur le délire, Freud met l'accent, au contraire, sur la cohérence interne, la structure et la signification profonde que possède cette formation inconsciente conditionnée par l'activité fantasmatique. C'est notamment en ce sens qu'il souligne à plusieurs reprises la présence d'une *part de vérité* au sein du délire, le mettant ainsi en relation avec les théories sexuelles infantiles évoquées précédemment – « fausses » théories au sujet desquelles il affirmait, rappelons-le, que « [bien] qu'elles se fourvoient de façon grotesque, chacune contient pourtant un fragment de pure vérité » (Freud 1985 [1908] : 19). Voici, par exemple, ce qu'il écrit dans son essai sur *Gradiva* :

Si le malade croit si fermement à son délire, cela ne se produit pas par un renversement de sa capacité de jugement et ne provient pas de ce qui est erroné dans son délire. *Mais tout délire recèle un grain de vérité*, quelque chose en lui mérite réellement créance et telle est la source de la conviction du malade qui

⁷⁹ Retenons cette idée de « conviction » pour l'analyse du cas de Michael Fried au chapitre 2.

est ainsi justifiée dans cette mesure. (Freud 1986 [1907] : 228-229. Nous soulignons.)

Ce passage, qui remet radicalement en question les dichotomies traditionnelles vrai/faux et délire/folie, fait écho aux explications subséquentes fournies dans l'article « Construction dans l'analyse ». Insistant sur l'originalité de sa conception du délire, Freud (1987 [1937b] : 279) soutient que celle-ci s'appuie essentiellement sur deux thèses, à savoir, d'une part, « que la folie procède avec méthode » et, d'autre part « qu'elle contient aussi un morceau de *vérité historique* », à comprendre comme la « source infantile » de la croyance que le psychotique entretient à l'égard de son délire. C'est à partir de ces deux points que Freud, dans le paragraphe suivant, compare les constructions délirantes du psychotique aux constructions théoriques du psychanalyste :

Les délires des malades m'apparaissent comme des équivalents des constructions que nous bâtissons dans le traitement psychanalytique, des tentatives d'explication et de restitution, qui, dans la condition de la psychose, ne peuvent pourtant conduire qu'à remplacer le morceau de réalité qu'on dénie dans le présent par un autre morceau qu'on avait également dénié dans la période d'une enfance reculée. [...] De même que l'effet de notre construction n'est dû qu'au fait qu'elle nous rend un morceau perdu de l'histoire vécue, de même le délire doit sa force convaincante à la part de vérité historique qu'il met à la place de la vérité repoussée. (Freud 1987 [1937b] : 280)

L'opération qui consiste à *reconstruire*, pour l'un, l'histoire du sujet, pour l'autre, la réalité déniée, permet ainsi de ramener sur un même plan, sans les assimiler complètement, le travail théorique du psychanalyste et l'activité fantasmatique/pathologique du psychotique. Dans un cas comme dans l'autre, la démarche est à la fois spéculative et méthodique : spéculative, car la théorisation psychanalytique comme le délire se basent sur la remémoration et la formulation d'hypothèses plutôt que sur la démonstration factuelle – du fait quelle porte, non pas sur des objets, mais sur la subjectivité ; et méthodique, au sens où l'une et l'autre résultent en une « construction » structurée, organisée selon des règles qui leur sont propres.

Le texte qui permet de saisir le mieux les mécanismes « théorisants » du délire demeure néanmoins l'analyse du cas Schreber publiée par Freud en 1911. Ce texte, connu comme le « Cas Schreber », mais dont le titre exact est « Le Président Schreber : Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*dementia paranoides*) décrit sous forme

autobiographique », sera examiné ici en détails, car il permet de tirer plusieurs leçons importantes pour la suite de ce travail. De prime abord, cette analyse a ceci d'intéressant pour nous qu'elle se fonde non pas sur l'écoute directe du sujet, comme le veut en principe la méthode thérapeutique freudienne, mais plutôt sur le récit autobiographique que celui-ci a relaté dans ses *Mémoires*⁸⁰. Elle s'inscrit donc en partie dans la lignée des psychanalyses de textes de Freud, dont l'essai sur *Gradiva*, sur lequel nous nous attarderons un peu plus loin, fournit le modèle. Dans la préface du « Cas Schreber », le psychanalyste explique sa posture inhabituelle en évoquant les difficultés particulières que posent les paranoïaques : d'après ses observations, cette catégorie de psychotiques met en échec la démarche thérapeutique puisque ceux-ci demeurent en grande partie maîtres de leur discours, ne livrant au médecin que ce qu'ils ont envie d'exprimer, voire en assumant eux-mêmes ou en prétendant assumer eux-mêmes une partie de l'interprétation analytique. Il s'avère même possible, comme nous le verrons avec Fried et Didi-Huberman, que l'auteur s'approprie presque sciemment quelques traits de la démarche analytique pour mieux la déjouer. Dans ces conditions pour ainsi dire d'*impossibilité* de la pratique clinique, le récit autobiographique peut, selon Freud, tenir lieu de « substitut » de la connaissance personnelle du malade et être soumis à l'analyse en son absence (Freud 2008 [1911] : 405).

L'auto-analyse, trait typique de la paranoïa qui est clairement mis en relief dans « Le Président Schreber », justifie également l'attention particulière que nous prêtons ici à ce texte. Cette tendance auto-analytique observée chez les paranoïaques va de pair avec les autres traits qui caractérisent ce mode psychotique de fantasmatisation, à savoir la forte propension à l'interprétation, l'absence d'affaiblissement intellectuel et, surtout, la production d'un délire systématisé (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 299). Exemplifiée par le délire schreberien, la systématisation de l'activité fantasmatique est un mécanisme typique de la paranoïa par lequel les fantasmes tendent à s'unifier et à s'organiser en « système ». Cette configuration

⁸⁰ Mort la même année que la publication de l'essai de Freud, l'ancien Président de la Cour d'appel de Dresde, Daniel-Paul Schreber avait fait paraître en 1903 son autobiographie intitulée *Mémoires d'un malade des nerfs*. Dans ce livre, il rapporte lui-même les différents épisodes de son affection psychique et en fait une interprétation perspicace qu'il juge utile pour la science psychiatrique et la théologie, d'où sa résolution à publier son livre malgré l'interdit que lui avait imposé ses médecins.

systématique du délire paranoïaque confère au fantasme une amplitude qu'il n'a évidemment pas, par contraste, dans le régime névrotique des symptômes. Freud le démontre avec force à travers son analyse du « système délirant » de Schreber, également qualifié de « système théologico-psychologique » (2008 [1911] : 417) : s'appuyant sur les *Mémoires* du magistrat, il décrit ce « système » (synonyme de « délire » dans ce cas) comme un tout structuré par l'articulation entre une *fantaisie féminine* (le désir d'être transformé en femme), derrière laquelle se dissimule un fantasme homosexuel inconscient, et un *fantasme de persécution* converti en fantasme des grandeurs religieux par le biais d'un rapport privilégié à Dieu. Dans la première partie de son texte, le psychanalyste résume l'« histoire du malade » en corrélant ces différentes composantes de la fantasmagorie de Schreber, insistant tout particulièrement sur la cohérence du *système* qu'elle constitue : « Les deux parties capitales du délire schreberien, la transformation en femme et la relation privilégiée à Dieu, sont connectées dans son système du fait de la position féminine envers Dieu », écrit-il (Freud 2008 [1911] : 430-431). Tel qu'évoqué plus haut, ce qui constitue pour lui le nœud de ce système psychotique est un fantasme de désir homosexuel passif (aspiration à la passivité), qui aurait été dénié et renégoциé à travers le fantasme, apparemment moins conflictuel, de servir d'objet sexuel à Dieu, d'être pénétré et fécondé par ses rayons divins en vue de créer de nouveaux humains – la position féminine se rattachant donc aussi à un fantasme de maternité⁸¹. Voici, cité au long, le passage dans lequel Freud nous livre l'essentiel de son interprétation :

Je pense que nous ne continuerons pas à nous rebeller contre l'hypothèse selon laquelle le facteur occasionnant l'entrée en maladie fut la survenue d'une fantaisie de souhait féminin (homosexuelle passive) qui avait pris pour objet la personne du médecin [dénommé Flechsig]. Contre cette même fantaisie s'éleva de la part de la personnalité de Schreber une résistance intense, et le combat défensif, qui aurait peut-être pu tout aussi bien s'effectuer sous d'autres formes, choisit, pour des raisons inconnues de nous, la forme du délire de persécution. L'être désiré devint maintenant le persécuteur, le contenu de la fantaisie se

⁸¹ L'extrait suivant des *Mémoires* de Schreber en témoigne : « Mais dès lors il me devint indubitablement conscient que l'ordre du monde réclamait impérieusement l'émascation, que celle-ci me convînt personnellement ou non, et que par la suite il ne me resterait, pour des motifs de raison, absolument rien d'autre à faire que de me familiariser avec la pensée de la transformation en une femme. Comme autre conséquence de l'émascation ne pouvait naturellement entrer en ligne de compte qu'une fécondation par des rayons divins à des fins de création de nouveaux humains. » (Schreber cité par Freud 2008 [1911] : 416) Au sujet du fantasme de fécondation, voir également les commentaires de Freud plus loin dans ce même texte (2008 [1911] : 454-455), ainsi que dans « L'homme aux rats » (2008 [1909]).

souhait devint le contenu de la persécution. Nous présumons que cette conception schématique s'avérera utile dans d'autres cas de délire de persécution aussi. Mais ce qui distingue le cas de Schreber des autres, c'est le développement qu'il prend, et la transformation à laquelle il est soumis au cours de ce développement. L'une de ces transformations consiste dans le remplacement de Flechsig par la personne supérieure qu'est Dieu ; elle semble d'abord signifier une aggravation du conflit, une intensification de l'insupportable persécution, mais il apparaît bientôt qu'elle prépare la seconde transformation et avec elle la solution du conflit. S'il était impossible de se familiariser avec le rôle de la femme catin face au médecin, la tâche d'offrir à Dieu lui-même la volupté qu'il recherche ne se heurte pas à la même résistance du moi. L'émasculatation n'est plus un outrage, elle devient « conforme à l'ordre du monde », elle entre dans un grand ensemble cosmique, elle sert aux fins d'une néo-création du monde et des humains disparus. « De nouveaux humains nés de l'esprit schreberien » vénéreront leur ancêtre en celui qui, dans son délire, s'est vu persécuté. Ainsi est trouvée une issue qui satisfait les deux parties en lutte. Le moi est dédommagé par le délire des grandeurs, mais la fantaisie de souhait homosexuelle a fait sa percée, est devenue acceptable. Combat et maladie peuvent cesser. (Freud 2008 [1911] : 444-445)

L'intérêt de ce texte ne réside évidemment pas, pour nous, dans ce qu'il avance au sujet de l'homosexualité, mais plutôt dans le processus de « rationalisation » qu'il décrit, à savoir, dans ce cas-ci, la résolution d'un conflit psychique par la conversion du délire de persécution en délire des grandeurs. Emprunté à Ernest Jones, qui lui consacre en 1908 un article intitulé « Rationalization in Everyday Life », le concept de « rationalisation » est défini par Freud comme un procédé défensif largement répandu mais intervenant de façon plus marquée dans le délire. Se rapprochant à la fois de l'« intellectualisation », où le recours à la pensée abstraite dans l'analyse permet au sujet de contrôler ses affects et de détourner l'attention de ses fantasmes, et de « [...] l'élaboration secondaire qui soumet les images du rêve à un scénario cohérent [...] », la rationalisation désigne plus spécifiquement les tentatives d'explications logiques mises de l'avant par le sujet afin de justifier de façon rationnelle, idéale ou moralement plus acceptable des idées, des comportements, des actions ou des sentiments qui résultent de la conflictualité psychique, tels les symptômes, les compulsions défensives et les formations réactionnelles (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 205, 387-388)⁸². Dans le délire,

⁸² D'après Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 205), la principale différence entre l'intellectualisation et la rationalisation est que la première implique un évitement des affects ou une neutralisation de ceux-ci, alors que la

la rationalisation se manifeste à travers la systématisation des fantasmes et la dimension auto-analytique du discours qui les *exprime* au niveau conscient. On se souviendra d'ailleurs que pour Freud (1973 [1896a] : 81), la particularité de la paranoïa tient au fait que les éléments refoulés « [...] font retour sous forme de pensées mises à voix haute [...] » (ou par écrit, dans le cas de Schreber), ce qui implique un certain travail d'intellectualisation. L'expression consciente des fantasmes dans le délire suppose donc une double déformation qui se traduit au niveau discursif par une propension exacerbée à l'interprétation :

[...] les idées délirantes arrivées à la conscience par compromis (symptôme du retour) posent des exigences au travail de pensée du moi, jusqu'à ce qu'elles puissent être admises sans contradiction. Comme elles sont elles-mêmes incapables d'être modifiées, le moi doit s'adapter à elles, si bien que ce qui correspond aux symptômes de défense secondaires dans la névrose obsessionnelle c'est ici la formation délirante combinatoire, le *délire d'interprétation*, qui aboutit à l'*altération du moi*. (Freud 1973 ([1896a] : 81)

Dans un même ordre d'idées, Freud explique dans *Totem et tabou* (1912-1913) comment la rationalisation inhérente à l'élaboration secondaire permet de saisir les modalités de formation de certains *systèmes* de pensée, tels les délires paranoïaques. Le passage suivant est à ce titre éclairant :

L'élaboration secondaire du produit du travail accompli pendant le rêve nous fournit un exemple excellent de la manière dont se forme un système, avec sa nature et ses exigences. Une formation intellectuelle nous est inhérente, qui exige de tous les matériaux qui se présentent à notre perception et à notre pensée un minimum d'unité, de cohérence et d'intelligibilité ; et elle ne craint, pas d'affirmer des rapports inexacts, lorsque, pour certaines raisons, elle est incapable de saisir les rapports corrects. Nous connaissons certains systèmes qui caractérisent non seulement le rêve, mais aussi les phobies, les idées obsédantes et certaines formes de la folie. Chez les paranoïaques, le système domine le tableau morbide, mais il ne doit pas être négligé non plus dans les autres formes de psychonévrose. Dans tous ces cas, et il nous est facile de nous en rendre compte, s'est effectué un *regroupement* des matériaux psychiques, regroupement souvent violent, bien que compréhensible, si l'on se place au point de vue du système. (Freud 1965 [1912] : 111-112)

seconde consiste plutôt à les justifier en leur attribuant des motivations plausibles, d'ordre rationnel ou idéal. Il s'agit évidemment d'une différence très ténue.

L'idée d'un « regroupement des matériaux psychiques » formulée à la fin de ce paragraphe rejoint, dans une certaine mesure, l'identification d'un autre trait distinctif de la paranoïa que Freud (2008 [1911] : 446) oppose à la condensation hystérique dans « Le Président Schreber », à savoir la *décomposition* : « La paranoïa décompose, de même que l'hystérie condense. Ou plutôt la paranoïa amène de nouveau à dissolution les condensations et identifications effectuées dans la fantaisie inconsciente. » Selon l'analyste, les objets fantasmatiques du système paranoïaque – c'est-à-dire les personnes, objets d'amour et d'identification – s'inscrivent dans des *séries* où chaque figure « signifiante » est décomposée et clivée en plusieurs. Chez Schreber, ce phénomène concerne en particulier la figure du « persécuteur », figure extérieure sur laquelle le paranoïaque « projette » défensivement la cause de son conflit psychique⁸³. Suivant l'analyse de Freud, Schreber divise d'abord cette figure persécutrice en deux, l'identifiant d'une part à son médecin, le Dr Flechsig, et d'autre part à Dieu. Ensuite, il redivise chacune de ces figures en plusieurs personnalités : « Flechsig “d'en haut” et “du milieu” » ; « Dieu “d'en bas” et “d'en haut” » (Freud 2008 [1911] : 446). S'appuyant sur les recherches de Carl G. Jung et d'Otto Rank sur le mythe⁸⁴, Freud affirme qu'il faut voir, dans cette décomposition répétée des figures, le dédoublement d'un même « rapport significatif ». Ainsi, tout en fournissant une clé pour interpréter le système fantasmatique du sujet, le décuplement et l'organisation sérielle des représentations désirantes observés chez Schreber témoignent du caractère méthodique et totalisant de la fantasmatisation psychotique, de son extension délirante et de sa systématité, ce par quoi elle se distingue structurellement de la fantasmatisation hystérique où les désirs inconscients fusionnent pour donner forme à des symptômes corporels.

L'analyse du « Cas Schreber » se clôt sur une série de remarques au sujet du « mécanisme paranoïaque », dont certaines touchent directement la question du rapport délire/théorie. Deux passages en particulier retiennent ici notre attention. Le premier a trait à la fonction substitutive du délire considéré dans son rapport à la réalité. Comme nous l'avons vu plus

⁸³ L'exemple le plus évident de ce mécanisme de défense est donné par la projection sur autrui de la haine intérieure, convertie en sentiment d'être haï (persécuté) par cette personne (Freud 2008 [1911] 461-463).

⁸⁴ Freud fait référence à l'ouvrage de Rank, *Le mythe de la naissance du héros* (1909), qui caractérise les formations mythiques par ce type de dédoublements.

haut, la production délirante qui apparaît dans la psychose résulte d'un déni de la réalité et d'une reconstruction de celle-ci à partir du monde fantasmatique. Le sujet psychotique s'étant détourné du monde extérieur insatisfaisant, il tente de le remplacer par une nouvelle réalité plus conforme à ses désirs. À partir d'une réorganisation de la vie psychique, le délire vise dès lors à recréer un univers cohérent au sein duquel le malade pourra fonctionner à nouveau sans que son activité intellectuelle n'en soit affectée. La lecture freudienne des *Mémoires d'un malade des nerfs* le confirme : « Et le paranoïaque le réédifie [le monde duquel il s'était détaché], pas plus splendide certes, mais du moins tel qu'il puisse de nouveau y vivre. Il l'édifie par le travail de son délire. » La conclusion que Freud (2008 [1911] : 467-468) tire immédiatement de cela est déterminante : « Ce que nous tenons pour la production de la maladie, la formation délirante, est en réalité la tentative de guérison, la reconstruction », affirme-t-il, reversant ainsi de façon radicale la conception purement pathologique du délire.

Dans le chapitre III de son livre *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, justement intitulé « Délire et théorie », l'essayiste Pierre Bayard (1998) écrit qu'une forme de théorisation est donc intrinsèque à la conception psychanalytique du délire. S'il faut voir en effet le délire comme « une tentative pour mettre de l'ordre dans la folie » plutôt que comme une manifestation de folie – ou, pour employer une autre formule de Bayard (1998 : 120), comme « une activité de mise en sens et non [comme] une perte de sens » –, ses affinités avec l'activité théorique se révèlent d'autant plus prégnantes : chacune de ces activités met en jeu un même « travail » qui consiste à produire du sens en organisant divers éléments à l'intérieur d'une structure cohérente. Ainsi peut-on conclure avec Bayard (1998 : 120) que « [...] délire et théorie, loin de s'opposer radicalement, relèvent plutôt d'une attitude similaire de la pensée, qui trouve ses origines archaïques dans le questionnement initial du sujet et donne lieu à des productions psychiques différentes – et diversement appréciées sur le plan culturel –, mais susceptibles de présenter par moments des ressemblances. »

Pour terminer avec le « Cas Schreber », il convient de citer un dernier extrait dans lequel l'intrication du délire et de la théorie est exprimée de façon directe et explicite. En conclusion de son texte, Freud confronte en ces termes sa propre théorie de la libido et celle du paranoïaque :

Étant donné que je ne redoute pas la critique ni ne crains l'autocritique, je n'ai aucun motif d'éviter de mentionner une similitude qui peut-être portera préjudice à notre théorie de la libido dans le jugement de nombreux lecteurs. Les « rayons divins » schreberiens composés par condensation de rayons solaires, de fibres nerveuses et de spermatozoïdes, ne sont à vrai dire rien d'autre que des investissements libidinaux présentés comme choses concrètes et projetées vers l'extérieur, et *ils confèrent à son délire une concordance frappante avec notre théorie*. Que le monde doive prendre fin parce que le moi du malade attire à lui tous les rayons, que ce malade doive, plus tard, pendant le processus de reconstruction, être anxieusement soucieux que Dieu ne dénoue la liaison par rayons qu'il a avec lui, ces détails et bien d'autres de la formation délirante schreberienne ont presque l'air de perceptions endopsychiques dont j'ai fait ici l'hypothèse, pour y fonder la compréhension de la paranoïa. Mais en revanche je puis produire le témoignage d'un ami et spécialiste comme quoi j'ai développé la théorie de la paranoïa avant que me soit connu le contenu du livre de Schreber. *Il appartient à l'avenir de décider si dans la théorie est contenu davantage de délire que je ne le voudrais, ou dans le délire plus de vérité que d'autres ne le trouvent aujourd'hui croyable*. (Freud 2008 [1911] : 475. Nous soulignons.)

En décortiquant ce paragraphe, Pierre Bayard montre que la problématique délire/théorie s'y décline selon trois niveaux de relation : premièrement, un rapport analogique fondé sur le constat d'une coïncidence (une « concordance frappante ») entre le contenus de ces deux formations discursives ; deuxièmement, un rapport hiérarchique visant à établir la préséance d'un discours sur l'autre (qui, de Freud ou de Schreber, a formulé sa « théorie » en premier?), avec pour conséquence tacite d'inclure la théorie schreberienne au sein des discussions scientifiques; et troisièmement, un rapport d'implication réciproque qui met l'accent sur la *consubstantialité* entre le délire et la vérité théorique (Bayard 1998 : 116-117). C'est ce dernier point qui constitue, tant pour Bayard que pour nous, l'enjeu essentiel de la réflexion. En effet, la double affirmation de Freud selon laquelle *il y a une part de folie dans toute théorie et une part de vérité au cœur du délire* permet de faire ressortir une communauté de structure, de formation, de fonction, voire de contenu entre ces deux productions, entremêlant les processus qui président à leur élaboration. Ainsi, pour citer à nouveau les mots de Bayard (1998 : 121) : « De même qu'un mouvement de théorisation structure tout délire, une part de délire organise parallèlement tout travail théorique. » De façon plus générale, on dira que les constructions fantasmatiques procèdent d'une activité théorique au même titre que le fantasme participe à la construction des théories. Ce point est décisif, car il ne s'agit pas seulement de

reconnaître la dimension fantasmatique et possiblement pathologique des discours théoriques, mais aussi, à l'inverse, de penser le statut « théorique » que peut acquérir une formation de fantasmes. Il en va, en somme, d'une déconstruction radicale de l'opposition entre fantasme et vérité, discours « fou » et discours savant.

Formations psychiques et productions culturelles

Il convient néanmoins de se demander : pourquoi est-ce le délire, et plus particulièrement le délire paranoïaque, qui semble se prêter le mieux à une analogie avec la théorie ? Pour répondre à cette question, nous devons considérer de façon plus élargie les relations que Freud a établies entre les différentes productions fantasmatiques d'ordre psychique (rêve, symptôme, lapsus, acte manqué, conduite répétitive, délire) et culturel (mythe, œuvre d'art, théorie, etc.). La philosophe Sarah Kofman s'est penchée sur cette question dans son livre *L'enfance de l'art* (1970). De fait, la lecture que Kofman propose de l'esthétique freudienne dans cet ouvrage part d'un principe d'unité postulé à la base de la méthode psychanalytique. Ce principe est exposé comme suit dans l'introduction :

Freud a découvert des rapports étroits entre les différentes productions psychiques et culturelles : les mythes, les contes, la littérature, l'art s'expliquent *comme* les rêves. Montrer la parenté et la distinction, tel est, en effet, l'essentiel de la méthode freudienne qui introduit une continuité là où, apparemment, il y a lacune, vide, rupture, disjonction : lien entre le conscient et l'inconscient, le normal et le pathologique, l'enfant et l'adulte, le civilisé et le primitif, l'individu et l'espèce, l'ordinaire et l'extraordinaire, l'humain et le divin; lien entre les différentes productions culturelles et psychiques, entre la représentation et l'affect, etc. Par là, Freud efface toutes les distinctions héritées de la métaphysique traditionnelle. (Kofman 1970 : 10)

Mettre en évidence l'unité qui existe entre des phénomènes jusqu'alors considérés comme distincts, voire antithétiques, et ce, de manière à effacer l'opposition hiérarchique, d'ordre métaphysique et moral, entre le « haut » et le « bas », soit entre les phénomènes valorisés de la culture et ceux que l'on considère comme « vils », telle la folie (Kofman 1970 : 14-15), est une démarche qui n'est pas sans rappeler la « déconstruction » pratiquée par les philosophes

contemporains de la génération de Kofman⁸⁵. En montrant que les mêmes processus fantasmatiques sont partout à l'œuvre, la psychanalyse opère un certain nivellement du sublime et du vulgaire, du normal et du pathologique qui, comme le suggère la citation de Kofman, engage un renversement du système des valeurs métaphysiques⁸⁶.

Cette position se traduit chez Freud par une comparaison explicite entre ce qu'il considère comme les « grandes productions sociales » de la culture, à savoir l'art, la religion et la philosophie, et différentes formes de psychonévroses faisant l'objet d'explications psychanalytiques. Dans *Totem et tabou*, publié en 1912, puis dans l'avant-propos qu'il signe en 1919 pour l'ouvrage de Theodor Reik, *Problèmes de psychologie religieuse*, Freud associe chacune de ces « productions sociales » à une maladie psychique précise : l'art à l'hystérie ; la religion à la névrose obsessionnelle ou névrose de contrainte ; et la philosophie, à la paranoïa. Les deux passages suivants en témoignent :

D'une part, les névroses présentent des analogies frappantes et profondes avec les grandes productions sociales de l'art, de la religion et de la philosophie ; d'autre part, elles apparaissent comme des déformations de ces productions. On pourrait presque dire que l'hystérie est une œuvre d'art déformée, qu'une névrose obsessionnelle est une religion déformée et une manie [un délire, dans d'autres traductions] paranoïaque un système philosophique déformé.
(Freud 1965 [1912] : 88)

⁸⁵ L'évocation de la « déconstruction » soulève inévitablement la question du rapport de Kofman à Derrida. Tout en reconnaissant qu'il y a une proximité entre leurs pensées respectives, Kofman refuse d'être présentée comme une penseuse « derridienne », car cela implique de la subordonner au philosophe homme selon une logique canonique que celle-ci cherche justement à « déconstruire » d'un point de vue féministe. De surcroît, Kofman affirme avoir écrit ses premiers textes sur Freud et Nietzsche (ses deux principales influences) dans l'ignorance de la pensée de son homologue philosophe. Sa rencontre lui a toutefois permis de généraliser après-coup le type d'écriture qu'elle pratiquait déjà dans ses travaux précoces. Elle précise également que ce n'est pas de Heidegger que lui vient le terme de « déconstruction », comme chez Derrida, mais de Nietzsche (Kofman dans Jardine et Menke 1991 : 108 et 111-112; Kofman avec Ender 1993 : 11 et 16-17). Sur le rapport de Kofman à Derrida, voir aussi son essai « Un philosophe "unheimlich" » (Kofman 1973b).

⁸⁶ À l'instar de Derrida dans « Freud et la scène de l'écriture » (1967b), Kofman nuance cette position en soutenant que la pensée freudienne ne s'affranchit pas totalement de la métaphysique. Selon elle, les interprétations d'œuvres artistiques et littéraires de Freud demeurent tributaires des catégories métaphysiques (forme/contenu, vérité/mensonge) dans la mesure où elles visent à « dévoiler » dans les créations une « vérité » susceptible de corroborer les conceptions psychanalytiques, réduisant ainsi leur indécidabilité. Selon Kofman, la méthode freudienne repose sur un fantasme de maîtrise et de réappropriation de l'art en tant qu'« enfance de la psychanalyse » qui reproduit le geste inaugural de la métaphysique occidentale, celui d'Aristote qui voyait dans le mythe l'enfance de la philosophie. Pour des explications, voir en particulier l'introduction et le chapitre « résumer, interpréter (*Gradiva*) » de son ouvrage *Quatre romans analytiques* (Kofman 1973a : 13-30 et 101-134).

Les différentes formes de névroses font écho aux créations les plus estimées de notre culture. L'hystérique est, sans aucun doute, un poète [ou un artiste], même s'il représente ses fantasmes essentiellement en les mimant et sans considération de compréhension pour les autres. Les rituels et prohibitions du névrosé obsessionnel nous conduisent à supposer qu'il s'est créé une religion privée, et même les constructions délirantes du paranoïaque nous montrent une ressemblance extérieure fâcheuse et une parenté interne avec les systèmes de nos philosophes⁸⁷. (Freud 1919 cité dans Kofman 1970 : 193)

Tout en déconstruisant la distinction ontologique entre les productions culturelles et les formations pathologiques, ces analogies art/hystérie, religion/névrose obsessionnelle et philosophie/délire paranoïaque ne désignent pas une identité parfaite des unes et des autres, ce qui reviendrait, dans le cas qui nous occupe, à assimiler simplement le discours théorique au délire paranoïaque. Comme le note Kofman (1970 : 192-196) « écho », « concordance » « ressemblance » et « parenté » ne signifient pas « identité » ou « équivalence » exactes ; c'est pourquoi l'auteur de *Totem et tabou* parle de « déformations ».

Pour Freud, la principale différence entre les psychopathologies et les productions culturelles correspondantes se situe sur le plan de la socialité : « On ne peut s'empêcher, écrit-il à la suite de la seconde citation, d'avoir l'impression qu'ici les malades entreprennent d'une manière asociale les mêmes essais pour se libérer de leurs conflits et pour apaiser leurs besoins pressants. Quand ces essais sont accomplis d'une manière acceptable pour une majorité on les appelle Poésie, Religion et Philosophie⁸⁸. » (Freud cité dans Kofman 1970 : 193) D'après les explications de Kofman (1970 : 193) les œuvres de culture se présentent, aux yeux de Freud, comme des « [...] solutions sociales qui évitent la névrose à l'artiste, à l'homme religieux, au philosophe qui "frisaient" la névrose correspondante ». Dans ce sens, si l'art, la religion et la philosophie résonnent avec certaines psychonévroses, c'est parce qu'elles assument à la base

⁸⁷ On rencontre une proposition similaire à propos de la philosophie dans l'article « L'inconscient » de *Métapsychologie* : « Lorsque nous pensons abstraitement, nous courons le risque de négliger les relations des mots aux représentations de choses inconscientes et l'on ne peut nier que notre philosophie revêt, dans son expression et dans son contenu, une ressemblance qu'on n'eût pas désiré lui trouver avec la façon dont opèrent les schizophrènes. » (Freud 1968 [1915b] : 121)

⁸⁸ Il faut rappeler cependant que le délire paranoïaque pose une difficulté supplémentaire à cet égard. Se caractérisant par l'extériorisation discursive, un délire peut s'avérer suffisamment convaincant pour être partageable et donc, acquérir une dimension sociale.

la même fonction « économique »⁸⁹, celle de libérer le sujet de ses conflits psychiques et d'assouvir certaines pulsions⁹⁰ – lesquelles seraient d'ordre essentiellement sexuel dans le cas des névroses, tandis que dans les productions culturelles (mais aussi dans certains délires) interviendraient également des « pulsions sociales » combinant des éléments égoïstes et érotiques (Freud 1965 [1912] : 88). En fait, on pourrait penser que les œuvres de culture ne sont que des compromis plus complexes où les processus secondaires sont davantage mobilisés. Ainsi, plutôt que des équivalents exacts, celles-ci seraient des « substituts originaires » des formations pathologiques : elles peuvent les évoquer, mais ne s'y assimilent jamais complètement, tout comme l'hystérie, la névrose obsessionnelle et le délire paranoïaque ne sont toujours que des images déformées de l'œuvre d'art, de la religion et de la philosophie, jamais des reproductions à l'identique. Or comme le souligne très justement Kofman (1970 : 196), les comparaisons et distinctions freudiennes doivent être relativisées, car ces diverses productions culturelles *et* pathologiques sont toutes tissées entre elles de par leur origine pulsionnelle commune.

Kofman a par la suite exploré ces idées dans son ouvrage *Aberrations : le devenir-femme d'Auguste Comte* (1978), qui prend pour point de départ l'analogie freudienne entre le système philosophique et le délire paranoïaque. S'appuyant sur les textes que nous venons d'examiner, elle note, dans l'introduction de ce livre, que malgré la ressemblance indiquée par Freud, « [le] système philosophique n'est pas une formation pathologique, il est ce qui permet à son auteur de faire – ou du moins de tenter de faire – l'économie du délire dont il tient lieu » (Kofman

⁸⁹ Rappelons que la métapsychologie freudienne se compose de trois points de vue : *dynamique, topique et économique*. Le point de vue économique se rapporte à la théorie de la libido et concerne les investissements et contre-investissements pulsionnels. Il envisage les processus psychiques sous l'angle de la circulation et de la répartition d'une énergie quantifiable, marquée par des variations d'intensité (augmentation, diminution, etc.) (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 125).

⁹⁰ Notons que Ricoeur (1969 [1965] : 139-140) rapporte lui aussi la « dynamique unitaire » de la psychanalyse au point de vue économique. Il déclare : « L'opposition de valeur entre ce qui est "créateur" et ce qui est "stérile" – opposition qu'une phénoménologie descriptive tient comme donnée originaires – fait *problème* pour une "économique". Loin que cette opposition de valeur soit méconnue, c'est elle qui contraint de reporter au-delà ou, si l'on veut, en deçà d'elle, la dynamique unitaire, et de comprendre quelle répartition d'investissement et de contre-investissement est capable d'engendrer les productions opposées du symptôme, sur le plan du rêve et de la névrose, et de l'expression, sur le plan des arts et en général de la culture. C'est pourquoi il est nécessaire que l'analyste traverse toutes les raisons que l'on peut articuler contre une assimilation naïve entre les phénomènes d'*expressivité* culturelle et une *symptomatologie* hâtivement démarquée de la théorie du rêve et de la névrose; [...] » (Ricoeur 1969 [1965] : 140)

1978 : 39). Cela implique qu'à travers son système, le philosophe met en œuvre des fantasmes qui, dans d'autres conditions, s'exprimeraient sous une forme pathologique : celle du délire, notamment, privilégiée ici en raison de son caractère systématique⁹¹. Or, dans la mesure où la systématisme domine aussi bien dans la construction philosophique que dans le délire, chacun s'exprimant de surcroît par des moyens discursifs – ce qui justifie également leur jumelage –, l'identification de ce qui les distingue fondamentalement peut s'avérer particulièrement difficile. Kofman (1978 : 40) soulève ce problème en confrontant le système de Comte (le philosophe) à celui de Schreber (le paranoïaque)⁹² : « Pourquoi l'un fait-il un délire, l'autre un système philosophique ? », demande-t-elle. En quoi le *Cours de Philosophie positiviste* et le *Système politique positiviste* de Comte diffèrent-ils des *Mémoires d'un malade des nerfs* de Schreber ? Pour l'auteure d'*Aberrations*, s'il apparaît clairement que chacun emprunte une voie différente pour résoudre ses conflits, il est moins aisé, en revanche, de déterminer selon quels critères l'un en vient à être reconnu comme un système philosophique, alors que l'autre est considéré comme un délire. « Suffit-il de dire que l'un est rationnel, que l'autre ne l'est pas [...] » en mesurant la rationalité à l'adhésion qu'elle génère ? Assurément pas, répond Kofman (1978 : 40), car autant le délire peut faire d'autres adeptes que son seul auteur, autant les disciples d'une philosophie ayant fait école peuvent cesser d'y adhérer et se mettre à douter de sa cohérence, voire à y soupçonner une certaine forme de folie. D'où cette hypothèse : « Et si la spécificité de la "folie" philosophique résidait précisément en ceci qu'un délire singulier y communique avec un délire universel, du moins avec le délire d'une société déterminée ? Au sens où une œuvre d'art, selon Freud, n'est telle que parce qu'un fantasme individuel, celui de l'artiste, est en même temps typique, universel. » (Kofman 1978 : 40-41) De fait – et ce point est crucial –, il ne s'agit pas ici de rapporter la théorie uniquement à la vie pulsionnelle de l'auteur, ni de l'envisager à l'inverse comme un pur produit de la pulsionnalité universelle de

⁹¹ Si c'est au délire que le discours théorique est le plus souvent associé, rien n'empêche, par ailleurs, qu'il puisse évoquer d'autres modalités de fantasme telles que l'hystérie, la mélancolie et le fétichisme, pour ne nommer que celles-ci. Soulignons toutefois que la théorie ne saurait en aucun cas être réduite à du pathologique et qu'elle ne se plie pas si facilement aux grilles de lecture psychanalytiques.

⁹² Cette comparaison traverse tout le livre, l'auteure ayant inséré des passages du « Cas Schreber » à différents endroits de son analyse.

la civilisation⁹³, mais bien de penser l'articulation entre une *fantasmatique individuelle*, inhérente à la subjectivité du théoricien, et une *fantasmatique collective* – peut-être moins universelle que *générale*, car renvoyant toujours à une culture ou à une société particulière, à une période donnée, à un groupe identitaire spécifique (défini en termes de race, de classe, de genre, etc.) ou encore à une certaine communauté disciplinaire (la philosophie ou l'histoire de l'art, par exemple). Cette position d'entre-deux, qui cherche à éviter aussi bien les impasses de la psychobiographie que celles des mythologies universalisantes coupées de toute historicité, mérite d'être explicitée quant à ses implications méthodologiques. Pour ce faire, nous devons considérer l'extension du champ opératoire de la méthode psychanalytique à d'autres domaines que la clinique, en particulier ceux de l'esthétique et de la philosophie, qui sont principalement concernés par les travaux de Sarah Kofman que nous prenons ici pour guides.

La constitution fantasmatique des œuvres

Dans *L'enfance de l'art* et *Quatre romans analytiques*, Kofman (1970 : 15-16; 1973a : 70-71) s'est intéressée à la corrélation établie par Freud entre l'unité des phénomènes hétérogènes étudiés par la psychanalyse, telle qu'évoquée plus haut, et l'élaboration d'une méthode d'interprétation unitaire, c'est-à-dire interdisciplinaire, qui dénonce l'illusion métaphysique d'une spécialisation des savoirs fondée sur une division catégorielle et hiérarchique des facultés humaines (Kofman 1970 : 15-16; 1973a : 70-71). Suivant l'approche mise de l'avant dans *Totem et tabou* (1912-1913), c'est en associant les connaissances de la psychanalyse avec celles de l'ethnologie, de la linguistique, du folklore, de la mythologie et de l'art⁹⁴ qu'il serait possible de faire apparaître « [...] un symbolisme commun à toutes les

⁹³ Voir à ce sujet les chapitres IV et V de l'ouvrage *Freud, la philosophie et les philosophes* de Paul-Laurent Assoun, respectivement consacrée au « sens pulsionnel de la philosophie comme activité individuelle » et au « sens culturel de la philosophie comme institution culturelle » (1995 [1976] : 129-138 ; 139-156).

⁹⁴ Dans la préface de *Totem et tabou*, Freud (1965 [1912] : 6) écrit « Ce livre, tout en s'adressant à un public de non-spécialistes, ne pourra cependant être compris et apprécié que par des lecteurs déjà plus ou moins familiers avec la psychanalyse. Il propose de créer un lien entre ethnologues, linguistes, folkloristes, etc., et, d'une part, et psychanalystes, de l'autre [...] ». Voir aussi l'article *Doit-on enseigner la psychanalyse à l'Université?*, dans lequel Freud (1984 [1919]), prévenant contre une adhésion dogmatique à la psychanalyse, parle de sa discipline comme d'un courant général ouvert aux disciplines de l'art, de la philosophie et de la religion : « L'application de [la méthode psychanalytique] ne se limite aucunement au champ des affections psychologiques, mais s'étend

productions psychiques et culturelles, autant de dialectes de l'inconscient faisant échos les uns aux autres. » (Kofman 1973a : 70) Cet énoncé suggère non seulement que les mécanismes à l'œuvre dans les formations psychiques normales et pathologiques comme les rêves et les symptômes opèrent également dans les champs culturels de l'art, de la religion, de la mythologie, de la littérature et de la philosophie, mais aussi, que tous ces phénomènes renvoient à un « noyau » symbolique commun ou, pour employer le vocabulaire structuraliste de *L'enfance de l'art* (que Kofman délaissera par la suite), à un « invariant » dont ceux-ci seraient des « variations différentielles » (Kofman 1970 : 16-17). Ce que Kofman désigne ici comme « noyau commun » et « invariant » correspond plus exactement à la structure œdipienne, que la théorie psychanalytique a définie comme le cœur de la vie fantasmatique. Pour Freud, argue la philosophe, les œuvres de culture constituent donc, aussi bien que les productions psychiques, des « formations réactionnelles au complexe d'Œdipe »⁹⁵. Or en dépit de leur origine pulsionnelle commune, ces diverses formations n'en sont pas moins des compromis *singuliers* entre des exigences *différentes* relevant aussi bien du psychisme de l'individu que de ses conditions sociales, par exemple (Kofman 1970 : 196). Selon la théorie freudienne, il ne peut en effet y avoir que des réponses individuelles à des problèmes généraux (tels que l'Œdipe) ; il n'y a jamais d'universalité absolue.

également à la solution de problèmes dans les domaines de l'art, de la philosophie et de la religion. [...] C'est en ce sens que le cours général de psychanalyse pourrait être ouvert également aux étudiants de ces branches de connaissance. L'influence fécondante de la pensée psychanalytique sur ces autres disciplines contribuerait sans nul doute à forger un lien plus étroit – au sens d'une *universalitas literarum* – entre la science médicale et les branches de la connaissance qui se déploient dans la sphère de la philosophie et des arts. » (Freud 1984 [1919] : 241-242).

⁹⁵ Kofman (1970 : 16) cite ce passage de Freud : « Cette psychanalyse devint une psychologie des profondeurs et comme telle fut capable d'être appliquée aux sciences de l'esprit et de répondre à un bon nombre de questions pour lesquelles la psychologie académique de la conscience n'était d'aucun secours (...). *La signification du complexe d'Œdipe commença à croître en de gigantesques proportions et il sembla que l'ordre social, la morale, la justice et la religion s'élevèrent ensemble dans les premiers âges de l'humanité comme des formations réactionnelles au complexe d'Œdipe.* » (Nous soulignons.)

Cela étant posé, l'interprétation kofmanienne de l'esthétique freudienne met néanmoins en évidence une approche *structurale* du fantasme, conçu comme une structure répétitive et changeante, un thème ou un « motif »⁹⁶ repérable sous différentes formes dans une série de « textes ». Kofman emploie le mot « texte » pour désigner le statut de formation psychique que Freud attribue aux œuvres artistiques et littéraires, ce terme recouvrant, en psychanalyse, l'ensemble des productions fantasmatiques (donc aussi les mythes, les rêves, les symptômes et autres phénomènes analogues)⁹⁷. Se référant à André Green (1970)⁹⁸ et à Jacques Derrida (1967 [1966])⁹⁹, elle explique que c'est à travers le jeu de ses variations, transformations et déformations que se configure le fantasme « commun » ou « typique » tenant lieu d'invariant

⁹⁶ Nous renvoyons à la définition psychanalytique générique du « motif » comme « invariant structurel » fournie par Assoun (1996). L'écrit freudien qui illustre le mieux cette orientation structurale est « Le thème des trois coffrets » (Freud 1933 [1913]; voir Kofman 1973a : 69-98).

⁹⁷ Dans *L'enfance de l'art*, Kofman met de l'avant une conception de l'œuvre d'art comme « texte à déchiffrer », établie par analogie avec le rêve et le symptôme névrotique. Faisant écho à la lecture derridienne de Freud (Derrida 1967 [1966]), elle associe la notion de « texte » à toute formation spécifique qui résulte d'un « compromis » entre le conscient et l'inconscient, entre un contenu manifeste et un contenu latent (sur le modèle du rêve). En corrélation avec la définition de la méthode freudienne en terme de « découverte » (*Aufdeckung*) et de « démasquage » (*Entlarvtung*), tout « texte » envisagé sous cet angle se présente comme une « énigme » en raison de son caractère ambivalent et lacunaire, lequel est dû au refoulement originaire (Kofman 1970 : 79-81; 173 : 74).

⁹⁸ On trouve également des développements intéressants sur les rapports entre le « texte » et le fantasme dans Green (1992 [1971]).

⁹⁹ Kofman reprend la conception derridienne du texte psychique inconscient en tant que « substitut originaire ». Dans son essai « Freud et la scène de l'écriture », cité à maintes reprises dans *L'enfance de l'art*, Derrida (1967 [1966]) soutient que la psychanalyse, bien qu'elle hérite du langage conceptuel de la métaphysique, contribue à la déconstruction du logocentrisme et à la remise en question du système d'oppositions véhiculé par la tradition philosophique occidentale. Par son décentrement de la conscience, Freud aurait mis en échec la notion métaphysique de « présence à soi » au profit d'une pensée de la trace et de la « différance » qui met l'accent sur l'écart irréductible et originaire qui sépare le discours conscient du discours inconscient, lequel est toujours « reconstitué » dans l'après-coup (*nachträglich*), donc toujours déjà une « transcription », un « substitut ». Là résiderait, au départ, la fécondité critique de la psychanalyse selon le théoricien de la « déconstruction » : « Que le présent en général ne soit pas originaire mais reconstitué, qu'il ne soit pas la forme absolue, pleinement vivante et constituante de l'expérience, qu'il n'y ait pas de pureté du présent vivant, tel est le thème, formidable pour l'histoire de la métaphysique, que Freud nous appelle à penser à travers une conceptualité inégale à la chose même. Cette pensée est sans doute la seule qui ne s'épuise pas dans la métaphysique ou dans la science. » (Derrida 1967 [1966] : 314) Ainsi, Derrida soutient que la pensée psychanalytique ne se laisse pas saisir par le langage de la conscience lié au *logos* et à la *phonè*. Il le démontre à partir des métaphores textuelles dont Freud a recours pour décrire la réalité psychique, lesquelles témoignent de l'investissement d'un registre d'écriture graphique : celle du « texte » pour représenter la *psyché*, et celle de la « machine d'écriture », à laquelle est comparée la structure de l'appareil psychique (Derrida 1967 [1966] : 296-297). À partir de l'exploration freudienne du rêve, Derrida fait ressortir la spécificité de l'écriture inconsciente, montrant que celle-ci comporte une logique propre qui renvoie à des modes d'expression non phonétiques, c'est-à-dire à un langage qui précède la raison, un langage opérant qui puise plutôt ses modèles dans les écritures archaïques (pictogrammes, hiéroglyphes) ainsi que dans le registre figuratif du théâtre (la scène) et de l'art (tableau, sculpture), notamment (Derrida 1967 [1966] : 306-328).

structurel dans la chaîne des textes où il est repéré¹⁰⁰ (Kofman 1973a : 73-74) – ce qui d’ailleurs n’est pas sans évoquer la position structuraliste de Lacan, même si aucune mention n’y est faite.

L’argumentaire de *L’enfance de l’art* consiste à montrer que cette conception structurale du fantasme se traduit en une méthode de lecture des œuvres qui, de façon intéressante, se retrouve (inconsciemment ?) chez des historiens de l’art contemporains comme Michael Fried, d’où l’intérêt que nous lui portons ici¹⁰¹. Cette méthode, qualifiée de *structurale* et d’*intertextuelle*, sert de « contre-épreuve » à une méthode *génétique* qui elle, cherche à expliquer l’œuvre d’art uniquement par le vécu de son auteur et par ses conflits psychiques personnels ou, à l’inverse, part des productions artistiques et de leurs contenus (les personnages des œuvres littéraires, par exemple) pour reconstituer l’histoire, la personnalité et la psyché de l’artiste¹⁰². Le point de vue structural, d’abord préconisé par Kofman mais reconsidéré dans ses travaux ultérieurs, défait *en partie* le lien psychobiographique entre l’œuvre et la vie, sur lequel s’est fondée l’histoire de l’art vasarienne, en supposant que le « texte » incarné par l’œuvre d’art possède une *certaine* autonomie qui l’inscrit dans un vaste réseau « intertextuel ». Dans cette dynamique, c’est le fantasme commun et non plus l’artiste

¹⁰⁰ Cette notion de « fantasme typique » se rapproche sur plusieurs points de celle de *topos*, que nous emploierons dans le même sens. Rappelons que le *topos* est une notion d’origine rhétorique forgée par Aristote qui signifie un « lieu commun » (un motif, un mytheme). Remis en usage dans divers champs théoriques dont la littérature, le *topos* se définit aujourd’hui comme une « configuration narrative récurrente » (Vernet 2006 : XVI). À l’instar du fantasme, le *topos* peut être considéré en effet comme une sorte de « micro-récit » composé à partir d’éléments thématiques et formels qui se répètent suivant certaines variations par rapport à la tradition. Fonctionnant selon la logique répétition-différence (Deleuze 1986), les *topoi* s’inscrivent dans un « continuum de métamorphoses », donnant lieu à des « types d’enchaînements » et des « modalités d’agencement » particuliers, en rupture avec le modèle linéaire de la temporalité. (Dubost 2006 : 7-8) Ainsi, en préconisant d’un point de vue structural la relation fantasme-*topos* plutôt que le lien fantasme-mythe habituel, nous consacrons notre étude à des « motifs » et des « figures typiques » ne faisant pas nécessairement l’objet de compositions élaborées à la manière des contes, des légendes ou des récits mythologiques. Comme le précise Bellemin-Noël (2002 : 101), « [...] le motif mérite ce nom du fait qu’il ne constitue pas la totalité d’une intrigue dramatique ou romanesque : le folklore est riche en *épisodes* de ce genre qui s’intègrent à une séquence plus vaste, et son susceptibles d’une exploitation littéraire. » Du reste, le rapprochement fantasme-*topos* est renforcé par la prise en compte du caractère *implicite* (sous-jacent) du *topos* rhétorique, conçu comme l’élément « occulté » et « régulateur » d’un discours (Angenot 1977 : 16-17).

¹⁰¹ Pour autant, cette voie méthodologique n’est pas exactement celle que nous emprunterons dans les chapitres subséquents.

¹⁰² Nous retrouvons ici la tension entre la structure générique et l’expérience subjective que nous avons relevée à la fin de la première partie de ce chapitre en lien avec la notion de « fantasme originaire ».

qui fournit la clé de compréhension des œuvres. Procédant de manière comparative, la méthode structurale consiste alors à relier entre elles les œuvres d'un même artiste ou les textes d'un même auteur, celles d'artistes ou d'auteurs différents présentant le même thème ou le même motif, mais aussi, donc, à les inscrire dans un ensemble plus vaste de phénomènes psychiques et culturels en déconstruisant le statut transcendant de l'art (Kofman 1970 : 132). Par ces liens sont reconstituées la « fantasmatique » de l'artiste et celles auxquelles participent ses créations avec d'autres œuvres créées par d'autres artistes, par exemple, de sorte à former des histoires de l'art unifiées par la récurrence de fantasmes. La méthode sur laquelle se fonde l'interprétation freudienne de l'art est somme toute très similaire à celle employée pour l'analyse des rêves et des psychopathologies : elle consiste à déceler, à travers la structuration symbolique des fantasmes et derrière la variété des motifs et scénarios imaginaires individuels, des schèmes « typiques » à valeur plus ou moins *générale* ou trans-subjective – mais non *universelle*, car il importe que la critique du psychobiographique ne nous fasse pas retomber dans le piège inverse qui liquiderait toute subjectivité, tout contexte et tout historicité au profit de ce que Jung a nommé l'« inconscient collectif ».

En guise d'illustration de cette méthode, nous pouvons mentionner rapidement l'étude que Freud a dédiée en 1918 au « tabou de la virginité » et auquel est consacré le second des *Quatre romans analytiques* de Kofman¹⁰³. Ce « tabou » associé à la figure biblique de Judith – figure prototypique de la castration – est traité comme un thème transhistorique et transculturel, un fantasme collectif livré à travers différentes versions dont aucune ne tient lieu de référent originaire : il est repéré, entre autres, dans les rites et coutumes des civilisations passées, le rêve d'une patiente et trois textes littéraires de genre différents¹⁰⁴ (Kofman 1970 : 131-132; 1973a : 69-98). Pour Freud (1969 [1918] : 78), c'est une figure dramatique, en l'occurrence la Judith de la tragédie *Judith et Holopherne* de Hebbel, qui donne à ce fantasme

¹⁰³ Ces quatre romans sont intitulés : « Freud et Empédocle »; « Judith »; « Résumer, interpréter »; « Le double e(s)t le diable ».

¹⁰⁴ Plus précisément : une tragédie, *Judith et Holopherne* d'Hebbel, une comédie, *Le Venin de la Pucelle* d'Anzengruber, et un conte, *Le Destin du Baron de Leisenborgh* de Schnitzler.

« sa plus puissante description »¹⁰⁵. Cet exemple permet d'attribuer à la notion de « figure » la valeur d'un index signalant la structuration d'un fantasme typique et ses possibles variations. Cela n'est pas sans rappeler les motifs animaliers des histoires de malade : « L'Homme aux rats », « L'Homme aux loups », la girafe dans « Le Petit Hans » (Freud 2008) ; ou encore la décomposition des personnages du délire de Schreber, que Freud interprétait comme le signe d'un « rapport significatif ». Retenons simplement, pour nos futures analyses de cas, que la variation du fantasme dans des figures peut se révéler cruciale à la compréhension d'une structure fantasmatique globale. Beaucoup plus connu en histoire de l'art, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* est un autre exemple qui permet d'observer la mise en relation du fantasme de l'artiste avec un fantasme typique. Dans *L'enfance de l'art*, Kofman (1970 : 133) montre en effet comment Freud reconstruit le noyau de sens de la fantasmatique léonardienne à partir d'un réseau associatif formé autour des motifs du vautour et du sourire féminin, interprétés comme l'expression de la fixation de l'artiste sur sa mère et sur la question implicite de son absence de pénis¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Une telle remarque prouve que le texte littéraire (l'œuvre d'art) garde néanmoins un statut privilégié parmi la diversité des phénomènes étudiés par Freud. Kofman (1973a : 71) le souligne dans *Quatre romans analytiques*, arguant que le caractère déconstructeur de la psychanalyse, prédominant dans la démonstration de *L'enfance de l'art*, a sa contrepartie dans le maintien d'une certaine supériorité de l'art. Celle-ci tient notamment au bénéfice de plaisir esthétique évoqué précédemment : par un « supplément de fiction et d'illusion », l'œuvre rend possible une réconciliation du spectateur avec ses fantasmes; dans ce cas-ci, avec ses fantasmes de castration (Kofman 1973a : 97).

¹⁰⁶ Nous nous permettons ici de passer outre l'explication détaillée de cette étude très commentée qui, d'ailleurs, ne concerne qu'indirectement notre propos. Nous n'entendons pas non plus revenir sur l'importante réévaluation critique dont elle a été l'objet en histoire de l'art depuis la publication en 1956 de l'essai de Meyer Schapiro, « Leonardo and Freud : An Art-Historical Study », une référence incontournable dans le champ de l'esthétique psychanalytique – qui, faut-il le rappeler, n'est pas celui que nous investissons dans cette thèse. Il apparaît néanmoins pertinent de souligner au passage que l'analyse philologique du fantasme du vautour, que Schapiro élabore afin de discréditer l'interprétation de Freud, rejoint la position de ce dernier en ce qui a trait à l'intrication des fantasmes subjectifs dans des schèmes culturels typiques. En effet, Schapiro (1956 : 150-157) remet en question le caractère idiosyncrasique de la scène correspondant au « souvenir d'enfance » de Léonard – celle de l'oiseau pénétrant de sa queue la bouche du bébé au berceau – en démontrant qu'il s'agit d'un *topos* littéraire présent dans plusieurs traditions (celtique, grecque et chrétienne) et dans plusieurs légendes, dont celles de Midas et de Platon racontées par Cicéron dans *De la divination*, de même que dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine à propos de la vie de saint Ambroise, pour ne nommer que celles-ci. L'historien de l'art affirme en ce sens : « We have then a series of traditional tales, known in Leonardo's time, which resemble his memory of the knite; they foretell a hero's future from an episode of his infancy – a small creature, generally a bird or a bee, alights upon the child's mouth or enters it as an omen of future greatness. » (Schapiro 1956 : 153) Schapiro remet ainsi en question la manière dont Freud cherche à expliquer l'art et la personnalité de l'artiste par cet unique souvenir. Sur la divergence des points de vue de l'esthétique psychanalytique et de l'histoire de l'art telle qu'illustrée par l'article de Schapiro, nous revoyons au premier chapitre de la thèse de Jacinto Lageira (2007 : 37-50).

À la lumière des explications précédentes, nous pouvons affirmer que l'application par Freud de l'approche psychanalytique au champ esthétique a notamment pour enjeu de démystifier la relation d'expressivité qui existe entre le sujet individuel et sa production fantasmatique : en l'occurrence, l'œuvre d'art. En mettant l'accent sur la dimension trans-subjective du fantasme, Freud réfute l'idée d'une « fantasmatique privée » entièrement modelée par l'histoire du sujet et liée uniquement à ses désirs et conflits psychiques personnels. En d'autres mots, elle force à reconnaître que tout fantasme individuel communique avec une « fantasmatique collective »¹⁰⁷. Comme on peut le lire dans « La création littéraire et le rêve éveillé » : « Il peut arriver qu'il [l'adulte] se figure ainsi être le seul à former de semblables fantasmes et qu'il ne se doute pas de l'universelle diffusion de créations tout à fait analogues chez les autres. » (Freud 1933 [1908] : 72) Du point de vue psychanalytique, la récurrence des fantasmes s'explique en grande partie par leur origine culturelle archaïque, ce dont témoigne exemplairement la création artistique. Considérée comme un produit *de culture*, c'est-à-dire comme un produit de l'activité fantasmatique *collective*, l'œuvre d'art n'est donc pas réductible à l'intentionnalité créatrice du sujet, bien que celle-ci intervienne également, notamment dans le traitement des motifs, des thèmes et des objets sélectionnés en fonction d'une fantasmatique personnelle. Voilà ce qu'exprime le paragraphe suivant :

Revenons-en à présent à cette catégorie d'œuvres dans lesquelles nous devons reconnaître, non des créations librement conçues, mais le remaniement de thèmes donnés et connus. Là encore le créateur conserve une certaine indépendance qui se manifeste dans le choix des sujets et dans les changements souvent notables qu'il se permet à leur égard. Mais en tant que ces sujets sont donnés, ils proviennent du trésor du folklore : mythes, légendes et contes. L'étude de ces productions psycho-ethnologiques n'est certes pas encore achevée, mais, en ce qui touche par exemple les mythes, il semble tout à fait probable qu'ils sont les reliquats déformés des fantasmes de désir de nations entières, les *rêves séculaires* de la jeune humanité. (Freud 1933 [1908] : 79)

L'activité fantasmatique à l'œuvre dans la création artistique consisterait donc, en partie, en un remodelage des schèmes préalablement construits dans la culture, sans pour autant n'être

¹⁰⁷ C'est dans cette optique que Green (1992 [1980]) a pensé l'analogie entre le fantasme et le mythe : tous les deux se fondent sur une articulation de l'ordre individuel et de l'ordre collectif.

qu'une répétition de ceux-ci¹⁰⁸. Elle donne lieu, plutôt, à une « réinvention » et à une « réécriture » constante des mêmes fantasmes, ce qui, de l'avis de Kofman (1970 : 20 et 69), va de pair avec la démystification de la conception métaphysique du sujet qu'engage l'esthétique freudienne, conception selon laquelle l'œuvre d'art serait l'expression d'une pure subjectivité, c'est-à-dire d'une conscience libre et créatrice. À cet effet, l'exégète de Freud précise que même lorsqu'il est question d'œuvres plus originales créées par des artistes de renom, celles-ci ne sont jamais la simple projection de fantasmes individuels, ayant toujours une dimension générique. Nous pourrions ajouter, dans la foulée de Mieke Bal (1991 : 18) et Alex Potts (1994 : 6-7), que les fantasmes sont non seulement *culturellement* mais aussi *historiquement* et *socialement construits*, au sens où, tout en ayant une certaine dimension anhistorique qui relève de structures psychiques fondamentales, ceux-ci sont toujours définis à l'intérieur d'un contexte particulier et infléchis par une certaine idéologie.

Cela dit, l'accent qui est mis ici sur le caractère « déconstructeur » et « démystificateur » de l'esthétique freudienne doit évidemment être compris à la lumière du contexte intellectuel particulier dans lequel s'inscrivent les premiers travaux de Sarah Kofman : celui de la philosophie française des années 1970, dominée par les approches poststructuralistes et antimétaphysiques de penseurs tels que Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe¹⁰⁹, qui ont tous contribué, à leur façon, à la

¹⁰⁸ Selon Freud, cela est aussi vrai de l'activité fantasmatique en général, comme le laisse supposer l'observation des fantasmes typiques des enfants. Dans son essai « Un enfant est battu » (1919), il explique en effet que les fantaisies infantiles entourant la scène de punition sont alimentées par les œuvres de fictions (les contes), lesquelles agissent, en quelque sorte, comme des « stimulateurs » de fantasmes. Les enfants puisent dans ce matériel fantasmatique collectif, l'intègrent à leur expérience individuelle et le réinventent au moyen de leur propre activité fantasmatique, ce qui donne lieu à une série de transformations, de déformations et d'altérations : « Dans le milieu de mes patients c'étaient presque toujours les mêmes livres, accessibles à la jeunesse, dans le contenu desquels les fantasmes de fustigation allaient se chercher de nouvelles stimulations : la Bibliothèque dite rose, *La case de l'oncle Tom* et ouvrages du même genre. En concurrence avec ces fictions la propre activité fantasmatique de l'enfant commençait à inventer une profusion de situations et d'institutions dans lesquelles des enfants étaient battus, ou punis et châtiés d'une autre manière, parce qu'ils n'avaient pas été sage et qu'ils s'étaient mal conduits. » (Freud 1973 [1919] : 220)

¹⁰⁹ Kofman insiste cependant pour dire que sa relation à ces penseurs, et en particulier à Derrida, n'est pas de l'ordre de l'influence mais de la proximité, au sens où ils ont travaillé simultanément et ensemble, dans des approches similaires sans être identiques. Cette dernière refuse d'ailleurs catégoriquement toute allégeance à un « maître », qu'il s'agisse de Derrida, son contemporain, ou de ses deux « grands penseurs », Freud et Nietzsche, qu'elle dit « déconstruire l'un par l'autre » (Kofman avec Ender 1993 : 11-12).

critique du sujet¹¹⁰. Comme le reconnaîtra Kofman (1973a : 19, note 10) par la suite, la primauté peut-être excessive qu'elle accorde à la déconstruction chez Freud dans *L'enfance de l'art* repose sur des motifs polémiques qui l'ont incitée à « [...] utiliser [la pensée freudienne] contre les conceptions métaphysiques de l'œuvre d'art et de l'auteur [...] », tout en prenant en compte les rapports résiduels et contradictoires que cette pensée continue d'entretenir avec le système métaphysique (Ullern 2015 : 883).

Selon la thèse centrale de *L'enfance de l'art*, Freud dénonce la conception idéologique de l'art fondée sur un modèle théologique et narcissique d'idéalisation de l'artiste¹¹¹, de même que sur la logique traditionnelle de la représentation selon laquelle l'art est l'imitation du réel et le reflet de l'auteur¹¹². La centralisation du fantasme dans la méthode structurale permet de démontrer que la théorie esthétique de Freud déconstruit la notion de vérité comme adéquation au réel¹¹³ et celle du sujet comme identité de soi à soi (Kofman 1970 : 138-140). Cette déconstruction opère, dans l'analyse de l'art, à travers une réarticulation des rapports entre l'œuvre, le fantasme et l'auteur. D'un côté, la psychanalyse remet en question l'idée voulant que l'œuvre d'art ne soit que l'expression directe ou la projection d'un fantasme; de l'autre, elle démasque la vision de l'artiste comme sujet créateur auto-suffisant en révélant que celui-ci n'est pas le « père » de ses œuvres, mais un « moi non unifié et absent à lui-même » dont l'identité se constitue – fantasmatiquement, pourrait-on dire – à travers ses productions (Kofman 1970 : 139).

¹¹⁰ Sur ce moment particulier de l'histoire de la philosophie en France, voir l'étude toujours pertinente de Vincent Descombes, *Le même et l'autre* (1979).

¹¹¹ Cette conception sera discutée plus loin dans la perspective de l'histoire de l'art, à partir de l'exemple de *Gradiva*.

¹¹² Selon Kofman, la rupture de Freud avec la logique de la représentation n'est toutefois pas radicale. Tout en niant la présence d'un texte original que *traduiraient* les différents textes où se structure le fantasme universel, ce dernier maintient néanmoins l'idée d'un « référent anhypothétique » : le complexe d'Œdipe. En termes lacaniens, ce complexe est le « signifié absent » auquel renvoie la chaîne des signifiants (Kofman 1970 : 138). C'est par ce renvoi que la pensée freudienne demeure tributaire de la logique de la représentation.

¹¹³ Sur la remise en question du concept traditionnel de vérité en psychanalyse, voir entre autres Ricoeur (1969) et (1986).

Précisons d'abord en quoi l'œuvre d'art n'est pas la simple projection d'un fantasme. Dans *L'enfance de l'art*, Kofman met l'accent sur la déconstruction du lien d'expressivité entre l'œuvre et le fantasme que l'on suppose être à l'origine de celle-ci. Comme nous venons de l'expliquer, Freud conçoit l'œuvre d'art comme le « dérivé » d'un matériau fantasmatique individuel et collectif. Par contre, cela ne veut pas dire qu'elle en est l'« expression » ou la « traduction », car un travail de réélaboration est toujours nécessaire, comme dans le rêve (un modèle commun à l'art et au fantasme), où le contenu manifeste n'est jamais la simple *transcription* du contenu latent (Kofman 1970 : 106). À cet égard, il faut rappeler qu'au sens de Freud, le fantasme est une « reconstitution », c'est-à-dire le récit « après-coup » d'un passé perdu n'existant qu'à travers ses traces et ses déformations. Cela suppose que la signification du fantasme ne préexiste pas aux formations symboliques substitutives (les « textes ») à travers lesquelles il se structure. Comme l'écrit Derrida (1967 [1966] : 314) : « Puisque le passage à la conscience n'est pas une écriture dérivée et répétitive, transcription doublant l'écriture consciente, il se produit de manière originale et, sans sa secondarité même, il est originaire et irréductible. »¹¹⁴ Par conséquent, il est illusoire de croire que l'on peut retrouver la signification pleine et « originale » de l'histoire d'un sujet par l'entremise de ses créations fantasmatiques. Pour Freud, les fantasmes qui s'« expriment » dans l'œuvre d'art sont des « compromis » résultant d'un processus de transformation complexe. De même que ceux-ci ne coïncident qu'en certains points seulement avec le passé individuel de l'auteur, ils ne se donnent que déformés dans le « texte » conscient de l'œuvre. Ainsi, résume Kofman (1970 : 86; 117), l'œuvre d'art est, à l'instar du souvenir, du symptôme et du rêve, une « construction fantasmatique à partir de traces mnésiques »; non pas la *projection* ni la *traduction* d'un fantasme, mais un « substitut » du fantasme qui permet de le constituer *après-coup* :

L'œuvre, une fois créée, permet d'y constituer après-coup un ou plusieurs fantasmes. De même que le souvenir-fantasme n'est pas une répétition du passé mais un substitut originaire, de même l'œuvre d'art ne traduit pas le fantasme : il s'y substitue tout en permettant après coup de le constituer. L'œuvre d'art est un substitut de substitut. Il n'y a donc pas trois moments, mais deux : 1) un événement passé d'ordre affectif, 2) la décharge dans une œuvre; l'étape intermédiaire, celle du fantasme, est inconsciente; le fantasme est toujours déjà

¹¹⁴ Nous renvoyons le lecteur aux remarques fort pertinentes de Penelope Deutscher à propos de l'articulation complexe des pensées de Freud et de Derrida chez Kofman (Deutscher 1999 : voir en particulier les p. 165-173).

donné, déformé dans le jeu même de l'œuvre. Le fantasme inconscient supposé à la source de l'œuvre, comme postulat de la méthode analytique qui cherche à le constituer à partir de l'œuvre, n'en est qu'une construction après-coup. Les fantasmes de l'artiste sont dans l'art, nous l'avons vu à propos de la *Gradiva*, joués avant d'être compris. Freud n'établit donc pas, entre le fantasme et l'œuvre d'art, un rapport d'expressivité, au sens de la logique traditionnelle du signe : il n'introduit aucune dissymétrie dans le traitement du fantasme et dans celui de l'art. Dans aucun cas, il n'est fait « retour » à un signifié originaire. [...] Les concepts de « dérivation », de « source » peuvent aussi prêter à confusion et semblent instaurer un rapport de causalité mécanique entre l'œuvre et le passé de l'artiste ou le passé collectif; s'il en était ainsi, l'imagination ne saurait être « créatrice ». Or, s'il est vrai que l'œuvre porte en elle des traces du passé, elles ne sont nulle part ailleurs. L'œuvre ne traduit pas, en le déformant, le souvenir, elle le constitue fantasmatiquement. (Kofman 1970 : 107-108)

L'idée d'une constitution fantasmatique de l'œuvre d'art exclut donc à la fois la possibilité d'établir un lien de causalité entre celle-ci et ce dont elle proviendrait (le contenu historique/fantasmatique individuel et collectif) et celle de concevoir la réélaboration des fantasmes dans l'œuvre comme l'acte expressif d'une subjectivité créatrice libre¹¹⁵. Kofman soutient qu'il y a un écart irréductible et originaire – une « différence », pour parler le langage derridien qu'emploie cette théoricienne¹¹⁶ – entre l'expérience et sa (re)construction symbolique, entre le contenu inconscient et sa mise en forme consciente dans le texte de l'œuvre. Usant des métaphores de l'énigme, du voile et du tissu pour décrire la manière dont Freud conçoit l'expression des fantasmes dans les œuvres artistiques et littéraires, Kofman (1970 : 79-80) explique que le sens inconscient y est à la fois révélé et dissimulé par des

¹¹⁵ Lageira (2007 : 42) soutient que cette conception fantasmatique de l'œuvre d'art minimise considérablement l'importance de ses paramètres factuels, matériels et formels, ainsi que celle de ses conditions socio-historiques de production, jusqu'à rendre caduc le point de vue de l'histoire de l'art. S'appuyant sur Schapiro (1956), Lageira affirme que la recherche d'un savoir fondamental et unitaire par l'esthétique psychanalytique – la connaissance de l'inconscient – tend à écarter les causes et données factuelles, l'histoire et le contexte de l'explication des phénomènes artistiques. Il précise : « Non pas que l'on nie leur existence mais parce que leur présence est nécessairement modifiée et modelée par les fantasmes, les désirs refoulés, les censures qui s'accrochent uniquement à ce qui vient alimenter le conflit psychique. En ce sens, les données factuelles ne sauraient expliquer tout ou partie de l'œuvre et de son style, ce qui conduit à considérer l'histoire de l'art comme un catalogue de faits, eux-mêmes surdéterminés par les puissantes demandes occultes d'autres inconscients, dont la connaissance serait vaine s'ils étaient considérés comme autonomes. » (Lageira 2007 : 42) Une telle remarque a ceci d'intéressant pour notre réflexion qu'elle pointe implicitement la dimension fantasmatique de l'histoire de l'art. Elle suggère en effet que les objets autant que les moyens explicatifs de cette discipline sont soumis aux surdéterminations de l'inconscient, donc fantasmatiquement transformés ou déformés.

¹¹⁶ Sur le concept de « différence », voir Derrida (1967) et (1972b).

édifications secondaires, c'est-à-dire déformé par des processus défensifs. Ainsi, elle affirme que tout « texte » appréhendé d'un point de vue psychanalytique est un « [...] tissu qui masque, en même temps qu'il révèle [...] » (un révélateur-écran), car il résulte d'un « conflit de force » entre le désir et sa répression, entre l'Éros et la pulsion de mort (Kofman 1970 : 80)¹¹⁷. Selon notre hypothèse, ce qui vaut ici pour l'œuvre d'art et pour le texte littéraire vaudrait également pour les discours théoriques, notamment pour les discours théoriques *sur l'art*, qui sont l'objet central de notre réflexion. Nous le vérifierons bientôt en prenant pour exemple la lecture freudienne de *Gradiva*.

Qu'en est-il, par ailleurs, des rapports que le sujet auteur entretient avec sa création? Ici, la question qui se pose est la suivante : *qui parle*, si ce n'est, semble-t-il, ni l'individu empirique ni le sujet expressif comme tels? Pour Freud, nous dit Kofman (1970 : 140) dans *L'enfance de l'art*, c'est le texte lui-même qui parle, *à sa place* et, dans une certaine mesure, *de lui*. Qu'est-ce à dire? Pour l'essentiel, il faut y voir non une négation de la subjectivité, mais une subversion des rapports d'antériorité et d'expressivité qui font reposer le sens du texte sur le vécu de l'auteur (sa psychobiographie) et/ou sur sa volonté expressive (ses « intentions déclarées »). Si les fantasmes individuels et collectifs de l'auteur se structurent à travers ses textes – plutôt que d'être simplement *traduits* par ceux-ci –, son identité sociale et psychique se constituent aussi fantasmatiquement *à même* l'espace textuel. Dans ce sens, le texte serait à la fois lié au psychisme de l'auteur et autonome dans son mode de signifier, ne renvoyant à aucune extériorité (Kofman 1970 : 70 et 140). De fait : « L'œuvre d'art n'est pas extérieur à la réalité psychique qu'elle "représente" : elle ne peut donc pas l'imiter. Le fantasme qu'elle "exprime" est une construction après-coup. » (Kofman 1970 : 139) Cette autonomisation *relative* de l'œuvre n'est donc pas à confondre avec l'exclusion radicale de l'auteur revendiquée par la veine structuraliste des années 1960, ni avec sa mise à l'écart au sein d'un courant contemporain de la psychanalyse textuelle¹¹⁸ centré sur l'« inconscient du

¹¹⁷ Dans ce court passage du chapitre III, Kofman (1970 : 81-83) rapporte l'énigme du texte de l'œuvre d'art à l'énigme « par excellence » de la féminité, proposant que le texte est non seulement un compromis entre le désir et sa prohibition, donc entre l'Éros et la pulsion de mort, mais aussi entre le féminin et le masculin.

¹¹⁸ Sur la place de l'auteur dans la psychanalyse de texte, voir Assoun (1996), Bayard (1991) et Bellemin-Noël (2002).

texte »¹¹⁹. En effet, on aurait tort de croire qu'il en va ici d'une simple évacuation du sujet au profit du texte seul. L'approche kofmanienne favorise plutôt une position ambivalente qui permet d'éviter à la fois l'utopie structuraliste d'un texte totalement autonome par rapport à l'auteur et la conception réductrice d'un sujet psychologique et historique présent *derrière* son texte.

La méthode psychanalytique décrite – et en partie adoptée – dans *L'enfance de l'art* se fonde sur une remise en question de la frontière séparant les œuvres de la vie de l'auteur – entendons ici la vie *psychique*, saisie au niveau fantasmatique, davantage que la vie *réelle* et anecdotique, à laquelle Kofman accordera par ailleurs une certaine attention dans ses travaux subséquents sur les philosophes, et ce, pour d'autres raisons explicitement polémiques. Cet aspect de l'analyse de Kofman a été souligné par plusieurs de ses commentatrices et commentateurs. Par exemple, dans l'introduction d'un ouvrage critique sur sa pensée dirigé par Penelope Deutscher et Kelly Oliver (1999 : 5), on peut lire : « The work of an author and the relationship between them, as she glosses Freud, cannot be understood *from* the author's life. For Freud, says Kofman, the life is not extratextual. Therefore, so long as one does not consider the author or the author's life as an extratextual domain "explaining" the life [*sic* : text], it is entirely appropriate to read text and life intertextually. » Comme l'a également noté

¹¹⁹ Nous faisons référence ici à la « textanalyse », une approche inventée par Jean Bellemin-Noël dans les années 1970 à partir de la notion d'« inconscient du texte ». S'inscrivant en faux contre la « psychanalyse d'auteur » qui a longtemps dominé les rapports entre psychanalyse et littérature, la « textanalyse » se définit par une exclusion méthodologique de l'auteur, c'est-à-dire, en langage phénoménologique, par la « mise entre parenthèse » de celui-ci en tant qu'objet d'une visée consciente au profit du texte seul. Plus précisément, il s'agit d'« oublier » l'écrivain en tant que « présence amicale » ou en tant qu'« âme passionnante » pour éviter que celui-ci ne « fasse retour dans le champ de la conscience ». « Lire sans l'auteur », c'est aussi, et surtout, refuser la relation d'antériorité ou d'équivalence entre la production textuelle et l'être humain qui serait à l'origine de celle-ci. Rejoignant Kofman sur ce point, cette approche met l'accent sur la « différence » qui se joue entre l'auteur et le texte. Il s'agit d'un aspect important développé par d'autres théoriciens qui adoptent une position similaire, mais qui rejettent moins radicalement l'auteur, tels que Bernard Pingaud, Alain Roger, Paul-Laurent Assoun et, bien sûr, Sarah Kofman, cette dernière se distinguant entre autres par le fait de réinscrire la subjectivité fantasmatique de l'auteur dans son texte, sans pour autant faire de la simple psychobiographie (Bayard 1991 : 245-256). Selon Michel Collot (1985 : 77-78), l'un des critiques de la textanalyse, le fait d'aborder l'inconscient du texte n'équivaut pas à nier l'inconscient de l'auteur, comme le veut Bellemin-Noël, mais à penser la relation dialectique qui s'instaure entre eux en fonction de l'écart opérant dans le processus d'écriture : « L'inconscient du sujet écrivant informe le texte, mais il est aussi déformé par lui; il n'y est mobilisé que pour y être remodelé. Bellemin-Noël a donc raison de ne pas vouloir réduire l'inconscient du texte à celui de l'écrivain; mais je ne pense pas qu'on puisse se dispenser de faire référence à ce dernier, ni sur le plan théorique ni sur le plan méthodologique. »

Griselda Pollock (2006b : 25), rare historienne de l'art à prend en compte l'apport théorique de Sarah Kofman, si cette philosophe refuse de réduire l'art à la psychobiographie de l'auteur, elle admet cependant la présence de structures psychiques subjectives à même le tissu textuel des œuvres. *Que la vie de l'auteur ne soit ni antérieure ni extérieure aux textes dans lesquels elle « s'écrit »* – et donc que le sens des œuvres ne puisse être ni coupé de la biographie ni simplement renvoyé à elle : telle est l'idée que l'exégète de Freud défend dans sa lecture ultérieure des grands textes philosophiques. Cette démarche se fonde sur l'idée que si une existence subjective s'atteste dans toute œuvre, si quelque chose de la vie de l'auteur et du groupe identitaire auquel il appartient se laisse deviner à travers les textes, c'est toujours, d'une certaine manière, « trahi » dans la dissimulation, la déformation et le déguisement¹²⁰, sur le mode du « compromis » et non selon un simple rapport d'expressivité. Reprenant l'idée freudienne du texte comme « [...] tissu qui masque en même temps qu'il révèle [...] », Kofman (1970 : 18¹²¹) nous invite à penser que le sujet qui « s'écrit » dans l'œuvre, sans être coupé de l'individu réel, est une instance identitaire fictive; bref, un *sujet fantasmatique* qui se construit à travers et par sa production (artistique ou théorique), comme en témoigne exemplairement l'autobiographie du Président Schreber¹²². C'est finalement une réévaluation en profondeur des rapports entre l'œuvre et la vie que mobilise le travail philosophique et critique de

¹²⁰ On notera que Kofman accorde une importance considérable aux motifs apotropaïques du masque, du double, du voile et de l'imposture notamment (voir Deutscher et Oliver 1999).

¹²¹ Se référant à Freud et à Nietzsche, Kofman (1970 : 80) explique que le texte philosophique est un « masque qui trahit en cachant » les pathologies du philosophe. Tenant lieu d'*apotropaïon*, le texte-tissu assume ainsi une fonction défensive contre ce qui ne peut se dire directement, ce qui, en psychanalyse, renvoie à l'interdit de l'inceste et à la menace de castration. Comme l'écrit Kofman (1970 : 80), « Le "texte-tissu" est aussi une protection contre ce qui ne se donne que trahi dans sa déformation et par la manière dont il se déforme : protection contre le désir censuré et le châtement possible qu'est la castration. » Voir également ce que Derrida dit, dans *Éperons* (1978), de la fonction apotropaïque du style chez Nietzsche.

¹²² Kofman (1992) en fait aussi la démonstration à travers sa lecture de l'*Ecce Homo* (1888) de Nietzsche, texte qui tient lieu d'autobiographie dans lequel le penseur du dionysiaque décompose et recrée son « Je » en départageant les identités et identifications qui lui appartiendraient en propre et celles qui, rétrospectivement, ne lui apparaissent que comme des masques empruntés. En se réinventant de la sorte, « Nietzsche » – nom qu'il convient dès lors de mettre entre guillemets – porte un coup fatal à la notion métaphysique de sujet, tout comme à l'idée de « vie » (*bios*) comprise en termes biologique et généalogique (en référence à une lignée de sang). Kofman (1992 : 29-30) parle en effet d'*Ecce Homo* comme de « [...] l'autobiographie la plus "dépersonnalisée" qui soit », dans la mesure où « [s]on "héros" n'a pas de façon convenue une mère et un père assignables, n'a pas une seule figure, une seule *Persona*. En ce sens, c'est une autobiographie de personne : le "je" qui se parle à lui-même de lui-même ne tient pas un discours en première personne [...] car en ce "je" il y a plus d'une personne ou il n'y a personne : rien qu'une accumulation de forces surabondantes qui explosent. Nietzsche n'est pas un homme, il est de la dynamite. »

Kofman. Ce travail soulève des enjeux éminemment subversifs sur lesquels nous devons maintenant nous pencher.

Le théorique, le biographique et l'« économie sexuelle » des systèmes philosophiques

Dans son étude *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes*, Mathieu Frackowiak (2012 : 113) soutient que « [l']affirmation [du] lien indissoluble du biographique et du théorique constitue, sous toutes les formes qu'elle lui donne dans ses nombreux ouvrages [...], l'élément majeur de l'écriture de Sarah Kofman ». Frackowiak s'accorde sur ce point avec Jean-Luc Nancy (1997 : 30), Françoise Duroux (1997 : 90), Pleschette De Armitt (2008 : 1-2) et, plus près de nous, Ginette Michaud (2015 : 201-206), qui dégage des écrits kofmaniens une « aporie de l'œuvre-vie » dont l'enjeu consiste à relier les dimensions de l'œuvre et de la vie sans tomber ni dans le piège de la « réduction biographique », ni dans celui de la « monumentalisation de l'œuvre ». Comme le note encore Michaud (2015 : 203-204), Kofman a développé une nouvelle forme d'analyse textuelle, articulant la psychanalyse freudienne et la philosophie nietzschéenne afin de mettre en lumière l'empreinte psychique, affective et matérielle d'un corps subjectif à même l'écriture théorique – ce que Derrida a nommé, pour sa part, « le corps du corpus »¹²³.

C'est dans *Aberrations*, son livre sur Auguste Comte, que Sarah Kofman a introduit cette problématique fondamentale du théorique (ou du systématique) et du biographique. Tel que posé d'entrée de jeu, ce travail a pour principal objectif de dévoiler les « mobiles narcissiques » du système philosophique comtien, non pour en faire une simple expression de

¹²³ Dans sa conférence « Otobiographie de Nietzsche », prononcée à Montréal le 22 octobre 1979, Derrida affirme la nécessité de repenser le problème de la biographie des philosophes par d'autres moyens que ceux mobilisés par la psychobiographie et les analyses empiriques de type psychologue, sociologue ou historiciste. Il écrit : « Ni les lectures "immanentistes" des systèmes philosophiques, qu'elles soient structurales ou non, ni les lectures empirico-génétique externes n'ont jamais, en tant que telles, interrogé la *dynamis* de cette bordure entre l'"œuvre" et la "vie", le système et le sujet du système. Cette bordure – je l'appelle *dynamis* à cause de sa force, de son pouvoir, de sa puissance virtuelle et mobile aussi – n'est active ni passive, ni dehors ni dedans. Surtout elle n'est pas une ligne mince, un trait invisible ou indivisible entre l'enclos des philosophèmes d'une part, et, d'autre part, la vie d'un auteur déjà identifiable sous son nom. Cette bordure traverse les deux "corps", le corpus et le corps, selon des lois que nous commençons seulement à entrevoir. » (Derrida dans Lévesque et McDonald 1982 : 16-17)

la vie de l'auteur ni pour invalider sa valeur de « vérité théorique », mais pour interroger ce qui *travaille* ce système au niveau fantasmatique. À cet égard, Kofman suit la suggestion faite par Freud en 1913 dans son article « L'intérêt de la psychanalyse » en ce qui concerne l'opérativité de sa méthode à l'analyse des systèmes philosophiques. Aux dires de Freud (1984 [1913] : 201-202), « [l]a psychanalyse peut dévoiler la motivation subjective et individuelle de doctrines philosophiques qui sont prétendument issues d'un travail logique impartial et désigner à la critique les points faibles du système ». Tel est pour lui le principal « intérêt de la psychanalyse au point de vue philosophique » : elle permet non seulement de rompre avec le « conscientisme » qui fonde l'image traditionnelle du sujet en philosophie, mais aussi d'éclairer l'activité théorique (philosophique) à la lumière de l'individualité pulsionnelle qui l'exerce (Assoun 1995 [1976] : 130-133). En proposant une psychanalyse du discours philosophique, Freud entend montrer que ce discours à prétention rationnelle et objective est tout aussi conditionné par une subjectivité fantasmatique que l'est, par exemple, l'œuvre d'un artiste :

[La psychanalyse], écrit-il, nous apprend à connaître les unités affectives — les complexes dépendant des pulsions — qui sont à postuler dans chaque individu et nous guide dans l'étude des transformations et des résultats finaux qui découlent de ces forces pulsionnelles. Elle découvre les rapports qui existent entre les dispositions constitutionnelles et destins vitaux d'une personne et les productions possibles chez elle en raison d'une aptitude particulière. (Freud 1984 [1913] : 201)

L'« aptitude particulière » évoquée ici renvoie à l'image éminente que Freud se fait du philosophe, celle d'un individu dont la personnalité distinctive joue un rôle déterminant dans la constitution de son œuvre. Comme l'a très bien vu Paul-Laurent Assoun (1995 [1976] : 133), la figure freudienne du philosophe se situe précisément entre celle du *savant*, dont le « travail scientifique » est porté par une exigence d'universalité et d'objectivité, et celle de l'*artiste*, chez qui se manifeste une « surdétermination de la personnalité », au regard de la psychanalyse. Or, on peut se demander : cette position ne serait-elle pas aussi celle de l'historien de l'art, en ce que celui-ci s'apparente à la fois au théoricien *et* à l'artiste ? L'histoire de l'art n'est-elle pas soumise au même paradoxe de la logique pulsionnelle, logique en vertu de laquelle, remarque Assoun (1976] : 133), la pulsion opérerait d'autant plus fortement dans les discours « savants » qu'elle tend justement à s'y dénier ? Qu'en est-il par

ailleurs lorsque, au contraire, un discours exhibe les éléments affectifs, subjectifs et fantasmatiques qui le traversent, se rapprochant ainsi davantage de l'œuvre de fiction ? Peut-on penser que d'autres mécanismes de défense sont alors en jeu, considérant que l'objectivité théorique en est un particulièrement puissant ? La présente thèse tentera d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions en prenant pour exemple les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman. Mais pour le moment, nous nous contenterons de souligner, avec Assoun, ce double apport de la psychanalyse à l'analyse discursive tel qu'envisagé par Freud : d'une part, la psychanalyse permet d'éclairer la dimension pulsionnelle intrinsèque du travail théorique (ou artistique) ; d'autre part, elle fournit des outils pour détecter les « points faibles du système », soit plus précisément « [...] les assertions qui sont données pour objectives, c'est-à-dire comme le “résultat d'une logique impartiale”, alors qu'elles ne font qu'exprimer la subjectivité des fantasmes qui trouvent à s'y incarner, en empruntant le vêtement de la pseudo-rationalité » (Assoun 1995 [1976] : 134).

C'est dans cette perspective que Kofman a entrepris, avec son travail sur Auguste Comte, une relecture des grands systèmes philosophiques fondée sur une remise en question radicale de la frontière supposée entre le domaine discursif de la philosophie et le vécu subjectif des philosophes. Penelope Deutscher et Kelly Oliver (1999) ont très bien résumé l'enjeu de l'approche méthodologique adoptée par Kofman dans ses analyses d'œuvres philosophiques¹²⁴ :

Kofman's deployment of psychoanalytic readings is not grounded in a confidence in a split between text and author, or a split between text and “psychobiography.” To the contrary, each of her readings is grounded in a project to destabilize separations between rational philosophy and the author's life, blood, drives, and desires. It is Kofman's contention that these domains cannot be severed. She undermines the philosopher's pretention to free himself or herself from such murky domains through the life of the mind. (Deutscher et Oliver 1999 : 5)

¹²⁴ Outre *Aberrations : le devenir-femme d'Auguste* (1978), on peut mentionner, entre autres, *Le respect des femmes (Kant et Rousseau)* (1982), ainsi que les deux volumes intitulés *Explosion I* (1992) et *Explosion II* (1993) qui sont consacrés à Nietzsche. Ce sont ces textes, surtout, qui nous ont intéressée d'un point de vue méthodologique.

Par l'entremise de cas emblématiques, à la fois singuliers et typiques (Comte, Kant, Rousseau, Nietzsche, Platon...), Kofman a voulu prouver que même les systèmes de pensée les plus rigoureux, scientifiques et objectifs – à l'exemple du positivisme comtien et du criticisme kantien – sont contaminés par du subjectif et du pulsionnel et que, par surcroît, ils peuvent cacher des esprits névrosés en prises avec leurs fantasmes, voire des sujets au bord du délire.

Pour montrer que les théories philosophiques sont « psychologiquement déterminées », et donc fantasmatiquement investies, il importe d'abord, selon Kofman, d'interroger « le lien indissoluble du systématique et du biographique » (Kofman 1978 : 38). Cette démarche appelle toutefois certaines nuances, comme le précise ce passage de l'introduction d'*Aberrations* :

Il ne s'agit pas, pour moi ici, de tenter de réduire le philosophique à du pathologique ni le systématique à du biographique. M'intéresse pourtant un certain rapport du système à la vie : de voir, non ce que l'œuvre *doit* à la vie, mais ce que l'œuvre *rappelle* à la vie; de saisir comment un système philosophique peut *tenir lieu* de délire. Mais m'intéresse aussi de voir comment un « délire » *singulier* – qui correspond à une histoire singulière et qui diffère des autres types de délires – peut rencontrer un public plus large que le simple auteur du délire, et être taxé en conséquence de production culturelle, d'œuvre philosophique et non pas de production pathologique, fictive ou délirante. (Kofman 1978 : 41)

Dans la première partie de ce paragraphe, Kofman inverse la logique psychobiographique habituelle qui postule un lien de causalité entre l'œuvre et la vie (« ce que l'œuvre *doit* à la vie »). Reposant la question en termes *économiques* (quel « bénéfice » l'œuvre *rappelle*-elle à la vie ?), sa démarche ne consiste pas, comme le souligne Frackowiak (2012 : 114), à « [...] construire le double biographique et clinique d'une théorie [...] », mais plutôt à comprendre « l'enjeu de viabilité » dont cette théorie est porteuse. Ce qu'il faut entendre ici par « viabilité » est cette possibilité que l'activité théorique offre au philosophe de se défendre contre sa propre « folie », d'y survivre en quelque sorte : pour reprendre l'analogie avec le délire, la théorie devient une construction (un système, et donc une formation de compromis) grâce à laquelle le théoricien peut négocier ses conflits psychiques et vivre à l'abri d'une certaine réalité (interne et/ou externe) perçue comme menaçante. Aussi, la fonction économique du système philosophique coïncide-t-elle avec son statut défensif.

La seconde partie du paragraphe cité soulève le problème de l'exemplarité d'un « délire singulier », considéré non seulement en tant que production théorique socialement reconnue, mais aussi en tant qu'expression d'une généralité qui le dépasse. Cette généralité, à laquelle s'intéresse Sarah Kofman, concerne plus spécifiquement l'« économie sexuelle » des grands systèmes philosophiques – systèmes ayant été produits, pour la plupart, par des hommes. Suite aux remarques précédentes, Kofman (1978 : 41) affirme en effet que les questions du théorique et du biographique, du pathologique et du philosophique « [...] sont inséparables de celles des rapports qu'entretient un discours philosophique avec la ou les “positions” sexuelles de son auteur. » En écrivant « la ou les positions sexuelles », Kofman (1978 : 42) veut d'abord insister sur le fait qu'aucun discours n'est « sexuellement neutre », de même que toute théorie est déterminée sur les plans historique, culturel et politique, notamment. Pour elle, le caractère « paradigmatique » du cas de Comte tient avant tout au fait que ce dernier dit tout haut ce qui, en règle générale, est tu ou s'exprime de façon détournée dans les écrits des philosophes : « [...] il [Comte] ne cesse de clamer que le discours de la virilité, que la voie de la raison est la voie *masculine*; l'âge de la maturité positive, le seul âge normal, est déclaré *âge viril de l'esprit*. » (Kofman 1978 : 41-42) Soulignant de la sorte « [...] qu'un discours philosophique [...] n'est jamais écrit pas un esprit pur et châtré », Kofman (1978 : 42) ajoute que « [l]e style et le contenu de la philosophie changent nécessairement au cours du développement de l'esprit humain ; ils changent nécessairement aussi quand l'auteur d'un système change d'âge et de sexe, quand il devient femme par exemple. » Comme l'a très justement noté Frackowiak, l'expression « positions sexuelles », qui est employée dans *Aberrations* parallèlement à celle de « positions politiques », renvoie à la notion contemporaine de « genre » théorisée par les féministes américaines¹²⁵ : de fait, lorsque Kofman parle du « positionnement sexuel du

¹²⁵ Il est utile de rappeler que la notion de « genre » par laquelle on désigne communément l'interprétation culturelle et sociale du sexe (Butler 1990) a été forgée au cours des années 1970 par les féministes américaines dans le contexte de la « French Theory », celles-ci ayant posé les fondements des *gender* et des *queer studies* qui se sont développées dans les décennies suivantes. Comme le précise Joan W. Scott (1986 : 1054) à propos des usages du terme : « In its more recent usage, “gender” seems to have first appeared among American feminists who wanted to insist on the fundamentally social quality of distinctions based on sex. The word denotes a rejection of biological determinism implicit in the use of such terms as “sex” or “sexual difference.” “Gender” also stressed the relational aspect of normative definition of femininity. [...] According to this view, women and men were defined in terms of one another [...] ». Paradoxalement, alors que plusieurs des premières théoriciennes féministes étaient françaises (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Monique Wittig,

philosophe », elle vise « [...] non le genre auquel son sexe l’assignerait, mais les genres qu’il endosse, ceux dont il pâtit aussi et dont son écriture serait l’expression » (Frackowiak 2012 : 71). L’usage du pluriel – « la ou *les* positions sexuelles » ; « *les* genres » – suggère en outre que l’identité genrée des théories philosophiques n’est pas unique et fixe, mais plurielle et mobile, au sens où celles-ci peuvent exprimer des positions sexuelles (des genres) multiples et variables¹²⁶.

La motilité des positions de genre est un aspect auquel nous avons déjà touché un peu plus tôt avec l’exemple du Président Schreber. Nous avons vu en effet que le système délirant de « ce paranoïaque à l’esprit si riche », comme Freud (2008 [1911] : 476) le décrit, comportait deux parties, la première étant centrée sur un fantasme de transformation en femme. D’après Kofman, quelque chose de similaire opère chez le « père » – ou la « mère » ? – du positivisme. Dans *Aberrations*, elle démontre que les deux grandes parties du système théorique comtien (sa philosophie positiviste et sa philosophie de la religion) correspondent à des positions psychiques et sexuelles distinctes adoptées successivement par Comte, et que chacune de ces positions lui auraient servi de défense contre la folie, lui permettant de faire l’« économie d’un délire ». Pour résumer très schématiquement l’argumentaire qui appuie cette thèse, la phase positiviste révélerait une position *paranoïaque* « masculine » caractérisée par une exclusion radicale de la féminité, alors que la seconde phase serait marquée par l’affirmation d’une position « féminine » associée à une identification *mélancolique* du philosophe avec sa femme morte, Clotilde de Vaux¹²⁷. C’est par l’incorporation de l’objet

Sarah Kofman, etc.), la France a longtemps accusé un retard dans la validation et l’assimilation des travaux qu’a générés, outre-Atlantique, la réception de leurs idées. Cela dit, ce retard est aujourd’hui largement rattrapé.

¹²⁶ Cette idée résonne étrangement avec ce que Maurice Merleau-Ponty avance, dans ses cours sur *La Nature* donnés au Collège de France entre 1956 et 1960, à propos du concept freudien de libido. Voici un passage éloquent de ses notes publiées en 1995 : « [...] la libido justement n’est pas précisément une orientation univoque vers tel sexe, mais un polymorphisme fantastique, une possibilité de diverses “positions sexuelles” [note a: La génitalité se construit des expériences et en ce sens est d’abord aveugle. La puberté même = avant tout, surplus informe. Mais après une accumulation suffisante, on a une structuration. Cependant elle n’est pas totale, masculinité “physiologique” et vitale. Exactement, le sexe est présent comme possibilité de diverses “positions sexuelles”.] » (Merleau-Ponty 1995 : 350) Il semble peu probable que Kofman ait rencontré l’enseignement de Merleau-Ponty, mais il est tout de même intéressant de souligner la proximité de leur lecture de Freud.

¹²⁷ L’intervention d’éléments biographiques dans les analyses textuelles de Kofman est symptomatique de sa méthodologie, qui consiste, on s’en souvient, à réarticuler la vie et l’œuvre des philosophes, mais en les travaillant sur le plan fantasmatique, à partir du texte, en évitant tout renvoi simple entre l’un et l’autre. Ces

d'amour idéalisé que Comte en serait venu à reconnaître la féminité hors de lui – mais surtout *en lui* – et qu'il aurait accompli son « devenir-femme », changement détectable à travers une transformation du style et du contenu de sa philosophie (Kofman avec Ender 1993 : 13)¹²⁸. Sans entrer ici dans les détails de cette démonstration aussi convaincante qu'inconvenante, il importe d'insister sur la conclusion à laquelle elle conduit, à savoir que les fantasmes plus ou moins pathologiques de la philosophie renvoient toujours à « [...] une certaine position à l'égard des femmes » (Kofman avec Ender 1993 : 13) – ce qui fait écho à l'idée de Wladimir Granoff (1976 : 269) selon laquelle la femme serait la « clef du système des pensées » envisagé d'un point de vue psychanalytique – ou peut-être son principal « point faible » ? Pourrions-nous en dire de même de l'histoire et de la théorie de l'art ? Quoi qu'il en soit, nous voyons ici se dessiner une importante problématique féministe qui mérite d'être approfondie à la lumière d'autres textes, car elle jouera un rôle considérable dans l'orientation de nos analyses.

La question des femmes et des mères

Les travaux de Sarah Kofman sur les figures canoniques de sa discipline ont d'abord ceci d'intéressant, du point de vue du féminisme, qu'ils ne se contentent pas de dénoncer les biais masculinistes du discours philosophique, mais révèlent aussi, et de façon convaincante, en quoi « la question des femmes » constitue une véritable « impasse » pour les hommes philosophes¹²⁹. À cet égard, il convient de souligner que l'approche féministe de cette théoricienne – que nous reprendrons à notre compte dans les deux prochains chapitres – ne consiste ni à développer des thèmes proprement féminins ni à défendre une « écriture féminine » en guise d'alternative à la systématisme philosophique (conçue comme

éléments, touchant entre autres les relations affectives des auteurs, leurs habitudes de vie et leurs troubles physiques et psychiques, ne sont pas puisés directement dans le contexte mais dans le « hors-textes » (préfaces des livres, appendices, notes, correspondances et confessions) et servent à mettre en lumière les structures subjectives qui s'expriment dans les discours à prétention objective. Pour des commentaires explicatifs, voir Deutscher et Oliver (1999), Chanter et De Armit (2008) et Duroux (1997).

¹²⁸ Sur cette articulation entre le genre sexuel et le genre discursif, voir Frackowiak (2012 : 37).

¹²⁹ Nous reprenons le titre d'un entretien que Joke Hermsem, de l'Université d'Amsterdam, a réalisé avec Sarah Kofman le 12 septembre 1991, à Paris. Cet entretien a été publié en 1992 dans un numéro des *Cahiers du GRIF* consacré aux « Provenances de la pensée femmes/philosophie ».

typiquement masculine), comme l'ont fait ses consœurs du « New French Feminism »¹³⁰. Il s'agit plutôt de retracer comment la problématique de la ou des femmes se déploie dans les écrits des « grands » philosophes, et ce, pour mieux déconstruire leurs systèmes de l'intérieur¹³¹. Présentant des affinités, mais aussi des divergences notables avec le travail de Luce Irigaray¹³², la démarche critique de Kofman vise donc, d'une part, à montrer que les

¹³⁰ Apparue en 1975 sous la plume d'Hélène Cixous dans son texte « Le rire de la Méduse », la notion d'« écriture féminine » est l'un des *leitmotivs* du « New French Feminism », mouvement auquel on associe également les noms de Monique Wittig, Luce Irigaray, Chantal Chawaf, Catherine Clément, Julia Kristeva et Bracha Lichtenberg Ettinger. Ces auteures défendent une nouvelle manière d'envisager la différence sexuelle, hors de la logique oppositionnelle, et proposent de déconstruire les structures phallogocentriques de la pensée et de la culture par la mise en œuvre d'une écriture se voulant « inappropriable » et mobile, c'est-à-dire résistant aux classements conceptuels et aux définitions. Voir Marks et Courtivon (1981) et Jardine et Menke (1991) pour un aperçu général des enjeux du « New French Feminism ».

¹³¹ Comme le remarquent très justement Deutscher et Oliver (1999 : 4), Kofman inscrit son féminisme à même sa méthodologie, comme faisant partie intégrante de la démarche qu'elle poursuit, en tant que *femme*, dans le champ de la philosophie et de l'histoire de la philosophie. Pour elle, *philosopher en femme* est un projet critique qui vise d'abord à mettre au jour et à déconstruire ce qu'elle nomme l'« économie sexuelle » des grands systèmes philosophiques. Adopter une telle posture, c'est en même temps tenter de subvertir cette systématité en s'y introduisant en tant que femme philosophe. Dans un entretien avec Evelyne Ender, Kofman suggère que son engagement féministe se manifeste de deux manières dans son travail, soit à travers la lecture et à travers l'écriture: « En tant que philosophe, mon rôle de femme consiste d'une part à faire une certaine lecture pour montrer la manière dont la femme se trouve dévalorisée dans les textes des philosophes et comment cela renvoie à une position de défense contre leur propre folie. D'autre part, la manière dont moi j'écris, le nombre de livres que j'écris, la continuité de mon travail et la diversité de mes registres font que je montre, par l'existence même de ce travail, qu'une femme peut faire de la philosophie. Cela contrairement aux représentations masculines de la femme chez tous ces philosophes, pour lesquels la femme manque d'attention, n'a pas assez de continuité dans la pensée, n'est pas rigoureuse, n'est pas rationnelle. » (Kofman avec Ender 1993 : 16)

¹³² Il appartient à Luce Irigaray d'avoir proposé la première une relecture de l'histoire de la philosophie sous l'angle de la différence sexuelle. Dans ses ouvrages *Speculum de l'autre femme* (1974) (sa thèse de doctorat d'État) et *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), Irigaray a posé les bases d'une critique féministe du « phallogocentrisme », un mot-valise créé par Derrida par la fusion de « phallogocentrisme » et de « logocentrisme » qui sert à désigner l'intrication particulière entre le primat du logos hérité de Platon et la prépondérance de la symbolique du phallus. L'entreprise théorique de cette philosophe se fonde sur une critique générale du système phallogocratique qui conditionne la production de tout discours, système auquel participe encore la psychanalyse freudienne, même si sa théorie de la sexualité contribue à rendre visible ce qui en constitue le principe opérateur, à savoir un recouvrement de la différence sexuelle. Prenant pour point de départ la problématique de l'indifférence (ou la neutralité) sexuelle du discours philosophique, Irigaray a tenté, d'une part, de « retraverser l'imaginaire masculin » – c'est-à-dire « notre imaginaire culturel » en tant qu'il est configuré selon des paramètres strictement masculins – et, d'autre part, d'interroger la possibilité de reconnaître une « spécificité » au féminin afin de lui ménager une place au sein du discours (Irigaray 1977 : 149-156). Bien que soient reconnues la richesse et l'importance de cette critique du phallogocentrisme, celle-ci demeure essentialiste, prenant la forme d'un geste universaliste et globalisant qui suscite certaines réserves chez des féministes comme Judith Butler. D'après cette théoricienne du genre, « Irigaray élargit incontestablement la portée de la critique féministe en dévoilant les structures épistémologiques, ontologiques et logiques d'une économie masculiniste de la signification, mais la force de son analyse se trouve justement limitée par sa portée globalisante. » Butler (2005 [1990] : 78) poursuit en demandant : « Est-il possible d'identifier une économie masculiniste monolithique et monologique traversant la diversité des contextes culturels et historiques dans lesquels apparaît la différence sexuelle? L'incapacité à reconnaître les processus culturels spécifiques de

textes en question appartiennent à un régime de pensée phallocratique conçu pour effacer ou maîtriser la différence sexuelle aux *bénéfices* des fantasmes masculins du théoricien et, bien sûr, au *détriment* de la femme (Duroux 1997 : 94-95; Deutscher et Oliver 1999 : 4) ; d'autre part, elle propose une « lecture soupçonneuse » des théories philosophiques en vue « [d']y détecter en quelque sorte leur tache aveugle, souvent le point le plus faible du système¹³³ et qui éclaire les véritables enjeux de ce système » (Kofman avec Hermsen 1992 : 65).

Le respect des femmes (Kant et Rousseau), publié en 1982, est l'un des ouvrages du corpus kofmanien qui témoignent le mieux de cette stratégie de lecture d'inspiration psychanalytique. À la différence d'*Aberrations* et d'autres études dans cette lignée, telles que *Explosion I* (1992) et *Explosion II* (1993) consacrées à Nietzsche, ce livre privilégie une approche comparative plutôt que monographique, confrontant l'œuvre philosophique d'Emmanuel Kant à celle, plus littéraire, de Jean-Jacques Rousseau. De ces deux « cas » manifestement très différents l'un de l'autre – et ce, tant sur la question des femmes¹³⁴ que dans les intentions, le ton, le style et le genre discursif –, la philosophe fait ressortir un motif fantasmatique commun qu'elle associe à l'« économie sexuelle » de *ces hommes*. Il s'agit du « respect des femmes », thème qualifié de « parapluie¹³⁵ » en raison de la fonction protectrice qu'il assume chez ces deux auteurs, et plus particulièrement de sa fonction « apotropaïque », en vertu de laquelle le respect sert à recouvrir une opération de maîtrise qui s'exprime aussi bien à travers la dévalorisation des femmes que par le biais de leur idéalisation (Kofman

l'oppression de genre elle-même n'est-elle pas une forme d'impérialisme épistémologique? » De notre point de vue, ce que critique Butler est justement ce à quoi échappe Kofman. Comme le soutient Penelope Deutscher (2008 : 132), l'approche de Kofman se distingue nettement de celle d'Irigaray en ceci qu'elle ne remplace pas les notions qu'elle déstabilise par un modèle alternatif de la différence sexuelle, préférant se positionner en faveur d'une mobilité des positions sexuelles pour chacun des deux sexes. En ce sens, Kofman est beaucoup plus proche de Butler que d'Irigaray, c'est-à-dire plus proche d'une pensée *queer* (avant la lettre) que d'un féminisme essentialiste.

¹³³ Remarquons ici la référence à Freud.

¹³⁴ Kofman (1982 : 61-62) souligne en effet le contraste entre la présence souterraine et disséminée de la question des femmes chez Kant et son omniprésence dans tous les pans de l'œuvre écrite de Rousseau, citant en exemple ses correspondances, confessions, ses textes littéraires et dramatiques, ses discours philosophiques, son traité de l'éducation, etc.

¹³⁵ Le motif du parapluie vient de Nietzsche. Voir à ce sujet Derrida (1979 [1978] : 122-142).

1982 : 17¹³⁶). Cette opération consiste essentiellement, pour les hommes, à tenir les femmes à distance afin d'éviter d'être fascinés par elles et, de cette manière, se protéger de la menace castratrice qu'elles incarnent :

Avec le respect des femmes entrent donc en jeu de tout autres considérations que celles de la morale. Il en va de toute une économie sexuelle, où les bénéfiques – même s'ils s'accompagnent de pertes, comme celle de la volupté – sont surtout au profit des hommes : c'est toujours au sexe masculin qu'il s'agit d'épargner quelque chose, c'est lui qu'il faut protéger d'une dépense excessive, de l'avidité sexuelle des femmes, de leur toute-puissance phallique et castratrice – redoutée *et* désirée : car placer les femmes sur un trône, en faire des déesses ou des reines, c'est aussi se garder de découvrir qu'elles n'ont pas de phallus, c'est éviter de faire déchoir la « mère » de toute sa hauteur, de la faire culbuter – et d'en rire ou d'en jouir. (Kofman 1982 : 15-16)

Étant liée à l'angoisse de castration, la moralité du « respect des femmes » servirait, en définitive, à masquer les fantasmes pervers et misogynes des hommes – non pas de tous les hommes, de façon universelle, mais des hommes appartenant à une certaine catégorie, des hommes « complices » dans le maintien de cette économie sexuelle du respect. Ainsi, si les cas de Kant et Rousseau sont exemplaires aux yeux de l'auteure, c'est qu'au-delà de leurs divergences, il y a une complicité profonde entre eux qui permet d'attester que « [c]ette fonction économique et apotropaïque du respect [...] relève d'une *loi générale* » (Kofman 1982 : 17. Nous soulignons). Nous retrouvons ici le problème de l'exemplarité de cas particuliers, à savoir la possibilité que l'on a d'esquisser, à partir de ces « cas », une certaine généralité qui les dépasse (à ne pas confondre avec le terme, historiquement non situé, d'« universalité »). Le problème est posé dans l'introduction de l'ouvrage à travers la justification du corpus (Kant et Rousseau) :

Kant d'abord me paraît exemplaire parce que rien, à première vue, dans ses analyses fameuses du respect comme sentiment moral a priori, comme mobile de la raison pure pratique, ne laisserait soupçonner cette fonction économique. Parce que rien chez ce philosophe célèbre pour sa rigueur critique et son rigorisme moral, pour le peu de place qu'il accorde aux femmes dans sa vie et dans son œuvre, ne semblait présager qu'il attribuerait au « respect des femmes » une attention particulière. Or nous le montrerons, le respect des femmes, loin d'être pour lui un exemple parmi d'autres de respect, est une

¹³⁶ Des études approfondies de ce texte sont proposées par Natalie Alexander (1999) et Marie-Blanche Tahon (1997), respectivement centrées sur les cas de Kant et de Rousseau.

condition nécessaire à l'avènement de la moralité, nécessaire pour éduquer l'homme en général. Il joue donc un rôle privilégié, sinon dans les fondements ou les principes de la morale, du moins dans son histoire ou sa généalogie. Et ce privilège, en dernière analyse, relève de toute une économie sexuelle. Une confrontation de Kant avec Rousseau m'a paru intéressante ; s'il est banal de les rapprocher l'un de l'autre, ce n'est certes pas de ce point de vue qui semble, au contraire, devoir les séparer ; dans la vie et l'œuvre de Rousseau, la place des femmes est, cette fois, écrasante. Le respect des femmes y joue de façon explicite un rôle fondamental : respecter, c'est d'abord et avant tout respecter les femmes, et c'est là un signe incontestable de vertu. Si une femme perd sa respectabilité, elle perd tout, devient capable de tous les crimes. Si vous voulez lutter contre la corruption des mœurs, un seul remède : rappelez les femmes au respect d'elles-mêmes, exhortez les hommes à retrouver le respect des femmes. [...] La confrontation [du « cas Rousseau »] avec les analyses kantienne du respect contraint à constater une certaine similitude – au moins – de son propos avec celui de Kant (malgré les différences de ton, de style, de genre, de projet déclaré) et empêche de réduire son discours sur les femmes à l'expression d'un cas singulier, plus ou moins pathologique. Inversement, elle fait naître le soupçon – sauf si l'on admet que Kant, grand lecteur de Rousseau, ne connaisse les femmes qu'à travers celui-ci – que le philosophe de *La Critique de la raison pure* confesse, à son insu, lui aussi, quelque chose de sa « vie » : son économie sexuelle, malgré tout ce qui le sépare de lui, possède peut-être les mêmes exigences que celles de Rousseau; exigences communes à tous les hommes, ou à un certain type d'homme? (Kofman 1982 : 18-19)

Il nous a semblé pertinent de citer ce passage *in extenso*, car la posture qu'il décrit rejoint de près celle que nous adopterons vis-à-vis des deux cas, à première vue très dissemblables, que sont Michael Fried et Georges Didi-Huberman. Pourrions-nous également en conclure à des exigences communes à ces historiens de l'art *hommes*, pourtant si convaincus l'un et l'autre de leur différence ? Quelle serait alors la généralité qui se dégagerait de ces deux cas, que nous tenons pour exemplaires d'un certain rapport de la théorie de l'art au fantasme ? Au regard de ces questions, l'approche comparative adoptée dans *Le respect des femmes* nous paraît doublement efficace : d'un côté, Kofman montre que le discours qui exhibe ses fantasmes (Rousseau) n'est pas un cas d'exception, car les mêmes motions libidinales se découvrent chez son vis-à-vis plus « rationnel » (Kant) ; de l'autre côté, elle souligne le caractère tout aussi fantasmatique et surtout défensif des discours où les désirs sont clairement exprimés, comme

c'est le cas chez Rousseau¹³⁷. De cette manière, Kofman nous met en garde contre un risque important que nous voyons poindre dans le domaine contemporain de la théorie de l'art, marqué par les acquis psychanalytiques, féministes et *gender* : celui de négliger le revers potentiellement pervers des discours qui, parce qu'ils déclarent ouvertement leur dimension sexuelle/genrée plutôt que de refouler les désirs et les fantasmes qui les travaillent, semblent échapper d'emblée à la critique¹³⁸. Tout le problème consiste finalement à déterminer en quoi la construction fantasmatique dont tient lieu la production théorique constitue, chez leur auteur, une réaction au problème de la différence sexuelle dénié par la tradition philosophique. Car il ne suffit pas de « [...] dénoncer le refoulement du féminin à la frontière du logos, ou l'élément structurel de ce refoulement [...] », nous dit Frackowiak (2012 : 205) ; il faut aussi voir en quoi l'activité spéculative, c'est-à-dire la théorisation, sert à négocier (défensivement) la différence sexuelle, et interroger quels sont les *bénéfices*¹³⁹ que le théoricien, en tant qu'homme, retire de son système, considérant que celui-ci lui permet en quelque sorte d'éviter la pathologie ou, à tout le moins, de se protéger contre une certaine menace incarnée par la féminité.

¹³⁷ Parmi les mécanismes de défense évoqués par Kofman, nous retiendrons pour nos études de textes la dénégation, le renversement dans le contraire et certaines perversions telles que le fétichisme, le sadisme et le masochisme. Dans *Le respect des femmes*, Kofman (1982 : 122) s'intéresse entre autres aux fantasmes de persécution de Rousseau exprimés dans ses *Confessions*, lesquels rendent compte de sa structure masochiste.

¹³⁸ Outre Georges Didi-Huberman, qui se situe en partie de ce côté, nous pensons en particulier à la puissante critique qu'Amelia Jones (1999 : 39-42) a adressé aux discours de l'histoire de l'art et de la critique d'art de filiation kantienne (en première instance, le modernisme), lesquels sont dominés par un appareil de refoulement fondé sur le « désintéressement », principe qui interdit l'investissement des désirs dans les actes d'interprétation et de jugement ou, du moins, qui exige que ceux-ci soient voilés. S'appuyant sur les propos de la théoricienne Jane Gallop (1984 : 9), Jones se positionne en faveur d'un usage féministe de la psychanalyse qui fait de l'engagement érotique avec l'œuvre d'art un déterminant essentiel de la production du sens plutôt qu'un aspect à réprimer par l'interprète, ce dont elle accuse d'ailleurs Michael Fried dans sa pratique de critique d'art. Nous ferons intervenir la critique de Jones dans le chapitre qui sera consacré à cet auteur. D'emblée, nous tenons à mentionner que nous prendrons nos distances avec sa dénonciation du modèle friedien, dont la complexité exige selon nous un examen plus nuancé, surtout en ce qui a trait à son assimilation au modernisme greenbergien. Tout en reconnaissant la contribution majeure de cette historienne de l'art et l'intérêt que représente son approche alternative, en ce qui a trait surtout à sa reconsidération phénoménologique/féministe/psychanalytique du corps libidinal dans l'expérience esthétique, nous estimons qu'elle ne permet pas de prendre en compte ce qui *travaille* dans des discours autrement complexes et en rupture avec l'idéologie moderniste, tel celui de Didi-Huberman, qu'elle ignore d'ailleurs dans ses travaux. Nous montrerons pour notre part qu'il y a des points de recoupement importants entre Didi-Huberman et Fried, ce que ni l'un ni l'autre ne serait sans doute prêt à admettre. En cela, les travaux de Kofman nous sont des plus utiles.

¹³⁹ Duroux (1997 : 95) souligne à juste titre l'emploi chez Kofman d'un vocabulaire « économique » freudien : « [...] économie libidinale, bénéfices de la névrose, coût du refoulement... »

Or à y regarder de plus près, la féminité se présente au regard des philosophes comme une menace à la fois *extérieure*, liée au danger d'émasculatation, et *intérieure*, par la contamination du masculin par le féminin. Dans les écrits de Rousseau, par exemple, il est davantage question de la crainte d'une confusion des deux sexes (ou genres), corrélative d'un devenir-femme de l'homme, l'envers pervers du devenir-homme de la femme (Kofman 1982 : 73-74 et 108-117)¹⁴⁰. Qualifiée par Kofman de « platonicienne » en raison des motifs ontologiques qui la sous-tendent, cette « perversion catastrophique » désigne la « virilisation » des femmes dans la société par le renoncement à leur vocation de mères, entre autres, ce qui entraîne la perte de l'identité propre de l'homme et, par voie de conséquence, sa métamorphose en femme (Kofman 1982 : 110; 115-116). Or si ce « devenir-femme » *social* de l'homme est problématique pour Rousseau, une transformation en femme d'un autre type est observée à travers le positionnement psychique/sexuel de son discours. Faisant écho au « devenir-femme » d'Auguste Comte, qui s'effectue par l'incorporation mélancolique de sa femme morte, le « devenir-femme » de Jean-Jacques Rousseau se fait par le truchement d'une identification fantasmatique à sa mère, décédée en lui donnant la vie :

Être une femme, tel est peut-être la crainte, le désir le plus profond de Rousseau. Non pas une femme frivole, qui écrit, tient la plume ou le pinceau, une femme-homme : cela, Rousseau l'a été. Mais une vraie femme, une mère. Peut-être parce que les femmes ne veulent plus être des mères, peut-être parce que sa mère est morte en lui donnant la vie s'est-il identifié à elle(s), a-t-il voulu suppléer à celle qu'on ne peut suppléer, comme dans ses discours il s'identifie à la Nature, la mère commune, et argumente à sa place. (Kofman 1982 : 146-147)

Ainsi, nous pouvons penser que le devenir-femme des philosophes dont il est ici question procède moins d'un construit identitaire social, tel que théorisé par Simone de Beauvoir à qui

¹⁴⁰ Dans la même veine, Kofman (1982 : 54-55) conçoit en ces termes le fantasme archaïque de la mère phallique qui, selon elle, serait implicite aux analyses kantienne du respect : « [...] l'a priori est toujours déjà contaminé par l'a posteriori, le masculin par le féminin, [il] n'y a pas plus de pureté morale que de *stade phallique* – un stade où il n'y aurait que du masculin et pas encore de féminin – fantasme de tout enfant, rêve de tout philosophe. [...] Le respect est l'économie de cette panique, liée à l'angoisse de castration, il évite la mort de l'espèce humaine – et celle de la philosophie qui a toujours identifié le logos et le phallus. Cette économie de la mort exige donc le rejet en soi et hors soi de la féminité, de peur d'être sous une forme ou sous une autre contaminé par elle et d'en périr. Le respect des femmes est toujours l'envers glorieux, moral, de la "misogynie" des hommes. »

Kofman emprunte ce concept¹⁴¹ (et encore moins d'un changement anatomique, évidemment), que d'une opération *fantasmatique* analogue à celle que nous avons observée chez Schreber. Afin de mieux comprendre le sens de cette proposition, il convient de nous pencher plus attentivement sur deux points essentiels : premièrement, l'ambiguïté sexuelle du théoricien qu'implique l'idée d'une mobilité des identités de genre et, deuxièmement, la prégnance d'une fantasmatique *maternelle-féminine*.

Tout d'abord, la question de l'ambiguïté (ou ambivalence) sexuelle doit être envisagée à partir du concept freudien de la « bisexualité psychique » ou « bisexualité originare », concept que Wladimir Granoff (1976 : 28), dans *La pensée et le féminin*, a qualifié de « pierre d'achoppement » du travail théorique de Freud : problème ou « souffrance » interne du système psychanalytique qui menace et relance sans cesse la théorisation sur le plan fantasmatique. Le texte le plus souvent cité sur cette question est un article de 1908 intitulé « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité ». Dans ce texte, Freud (1973 [1908] : 154) soutient que le symptôme hystérique est la formation d'un « compromis » où sont co-présents deux fantasmes sexuels inconscients opposés, un masculin et un féminin. Il appuie son propos par l'exemple suivant :

[...] 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 si plastiquement

¹⁴¹ On pense évidemment à cette affirmation célèbre, tirée du *Deuxième sexe*, selon laquelle « [o]n ne naît pas femme : on le devient » (de Beauvoir 1976 [1949] : 13). Commentant cet emprunt à Simone de Beauvoir, Mathieu Frackowiak (2012 : 206) écrit : « Ce n'est peut-être pas sans ironie, alors, que Sarah Kofman en 1978 parlait du "devenir-femme" d'Auguste Comte. Cette ironie procède de la manière dont elle se saisit d'une formule de Simone de Beauvoir pour polémiquer avec une certaine manière d'hériter de la philosophie, de son histoire et, finalement, d'un phallogocentrisme qu'il n'est certainement pas si simple de déclore. Parler du devenir-femme du philosophe, en effet, revient en contrepoint à souligner l'élément de subjectivation des deux sexes au cœur d'une grammaire des différences sexuelles qu'une relecture critique de la philosophie devrait résolument déstabiliser, ce qui n'est possible qu'à la condition de substituer au discours ontologique un discours économique, à ressaisir derrière la spéculation l'écriture, et finalement derrière l'être, le fétiche ainsi qu'un tout autre sens pour l'histoire et le devenir. » Sur cette question, voir également Deutscher (2008 : 124-126). En outre, l'idée du « devenir-femme » du philosophe fait écho à la pensée de Deleuze, qui utilise cette expression dans un sens polémique, pour contredire la métaphysique, ainsi qu'aux développements de Derrida (1979 [1978] : 82-94) au sujet du « devenir-femme » de la vérité (ou de l'Idée) invoquée par Nietzsche dans le *Crépuscule des idoles* (1889), et dont il pointe l'omission dans la lecture que Heidegger en a faite (Kofman avec Hermsem 1992 : 70).

figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre. (Freud 1973 [1908] : 155)¹⁴²

Selon Freud, la mise en acte de fantasmes hystériques permet de révéler la constitution bisexuelle du psychisme, à laquelle renvoie sa thèse de la « bisexualité originnaire » formulée quelques années auparavant dans les *Trois essais sur la sexualité* (1905). D'après cette thèse, il y aurait dans les premiers stades de la libido, antérieurs au choix d'objet d'amour (les stades prégénitaux : oral et sadico-anal), une quasi-identité des deux sexes au niveau psychique, la « bisexualité » étant commune au garçon et à la fille. Comme le souligne un travail postérieur de Freud publié sous le titre « Un enfant est battu » (1973 [1919]), les positions sadique et masochiste autour desquels s'organise le fantasme de fustigation sont présentes tant chez les filles que chez les garçons. Cela implique que la passivité n'est pas, *par essence*, uniquement féminine, ni l'activité, purement masculine, comme le suggère une conception dualiste conventionnelle du genre, mais qu'en chaque sujet existent des identifications possibles aux deux sexes (ou plus précisément des deux genres) – considérant que le mot « bisexualité » en psychanalyse désigne non pas une double orientation sexuelle, mais la coexistence des genres masculin et féminin au sein du psychisme. Ainsi, c'est par l'investigation des psychoses et des névroses que Freud a découvert cette structure fondamentale et postulée universelle de la conflictualité inconsciente, laquelle se trouve exhibée de façon très voyante dans l'attaque hystérique, par la conjonction dans un même corps du masculin et du féminin, et différemment dans le délire paranoïaque, par les renversements sujet-objet, actif-passif, sadisme-masochisme.

Selon l'argument critique développé par Kofman dans *L'énigme de la femme* (1983 [1980]), la thèse freudienne de la « bisexualité originnaire » fonctionne cependant comme une

¹⁴² Pour anticiper sur nos analyses, notons que Georges Didi-Huberman se réfère directement, et à maintes reprises, à cette citation pour définir sa conception de l'image comme symptôme, mais sans tenir compte cependant de la dimension sexuelle (« genrée ») qu'elle comporte, mettant l'accent sur le paradoxe visuel qu'elle met en jeu (voir entre autres Didi-Huberman 1982). Bien que la citation ne se retrouve pas sous la plume Michael Fried, ce dernier fait toutefois explicitement référence à la notion de « bisexualité » dans son travail sur Courbet, la rattachant aux questions de « genre » investies par les études féministes contemporaines – ce que dénie, par ailleurs, son homologue français. Fried parle à juste titre de « bigenre » plutôt que de « bisexualité ». Cela sera développé en détail dans le prochain chapitre.

arme « à double tranchant » : d'un côté, en rejetant les déterminismes biologiques et l'essentialisme au profit d'une conception « en devenir » de la différence sexuelle, elle ébranle l'opposition métaphysique du masculin et du féminin « purs », traditionnellement superposée à la dichotomie activité/passivité¹⁴³; de l'autre côté, la théorie freudienne, tout en se protégeant de certaines attaques féministes, tend à maintenir la domination du sexe masculin puisqu'elle postule, avec l'introduction du stade phallique où il n'y a que du masculin – ce « fantasme de tout enfant, rêve de tout philosophe » (Kofman 1982 : 54) –, que le pénis est la zone érogène vectrice pour les deux sexes. La bisexualité originaria fait alors place à une masculinité centrale, en conséquence de quoi c'est seulement la femme qui doit surmonter ce stade pour accéder à sa féminité propre (Kofman 1983 [1980] : 15; 145-160). Doit-on en déduire que l'enjeu pour l'homme serait, non de « devenir un homme », mais pour ainsi dire, de « rester un homme »? C'est du moins ce que semble impliquer, de l'avis de Kofman, une telle dénégation stratégique et défensive de la sexualité féminine :

La thèse de la bisexualité implique donc que Sigmund Freud lui-même ne saurait être *purement et simplement* un homme (*vir*), qu'il ne saurait donc avoir de préjugés *purement* masculins. Ce grief révèle seulement les préjugés métaphysiques de ceux qui l'invoquent. Pourtant Freud ne recourt jamais pour se défendre à cet argument, il n'exhibe jamais sa féminité comme il se plaît à exhiber la virilité de ses collègues féminines. La thèse de la bisexualité déclarée principialement [*sic*] valable pour tous les humains est en définitive utilisée seulement comme une arme stratégique à propos des femmes [...] Et tout se passe comme si Freud clamait bien haut l'universalité de la bisexualité pour mieux dissimuler la dénégation silencieuse de sa propre féminité, sa paranoïa. (Kofman 1983 [1980] : 15)

Sarah Kofman s'empare donc de cette « arme » psychanalytique qu'est le concept de bisexualité pour mieux la retourner, d'abord contre Freud lui-même, puis contre les philosophes qui se révèlent complices avec lui d'une certaine dénégation de l'ambivalence sexuelle – et donc de la féminité – qui les habite¹⁴⁴. Pour Kofman, dénier la bisexualité

¹⁴³ Pour Kofman, l'articulation des couples activité/passivité et masculin/féminin demeure problématique chez Freud, ceux-ci étant étroitement liés sans pour autant coïncider parfaitement (voir Kofman 1983 [1980] : 164-175). Notons que les vues de Kofman sur la passivité et l'activité attribuées par Freud à la femme vont à l'encontre de celles d'Irigaray 1974, qu'elle discute au chap. 4 de la deuxième partie de *L'énigme de la femme* (Kofman 1983 [1980] : 135-144).

¹⁴⁴ Rappelons que la dénégation désigne le mécanisme par lequel un désir refoulé est exprimé par un sujet qui, en même temps, s'en défend en niant qu'il lui appartient (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 112-113)

équivalait ni plus ni moins à refouler la féminité¹⁴⁵. De fait, si l'indétermination sexuelle et la confusion des genres représentent une menace pour le théoricien, c'est parce qu'elles le confrontent à sa propre féminité psychique. En ce sens, la déconstruction des systèmes philosophiques que propose Kofman va au-delà d'une dénonciation et d'une remise en jeu des oppositions et hiérarchies métaphysiques (sensible/intelligible, actif/passif, masculin/féminin), telle qu'opérée en quelque sorte par Irigaray; elle vise, plus fondamentalement, à mettre en lumière l'élément d'ambiguïté que le discours théorique, de par sa fonction apotropaïque, exprime tout en s'en protégeant, mobilisant différents mécanismes de défense afin de dissimuler ou de contrôler cette « terreur » que constitue, pour le philosophe, sa propre indétermination sexuelle (genrée) (Frackowiak 2012 : 51-64). En définitive, interpréter les œuvres philosophiques comme des « règlements de compte avec le féminin » suppose d'y voir chaque fois « des règlements de compte avec soi », pour reprendre les mots de Frackowiak (2012 : 63), qui demande : « Que se passerait-il pour le sujet, pour le mâle, pour l'homme, s'il y allait aussi de cette contrainte dans l'écriture? »¹⁴⁶ Voilà donc la question que pose Kofman aux « grands » philosophes et que nous poserons, pour notre part, aux théoriciens de l'art Michael Fried et Georges Didi-Huberman : comment l'ambiguïté sexuelle est-elle négociée dans leur écriture et dans l'organisation – inévitablement défensive en certains points – de leur système théorico-fantasmatique? D'ailleurs, qu'en est-il de cette critique lorsque ladite ambiguïté est non seulement ouvertement affirmée, mais revendiquée en tant que position théorique, comme nous le verrons dans le cas de Didi-Huberman, par exemple? Dans *La pensée et le féminin*, Wladimir Granoff (1976 : 72) nous invite à penser que si « [...] la théorie opère comme protection contre la bisexualité [...] », il faut également prendre en compte la possibilité inverse, autrement plus déroutante selon lui, qui ferait plutôt de la théorie une « mise en acte de la bisexualité ». Gardant cette idée à l'esprit, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'une telle possibilité (ou stratégie?), bien qu'elle puisse sembler en phase avec

¹⁴⁵ Elle s'accorde sur ce point avec Granoff (1976 : 49), qui postule, dans son analyse de l'emprise du féminin sur la pensée freudienne, que « [...] l'élément qui principalement, chez tous, est réprimé est le féminin. »

¹⁴⁶ Par une traduction américaine et contemporaine du langage de Sarah Kofman, Frackowiak (2012 : 63-64) suggère un rapprochement avec la pensée « queer », qui vise à déstabiliser et désubstantialiser les catégories traditionnelles de genre, ce que souligne également Deutscher (2008 : 132) dans son texte sur la question du « devenir-femme » des hommes philosophes chez Kofman. Sur la théorie « queer », voir entre autres Butler 1990, Sedgwick 1990 et de Laurentis (1991).

la position féministe, met encore en jeu un système de défense qui s'articule avec une fantasmatique masculine axée sur le maintien des oppositions de genre.

Examinons maintenant le deuxième point annoncé plus haut, qui touche plus spécifiquement à la question de la maternité, indissociable de celle de la féminité. Kofman a placé cette question au cœur de sa relecture critique de l'histoire de la philosophie sous le signe du féminin. Dans une démarche subversive que l'on pourrait qualifier de « déconstruction parricide »¹⁴⁷, elle a proposé, en effet, de remplacer la figure du « Père » par celle de la « Mère », insistant sur la « fécondité » du philosophe plutôt que sur la notion de « paternité » (*authorship*). Ainsi, ses travaux reconsidèrent la tradition philosophique non plus comme une histoire de *pères* et de fils, mais comme une histoire de *mères* et de fils (et/ou de filles), ce qui vient troubler aussi bien la logique de l'identité que la conception traditionnelle de la généalogie intellectuelle¹⁴⁸. Toujours selon Frackowiak (2012 : 55), qui aborde cette problématique dans son commentaire de l'ouvrage *Comment s'en sortir ?* (1983) portant sur l'aporie platonicienne, l'effort de Kofman consiste à « [...] reconstruire l'identité de la recherche philosophique en décalant l'attention portée sur la généalogie de l'amour et du philosophe [...] vers l'élément généalogique supplémentaire – et abandonné – de la maternité. » Outre cet ouvrage sur Platon – dans lequel Socrate est dépeint en sage-femme à l'image de sa propre mère Phénarète, délivrant des « [...] douleurs qui remplissent les hommes d'apories plus pénibles que celles qu'éprouvent les femmes en train d'accoucher [...] » (Kofman 1983 : 55) –, ce sont les livres *Aberrations* (sur Comte) et *Explosion* (sur Nietzsche) qui développent le plus explicitement ce motif de la maternité de l'homme philosophe.

Dans *Aberrations*, Kofman (1978 : 16-29) attire l'attention sur le caractère proprement *maternel* des « conceptions » d'Auguste Comte, terme que ce dernier utilise en lieu et place de « pensées » ou « idées », reprenant de ce fait l'analogie socratique entre l'accouchement

¹⁴⁷ Nous empruntons cette expression au psychanalyste québécois Patrick Mahony (dans McDonald et Lévesque 1982 : 127).

¹⁴⁸ Voir le texte de Freud intitulé « Le roman familial des névrosés » (1973 [1909]). Ce texte sera discuté dans les prochains chapitres.

physique et l'accouchement philosophique. Or, alors que Socrate maintient la supériorité de l'accouchement philosophique sur l'accouchement physique, « [...] car il concerne les âmes et non les corps, les hommes et non les femmes [...] », il en va tout autrement chez Comte, aux dires de Kofman (1978 : 27), qui défendra par la suite la même idée à propos de Nietzsche (1992 : 122). En effet, argue-t-elle, l'usage que Comte fait des mots « conception » et « accouchement » n'est pas simplement métaphorique ; il atteste d'une « intime connexité » entre la création d'une œuvre et la mise au monde d'un enfant, au sens exact où, dans son cas, « [...] mettre au jour un système, c'est *accoucher*, c'est devenir femme et mère » (Kofman 1978 : 18). De là l'idée que Comte serait moins le « père » que la « mère » du positivisme – une « mère » qui aurait toutefois cherché à se dissimuler derrière la revendication défensive d'une pensée virile au style scientifique, *a priori* dénué de séduction « féminine ». Ainsi, dans la mesure où la « maternité/féminité » demeure source de conflit pour le philosophe, on comprend, écrit Kofman (1978 : 27), « [...] que les “conceptions” aient toujours été l'occasion de nombreux troubles, de crises pathologiques, et que l'accouchement de l'œuvre ne se soit pas passé sans douleur. » Elle explique :

C'est Comte lui-même qui, en toute naïveté, compare la conception de son œuvre à un accouchement ; cette comparaison semble aller pour lui de soi, comme lui semble tout naturel et normal qu'une femme enceinte soit affligée de troubles divers, et qu'il soit donc, lui aussi, affecté de somatisations multiples (allergies, rhumatismes, éruptions, érysipèle, maux d'estomac, crises nerveuses) chaque fois qu'il fait un pas décisif dans son œuvre¹⁴⁹. [...] Il lui paraît en tout cas normal d'avoir à souffrir pour mettre au monde son enfant, d'avoir à payer sa dette à l'Humanité, d'avoir à payer pour le meurtre inavoué de ses prédécesseurs, de ses persécuteurs, d'avoir à payer pour toute cette jouissance interdite, cette volupté d'avoir pu créer comme une femme, d'avoir été fécondé de tant de manières, par tant de pères. Toute cette souffrance marque dans son corps l'ambivalence à l'égard de l'œuvre, occasion de tant de conflits. Des crises pathologiques accompagnent donc régulièrement, « normalement », chacune de ses grandes conceptions ; en 1838, en 1841, en 1845, etc. (Kofman 1978 : 27, 29)

¹⁴⁹ À titre d'exemple, Kofman cite ce passage d'une lettre de 1844 où Comte écrit : « Cette maladie est une conséquence des méditations intenses par lesquelles je prépare une nouvelle œuvre philosophique car *l'accouchement mental est laborieux comme l'accouchement physique* et a comme lui des conséquences matérielles. Tous les nouveaux pas décisifs que j'ai accomplis dans mes travaux philosophiques ont donné lieu à une crise pathologique. » (Comte cité dans Kofman 1978 : 28. C'est Kofman qui souligne.)

Une dynamique conflictuelle semblable sera observée chez Fried au second chapitre de cette thèse. À cet effet, nous nous référerons plus directement aux deux volumes de Kofman sur Nietzsche (*Explosion I : De l'Ecce Homo » de Nietzsche* (1992) et *Explosion II : Les enfants de Nietzsche* (1993)), où une attention centrale est accordée au fantasme d'engendrement du philosophe, lequel se comporte à l'égard de ses œuvres comme une mère à l'égard de ses enfants¹⁵⁰. Selon Kofman (1992 : 122), la création théorique est pour Nietzsche un équivalent – ou plutôt un *substitut* fantasmatique – masculin de la procréation féminine, qui lui est par nature interdite. En d'autres termes, produire des œuvres, en l'occurrence des livres, est la manière que ce philosophe *homme* aurait trouvée d'être fécond et d'enfanter, par l'esprit plutôt que par le corps ; sa production philosophique atteste de sa force vitale, c'est-à-dire de sa capacité à engendrer la vie.

Sans entrer ici dans une analyse approfondie des rapports complexes entre procréation et création, fécondité maternelle et fertilité philosophique (qui sera reprise plus loin), il convient toutefois de mentionner l'importante contribution de Karen Horney, psychanalyste féministe contemporaine de Freud à qui l'on doit la notion de *womb envy*, traduite en français par « envie de maternité ». Horney a introduit cette notion dans un article de 1926 intitulé « La fuite devant la féminité : le complexe de masculinité vu par l'homme et par la femme », qui remet en question le primat freudien de « l'envie du pénis ». Sa thèse est que la supériorité biologique et psychologique que la femme a sur l'homme, de par son aptitude à la maternité, se reflète dans la psyché masculine sous la forme d'une intense envie de grossesse, d'accouchement et de maternité, laquelle se réalise de façon détournée, par le biais de la productivité culturelle (Horney 1969 [1926] : 54-55¹⁵¹). Pour l'auteure, la prénance de ce fantasme permet d'expliquer que les hommes aient été historiquement beaucoup plus « productifs » que les femmes sur les plans culturels et intellectuels¹⁵². Elle écrit : « La force

¹⁵⁰ Il est à ce titre intéressant de mentionner que Freud adoptait lui-même une attitude maternelle à l'égard de sa métapsychologie, dont il parle en termes affectueux, comme le révèle un lettre du 12 décembre 1896, où l'on peut lire : « Mon enfant idéal, mon enfant-problème : la métapsychologie » (Freud cité dans Assoun 1995 [1976] : 116).

¹⁵¹ Pour une discussion des idées de Karen Horney du point de vue féministe, voir Mitchell 1975.

¹⁵² Fondée sur la différence biologique entre l'homme et la femme, cette interprétation psychanalytique de la préséance des hommes dans le champ culturel contraste avec celle que propose l'historienne de l'art Linda

de la pulsion créatrice des hommes dans chaque domaine n'était-elle pas due à leur sentiment de jouer un rôle relativement peu important dans la création d'être vivants, ce qui les a contraints constamment à une surdétermination dans la réussite? » (Horney 1969 [1926] : 54-55) Envisager les choses de cette manière permet, à coup sûr, de renforcer le lien entre la théorisation et la fantasmatisation découvert par Freud, tout en éclairant la matrice maternelle/féminine qui, selon ce qui précède, organise cette activité théorico-fantasmatique. En même temps, si le *womb envy* constitue une généralité transhistorique, comme le suggère Horney, il importe d'aller au-delà de ce constat et de rester partout sensible à la manière dont cette envie peut se formuler différemment selon l'individu, la famille, le contexte social, historique, professionnel, textuel, etc. De fait, ce n'est pas tant que l'individu représente un genre, une classe ou une époque, mais que son fantasme est un compromis entre des désirs et contraintes intériorisées, qui ont une dimension sociohistorique.

Fantasme et théorie de l'art : l'exemple de *Gradiva*

Maintenant, comment cette économie fantasmatique et genrée du discours théorique opère-t-elle lorsque le discours en question porte plus spécifiquement sur l'art ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait la particularité – et dans une certaine mesure l'exemplarité – de la théorie *de l'art* en tant que mise en acte des rapports complexes liant la théorie, le fantasme et la question du genre explorés jusqu'ici? Pour aborder ces questions, nous repartirons d'un texte clé de l'esthétique freudienne qui répond en un sens au « Cas Schreber », et que nous avons déjà évoqué en ce qui a trait au délire, à savoir *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (Freud 1986 [1907]). L'intérêt que représentent ces deux écrits pour notre réflexion tient

Nochlin dans son article « Why Have There Been No Great Women Artists ? » (1971). D'après Nochlin, ce sont principalement les barrières familiales, institutionnelles et sociales instaurées par la culture patriarcale qui, pendant longtemps, ont empêché les femmes de développer leur productivité artistique et, ce faisant, d'accéder à une forme de succès et de reconnaissance réservée aux hommes. Nous sommes d'avis que la situation relève aussi bien de facteurs psychiques que socio-historiques, les positions de Horney et de Nochlin ne s'excluant pas mutuellement, mais étant plutôt complémentaires. On peut néanmoins se demander, à l'instar de Juliet Mitchell, si Horney n'essentialise pas trop la différence sexuelle en postulant que l'homme et la femme sont *créés* et non *construits* : « To [...] Horney there is an innate biological disposition to femininity which expresses itself in females (and is only secondary disturbed by society) : the woman and the man are *created* in nature. To Freud society demands of the psychological bisexuality of both sexes that one sex attain a preponderance of femininity, the other of masculinity : man and woman are *made* in culture » (Mitchell 1975 : 131).

d'abord au fait que les sujets délirants qu'ils mettent en scène sont des intellectuels : en effet, le héros de Jensen, Norbert Hanold, est un archéologue, et plus exactement un docteur en archéologie et un professeur d'université; le malade de Freud, un magistrat, docteur en droit et ancien président de la Cour d'appel de Saxe et de Dresde (n'oublions pas toutefois que le premier est un personnage fictif alors que l'autre est un individu réel, bien que ce dernier ne soit connu que par le biais de sa reconstruction narrative¹⁵³). Ces intellectuels psychotiques présentent chacun des traits qui autorisent certaines comparaisons avec les figures de théoriciens de l'art qui sont à l'étude dans cette thèse, lesquels occupent, à l'instar du philosophe, une position intermédiaire entre le savant et l'artiste¹⁵⁴.

Le récit *Gradiva* de Wilhelm Jensen fournit une illustration très claire du processus par lequel, dans le délire, l'activité fantasmatique en vient à dominer le vécu du sujet jusqu'à orienter toute sa recherche, tant personnelle que scientifique. Afin de saisir cet aspect, il est utile de résumer les grandes lignes de cette œuvre écrite par Jensen en 1903, qui doit l'essentiel de sa fortune critique à la lecture qu'en a proposée Freud quelques années plus tard¹⁵⁵. Suivant cette lecture, *Gradiva* raconte l'histoire de Norbert Hanold, un jeune archéologue tombé amoureux d'une œuvre d'art, un bas-relief antique représentant une jeune fille à la démarche séduisante qu'il nomme Gradiva et sur laquelle il se met à fantasmer [fig. 1]¹⁵⁶. La fantasmatique du héros se construit au gré des apparitions scandées la jeune femme : d'abord en rêve, puis, émergeant au milieu des ruines de Pompéi où l'archéologue s'est rendu dans le but de poursuivre ses recherches, déambulant entre les colonnes dans une

¹⁵³ À la lumière de nos commentaires inauguraux sur l'imbrication de la fiction et du factuel, du fantasme et de la vérité, ainsi que sur la dimension fictive et fantasmatique de toute théorie, on peut toutefois se demander : quelle différence y a-t-il finalement entre un personnage fictif et une personne de chair, entre un roman et un texte analytique ? L'analyste ne serait-il pas, dans une certaine mesure au moins, le « créateur » de son patient, tout comme l'écrivain est le « créateur » de son personnage ? Dans cette optique, Schreber serait alors indissociable de la construction freudienne dans laquelle il est désormais toujours inscrit.

¹⁵⁴ Voir *supra* les commentaires autour de « L'intérêt de la psychanalyse » de Freud.

¹⁵⁵ Le texte de Freud a été très largement discuté par des spécialistes de différents domaines, dont des psychanalystes et des littéraires. Parmi les analyses les plus souvent citées dans le milieu français, mentionnons Bellemin-Noël (1983); Granoff (1976); Kofman (1973a); Pontalis (1988 [1986]). Kofman (1973a : 101-134), entre autres, propose un examen éclairant des enjeux du résumé et de l'interprétation de *Gradiva* par Freud, mettant l'accent sur les transformations que celui-ci fait subir à l'œuvre de Jensen.

¹⁵⁶ Il est intéressant de savoir que Freud possédait lui-même une copie de ce bas-relief dans son cabinet viennois. Cette œuvre est aujourd'hui présentée au Freud Museum de Londres.

incarnation ambiguë, entre statue, fantôme¹⁵⁷ et corps de chair. La production fantasmatique d'Hanold prend alors la forme d'un chassé-croisé entre la sculpture et le corps féminin figuré, incarnation de la vie dans une image inanimée choisie comme unique objet d'investissement érotique (Pontalis 1988 [1986] : 293-294). Le roman de Jensen raconte en effet que l'archéologue s'était complètement détourné des femmes contemporaines (et surtout de Zoé, qu'il ne « voit » pas) pour consacrer tout son amour aux œuvres d'art antiques, dont son occupation professionnelle l'avait amené à s'entourer ; celles-ci éveillaient chez lui des sentiments ne trouvant aucun équivalent dans la fréquentation de ses homologues du sexe féminin (Freud 1986 [1907] : 46-51). Freud identifie ce déplacement de l'intérêt sexuel d'Hanold des femmes vivantes aux « femmes de pierre ou de bronze » comme la condition pathologique – entre le fétichisme, l'agalmatophilie et le pygmalionisme¹⁵⁸ – à l'origine de son délire :

Sur un point important, Norbert Hanold a un comportement tout à fait différent de celui d'un être humain ordinaire. Il ne porte aucun intérêt à la femme vivante, la science qu'il sert lui a enlevé cet intérêt et l'a déplacé sur les femmes de pierre ou de bronze. Qu'on ne prenne pas ceci pour une particularité sans importance; c'est au contraire la condition fondamentale des événements rapportés car il arrive un jour qu'une unique image accapare tout l'intérêt qui, d'ordinaire, ne revient qu'à la femme vivante, et par là, le délire se trouve installé. Nous voyons ensuite se dérouler sous nos yeux le processus par lequel le délire est guéri grâce à un heureux concours de circonstances, et l'intérêt, détourné de la pierre, ramené à nouveau sur la femme vivante. Sous l'effet de quelles influences notre héros est-il tombé dans cet état où il se détourne des femmes? Le romancier ne nous laisse pas faire ce parcours; il nous indique seulement qu'un tel comportement ne s'explique pas par une prédisposition innée, qu'il comprend plutôt une part de besoins fantastiques – nous pouvons ajouter : érotiques. (Freud 1986 [1907] : 187)

La substitution de la femme par l'œuvre d'art sert donc d'amorce fantasmatique à la double quête érotique et scientifique d'Hanold – Freud voyant dans la curiosité scientifique un

¹⁵⁷ Il est pertinent de rappeler ici l'étymologie grecque du mot « fantasme » : *phantasma*, ayant signifié fantôme, apparition, songe.

¹⁵⁸ Ces termes désignent trois types de perversions différentes même si elles entretiennent des liens étroits entre elles. L'agalmatophilie se caractérise par une attirance sexuelle exclusive envers les statues *en tant que statues* prises dans leur intégralité. Elle se distingue sur ce plan du pygmalionisme, où l'œuvre, fruit de sa propre création est investie d'un fantasme animiste, alors que le fétichisme, lui, s'attacherait à la statue ou une partie de celle-ci en tant que substitut symbolique de la femme (Scoble et Taylor 1975 : 49). Ces notions seront reconvoquées dans notre lecture des textes de Georges Didi-Huberman au dernier chapitre.

détournement de la pulsion libidinale vers un nouvel objet (qui est à la fois sublimation et écran) ; corrélativement, c'est le renversement de cette situation qui, à la fin du roman, met un terme au délire. La guérison du personnage s'opère en effet lorsque celui-ci finit par reconnaître, dans l'apparition féminine fantasmée de Gradiva, son amie d'enfance Zoé Bertgang, l'objet d'amour du passé qu'il avait oublié et qu'il rencontre par hasard sur le site de Pompéi. Renforcé par la métaphore archéologique, ce dénouement permet à Freud (1986 [1907] : 172) d'illustrer sa théorie psychanalytique du refoulement, en postulant que les fantasmes de l'archéologue à propos de Gradiva sont « [...] les descendants de ses souvenirs refoulés relatifs à son amitié d'enfance avec Zoé Bertgang ». Et dans la mesure où l'archéologie est le moyen par lequel Hanold a refoulé sa vie amoureuse, il est pour Freud tout à fait logique que ce soit à travers la contemplation d'un bas-relief antique que s'effectue le retour de ses sentiments érotiques refoulés, car selon ses observations, c'est « [...] derrière l'instance refoulante et grâce à elle [...] » que le refoulé peut agir à nouveau et produire des effets dans le réel (Freud 1986 [1907] : 174-175). Le fait que l'instance médiatrice soit ici une œuvre d'art revêt évidemment une importance cruciale pour la question qui nous occupe.

Tel que suggéré précédemment, c'est l'énigme de la constitution corporelle ambiguë de Gradiva, son oscillation entre le vivant et l'inanimé, qui forme le noyau de conflits psychiques autour duquel se déploie la fantasmagorie de Norbert Hanold¹⁵⁹. Le passage suivant du texte de Jensen l'atteste clairement :

Au demeurant, ses pensées incapables de trouver le moyen de s'extérioriser ne restaient nullement en repos à l'intérieur de lui-même ou plus exactement il n'y en avait qu'une qui, régnant sur les autres de manière despotique, se livrait à une activité incessante sans pour autant parvenir au moindre résultat. Cette pensée tournait en permanence autour de la question de savoir quelle pouvait être la constitution physique de Zoé-Gradiva : est-ce qu'elle possédait une réalité matérielle pendant qu'elle se trouvait dans la Maison de Méléagre ou bien est-ce que ce n'était que la reproduction illusoire de la nature qu'elle avait possédée jadis? Semblait confirmer la première interprétation, du point de vue

¹⁵⁹ Selon Wladimir Granoff (1976 : 401), « [l]a question que pose la constitution corporelle de Gradiva (comment une femme est faite) ne peut en effet être détachée de celle que pose le corps féminin. Même la reprise de la question *ins Wissenschaftliche* ne peut y parvenir, écrit Freud, qui insiste fortement sur l'oscillation particulière de cette mince et belle Gradiva entre la vie et la mort. » Suivant l'interprétation de Granoff, cette insistance refléterait les propres fantasmes infantiles de Freud à l'égard de sa mère.

anatomo-physiologico-biologique, le fait qu'elle disposait d'un organe pour parler et qu'elle pouvait tenir un crayon entre ses doigts. Mais en Norbert l'hypothèse qui prédominait était que s'il venait à la toucher, par exemple à poser sa main sur la sienne, il ne rencontrerait que du vide. Quelque chose le poussait avec une force singulière à s'en assurer, et parallèlement une extrême appréhension l'empêchait de faire autre chose que d'imaginer. Car il devinait que la confrontation de chacune de ces deux possibilités avait de quoi inspirer l'angoisse : si la main possédait une réalité matérielle. Il serait rempli de terreur, et si elle était immatérielle, il en aurait beaucoup de chagrin. (Jensen 1903 dans Freud 1986 [1907] : 96-97)

Cette citation concernant la double nature matérielle et immatérielle de Zoé-Gradiva – son statut ambivalent de *fétiche* – révèle que la corporalité constitue un motif privilégié de fantasme qui trouve une expression paradigmatique dans l'œuvre d'art *visuelle*, prise comme substitut de la femme réelle. Liant l'expérience visuelle au toucher, le romancier raconte que le contact charnel qui permettrait à Hanold de résoudre cette énigme, par l'entremise d'une « expérience » au sens scientifique du terme, se présente d'abord sous le signe de l'impossibilité, car chacune des options envisagées (corps de chair ou corps spectral) éveille l'angoisse et la perte. Ceci n'est évidemment pas sans évoquer l'angoisse de castration, comme le note pertinemment Sarah Kofman dans *Quatre romans analytiques* :

La question qui [angoisse Norbert Hanold] pendant sa crise délirante peut être interprétée comme étant celle de savoir si Gradiva possède ou non un pénis; la question de type obsessionnelle : Gradiva est-elle ou non vivante, « est-ce un être réel ou un fantôme? », n'est que le déplacement d'une question de type hystérique : « est-elle homme ou femme? » Le désir lancinant de savoir est une sublimation du désir de voir et de toucher le sexe féminin, désir de toucher ce qui ne se voit pas de loin, mais qui existe peut-être. « Le problème de l'essence corporelle de Gradiva, qui le hante durant cette journée, ressort incontestablement à une curiosité érotique du jeune homme pour le corps de la femme. » [...] Ce que ne souligne pas Freud c'est que ce qui angoisse avant tout Norbert c'est, s'il s'avisait de toucher la main de la jeune fille, la crainte de rencontrer le vide, le rien [...] (Kofman 1973a : 124-125¹⁶⁰)

Ne pouvant au départ qu'être imaginée, la relation charnelle, lorsqu'elle se trouve accomplie, au moment où Hanold touche la main de Zoé-Gradiva, provoque la sortie du fantasme :

¹⁶⁰ Sur la relation que le travail de Freud sur *Gradiva* entretient avec le complexe de castration, voir également Granoff (1976 : 248-451).

Ce geste fut à l'instant même une révélation, stupeur, jubilation et terreur mêlées. Le coup qu'il avait porté n'avait pas traversé le vide, n'avait pas rencontré quelque chose de dur et de froid, mais bien une main humaine, indubitablement réelle, chaude, vivante, qui resta un bon moment immobile sous la sienne, submergé par un ahurissement impossible à déguiser. Puis la main se retira d'une secousse, et la bouche de sa propriétaire déclara : « Il n'y a vraiment aucun doute, tu es fou, Norbert Hanold! » [...] Gradiva, qui possédait une main humaine, non pas fantomatique mais matériellement réelle, une main toute chaude, Gradiva avait exprimé une vérité indubitable en disant qu'il avait vécu les deux derniers jours dans un état de folie complète¹⁶¹. (Jensen 1903 dans Freud 1986 [1907] : 114)

Aussi, est-il particulièrement significatif que, dans *Gradiva*, la substitution fantasmatique de la réalité soit médiatisée par une œuvre d'art et que, par surcroît, celle-ci se donne en lieu et place du corps féminin à la fois désiré *et* craint. Ces références explicites à la femme et à son corps permettent d'expliquer, du moins en partie, ce qui fait de l'œuvre d'art un objet privilégié de fantasmes, et ce, bien au-delà du « cas » singulier de Norbert Hanold. La littérature sur l'art ne manque pas d'exemples : on n'a qu'à penser à la célèbre légende de Pygmalion, ou encore au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, pour ne nommer que les plus évidents¹⁶². Cela dit, la manière dont est problématisée la matérialité ambiguë du corps de Gradiva, à la fois animé et inanimé, rend compte du statut fantasmatique spécifique de l'œuvre d'art en tant qu'objet figuratif et anthropomorphique, des propriétés qui favorisent l'incarnation imaginaire de cet objet et, par le fait même, son érotisation¹⁶³. C'est cette ambivalence constitutive qui, précisément, ferait de l'œuvre d'art le fétiche par excellence.

Pour la question qui nous occupe, il est également intéressant de relever que Freud accorde une attention particulière à la manière dont la recherche scientifique d'Hanold est articulée à son activité fantasmatique (déliante), soit avec une investigation de nature

¹⁶¹ Notons l'accent mis dans ce texte sur la main et la bouche de Gradiva, des parties du corps qui, comme le démontreront nos études de cas, jouent un rôle central dans les fantasmatiques de Fried et de Didi-Huberman, respectivement.

¹⁶² Ce paradigme sera examiné de plus près au chapitre 3.

¹⁶³ L'historien de l'art Alex Potts le démontre de façon convaincante dans son ouvrage *The Sculptural Imagination* (2000). Rappelons, en outre, que l'on doit à cet auteur d'avoir mis au jour la fantasmatique homoérotique des écrits de Winckelmann sur l'art grec. Son étude *The Flesh and the Ideal* a contribué, en effet, à relativiser l'hégémonie du paradigme féminin de l'œuvre d'art comme objet de désir et de domination du regard masculin auquel s'est attaqué Laura Mulvey (1975), entre autres.

sexuelle¹⁶⁴. En guise d'exemple, il mentionne l'enquête menée par l'archéologue afin de déterminer si la position énigmatique du pied de Gradiva – son objet de fixation érotique, cas typique de fétichisme corporel¹⁶⁵ – est congruente avec la réalité : « [...] lorsque l'archéologue [...] se met à faire des observations d'après la vie, pour regarder les pieds des femmes et des jeunes filles de son temps, cette activité se couvre des motifs scientifiques qui lui sont conscients, comme si tout son intérêt pour l'image de pierre de Gradiva avait jailli du terrain de son occupation professionnelle, l'archéologie. » (Freud 1986 [1907] : 192) De l'avis du psychanalyste, une telle enquête procède d'un déplacement de la « motivation érotique inconsciente » du personnage, transformée en « motivation scientifique consciente » qui lui sert de « prétexte »; en clair, nous dit-il, « [...] la science s'est mise entièrement au service du délire » (Freud 1986 [1907] : 194). Freud nuance cependant son propos en insistant sur la double détermination consciente et inconsciente des fantasmes au sein du délire :

Mais on ne doit pas oublier non plus que la détermination inconsciente est incapable d'accomplir autre chose que ce qui satisfait en même temps la détermination scientifique consciente. En effet, les symptômes du délire – les fantaisies aussi bien que les actes – sont les résultats d'un compromis entre les deux courants psychiques et un compromis prend en compte les exigences de chacune des deux parties; mais chacune des deux parties a dû renoncer aussi à une part de ce quelle voulait accomplir. Là où s'est établi un compromis, il y a eu lutte : ici c'est le conflit que nous supposons exister entre l'érotisme réprimé et les forces qui le maintiennent dans le refoulement. Dans la formation d'un délire, cette lutte ne prend à proprement parler jamais fin. (Freud 1986 [1907] : 194-195)

Ce passage met clairement en relief un trait essentiel de toute production psychique au sens freudien, à savoir qu'elle se caractérise toujours par une certaine *ambiguïté* ou *ambivalence*, liée à son statut de *compromis*. S'agissant du délire, où le conflit entre le désir et son refoulement (entre le refoulement-écran et la sublimation-image) se maintient sans jamais se

¹⁶⁴ Sur le rapport entre fantasme et investigation scientifique, voir également Freud (1927 [1910]).

¹⁶⁵ Or tel que suggéré plus haut, *Gradiva* mobilise une conception plus élargie du fétichisme qui ne peut se réduire au déplacement vers un fragment corporel, en l'occurrence le pied (fétichisme du pied). Tout le corps peut évidemment tenir lieu de fétiche, comme le suggère Pontalis (1986 : 18-19) dans la préface de l'édition française du texte de Freud : « [...] il faudrait donner au fétichisme une large extension, ne pas le limiter à une fixation sur tel ou tel détail du corps : il faudrait parler non de fétichisme du pied, mais de fétichisme de la jeune fille. Car *Gradiva*, c'est la jeune fille (ce qui est sans doute devenu pour nous et peut-être a toujours été un mythe, une représentation imaginaire). » La question du fétiche sera reprise dans le chapitre sur Didi-Huberman.

résoudre, cette ambivalence s'observe non seulement dans les symptômes, fantaisies et actes des personnages, mais aussi, de façon significative, dans leur *discours*. Freud écrit :

Mais d'où provient cette prédilection frappante pour les propos ambigus, dans *Gradiva*? Elle ne nous apparaît pas comme un hasard, mais comme la conséquence nécessaire des prémisses du récit. Elle n'est rien d'autre que le pendant de la double détermination des symptômes, dans la mesure où les propos sont eux-mêmes des symptômes, et, comme ceux-ci, procèdent de compromis entre le conscient et l'inconscient. À ceci près que l'on remarque plus facilement la double origine des propos que par exemple celle des actions, et, quand on y parvient – ce que la souplesse du matériel verbal rend souvent possible – à donner une expression juste à chacune des deux intentions du discours dans le même agencement de mots, on se trouve en présence de ce que nous appelons une « ambiguïté ». (Freud 1986 [1907] : 235)¹⁶⁶

Dans ces quelques lignes se trouve énoncée la possibilité qui sera explorée dans cette thèse, à savoir qu'un discours, en l'occurrence une théorie, puisse se présenter sous la forme d'un compromis – et donc posséder une *structure* de fantasme et non seulement un *contenu* fantasmatique¹⁶⁷. Comme nous l'avons signalé un peu plus tôt avec Mathieu Frackowiak au sujet de l'approche critique genrée de Sarah Kofman, cette ambiguïté discursive, dérivée de l'ambiguïté du fantasme, serait symptomatique de l'ambiguïté sexuelle du théoricien, ce à quoi les théoriciens *de l'art* n'échappent évidemment pas, bien au contraire. Pour cela, l'interprétation que Kofman a proposée du texte *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, ainsi que l'appropriation de cette lecture freudienne de Jensen dans le champ de l'histoire de l'art féministe méritent une attention particulière.

Kofman considère d'emblée *Gradiva* comme le « texte charnière » de l'esthétique psychanalytique. Pour elle, cette étude marque le passage, chez Freud, d'une position initiale de *fascination* vis-à-vis de l'art, où l'œuvre est prise pour modèle de connaissance des processus psychiques, à une position de *démystification*, où l'œuvre devient un objet d'interprétation « signifiant sans son auteur », tel un symptôme ou une « énigme à

¹⁶⁶ Sur les enjeux du « discours à double entente » dégagé par Freud dans son interprétation de *Gradiva*, voir Kofman (1973a : 126-134). Granoff (1976 : 412) va même jusqu'à voir, dans le texte freudien, un « éloge de l'ambiguïté » révélant la portée analytique essentielle de l'œuvre de Jensen.

¹⁶⁷ Selon Granoff (1976 : 342), penser la théorie comme « compromis » permet de mieux rendre justice à la conception freudienne de la théorie que des formules plus répandues telles que la « théorie comme défense » ou « la théorie comme rationalisation ».

déchiffrer ». Kofman distingue ainsi deux moments dans la théorie esthétique de Freud, comme le laissent supposer nos développements précédents à partir de *L'enfance de l'art* et que nous approfondissons ici. Le premier moment correspond à une attitude d'admiration envers l'artiste, dans ce cas précis : l'écrivain Wilhelm Jensen. Cette admiration repose sur l'attribution d'un savoir particulier au poète (et plus généralement à l'artiste), un savoir qui serait à la fois supérieur au savoir scientifique traditionnel et congruent avec les découvertes de la psychanalyse. Voici le passage qui exprime le mieux cette conception :

Demandons-nous auparavant ce que la science psychiatrique dit des conditions préalables de l'origine d'un délire, quelle position elle prend sur le rôle du refoulement et de l'inconscient, sur le conflit et la formation de compromis. Bref, demandons-nous si la représentation littéraire de la genèse d'un délire peut tenir face au jugement de la science. Sur ce point il nous faut donner une réponse peut-être inattendue : en réalité, les rôles sont malheureusement inversés : c'est la science qui ne tient pas face à la production de notre auteur. Entre les conditions préalables héréditaires et constitutionnelles du délire et ses créations qui apparaissent comme achevées, elle laisse béer une lacune que nous voyons comblée chez le romancier. Elle ne soupçonne pas encore l'importance du refoulement, elle ne reconnaît pas que pour expliquer le monde des phénomènes psychopathologiques elle a absolument besoin de l'inconscient, elle ne cherche pas la raison du délire dans un conflit psychique et elle ne saisit pas les symptômes de ce délire comme une formation de compromis. (Freud 1986 [1907] : 196)

Freud voit donc dans le récit de Jensen un noyau de vérité analytique qui échappe aux explications de la psychiatrie et de la psychologie traditionnelles. Selon lui, l'écrivain détient une connaissance des processus inconscients qui, sans passer par la théorisation, corrobore le nouveau savoir de la psychanalyse. Or si les discours de l'artiste et du psychanalyste concordent sur le plan du contenu, leurs méthodes divergent considérablement :

Nous [le psychanalyste et l'écrivain] puisons vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de travailler consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement; c'est dans sa propre âme, qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement, leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi, il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les

reconnaître clairement; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations. Nous développons ces lois à partir de l'analyse de ses œuvres, comme nous les décrivons à partir des cas de maladies réelles, mais la conclusion semble irréfutable : ou bien tous deux, le romancier comme le médecin, ont mal compris l'inconscient de la même manière, ou bien nous l'avons tous deux compris correctement. Cette conclusion nous est très précieuse; pour y parvenir, il valait la peine d'examiner de près cette représentation de la formation et de la guérison d'un délire, ainsi que les rêves de la *Gradiva* de Jensen, en recourant aux méthodes de la psychanalyse médicale. (Freud 1986 [1907] : 243-244)

Ce passage marque la transition vers le second moment de la démarche freudienne, celui de la démystification et de la désillusion. Freud réalise que les créations de l'artiste ne sont pas dues à un « don » exceptionnel, car au même titre que les rêves et les pensées délirantes que décrit la fiction de Jensen, elles peuvent – et doivent, en quelque sorte – être « psychanalysées » pour acquérir une intelligibilité théorique. Cela tient au fait que la vérité inconsciente livrée par le truchement de l'œuvre n'est pas pleinement comprise par l'écrivain – comme par aucun sujet, d'ailleurs, d'où la nécessité de l'analyse *par autrui*. Tel qu'expliqué dans la citation, Jensen met en scène une connaissance qu'il ne maîtrise pas vraiment et à laquelle il n'a accès que de manière indirecte et intuitive. Cette connaissance, qualifiée d'« endopsychique » dans d'autres écrits, l'artiste la partage avec les « hommes primitifs », les « superstitieux » et certains psychotiques, en particulier les paranoïaques; il s'agit d'un savoir « obscur » des processus psychiques projetés à l'extérieur et de façon déformée dans des œuvres d'art, des mythes et des délires (Kofman 1970 : 69)¹⁶⁸. Plutôt qu'une véritable connaissance de l'inconscient, Freud y voit une « mise en scène » de ce savoir que l'artiste « joue » dans ses œuvres, mais sans le comprendre¹⁶⁹. Son argument est le suivant : si à l'instar du malade et du primitif,

¹⁶⁸ La notion de « connaissance endopsychique » est employée par Freud à différents endroits, notamment dans ses textes « L'Homme aux rats » et « Le Président Schreber ». En outre, il figure dans les développements de *La psychopathologie de la vie quotidienne* concernant la conception mythologique et animiste du monde que Freud rapporte à des intuitions psychiques projetées vers l'extérieur. On peut y lire : « Je crois effectivement qu'une large part de la conception mythologique du monde, qui s'étend très loin, jusques et y compris les religions les plus modernes, n'est rien d'autre que *de la psychologie projetée vers le monde extérieur*. L'obscur connaissance (la perception pour ainsi dire endopsychique) de l'existence de facteurs et de faits psychiques propres à l'inconscient se reflète – il est difficile de le dire autrement, il faut absolument s'aider ici de l'analogie avec la paranoïa – dans la construction d'une *réalité suprasensible*, que la science a pour tâche de retransformer en *psychologie de l'inconscient*. » (Freud 1997 [1901] : 411-412)

¹⁶⁹ L'idée d'un « jeu » du savoir, proposée par Kofman (1970 : 68), n'est pas sans rappeler l'origine ludique de l'activité fantasmatique établie dans « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908).

l'artiste et l'écrivain expriment (ou extériorisent) à leur insu des vérités sur l'inconscient, c'est au psychanalyste que revient la tâche de les élaborer théoriquement. Autrement dit, l'intervention analytique est requise afin que l'œuvre d'art (en l'occurrence, le texte littéraire) et le délire – singulièrement conjugués dans le cas de *Gradiva* – puissent être convertis en une connaissance métapsychologique (Kofman 1970 : 69). Guidé par son propre fantasme *théorique*, Freud refuse ainsi à l'auteur le statut d'auto-analyste, et ce, de manière à conserver la prérogative du psychanalyste : pour lui, Jensen saisit correctement les processus psychiques à travers ses personnages, mais il ignore en partie ce qui « travaille » son propre texte en tant que compromis. Du constat admiratif d'une description juste du refoulement et des mécanismes de formation du délire par le romancier, Freud est alors conduit vers la psychanalyse de ses œuvres.

Kofman (1970 : 72) voit dans ce passage une transformation du statut de l'œuvre d'art et de l'artiste. Alors que l'œuvre d'art devient un objet d'investigation, et non plus un paradigme validant le savoir psychanalytique, l'artiste passe du statut de génie à celui d'individu normal, voire de névrosé. Le second moment de l'esthétique freudienne est donc lié au « démasquage » de l'artiste, opération par laquelle est déconstruite la conception métaphysique du sujet comme conscience libre et créatrice. En rompant avec l'idéalisation de l'artiste au profit du déchiffrement de ses œuvres, Freud montre que celui-ci n'est pas le « grand homme » ou le « héros » qu'on imagine, le « père tout-puissant » de ses œuvres comme le veut l'idéologie esthétique traditionnelle, mais qu'il est plutôt « engendré » par sa production – il en serait donc aussi bien le fils que la mère –, car son identité s'y constitue après-coup, par la reconstitution de ses fantasmes¹⁷⁰.

C'est dans cette optique que Freud s'est penché sur le contenu de l'œuvre de Jensen, qui par ses thèmes – les rêves et les fantaisies d'un archéologue – présente un intérêt tout spécial pour la psychanalyse¹⁷¹. Dans *L'enfance de l'art* et *Quatre romans analytiques*, qui consacre

¹⁷⁰ Voir à ce sujet Kofman (1992) et (1993).

¹⁷¹ Les commentateurs de Freud s'entendent pour dire que la métaphore archéologique contenue dans *Gradiva* joue un rôle prépondérant dans l'intérêt que cette œuvre a suscité chez lui. Dans la « disparition-conservation du

tout un chapitre au *Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, ce passage à l'interprétation est examiné à partir d'une concentration de l'attention de Freud sur les personnages du récit, et en particulier sur Norbert Hanold, l'archéologue délirant qui voit l'objet de ses fantasmes, Gradiva, se réincarner dans la personne de Zoé Bertgang, son amour d'enfance oublié qu'il rencontre par hasard sur le site de Pompéi¹⁷². Freud interprète les rêves, les fantasmes et l'ensemble du délire d'Hanold comme s'il s'agissait d'un vrai malade doté d'une vie psychique propre. Le héros de Jensen devient sujet d'analyse, en lieu et place de l'auteur, alors que le personnage de Zoé est posé en figure d'analyste, car c'est elle qui, à la fin de l'histoire, guérit Hanold de sa condition pathologique, le reconnectant avec la réalité, ainsi qu'avec sa sexualité déniée que recouvrait son délire et son activité scientifique. D'après Kofman (1970 : 66), la mise en abîme de la relation patient-psychanalyste dans la relation entre les deux personnages du récit est l'une des raisons principales pour lesquelles Freud s'intéresse tout spécialement à cette œuvre littéraire. De fait, celle-ci lui fournit une matrice pour penser le rapport entre la psychanalyse et l'art – et plus spécifiquement entre le psychanalyste et l'artiste – sur le modèle de la relation thérapeutique, relation qu'il voit représentée dans *Gradiva*.

Deux articles relativement récents de Griselda Pollock, intitulés « Beyond Oedipus : Feminist Thought, Psychoanalysis and Mythical Figuration of the Feminine » (2006a) et « The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor » (2006b), se penchent sur la lecture kofmanienne de *Gradiva* et sur sa pertinence pour l'histoire de l'art. Selon Pollock, *L'enfance de l'art* met en relief trois figures d'identifications successives dans le texte de Freud : le psychanalyste s'identifie tout d'abord à l'archéologue de la fiction; ensuite, à

passé », doublement illustrée par l'ensevelissement de Pompéi et l'énigme de *Gradiva-Zoé* oubliée et remémorée, Freud voit une description puissante du refoulement et du retour du refoulé. Outre Kofman, qui en traite explicitement dans *Quatre romans analytiques* (Kofman 1973a), on peut mentionner la préface de l'édition française du livre de Freud par Pontalis (1988 [1986] : 287), où l'on peut lire que cette métaphore « [...] satisfait, au risque de les confondre, l'attrait des origines et la passion des profondeurs [...] ». Pour une étude plus approfondie de la question, voir Kuspit (1989) et, plus récemment, Boni (2014).

¹⁷² Kofman (1973a) a critiqué le caractère sélectif du résumé de l'œuvre de Jensen que l'on retrouve dans la première partie de l'étude de Freud. L'accent mis sur la conduite des héros a selon elle pour fonction de faire prédominer l'interprétation psychanalytique, axée sur la symbolique du refoulement, au détriment d'autres signifiants.

l'écrivain lui-même, pour les raisons que nous avons exposées plus haut; et enfin, à Zoé Bertgang, à qui Freud fait jouer le rôle de « médecin », c'est-à-dire de psychanalyste, dans la dernière partie de son texte (Pollock 2006a : 83-85). Le moment de la désillusion, qui correspond à l'analyse de l'œuvre, marque l'abandon des deux premières identifications, car Freud constate qu'à la différence de l'analyste, ni le personnage de l'archéologue ni le romancier ne comprennent les rapports refoulés qu'ils expriment intuitivement. Donc, plutôt que de s'identifier à l'une ou l'autre de ces deux figures, Freud les rapproche l'une de l'autre. Sous les traits de l'archéologue délirant, Hanold incarnerait alors, selon Kofman (1970 : 61), non pas un « double » du psychanalyste, mais un « double » du romancier, « [...] la projection de ses fantasmes et de ses idéaux [...] ». Cependant, précise-t-elle, « [...] ce rapport est ignoré de l'écrivain, comme il ignore qu'il décrit “en vérité” les processus psychiques »¹⁷³. Ainsi, tout comme Jensen méconnaît les motifs fantasmatiques qui animent sa création et le savoir inconscient véhiculé par ses œuvres, Hanold ne saisit pas clairement le rapport qu'il y a entre l'ensevelissement de Pompéi, objet de sa recherche archéologique, et ses désirs érotiques refoulés envers Zoé Bertgang, qui font retour dans ses fantasmes sur Gradiva. Le discours délirant de Norbert redouble ainsi celui de l'écrivain qui « [...] joue les processus inconscients sans les comprendre [...] », détenant comme lui une « perception endopsychique » du refoulement, c'est-à-dire une « [...] intuition obscure, symbolique du sens de l'ensevelissement de Pompéi [...] » (Kofman 1970 : 66-67). Cette même symbolique est par ailleurs saisie en toute clarté par Zoé, qui, à l'instar du psychanalyste, a les moyens de l'interpréter. D'après Pollock (2006a : 84 et 2006b : 25), Zoé serait donc la troisième et véritable figure d'identification de Freud. Dans le roman, celle-ci accomplit trois « tâches critiques » qui concordent avec le procédé thérapeutique dont use le psychanalyste : ramener le refoulé à la surface en faisant passer le sens inconscient dans le langage conscient, établir une cohésion entre l'élucidation, c'est-à-dire l'interprétation, et la cure et, enfin, ranimer les sentiments et les désirs du malade au moyen du transfert amoureux (Pollock 2006b : 25)¹⁷⁴. Par un processus d'identification complexe et subtil, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*

¹⁷³ Or, dans la mesure où l'écrivain associe la science et le fantasme dans son personnage d'Hanold, et qu'il crée de surcroît celui de Zoé (figure d'analyste), on peut se demander s'il ignore vraiment totalement ce rapport...

¹⁷⁴ Sur ces trois tâches, voir Freud (1986 [1907] : 140).

mettrait finalement en œuvre ce que Kofman a nommé le « devenir-femme » de l'auteur – dans ce cas-ci, du psychanalyste.

Pour Griselda Pollock, le fait que ce soit une figure féminine qui accomplit l'opération analytique, figure à laquelle Freud s'identifie implicitement, soulève des enjeux critiques qui ne sont pas développés directement dans *L'enfance de l'art*. Dans « The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor », l'historienne de l'art examine le rôle du personnage de Zoé dans l'analyse de Freud à la lumière du rapport que l'histoire de l'art entretient avec la psychanalyse, ce qui est évidemment crucial pour notre problématique. Sa relecture du texte sur *Gradiva* renouvelle le sens de la relation entre les deux personnages du récit : plutôt qu'une mise en abîme du rapport entre *l'artiste* et le psychanalyste, comme le propose Kofman, Pollock semble y voir une mise en abîme de la relation entre *l'historien de l'art* et l'analyste. Sans dire ouvertement que Norbert Hanold, le chercheur délirant de la fiction, est un double de l'historien de l'art, cette dernière affirme que « [a]rt history [...] bears more of an affinity with the delusional structure described in *Gradiva* and analyzed by Freud's reading of the novel » (Pollock 2006b : 26). De fait, l'histoire de l'art traditionnelle lui apparaît structurellement plus proche de la configuration du délire que d'autres disciplines culturelles telles que l'archéologie et l'anthropologie, car elle fonctionne sur le mode du déni, refusant de reconnaître le refoulé de son propre discours et se laissant dominer par ses constructions fantasmatiques : « In its institutionalized forms, canonical Art History wants to remain adamantly ignorant of the cultural, gendered, racializing story it is telling without analytical self-consciousness of either repression or displacement. » (Pollock 2006b : 26) Amelia Jones (1999 : 39) abonde dans le même sens lorsqu'elle soutient que le discours de l'histoire de l'art repose sur « un puissant dispositif de refoulement » (« *a powerful apparatus of repression* ») ayant pour fonction de réprimer tout investissement subjectif, corporel, érotique ou fantasmatique au profit d'une pensée pure et « désintéressée » au sens kantien du terme. D'autres historiens de l'art critiques, comme Donald Preziosi (2007 : 118), ont également interrogé « le fantasme d'une discipline distincte et autonome » (*the phantasm of distinct and autonomous discipline*), idéologiquement construite de manière à neutraliser les perspectives conflictuelles relatives aux individus, aux nations, aux genres, aux religions et aux classes sociales, notamment.

Pour Griselda Pollock, à qui l'on doit une puissante critique du « canon » masculin de l'histoire de l'art¹⁷⁵, le refoulement et la dénégation qui travaillent cette discipline concernent avant tout la dimension « genrée » de ses grands récits normatifs. C'est en ce sens qu'elle met l'accent sur le rôle démystificateur du personnage féminin dans *Gradiva*, lue comme une métaphore du rapport entre la psychanalyse et l'histoire de l'art. Suivant son interprétation, l'intervention critique et démystifiante de la psychanalyse, qui rend conscient le refoulé sexuel de l'historien de l'art et le conduit à développer un rapport autocritique à ses fantasmes, implique le remplacement d'une figure féminine par une autre : remplacement de Gradiva, l'image de pierre servant de substitut à l'objet d'amour perdu, par l'incarnation vivante de Zoé, figure de la désillusion dont Norbert a besoin pour sortir de son délire (Pollock 2006b : 26). Or, comme dans tout processus d'analyse, le devenir conscient du refoulé par lequel le savoir et l'amour réels « triomphent » sur le délire (Freud 1986 [1907] : 178-179) ne s'opère pas sans difficulté. En effet, le passage de l'illusion à la désillusion s'accompagne nécessairement d'une perte¹⁷⁶. La scène finale du récit analysé par Freud en rend compte par l'entremise d'un difficile repositionnement du sujet délirant par rapport à son fantasme. Avant de quitter Pompéi, alors que les amoureux sont enfin réunis, Norbert ayant reconnu la femme réelle (refoulée) derrière Gradiva (la femme fantasmée), il demande à Zoé de traverser la rue en passant une dernière fois sur les dalles de pierre « [...] avec sa façon de marcher paisible et alerte, auréolée des rayons du soleil [...] », pour reprendre les mots de Jensen (cité dans Freud 1986 [1907] : 179). Alors que Zoé s'exécute – mais non sans ironie, selon Pollock (2006b : 26) –, le fantasme de la démarche gradivienne se trouve cristallisé au même moment

¹⁷⁵ Par « canon », Pollock (1999 : 8-9) entend une « formation discursive » d'ordre « mythique » qui construit les œuvres, les textes et les figures valorisés d'une manière qui contribue à maintenir une logique d'idéalisation et d'identification narcissique typiquement masculine.

¹⁷⁶ André Green a très bien décrit cette perte inhérente au procédé psychanalytique. À propos de son application à l'analyse des textes littéraires, il affirme : « Si partielle que soit l'interprétation psychanalytique, elle est reçue avec un certain regret, parce qu'elle engendre un sentiment de désillusion, de lèse-majesté. La consolation qu'on peut tirer d'une plus grande intelligibilité du texte compense mal la perte d'une part de son mystère. L'éclairage fourni par l'interprétation illumine le texte d'une lumière trop crue, elle le dépouille du halo de sa lecture originelle. On en veut au psychanalyste d'avoir touché à la sainte pénombre du texte, propice à la naissance des fantasmes qui accompagnaient la lecture. Tout savoir véridique s'accompagne d'une perte irrécupérable. Une blessure narcissique infligée à qui veut lever le voile de l'illusion. Ainsi l'analysant au terme de son analyse regrette parfois sa névrose; elle lui donnait l'impression de se sentir un être d'exception, même s'il fallait en payer le prix par l'angoisse et la souffrance. » (Green 1992 [1971] : 22-23)

où il est reconnu *comme fantasme*¹⁷⁷. À la suite de Pollock, nous interprétons cette expérience de la désillusion par laquelle Norbert se confronte aux désirs refoulés que voilaient son délire comme une représentation en abîme du pénible renoncement de l'historien de l'art à sa fascination pour l'image – dont la femme est le schème prototypique¹⁷⁸ –, signalant par la même occasion le danger d'une fétichisation de l'image à laquelle la femme peut être amenée à se plier. Corrélativement, cette scène pointerait, selon nous, les résistances internes de l'histoire de l'art envers le refoulé féminin de son savoir¹⁷⁹, lequel fait ici retour sous la figure de Zoé, l'analyste – qui incarne hypothétiquement l'historien de l'art critique, et encore plus spécifiquement l'historienne de l'art féministe. Si l'on accepte cette réinterprétation de *Gradiva* du point de vue d'une histoire de l'art féministe, la figure de Gradiva-Zoé symboliserait, dans un premier temps, le refoulement de la femme comme *sujet* de connaissance au profit de sa constitution comme *objet* électif de désir et, dans un second temps, l'ébranlement de la construction délirante de l'histoire de l'art canonique par l'intégration critique de la différence sexuelle au sein même de sa structure de savoir et de discours.

Et qu'en est-il du personnage de Norbert Hanold? Selon notre hypothèse, il personnifierait l'historien de l'art *homme* fantasmant son objet sur un mode pathologique, ce dont témoigne la subordination de toute sa recherche aux fantaisies entourant Gradiva, donc à son délire. En d'autres mots, Hanold serait en quelque sorte le prototype de l'historien de l'art délirant. Cette hypothèse, que Pollock ne formule qu'implicitement dans son article de 2006, se trouve

¹⁷⁷ L'expérience analytique décrite dans *Gradiva* rejoint en un sens ce que Jacques Lacan a nommé la « traversée du fantasme ». Désignant la fin de l'analyse, la traversée du fantasme est le processus par lequel le sujet de l'inconscient – en termes lacaniens, le sujet barré (\$), divisé par le signifiant qui le constitue – reconnaît le lien qui l'unit à l'objet *a* – objet réel et insaisissable de son désir que l'analyste vient incarner dans la cure. Ce qui médiatise ce lien est le « fantasme fondamental », soit le schème singulier par lequel le sujet appréhende le réel et constitue sa réalité. Comme l'explique Bruce Fink (1995 : 61-63), ce processus consiste en une « reconfiguration du fantasme » par l'adoption d'une nouvelle position envers l'objet étranger du désir (l'objet *a*) qui implique une internalisation du trauma qu'il représente (le manque) et un certain remaniement des défenses. Ainsi, le sujet internalise la « cause étrangère », ou le « désir Autre », et l'assume de manière à le faire sien. En somme : « The traversing of fantasy is the process by which the subject subjectifies trauma, takes the traumatic event upon him or herself, and assume responsibility for that jouissance. » (Fink 1995 : 63)

¹⁷⁸ Voir entre autres Mulvey (1975) et Nead (1992).

¹⁷⁹ Souvenons-nous de l'association femme/savoir qui s'établit chez Freud par l'entremise de la figure de la sorcière (voir *supra*).

immédiatement renforcée par le fait que le délire du héros de Jensen est provoqué par la *contemplation* d'une œuvre d'art qui n'est pas sa *création*¹⁸⁰; c'est pourquoi il nous apparaît plus proche de l'historien de l'art que de l'artiste. Or l'historien de l'art n'est-il pas lui aussi, d'un certain côté, un écrivain (un artiste) engagé dans une démarche littéraire? Peut-on penser que le fantasme ultime de l'historien de l'art serait, en fin de compte, d'être artiste, c'est-à-dire d'engendrer? Une chose est certaine : il se rapproche d'Hanold en ceci que son investigation scientifique se conjugue avec un investissement érotique parfois exacerbé de l'œuvre d'art, l'objet de son savoir spécifique qui est à la fois, et depuis toujours, un objet privilégié de désirs¹⁸¹. Ce que met en scène la fiction de Jensen est donc une modalité particulière de relation à l'objet de savoir/de désir qui semble plus propre à l'historien de l'art – ainsi qu'aux figures associées de l'esthéticien, du théoricien de l'art et du critique d'art – qu'à l'artiste ou à d'autres types de théoriciens, comme le philosophe, dont les objets d'étude sont moins chargés sur les plans imaginaire et libidinal. En définitive, le texte sur *Gradiva* permet d'envisager que la dimension fantasmatique et potentiellement délirante du *discours* sur l'art est indissociable de la constitution fantasmatique de son *objet*.

La construction fantasmatique de l'histoire de l'art

Il convient ici de nous référer une dernière fois à *L'enfance de l'art* afin d'éclairer les implications d'une déconstruction des fantasmes du discours sur l'art. Dans l'introduction de ce livre, Kofman présente la démystification de l'art par la psychanalyse comme une opération de « démasquage » qui affecte profondément le rapport que le public en général et l'interprète

¹⁸⁰ Concernant la conjonction des positions de l'artiste et du spectateur que n'exemplifie pas *Gradiva*, il suffit d'évoquer la légende de Pygmalion, le sculpteur qui tombe amoureux de sa statue, que nous aborderons dans les chapitres à venir en lien avec le fantasme de l'œuvre d'art incarnée. Nous verrons, entre autres, que Michael Fried développe ce *topos* à propos de Courbet, chez qui il voit opérer un fantasme de fusion corporelle de l'artiste-spectateur avec le tableau qui confirme sa thèse de l'antithéâtralité (Fried 1990).

¹⁸¹ En ce qui a trait à la constitution de l'objet de l'histoire de l'art comme objet de désir, elle a été relevée par plusieurs études récentes proposant une relecture des corpus textuels fondateurs de la discipline. Outre le travail de Georges Didi-Huberman, qui place le fantasme au centre de l'histoire de l'art (traditionnelle aussi bien que critique), les recherches les plus révélatrices à cet égard sont celles qui ont été menées autour de la figure de Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art comme discipline vouée à la fantasmatisation de son objet. Nous retenons surtout Davis (1998 [1994]) et (1996), Potts (1994) et Streicher (2010). La question a également été discutée dans le champ des études visuelles, notamment par W.J.T. Mitchell (2005), pour ne nommer que celui-ci.

en particulier (en premier lieu, Freud lui-même) entretiennent avec l'œuvre d'art et son auteur. Dans cette optique, elle insiste plus spécifiquement sur la dénonciation de l'idéologie esthétique traditionnelle que Freud voit se perpétuer chez les esthéticiens « spécialistes » et les « biographes », ce qui peut très bien être élargi aux historiens de l'art, comme le suggère Griselda Pollock dans *Differencing the Canon* (1999 : 14-15)¹⁸². Une telle critique cible avant tout le modèle théologique du culte de l'art et de l'artiste¹⁸³ qui, selon Kofman (1970 : 30), est l'envers d'une logique d'identification narcissique dans laquelle l'artiste tient lieu de substitut symbolique du père, figure de héros et premier idéal du moi. La démythification de l'artiste par la psychanalyse de ses œuvres est alors perçue comme un geste « iconoclaste » infligeant à l'homme une importante « blessure narcissique » (Kofman 1970 : 35). Ce geste constitue un double meurtre symbolique : meurtre de l'auteur¹⁸⁴ comme génie créateur et, à travers lui, meurtre du père comme figure identificatoire fixée au stade narcissique du développement sexuel infantile. En vue de passer de l'enfance à l'âge adulte, en quelque sorte, l'interprète doit s'affranchir de sa fascination pour l'artiste et remplacer son choix d'objet narcissique déterminé par identification par la réalité de l'œuvre, ce qui implique un renoncement au principe de plaisir et l'abandon des illusions esthétiques au profit de la connaissance (Kofman 1970 : 23-36). Kofman ramène une fois de plus le questionnement esthétique freudien au complexe d'Œdipe :

Le problème de l'art chez Freud est donc lié au problème du père, c'est-à-dire au complexe d'Œdipe. L'art, comme l'ensemble des phénomènes culturels, est une formation réactionnelle à ce complexe. L'idéologie traditionnelle de l'art, théologique et narcissique, démasquée par Freud, y trouve son fondement dernier; elle est victime de l'infantilisme et d'un complexe d'Œdipe mal liquidé. L'attitude de Freud à l'égard de l'artiste répète l'attitude à l'égard du

¹⁸² Pollock (1999 : 14-15) affirme qu'il est possible d'appliquer aux historiens de l'art les propos de Freud sur les « biographes » rapportés dans *L'enfance de l'art*, à savoir qu'ils sont fixés à leurs « héros » sur le mode de l'idéalisation et de l'identification. Sans être incongrue si l'on considère l'importance de la perspective monographique dans la pratique traditionnelle de l'histoire de l'art, l'association biographe-historien de l'art nous apparaît quelque peu réductrice et mériterait d'être nuancé. D'ailleurs, il faut souligner que notre travail avec Kofman se démarque de celui de Pollock en ce sens qu'il n'a pas pour ambition de démythifier les structures mythiques de l'histoire de l'art, comme le propose cette dernière dans *Differencing the Canon*, mais d'analyser des fantasmatisques spécifiques afin de voir en quoi elles sont révélatrices.

¹⁸³ Sur la conception théologique de l'art véhiculée par la tradition philosophique, voir entre autres Schaeffer (1992).

¹⁸⁴ Il ne faut évidemment pas confondre cette « mort de l'auteur » avec celle annoncée par Roland Barthes dans son texte manifeste de 1968, car il ne s'agit pas de l'évacuer, mais de le démasquer.

père : surestimation admirative, difficulté de le « tuer », puis, fin des illusions et, avec elle, de l'enfance. Au règne du plaisir et de l'illusion se substitue alors celui de la nécessité. De même, à une période d'admiration pour l'artiste succède l'analyse de ses œuvres : « le sublime » obéit aux mêmes lois que le normal et le pathologique. Derrière le grand homme se découvre alors l'enfant, voire le névrosé. (Kofman 1970 : 34)

C'est d'ailleurs pour sortir de cette logique œdipienne, où l'idéalisation du père et le meurtre du père représentent les deux faces d'une même médaille, que Kofman a déplacé l'attention sur la figure de la mère, geste assurément plus subversif et lourd de conséquences duquel s'inspirera notre lecture des historiens de l'art. Ceci dit, il est néanmoins intéressant de remarquer que Freud s'attaque non seulement aux fantasmes œdipiens de l'artiste, mais également aux fantasmes des « spécialistes » de l'art, dont les discours se révèlent être modelés par la même structure infantile. La fascination pour l'art qui sous-tend le travail des historiens de l'art biographes¹⁸⁵, par exemple, témoignerait de leur difficulté à renoncer à la jouissance de leurs fantasmes que leur procure l'artiste par l'entremise de ses œuvres¹⁸⁶. Comme l'affirme Kofman dans *Quatre romans analytiques*, la « fonction démystificatrice » de la psychanalyse de l'art se joue alors dans la dénonciation du « [...] contrat de plaisir implicite noué entre l'artiste et le public [...] » (Kofman 1973a : 17). C'est dans cette optique que l'instigateur de la « psychanalyse appliquée » critique, quoiqu'obliquement, le rapport fantasmatique que les esthéticiens et les historiens de l'art traditionnels entretiennent avec l'œuvre d'art et l'artiste. Dans *L'enfance de l'art*, Kofman le démontre en prenant pour exemples les textes « L'inquiétante étrangeté » (1919) et « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), où Freud se présente comme « simple profane » vis-à-vis des « connaisseurs » de l'art¹⁸⁷. Or, selon l'argument de Kofman (1970 : 18-20), cette modestie est stratégique et doit être appréhendée dans un sens ironique : en réalité, Freud accuse les « spécialistes » (historiens de l'art, esthéticiens) de fonder leurs connaissances sur leurs propres fantasmes à propos des œuvres. Cela donne à penser que le discours des historiens de l'art serait

¹⁸⁵ L'étude de Pollock (1980) sur la « mythologisation » de Van Gogh, inspirée de la notion foucauldienne de « fonction-auteur » (Foucault 1969), est à ce titre éclairante.

¹⁸⁶ Voir *supra*, le « bénéfice de plaisir » associé à l'expérience de l'art dans « La création littéraire et le rêve éveillé » (Freud 1933 [1908]).

¹⁸⁷ Sur la position de Freud face à l'art, voir également Gallop (1984) et Leclerc (1996).

paradoxalement d'autant plus fantasmatique qu'il est spécialisé, étant le signe d'un mécanisme de défense d'autant plus puissant qu'il est dénié¹⁸⁸, comme le suggère la relecture kofmanienne de l'histoire de la philosophie, ainsi que les travaux d'historiographie critique menés par des historiennes de l'art féministes telles que Griselda Pollock et Amelia Jones. Dans tous les cas, un lien significatif semble s'établir ici entre la conception freudienne de l'artiste, appréhendé dans le moment de la désillusion, et celle du théoricien de l'art. En effet, de même que l'artiste est perçu par Freud comme mettant en forme un savoir qu'il ne maîtrise pas dans des œuvres qui construisent son identité plutôt que de l'exprimer, « [...] le "connaisseur" d'art critique sans savoir ce dont il parle, car c'est de lui-même qu'il parle : mais cette vérité "historique" sinon "matérielle" de son dire, seul le psychanalyste peut la livrer. » (Kofman 1970 : 20-21) En révélant ainsi la proximité du théoricien de l'art et de l'artiste – ces deux sujets « fantasmant » que nous avons vu s'incarner dans le personnage délirant de Norbert Hanold –, cet énoncé renforce l'opérativité des conceptions freudiennes et kofmaniennes sur l'art dans le champ spécifique des *théories de l'art*.

Dans son maître ouvrage *Differencing the Canon* (1999), Griselda Pollock a mis en évidence l'opérativité critique, et plus particulièrement féministe, des analyses proposées par Kofman dans *L'enfance de l'art* en ce qui a trait aux tendances théologiques et narcissiques auxquelles Freud associe le discours sur l'art. Pour elle, l'intérêt de l'esthétique freudienne, lue par Kofman, tient d'abord au fait qu'elle révèle le lien étroit, discuté précédemment, entre une pratique sociale hautement valorisée, l'appréciation de l'art, et certaines structures archaïques de l'expérience psychique qui se trouvent sublimées sous la forme de productions culturelles (Pollock 1999 : 13). Ainsi en est-il du « canon » artistique, structure fantasmatique conçue pour assurer le maintien d'une généalogie patrilinéaire ainsi que la reproduction des mythes masculins associés à la création (Pollock 1999 : 6). Selon Pollock, l'interprétation kofmanienne de Freud permet d'éclairer ces enjeux de genre qui sous-tendent la canonicité en histoire de l'art :

¹⁸⁸ Nous verrons que les choses opèrent un peu différemment chez les sujets de cette étude, qui ont plutôt tendance à affirmer la dimension fantasmatique de leur travail, ce qui est particulièrement le cas chez Didi-Huberman. L'intervention de l'auto-analyse dans le discours de ces auteurs serait peut-être même un mécanisme de défense encore plus puissant que la dénégation du fantasme intrinsèque à la spécialisation du savoir.

Sarah Kofman's reading on Freud thus sets up two registers. One enables us to have some insight into what is at stake in canonicity, as a formalisation of religious-narcissistic structure of idealising the artist. The other is the highly gendered terms of such a structure. Fathers, heroes, Œdipal rivalries not only reflect the specifically masculine bias of Freud's attention. They suggest that, structurally, the myths of art and artist are shaped within sexual difference and play it out on the cultural stage. (Pollock 1999 : 16)

La question, dès lors, est de savoir quelle position une histoire de l'art féministe doit adopter afin d'éviter la reconduction de cette logique œdipienne, ce en quoi résulterait le simple renversement du canon masculin et sa substitution par une version féminine composée d'une lignée de mères et d'héroïnes à idéaliser et auxquelles s'identifier narcissiquement¹⁸⁹. Tout à fait consciente de ce danger, qu'elle attribue principalement à l'hégémonie des structures mythiques de la culture phallogocentrique, Pollock (1999 : 18-19) suggère que l'une des alternatives offertes par la psychanalyse serait de chercher les traces du refoulement incomplet de la Mère dans l'œuvre des artistes, tant hommes que femmes, afin de cerner un espace de pensée dont la configuration défie, en quelque sorte, la logique patriarcale. Selon elle, l'exploration de cet espace ouvrirait au moins trois possibilités : 1) « [to] deconstruct the 'great man' myth and then productively read the works of men artists beyond its limited, repetitious refrains [...] »; 2) « [...] to speak of the myths, figures and fantasies that might enable us to see what women artists have done, to read for the *inscription in the feminine*, to provide, in our critical writings, representational support for feminine desires [...] »; 3) « [to] comprehend conflicting masculine desires, liberated from their theological encasement in the idealised image of the canonical artist » (Pollock 1999 : 18-19). Dans cette perspective, ce que propose l'auteure féministe est une nouvelle approche de l'histoire de l'art qui s'inscrit dans une « analyse extensive et globale de la culture » en rupture avec l'opposition entre le « canonique » et le « non-canonique », ainsi qu'avec « l'idolisation du Père et du Héros blancs » (Pollock 1999 : 19).

¹⁸⁹ Comme le souligne fort pertinemment Susan Hardy Aiken, évoquant la dialectique hégélienne maître-esclave, « [...] one might, by attacking, reify the power one opposes » (1986 : 298, cité dans Pollock 1999 : 6).

Malgré la pertinence de son projet critique, l'ambition que poursuit Griselda Pollock de démystifier les structures mythiques de sa discipline demeure assez éloignée de la démarche que nous inspirent ici les travaux philosophiques et psychanalytiques de Sarah Kofman. En effet, il ne s'agira pas, dans cette thèse, de dénoncer l'hégémonie d'un modèle masculiniste pour fonder la possibilité d'une histoire de l'art féministe, mais d'analyser la fantasmagorie spécifique de deux théoriciens de l'art *hommes* (Michael Fried et Georges Didi-Huberman) en procédant à une lecture interne et approfondie de leurs textes, sans présupposer à l'avance de leur appartenance à une fantasmagorie collective de genre masculin – ni toutefois les en exclure en vertu du fait qu'ils prennent l'un et l'autre leur distance avec l'histoire de l'art traditionnelle. C'est également sous un angle différent que nous aborderons la prégnance de motifs maternels-féminins dans les écrits de ces auteurs, tout comme les processus d'identification qui conditionnent leurs systèmes de pensée respectifs.

De fait, il nous semble que Pollock manque un aspect critique important de la lecture que Kofman développe des textes freudiens sur l'art, à savoir qu'elle leur « applique » la méthode de déchiffrement que ceux-ci mettent en pratique. Dans *L'enfance de l'art*, puis de façon plus affirmée dans *Quatre romans analytiques*, elle a démontré que l'approche psychanalytique des œuvres artistiques et littéraires, élaborée par Freud sur le modèle de l'interprétation des rêves et des symptômes, est opératoire à l'analyse de son propre discours sur l'art et la littérature. Dans cette optique, Kofman a procédé à une lecture stratégique des écrits de Freud, qu'elle qualifie de « lecture symptomale » et qui consiste, pour ainsi dire, à faire une *analyse freudienne de Freud*. Comme le note Penelope Deutscher (1999 : 166) : « One aspect of this project involves “deciphering” the figure of Freud. We see Kofman engaged, in a way, in being Freudian with Freud, taking an analytic stance with him. » Plus précisément, cette stratégie vise à distinguer entre ce que Freud *dit* et ce qu'il *fait* – soit entre le contenu manifeste de son discours et le sens latent que celui-ci sert à masquer – et ce, dans le but de « dévoiler » les opérations qui sous-tendent ses « intentions déclarées » (Kofman 1970 : 14-23 ; 1973a : 19). Souvenons-nous par exemple des analyses de « L'inquiétante étrangeté » et du « Moïse de Michel-Ange » ciblées dans *L'enfance de l'art*, qui révèlent que le psychanalyste *fait* le contraire de ce qu'il *dit* : dans la dénégation de sa capacité à apprécier l'art à sa juste valeur, il faut plutôt entendre, aux dires de Kofman (1970 : 17), « [...] la

dénonciation d'une esthétique de spécialistes et d'une psychologie du moi coupée d'une psychologie de ça ». Cela prouve qu'à l'instar des objets dont ils traitent, les écrits freudiens sur l'art peuvent être appréhendés eux aussi comme des formations de « compromis ».

C'est d'ailleurs pour marquer la spécificité du champ de l'esthétique dans la mise en place du corpus fondateur de la psychanalyse que Kofman emploie l'expression « romans analytiques ». L'argument central de *Quatre romans analytiques* est que les analyses freudiennes de textes littéraires et d'œuvres d'art constituent des « fictions » d'un genre particulier dont les enjeux diffèrent de ceux des récits cliniques :

Auteur de roman, Freud reconnaît l'être pour le moins, puisqu'il va jusqu'à comparer les constructions analytiques aux délires de ses patients, puisqu'il déclare que des « préférences profondes » guident et dominent les spéculations les plus abstraites de la philosophie et de la science : celle-ci offrant seulement des exactitudes provisoires » et, à ses yeux, une simple mythologie. Bien plus, des raisons stratégiques auraient pu faire revendiquer par Freud le titre d'auteur de fiction : la notion de « roman analytique » pouvait être un auxiliaire précieux contre le dogmatisme de ces nouveaux croyants qui adhèrent à la psychanalyse comme à un nouveau catéchisme. [...]

Cependant, les interprétations freudiennes de textes littéraires ne sont pas des romans parce qu'elles seraient seulement de simples hypothèses encore plus incertaines qu'à l'ordinaire (interprétations déficientes parce que manqueraient fondamentalement les associations de l'intéressé comme dans la cure¹⁹⁰) mais parce que, plus que des interprétations, détail par détail, d'un texte qu'elles laisseraient inchangé, elles sont des constructions d'un tout autre texte : des réécritures qui, entrelaçant les éléments de l'original dans la trame d'un tout autre tissu, les déplaçant dans un tout autre jeu, constituent des modèles, des fictions théoriques, qui transforment le texte initial, brut, en un fait scientifique de laboratoire susceptible de se plier aux lois et aux catégories analytiques. Le roman analytique est *méthodique* (mais « il y a de la méthode en toute folie ») [...] (Kofman 1973a : 14, 15)

En tout premier lieu, donc, les « constructions » analytiques érigées dans le champ de l'esthétique sont différemment fantasmatisques parce qu'elles sont créées en l'absence du sujet

¹⁹⁰ Commentant l'article « Constructions dans l'analyse », Kofman (1970 : 103-104) relie notamment le caractère « hypothétique » de la méthode freudienne « appliquée » à l'art à l'absence de la relation analytique, dans laquelle le sujet participe au processus associatif et réagit aux constructions de l'analyste, de sorte à les confirmer ou à les infirmer. À ce titre, le propre des analyses d'œuvres culturelles est de s'ériger en dehors d'un dialogue avec l'auteur, car, nous dit Kofman, soit il est mort, soit il rejette la construction ou y répond par dénégation.

et à partir d'un texte déjà constitués – ce qui, remarquons-le, est aussi le cas de l'analyse de Schreber, la seule étude clinique de Freud à se fonder entièrement sur un écrit. Le propre des psychanalyses de textes littéraires, nous dit Kofman, est d'abord de se donner comme des *fictions sur des œuvres de fiction*. Ce singulier redoublement se trouve parfaitement illustré dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, l'un des quatre « romans analytiques » relus par Kofman. En reprenant notre méditation sur ce texte, nous pourrions avancer qu'une double mise en abîme s'y opère, ce qui implique non pas deux, mais trois productions fantasmatiques : le délire du personnage, le roman de Jensen et l'analyse de Freud, laquelle est maintenant reconnue en tant que « fiction théorique », voire même en tant que délire, comme le suggère la dernière phrase de Kofman qui cite « Constructions dans l'analyse ». Autrement dit, nous serions ici face à un délire (théorique ou analytique) sur une fiction (littéraire) sur un délire (pathologique). Cette nouvelle interprétation suppose dès lors de positionner Freud, plutôt qu'Hanold, en théoricien de l'art délirant.

Les explications de Kofman abondent dans ce sens. Dans *Quatre romans analytiques*, la philosophe met en lumière l'émergence d'une fantasmatique *théorique* chez Freud, considéré dans son rôle de psychanalyste de l'art. Celle-ci vient remplacer la fantasmatique *esthétique* dont il était prisonnier dans le premier moment de son esthétique, celui de la fascination pour l'art et l'artiste, qu'il dénonce chez les esthéticiens conventionnels et le public de l'art en général. Selon l'argument de Kofman (1973a : 14-16), c'est par la déconstruction-reconstruction des œuvres – opération qui n'est pas sans rappeler le travail du sujet délirant – que Freud rompt avec la fascination, qu'il fait éclater l'illusion esthétique et qu'il procède au travail d'analyse en « construisant » un nouveau texte à partir du matériel sélectionné. Ce travail est orienté par le désir non seulement de rendre intelligibles les œuvres, mais aussi, derrière ce désir, par celui de faire coïncider leur sens avec le savoir de la psychanalyse. Ainsi, l'affranchissement de la séduction esthétique – soit d'une relation fantasmatique commune à l'art qui tient de l'illusion et du plaisir – dévoilerait la fantasmatique plus personnelle du psychanalyste, envisagé ici en tant que « théoricien de l'art » et plus spécifiquement en tant que théoricien de l'art critique (se démarquant de l'historien de l'art traditionnel). Cette fantasmatique théorique renverrait au plaisir intellectuel suscité par le déchiffrement des

« textes » par le truchement duquel se joue la déconstruction-démystification des fantasmes d'autrui au profit d'une nouvelle construction théorique qui se donne à lire comme un roman.

Afin d'appuyer son propos, Kofman convoque la lecture sélective et orientée que propose Freud de *Gradiva* à partir du résumé qu'il fait de la nouvelle de Jensen au début de son texte. Elle montre que ce résumé fait déjà subir à l'œuvre originale de nombreuses transformations (morcellements, déplacements, démembrement, etc.) qui confèrent à l'analyse un statut fictionnel. En outre, le geste interprétatif du psychanalyste contribuerait selon elle à déconstruire trois fantasmiques : d'abord, celle du personnage du récit (son délire); ensuite, celle de l'auteur Jensen (telle qu'elle est livrée à travers sa fiction littéraire); enfin, celle du lecteur qui, en raison de la désillusion inhérente au savoir analytique, se voit privé de la jouissance de ses fantasmes (Kofman 1973a : 105-109). Bien que l'idée ne soit pas énoncée en ces termes, cette analyse tend à démontrer que l'entreprise déconstructive de Freud constitue elle aussi une forme de *délire*. Ce délire résulterait de la systématisation d'un fantasme de nature théorique et épistémologique, fantasme lié au désir de « faire du sens », comme le dit Bayard, en réorganisant la structure fantasmique des œuvres en fonction de ses propres désirs.

Quelles conséquences tirer de cette analyse? D'une part, il paraît évident que le délire, compris comme *système* théorico-fantasmique, peut servir de modèle de compréhension pour traiter des fantasmes de la théorie de l'art. Ce modèle est peut-être d'autant plus pertinent que, comme le montre *Gradiva*, cette théorie porte sur un objet en soi hautement fantasmique, tant dans sa production que dans sa réception, ce qui multiplie les niveaux d'investissement. Griselda Pollock a formulé cette idée à propos du discours de l'histoire de l'art institutionnalisée, qu'elle associe à la structure délirante décrite dans *Gradiva*, mais sans toutefois approfondir le lien que cette structure entretient avec la théorie, comme nous l'avons traité dans ces pages. À cet égard, l'intérêt que présente à nos yeux le travail de Sarah Kofman est de montrer que les discours plus critiques sur l'art, ceux qui justement intègrent la psychanalyse et, qui plus est, reconnaissent la part de fantasme intrinsèque à la relation esthétique, sont eux aussi fantasmiques, mais autrement. Cela s'avère déterminant pour l'analyse que nous nous apprêtons à faire des œuvres théoriques de Michael Fried et de

Georges Didi-Huberman, car chacune à leur manière et plus ou moins explicitement, celles-ci thématisent les fantasmes esthétiques, tout en présentant une structure apparentée au délire. Telle sera notre hypothèse : comme les *fictions sur des fictions* que Kofman rencontre chez Freud, celles-ci se donnent à lire comme des *œuvres* (ou *systèmes*) *fantasmatiques sur des fantasmes*¹⁹¹ ou, plus spécifiquement, comme des délires théoriques sur des fantasmes esthétiques. Dans cette perspective, nous aurons également à réfléchir au statut de nos propres analyses critiques, car vouloir analyser les fantasmes du discours savant sur l'art, n'est-ce pas aussi, une sorte de « fantasme théorique »?

¹⁹¹ Nous nous inspirons ici d'un passage du livre *La parole mangée* (1986) de l'historien de l'art Louis Marin. Dans le chapitre consacré à l'utopie rabelaisienne de l'abbaye de Thélème, première utopie de la littérature française tirée de l'œuvre *Vie très Honorifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* de 1534, Marin (1986 : 112) décrit en ces termes la mise en scène narrative du fantasme : « [...] texte qui fait jouer le fantasme en le mettant en scène dans un récit et par cette représentation de représentation, indique la fantasmatique de tout texte et celle en particulier du texte « utopique » que nous venons de reconnaître dans Thélème, là encore au double sens du discours utopique et du discours sur l'utopie, redoublement où s'indique pratiquement le fantasme théorique du désir de vérité et de savoir. »

CHAPITRE 2

LA « FÉMINITÉ » DE MICHAEL FRIED

L'œuvre critique, historique, théorique et poétique de Michael Fried présente toutes les caractéristiques, mais aussi toutes les difficultés d'un *système* fantasmatique au sens où nous l'avons défini au chapitre précédent. Se déployant de façon extrêmement méthodique, du moins en apparence, ce système forme un tout cohérent régi par une logique interne qui soumet chaque élément et chaque étape dans le temps à un processus de rationalisation et, qui plus est, prend en charge sa propre interprétation au moyen d'un discours auto-analytique. En ce sens, le problème que pose d'entrée de jeu l'œuvre de Fried est le même que celui auquel se confronte le psychanalyste face au délire d'un paranoïaque : il s'agit avant tout de savoir par où et comment y entrer en vue d'accéder à son ou ses fantasmes et de développer, sur cette base, une nouvelle compréhension de son contenu, de sa structure et de ses mécanismes – sans se laisser complètement absorber par sa logique systématique. Car on ne circule pas comme on veut à l'intérieur d'un tel système... L'auteur a mis en place un appareillage discursif très sophistiqué afin de contrôler et d'orienter notre lecture, nous entraînant continuellement sur la pente glissante de son système. C'est d'ailleurs peut-être ce qui explique pourquoi, à notre connaissance, personne (à l'exception de Fried lui-même, bien sûr) ne s'est encore risqué à proposer une interprétation de la totalité du corpus friedien en prenant en compte l'articulation complexe de ses différentes parties. Sans prétendre pouvoir (ni d'ailleurs vouloir) fournir une analyse englobante ou « finie » de ce corpus, considérant que toute démarche analytique est condamnée à l'incomplétude et à l'incertitude, à plus forte raison lorsque l'objet d'étude continue d'évoluer comme dans le cas de Fried, nous tenterons néanmoins, par une lecture « symptomale », interne et critique de ses textes, d'en recomposer la trame fantasmatique et d'exposer les « points faibles » du système qu'ils consistent.

Pour ce faire, nous avons privilégié deux points d'entrée stratégiques dans l'univers textuel de l'auteur : premièrement, le récit autobiographique (ou auto-analytique) qui accompagne l'écriture de ses œuvres, et auquel donne plus officiellement forme l'anthologie

Art and Objecthood : Essays and Reviews, publiée en 1998 ; deuxièmement, un livre central que nous appellerons le « nombril » du système (pour des raisons qui seront détaillées plus loin), à savoir *Courbet's Realism* (1990). Explorer l'œuvre de Fried à partir de ces deux lieux particuliers nous permettra ici de lire les textes autrement qu'ils ne l'ont été jusqu'à présent et d'interroger ce qui les « travaille » de l'intérieur, en étant attentive à leurs manifestations pulsionnelles, investissements subjectifs et symptômes divers. L'enjeu de ce double examen du système friedien – par sa périphérie ou son supplément autobiographique, d'une part, et par son centre structurel et narcissique, d'autre part – est non seulement d'éclairer les modalités spécifiques d'articulation du théorique et du fantasmatique à l'intérieur de celle-ci, mais aussi, pour emprunter le vocabulaire de Kofman, d'observer l'évolution de ses « positions sexuelles ».

Dans la première partie de ce chapitre, intitulée « L'autobiographie », nous examinerons comment, par la reconstruction narrative de sa démarche intellectuelle, Fried dévoile le fonctionnement systématique de son travail et les enjeux identitaires qui le sous-tendent. Cela nous conduira à reconstituer le récit d'une subjectivité divisée, animée par des conflits que le système vise en quelque sorte à masquer. La seconde partie du chapitre, « Le “nombril” du système : *Courbet's Realism* », proposera quant à elle une plongée dans le texte le plus fantasmatique, pour ne pas dire délirant, de tout le corpus friedien, là où se révèle un *autre* récit : récit du corps et de la féminité jusque-là déniée du théoricien.

1. L'autobiographie

Si l'on peut détecter les prémisses d'une entreprise auto-analytique chez Michael Fried dès ses premiers travaux d'histoire de l'art¹⁹², il faut toutefois attendre la seconde moitié des années 1990 pour voir cette entreprise se formaliser plus concrètement, puis se systématiser à travers l'ensemble de sa production discursive. La publication en 1998 du recueil *Art and Objecthood : Essays and Reviews* marque, à cet égard, un tournant décisif. Dans ce livre au statut singulier, Fried jette un regard rétrospectif sur la critique d'art qu'il a produite entre 1961 et 1977¹⁹³, vingt ans après y avoir mis un terme définitif – croit-il alors¹⁹⁴ – pour se consacrer pleinement à ses recherches historiques. Par une relecture sélective et orientée de ses premiers écrits, l'auteur y *reconstruit* son projet théorico-critique et nous en livre le récit « officiel » ou « autorisé »¹⁹⁵ dans l'essai introductif du volume intitulé « An Introduction to My Art Criticism », qu'il signe et date très précisément : « Baltimore, Maryland / May 28, 1996 ». Ce texte récapitulatif, qui expose sur près de soixante-quinze pages l'évolution et les enjeux de sa démarche comme critique d'art, puis comme historien de l'art, peut être considéré, à la lumière des réflexions de Sarah Kofman sur les rapports entre l'œuvre et la vie, comme une autobiographie intellectuelle à moitié déguisée : à travers la reconstruction

¹⁹² Voir par exemple le dernier paragraphe de l'introduction de *Absorption and Theatricality* (Fried 1980 : 5).

¹⁹³ Bien que l'essentiel de sa critique d'art se concentre entre les années 1961 et 1967, Fried a écrit ponctuellement sur des artistes contemporains jusqu'en 1977, date à laquelle il publie son dernier texte sur Anthony Caro, une introduction pour le catalogue de l'exposition *Anthony Caro's Table Sculptures, 1966-1977* organisée par le British Art Council. Republié dans le recueil *Art and Objecthood*, ce texte a aussi été inclus au premier volume (p. 21-35) du catalogue raisonné de ce sculpteur commencé par Dieter Blume en 1981 (et qui compte maintenant 14 vol.).

¹⁹⁴ Il semble que l'auteur ne se doutait pas, au moment où il préparait cette anthologie, qu'il allait revenir à l'art contemporain quelques années plus tard.

¹⁹⁵ Nous faisons référence ici à la notion de « récit autorisé » théorisée par Jean-Marc Poinot (1999). Par cette expression, Poinot (1999 : 135-138) désigne des discours *seconds* rattachés à une œuvre ou un ensemble d'œuvres, mais distincts à la fois des *énoncés performatifs* qui sont constitutifs du contenu de l'œuvre et des *énoncés théoriques* qui tiennent lieu de modèles pour la production d'autres œuvres. Les récits autorisés se définissent essentiellement par leur fonction, qui est de construire l'autorité de l'artiste (dans ce cas-ci, l'auteur) en établissant le « contrat iconographique » garant de la socialité de l'œuvre. Ainsi, explique Poinot (1999 : 250) : « [...] les récits autorisés ou même les énoncés théoriques n'ont pas vocation à exister seuls et à valoir par leur qualités intrinsèques, mais le fait qu'ils soient attachés à l'œuvre, en supplément de celle-ci n'implique pas qu'ils combrent un manque inhérent à l'objet esthétique lui-même. Le manque auquel ils pallient, si tant est qu'il faille parler de manque, serait un des éléments du dispositif de socialisation de l'œuvre. »

narrative de son œuvre, Fried *se* raconte à lui-même (en même temps qu'à ses lectrices et lecteurs) et tente, ce faisant, de reconstituer son identité éclatée en inscrivant ses différents « moi » dans une structure cohérente.

L'autobiographie : rationalisation, auto-analyse et reconstruction narrative

Pour saisir les implications psychanalytiques de telles opérations, il est utile de nous référer ici à la notion d'autobiographie que Kofman a redéfinie dans *Explosion I et II* à partir d'une lecture « pas à pas » du livre *Ecce Homo* de Nietzsche, l'autobiographie intellectuelle du philosophe allemand publiée en 1888. Reversant la conception commune de l'autobiographie comme narration « [...] d'un sujet toujours déjà là qui dans sa singularité se distinguerait de tous les autres », l'exégète du texte nietzschéen nous invite à y voir plutôt « [...] le récit [d'une] traversée vers "soi-même" » qui relate le cheminement complexe, ponctué de détours, de diversions, de travestissements et d'identifications multiples par lequel un sujet « devient ce qu'il est¹⁹⁶ », c'est-à-dire acquiert son identité « propre » (Kofman 1992 : 22 ; 56). Dans cette perspective, nous dit Kofman (1992 : 22) : « C'est le "récit" autobiographique lui-même qui constitue le "je" et le sujet dont il est censé faire le simple récit. Le temps de l'autobiographie seul permet au "je" d'advenir à "lui-même" dans un geste de réaffirmation sélective et discriminative. » Ce « temps de l'autobiographie » ou « temps de l'après-coup » dont parle Kofman – et dont nous démontrerons toute l'importance chez Fried – correspond donc au moment où l'auteur relit ses textes antérieurs et tente d'en reconstituer l'unité, en accord avec ce qu'il est ou croit être devenu. Tel que précisé dans *Explosion II*, cette unification de l'œuvre par la mise en évidence d'un « vouloir unique » traversant celle-ci n'est envisageable qu'à partir du point de vue rétrospectif offert par l'autobiographie :

Ce vouloir, construit dans l'autobiographie, n'a jamais préexisté à sa construction dans et par l'œuvre. Il a été l'objet d'une conquête aporétique, pour laquelle nul chemin n'était à l'avance tracé ni assuré. [...] C'est seulement la renaissance de chacune de ses œuvres dans une relecture après-coup, qui les remanie, les retraduit, éliminant tout l'anecdotique et l'accidentel, relecture

¹⁹⁶ Cela fait référence au sous-titre d'*Ecce Homo*, « Comment l'on devient ce que l'on est », une formule que Nietzsche emprunte au poète grec Pindare (*Les Pythiques II*, v. 72).

guidée par la volonté d'unifier l'œuvre et de l'ériger en œuvre, qui permet d'établir du début à la fin une continuité sans solution, assurant à l'auteur son identité, et son unité, sa véritable « naissance ». (Kofman 1993 : 130)

Pour édifier cette « fiction » de l'œuvre et du moi unifiés, le théoricien doit d'abord départager à l'intérieur de son corpus les éléments qui, selon lui, lui appartiennent en propre, et qui méritent donc d'être « sauvés », de ceux qu'il vaut mieux « enterrer » et faire « oublier », car étant susceptibles d'affaiblir la cohésion du système ou de nuire à son fonctionnement. Interprétés par Kofman (1992 : 25) comme une « défense contre la “folie” », au même titre que certaines opérations théoriques abordées au chapitre précédent, ce partage et les remaniements qui l'accompagnent mettent en évidence le « geste réappropriateur » par lequel le théoricien, dans un fantasme d'autogenèse, cherche à assumer lui-même l'explication de son œuvre, en réfutant les lectures à ses yeux erronées, injustes ou carrément hostiles proposées par ses critiques, commentateurs et commentatrices.

Il suffit de lire la préface de *Art and Objecthood : Essays and Review* pour constater qu'un travail de reconstruction similaire anime l'écriture de cet ouvrage. En guise d'avertissement et de « mode d'emploi » à l'usage de ses lectrices et lecteurs, Fried fournit dans cette préface « unificatrice », au sens de Genette (1987)¹⁹⁷, quelques indications révélatrices concernant la sélection, l'édition et l'organisation des textes à l'intérieur du recueil. La préface s'ouvre ainsi :

This book reprints much, though by no means all, of the art criticism I wrote between the fall of 1961 and 1977, the date of a short catalog introduction for a travelling exhibition of Anthony Caro's table sculptures. It is organized in three parts, arranged in reverse chronological order, but within each part the writings it comprises are presented in the order they were written. (In part one, which includes both longer and shorter texts, the longer ones come first and then the shorter ones.) This sounds more complicated than it is. What the reverse chronological means is that the reader comes across my best or most mature

¹⁹⁷ Gérard Genette (1987) désigne par cette expression une des fonctions principales de la préface, qui consiste à valoriser le texte en soulignant son unité formelle et/ou thématique. Selon Genette (1987 : 188), « [le] recueil d'essais ou d'études est sans doute le genre qui appelle le plus fortement la préface unificatrice, parce qu'il est souvent le plus marqué par la diversité de ses objets, et en même temps le plus désireux, par une sorte de point d'honneur théorique, de la dénier ou de la compenser. » Pour une réflexion stimulante sur les enjeux méthodologiques et philosophiques de la préface, nous renvoyons à l'essai « Hors livre » de Derrida sur lequel s'ouvre *La dissémination* (Derrida 1972a : 9-76).

criticism first and so is not led to plow through inferior stuff before reaching it. Moreover, since I have always tended from essay to essay and book to book to advance my arguments in stages, summarizing what has gone before and sometimes recycling previous texts, such an ordering helps neutralize the repetitiveness that can result. In any case, only when I thought of organizing a selection from my criticism in this way did I come to feel that it made sense as a book. (Fried 1998 : xv)

L'argument invoqué par Fried pour justifier l'agencement alambiqué de son corpus – lequel est divisé en trois parties, présentées en ordre chronologique inversé, alors que les écrits qui composent chacune des parties apparaissent en ordre chronologique, sauf pour la première partie où la longueur des textes en détermine également l'agencement... – relève clairement d'un travail de rationalisation au sens où nous l'avons défini au chapitre précédent. Dans ce paragraphe liminaire, l'auteur prétend avoir simplement voulu faciliter la tâche de ses lectrices et lecteurs en leur offrant d'entrée de jeu sa critique d'art la plus aboutie, leur épargnant ainsi l'effort de devoir « traverser péniblement » (*to plow through*) une production « inférieure » pour arriver à ses « meilleurs » textes, et leur évitant du même coup l'ennui de la répétition qu'entraînerait inévitablement une présentation linéaire du corpus. Or, dans la mesure où, pour reprendre les mots de Freud (2002 [1912] : 74¹⁹⁸), ces regroupements textuels et leur disposition ne font sens que « si l'on se place du point de vue du système », il ne fait aucun doute que c'est Fried lui-même qui en bénéficie le plus. Cette réorganisation sélective de sa production critique lui permet en effet de recomposer une image à la fois plus homogène et plus positive de sa première identité en ordonnant son matériel en fonction d'une échelle de valorisation, présentant tout d'abord ses textes de « maturité », jugés supérieurs (Part One : 1966-77) ; enchaînant ensuite avec un travail transitoire, d'importance relative (Part Two : 1965) ; pour finir avec ses écrits « de jeunesse », auxquels il attribue un rôle mineur (Part Three : 1962-64). Comme le révèle la dernière phrase de la citation, c'est seulement lorsque cette structure lui est apparue à l'esprit qu'il a eu le sentiment qu'une sélection de sa critique d'art « faisait sens en tant que livre ». Nous verrons plus loin que d'autres motifs tout aussi, sinon plus significatifs ont déterminé le moment de publication de ce recueil. Mais d'ores et

¹⁹⁸ Voir la citation de *Totem et tablou* dans la section « théorie et délire » du chapitre 1 qui comprend un passage sur la rationalisation.

déjà, l'affirmation de Fried permet de constater, comme le dit Freud (2002 [1912] : 73-74) de la formation d'un système rationalisé, qu'« [une] formation intellectuelle [lui] est inhérente, qui exige de tous les matériaux qui se présentent à [sa] perception et à [sa] pensée un minimum d'unité, de cohérence et d'intelligibilité », quitte à en éliminer une partie, à les modifier ou à « [...] affirmer des rapports inexacts, lorsque, pour certaines raisons, [la pensée] est incapable de saisir les rapports corrects ».

De plus, tout en indiquant que le recueil republie la majorité des écrits sélectionnés dans leur version originale, Fried (1998 : xv) avoue « s'être senti libre » d'y apporter quelques modifications stylistiques et linguistiques – « [...] while longing to make more sweeping changes [...] », précise-t-il entre parenthèses¹⁹⁹. Il s'est également permis d'ajouter ou de modifier des notes de références, de corriger des erreurs factuelles, et même d'intégrer des citations jugées « pertinentes » de textes antérieurs ne faisant pas partie de sa sélection finale, mais en aucun cas, nous assure-t-il, il n'a rectifié ou révisé les idées énoncées dans ces écrits, et ce, même s'il n'adhère plus à certaines d'entre elles²⁰⁰.

De façon encore plus déterminante, Fried (1998 : xvi) affirme n'avoir pas hésité à écarter de nombreux articles et essais qui, avec le recul, lui paraissent « désespérément immatures » (*hopelessly immature*) ou qui, pour diverses raisons, ne méritent pas selon lui d'être réédités²⁰¹. De ce premier corpus, il ne retient finalement que les éléments lui permettant de

¹⁹⁹ Nous portons ici un intérêt particulier au contenu des parenthèses, très nombreuses dans les textes de Fried, car celles-ci se caractérisent souvent par un changement de ton significatif ou par des glissements rhétoriques qui font parfois penser à des envolées délirantes, et qui nous dévoilent des éléments importants de la constitution fantasmatique de son discours.

²⁰⁰ Il serait certainement intéressant de comparer la version éditée des textes de ce recueil avec les versions originales ou publiées dans d'autres contextes pour vérifier l'ampleur réelle et la nature exacte de ces modifications, que Fried considère comme (trop) mineures. Ce minutieux travail déborde cependant le cadre de cette thèse. Pour des raisons méthodologiques expliquées précédemment, nous avons choisi de nous en tenir à la version autorisée de l'auteur, c'est-à-dire à celle qu'il a reconstruite après-coup en l'inscrivant dans un scénario structuré, de façon analogue à l'élaboration des récits de rêve ou des constructions fantasmatiques dans le contexte psychanalytique, où l'histoire factuelle du sujet a peu d'importance. Cela nous ramène à l'affirmation très juste de Ricoeur (1986 : 4), citée au chapitre 1, selon laquelle « [...] *ce qui est psychanalytiquement pertinent, c'est ce qu'un sujet fait de ses fantasmes* [...] ».

²⁰¹ « As for the contents of this book, I haven't hesitate to leave out reviews and essays that now strike me as hopelessly immature or otherwise not worth republishing [...] » (Fried 1998 : xvi). Cette remarque est suivie de l'énumération d'une série d'omissions volontaires : notamment, le catalogue de l'exposition rétrospective

former un tout cohérent au point de vue historique et théorique – mais aussi, et surtout, au point de vue systématique. En fait, seuls les textes dans lesquels, rétrospectivement, l’ancien « critique-théoricien²⁰² » peut véritablement *se* reconnaître comme penseur *autonome* et témoigner de la voix singulière grâce à laquelle il s’était taillé une place sur la scène artistique des années 1960, sont jugés dignes d’être republiés et commentés dans l’introduction autobiographique du livre. Les remarques préliminaires de cette introduction, que l’on peut considérer comme une extension de la préface, permettent d’ailleurs de constater que Fried rétrécit encore davantage le « foyer chronologique » (*chronological focus*) du volume : bien qu’il ait choisi d’inclure à sa sélection des extraits de son « travail d’apprentissage » (*apprentice work*) (1961-1962) et quelques textes postérieurs à 1970, il concentre l’attention sur sa production textuelle des années 1963-1967, qui couvre selon lui des enjeux artistiques centraux de cette période « intense » et « mouvementée » (*intense and eventful*), à savoir « [...] the modernist abstract painting and sculpture of Morris Louis (who died in 1962), Noland, Olitski, Stella, and Caro, as well as the Minimalist critique of that art in the interest of objecthood and theater [...] » (Fried 1998 [1996] : 2) [fig. 2-8]. En ce sens, écrit-il, « [...] this is yet another book about the 1960s by an author who, then in his twenties, continues to bear their mark » (Fried 1998 [1996] : 2). On notera ici l’usage de la troisième personne, stratégie rhétorique récurrente sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le passage le plus révélateur de la préface demeure toutefois cet aveu, formulé tout juste avant les habituels remerciements, qui nous livre la clé d’interprétation de cet ouvrage considéré dans son ensemble :

I wish I could say that I am satisfied with the bulk of the texts that I have made into this book. For the record, it seems to me *I came into my own as an art critic and theorist only in the fall of 1966*, with “Shape as Form : Frank Stella’s Irregular Polygons” and with “The Achievement of Morris Louis,” which

d’Anthony Caro à la Hayward Gallery en 1969, une partie des quatorze « New York Letters » qu’il a rédigées pour *Art International* entre 1962 et 1964, ainsi que ses articles des années 1980-1990 « [...] that belong to a different time frame from that of the book as a whole [...] » (Fried 1998 : xvi), pour ne nommer que ceux-ci. Si l’on se réfère à la bibliographie à la fin de l’ouvrage, et que l’on compare son contenu avec celui de la table des matières, on constate que moins de la moitié des soixante-six titres répertoriés, vingt-sept plus particulièrement, figurent dans le recueil.

²⁰² L’expression « critic-theorist » est de Fried (1998 [1996] : 14).

roughly a year later I expanded to form the text of my book on Morris Louis (reprinted here). *That I then went on to write "Art and Objecthood" provides the rationale, as well as the title, for the volume as a whole.* (Fried 1998 : xvi. Nous soulignons.)

À la lecture de cet extrait, on comprend que Fried aurait pu (ou voulu ?) se contenter de republier uniquement ses textes de 1966-1967, stratégiquement disposés au début de la première partie du recueil, dans lesquels il voit se consolider sa véritable identité, identité dont il affirme encore porter les marques (les cicatrices ?) trente ans plus tard. Cette remarque nous apprend en effet que c'est en 1966 – soit un an après avoir été reconnu comme « jeune critique » grâce à l'exposition *Three American Painters* (1965)²⁰³ qu'il avait organisée durant ses études en histoire de l'art à l'Université Harvard (Dubreuil-Blondin 1993 : 71²⁰⁴) – que Fried serait *né* (« advenu à lui-même », dit-il) comme critique et théoricien indépendant. L'âge de la maturité aurait été atteint dès l'année suivante, avec l'écriture du texte qui allait le rendre tristement célèbre²⁰⁵, « Art and Objecthood » (1967), un essai abondamment commenté que son auteur décrivait encore récemment comme le point « culminant » (*the culminating essay*) de sa démarche théorico-critique (Fried 2011 : 2). D'ailleurs, c'est justement le fait d'avoir écrit ce texte qui, de son propre aveu, aurait motivé la conception du recueil *Art and Objecthood : Essays and Reviews* : comme le souligne en effet la reprise du titre, et comme c'est écrit en toutes lettres dans la préface, « Art and Objecthood » constitue ni plus ni moins la « raison d'être » (*rationale*) de cette publication rétrospective. Cette déclaration d'intention appelle évidemment quelques explications, car comment comprendre qu'un seul texte puisse générer un tel travail ? Autrement dit, à quelles exigences du système ce travail répond-il ? Une lecture attentive de l'autobiographie qui prend forme dans « An Introduction to My Art

²⁰³ L'exposition *Three American Painters : Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* a été présentée au Fogg Art Museum du 21 avril au 30 mai 1965. L'essai qui tient lieu d'introduction au catalogue de cette exposition a ensuite été repris pour une autre exposition portant le même titre, mais regroupant des tableaux différents, au Pasadena Art Museum du 6 juillet au 3 août 1965. La seconde partie du recueil *Art and Objecthood* est entièrement réservée à ce texte charnière (Fried 1998 : 213-265).

²⁰⁴ Dubreuil-Blondin (1993 : 85, note 7) cite à l'appui la préface du catalogue, signée Charles W. Millard III, où l'on peut lire que l'exposition avait pour but de faire valoir « [...] *one of the most significant viewpoints in the art of the mid-1960.* »

²⁰⁵ À la suite de Mark Linder, Fried qualifie lui-même « Art and Objecthood » d'« infamous essay » dans l'introduction de *Why Photography Matter as Art as Never Before* (2008 : 2, 353, note 1).

Criticism », et qui par la suite se dissémine un peu partout dans le paratexte des œuvres de Fried, nous permet d’esquisser une hypothèse de réponse.

C’est d’abord sans surprise que l’introduction de *Art and Objecthood* débute sur le mode de la négation (ou de la dénégation), par une énumération des choses que Fried prétend *ne pas faire* dans ce texte²⁰⁶ : par exemple, il n’actualise pas sa pensée critique à la lumière de développements ou d’enjeux artistiques ayant émergé après l’écriture des œuvres qui y sont colligées ; il ne traite pas de sujets (en particulier, le postmodernisme) ou de pratiques (l’art conceptuel, la performance) qu’il considère comme débordant le cadre strict de sa critique d’art ; il ne prend pas non plus en compte le travail récent des artistes auxquels il s’était principalement intéressé dans les années 1960-1970 (Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Larry Poons et Anthony Caro) ; et surtout, il ne riposte pas, à peu de choses près, aux nombreuses critiques dont il a été – et continue d’être – l’objet, comme si les critiques ne méritaient pas ces réponses et que son travail se situait d’emblée au-delà de la science, qui est fondée sur la discussion. Voici plus précisément comment Fried (1998 [1996] : 1) formule ce dernier point : « Also, “Art and Objecthood” and my critical position generally have drawn a lot of fire over the years, but by and large I do not reply to my critics (in the body of the text, at any rate). » Il ajoute qu’il corrige, certes, certaines déformations de ses idées, « [...] which of course is a reply of sorts [...] », mais qu’en aucun cas, il n’a voulu donner l’impression de chercher à « réaffirmer » les convictions et la rhétorique du critique d’art qu’il était en 1967 : « Although it hasn’t been possible to avoid all self-justification, that has been the ideal » (Fried 1998 [1996] : 1). Or de toute évidence, cet « idéal » ne s’est pas concrétisé et Fried en est bien conscient, comme le suggère l’usage de toutes ces formules d’atténuation. De fait, on n’a qu’à parcourir les dix pages de notes regroupées à la fin de l’introduction (Fried 1998 [1996] : 54-74) pour se rendre compte que ce dernier fait le contraire de ce qu’il annonce : malgré le fait qu’il adopte effectivement une certaine distance à l’égard de ses positions antérieures, l’auteur développe de longues remarques justificatives dans lesquelles il commente la réception de sa critique d’art et se défend contre ses principaux adversaires,

²⁰⁶ « Here are some things I do not do in this introduction. » (Fried 1998 [1996] : 1)

nommément Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Hal Foster, Thierry De Duve et, soulignons-le, Georges Didi-Huberman²⁰⁷. À la lecture de ces notes, on peut d'ailleurs remettre en doute l'affirmation selon laquelle il n'aurait lu que quelques-uns des livres et articles le concernant²⁰⁸. De plus, contrairement à ce qui est affirmé dans les commentaires préliminaires, cette discussion se déploie aussi largement dans le corps du texte, qui s'articule à partir des points de résistance, de différend ou d'incompréhension que Fried identifie au sein de sa fortune critique : par exemple, sa relation à Greenberg, son usage du concept d'« opticalité » et le déni du corps que celui-ci implique supposément, sa dénonciation de la « théâtralité » minimaliste et le déplacement de cette question dans le champ de l'histoire de l'art, pour ne nommer que ceux-ci. Sans avoir à faire une analyse approfondie de ces différents points, il apparaît évident que « An Introduction to My Art Criticism » met en jeu le désir de l'auteur de se réappropriier l'explication de son œuvre en réaction aux interprétations extérieures qui, selon lui, ont complètement faussé, pour ne pas dire démoli, son image de critique-théoricien.

Nous en voulons pour preuve le récit personnel qui se déploie dans la première section de cette longue introduction, intitulée « Some Autobiographical Background », et qui se poursuit implicitement dans les deux sections suivantes (« Some Thoughts on My Art Criticism » et

²⁰⁷ Fried fait référence à Didi-Huberman, et plus précisément à son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), aux notes 63, 68 et 78. La note 63 mérite d'être citée, car elle permet de saisir la teneur du désaccord entre ces deux auteurs sur la question du minimalisme : « It may seem churlish to pick on Smith again here, but I'm probably reacting to Georges Didi-Huberman's gross overestimation of his achievement in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris, 1992). It's impossible to convey the intellectual flavour of that book in a few lines. Suffice it to say that the author finds in Smith's *Die* work of exemplary profundity, and that he marshals against "Art and Objecthood" a killer lineup of world-class intellectuals – among them Walter Benjamin, Derrida, Freud, Lacan, and Merleau-Ponty, not to mention Joyce and Kafka – all of whom are brought together under a notion of "image dialectique" that emphasizes, predictably, "le *clivage* à l'œuvre : soit le clivage du sujet du regard" (p. 178 n. 67). The degree of seriousness of Didi-Huberman's engagement with my arguments may be gauged in a short passage in which, glossing a quotation from Smith, he first asserts that Smith himself didn't see his sculptures as "theatrical" (I never said that and in any case what Smith thought in that regard is irrelevant), adds that we may envisage them as "monuments of absorption" (by critical fiat, evidently) and then states in a footnote that this is to allude to my oppositions (merging "Art and Objecthood" with *Absorption and Theatricality*), which therefore are, in this case, "inopérants" (pp. 74-75). » (Fried 1998 [1996] : 69, note 63) Pour un dialogue entre « Art and Objecthood » et *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, voir notre mémoire de maîtrise (Chagnon 2008).

²⁰⁸ « But I have read only some of the books and articles that take me on [...] » (Fried 1998 [1996] : 1)

« Art Criticism and Art History »)²⁰⁹. La même histoire, dépouillée d'une partie de son contenu anecdotique et de nombreux détails factuels, mais incluant ses récents dénouements, est reprise par la suite dans l'introduction du livre *Four Modest Oultaws : Sala, Ray, Marioni, Gordon* (2011). Cette introduction, qualifiée d'« optionnelle » (entre parenthèses), propose, à l'attention d'éventuels nouveaux lecteurs et nouvelles lectrices, souhaités plus jeunes et de nationalités différentes, soit des oreilles vierges disposées à entendre sa voix, sans aucune préconception quant à son passé, « [...] a framework, at once critical, historical and personal, to the essays that follow [...] » ; ceux et celles qui sont familiers avec ses idées – « [...] including some likely to be sympathetic to my arguments [...] », précise-t-il – sont quant à eux et elles encouragés à passer directement au chapitre 1 (Fried 2011 : 1²¹⁰). Se présentant comme des suppléments autobiographiques aux œuvres elles-mêmes, les deux écrits mentionnés ci-dessus révèlent au grand jour le travail de reconstruction narrative auquel Fried se livre dans l'après-coup afin de souligner la continuité fondamentale de son projet critique, historique et théorique des cinquante dernières années.

Plus spécifiquement, ce récit autobiographique lui permet de dégager un axe dominant dans son œuvre et de l'imposer comme angle de lecture : placé sous le signe de l'*antithéâtralité*, cet axe privilégié du *système* peut être considéré d'emblée comme la voie masculine, rationnelle, que les théoriciens hommes semblent plus enclins à adopter, selon Sarah Kofman. Dans ce qui suit, nous verrons toutefois qu'à l'instar des philosophies prétendument « viriles » relues par Kofman, l'œuvre friedienne est travaillée par une profonde ambiguïté sexuelle que la reconstitution après-coup de son système a pour fonction de maîtriser ou de masquer, dans une certaine mesure. D'ailleurs, la lecture attentive de

²⁰⁹ Il est intéressant de noter que comme une grande partie des textes regroupés dans le recueil publié en 1998, la première partie autobiographique de cette introduction a été éliminée de l'édition française de *Art and Objecthood* parue en 2007 sous le titre *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine* (2007). De plus, les parties 2 et 3 ont été inversées et le texte lui-même a changé de position, passant d'introduction à avant-dernier chapitre (le septième sur un total de huit), ainsi que de titre, « An Introduction to My Art Criticism » devenant « De l'antithéâtralité ».

²¹⁰ « I realize, naturally, that for many readers – including some likely to be sympathetic to my arguments – I will be covering familial material; they are encouraged to skip this introduction and go directly to the essay on Sala. Other readers, though, perhaps including younger artists of different nationalities (that is my hope), will be coming to this book without any background in my previous writing, and I see no alternative to running through some basic points yet again. » (Fried 2011 : 1-2)

l'autobiographie nous permettra de découvrir, derrière la voix virile du penseur systématique, une voix féminine, maternelle, qui nous donne accès aux motifs pulsionnels de l'œuvre. C'est en nous laissant guider par ces deux voix que nous tenterons, dans la première partie de ce chapitre, d'explicitier la composition, le mode d'organisation et le fonctionnement fantasmatiques du système friedien, et d'en révéler par le fait même l'ambivalence profonde.

La naissance du « critique-théoricien » ou la conception de « Art and Objecthood »

Le récit de Fried débute au courant des années 1960 avec la naissance du « critique-théoricien ». Les prémisses et les circonstances de cette « naissance » sont relatées en détails dans la première partie de « An Introduction to My Art Criticism ». Dans ces pages, Fried commence par raconter comment il en est venu à s'intéresser à la critique d'art à la fin de la décennie précédente : c'est pendant ses études à Princeton, par l'intermédiaire de ses amis peintres Frank Stella, Darby Bannard et Stephen Greene, qu'il est entré pour la première fois en contact avec les écrits du grand critique d'art Clement Greenberg. Reconnu pour sa prose austère, sa rigueur intellectuelle et son engagement passionné envers l'art moderniste, ce dernier était à l'époque « [...] the only art critic that we valued and wanted to read », se souvient Fried (1998 [1996] : 3). L'histoire de sa relation avec Greenberg occupe de fait une place relativement importante dans son autobiographie. En témoignent la précision anecdotique et les révélations à teneur affective qui caractérisent le passage suivant relatant l'épisode de la rencontre du jeune Fried avec celui qu'on peut considérer comme son premier « père » intellectuel :

Some time during the spring of 1958 I wrote a letter to Greenberg (Steve Greene probably gave me his address) expressing my admiration for his writing and asking whether I might come and get his advice about starting out as an art critic. Greenberg replied by postcard inviting me to call and set a time for a visit, whereupon I got cold feet and did nothing. A few weeks later a second postcard arrived saying that several pieces of mail he had recently sent out seemed to have gone astray and maybe that happened to the card to me ; he gave me his number and invited me to call. This time I followed through, and so made my first visit to Greenberg (at 90 Bank Street) in the late spring of 1958. I don't remember much about the visit other than the nervousness I felt being in his presence. Greenberg was then in the process of revising the essays that would go into *Art and Culture* and at one point asked my opinion of Theodore Roszak's sculpture. I said I didn't like it, which impressed him.

(Greenberg to his wife Jenny : “He sees through Ted Roszak !”) He also said that art criticism as usually practiced was a pitiful activity and went to warn me against the danger of studying art history. This was one of Greenberg’s hobbyhorses : he believed that the historical approach was inherently nonjudgmental and therefore antithetical to criticism. I had begun to take art history courses, which I loved, and was starting to think about becoming an art historian. (Fried 1998 [1996] : 3-4)

À la lecture de cet extrait, on sent déjà une dynamique œdipienne s’installer entre les deux hommes, le « fils » se présentant comme étant à la fois admirateur du « père », dont il veut suivre la voie en devenant critique d’art, et tenté de s’opposer à lui en s’engageant parallèlement dans une voie que celui-ci désapprouve : l’histoire de l’art. D’ailleurs, il semble que son choix de poursuivre un cheminement intellectuel universitaire, plutôt que de se consacrer, comme ses amis, à la pratique artistique, le défavorisait d’emblée aux yeux de Greenberg, car « [...] as was typical of him, he was more interested in meeting Stella and Bannard, young painters whom he knew nothing about, than in exchanging pleasantries with academics, whom he largely distrusted » (Fried 1998 [1996] : 4-5). Ce sont toutefois les remerciements formulés en préface qui nous permettent de saisir pleinement l’ambivalence œdipienne que Fried nourrit à l’égard de cette figure paternelle. Après avoir remercié en vrac les éditeurs de ses textes, ses principaux interlocuteurs, ainsi que les différents collaborateurs à l’ouvrage, il confie :

The deepest, though also the most difficult, acknowledgment I have saved for last. No one familiar with the pieces gathered in this book will need to be told how indebted they are to the writings of the late Clement Greenberg, whom I am not alone in regarding as the foremost art critic of the twentieth century. As I explain in the introduction, I knew Greenberg personally and on more than a few occasions visited studios and warehouses to look at recent painting and sculpture with him, and for several years I enjoyed not his friendship (the difference between our ages alone might have precluded that) but at least this qualified approval. Then for reasons I only partly understand, our relations gradually became impossible. But I would not have been the art critic I was, I would not have become the art historian I am, had it not been for the need to come to terms with his thought. (Fried 1998 : xvii-xviii)

Tout en confirmant le rôle de père que Fried attribue à Greenberg – cette figure approbatrice que l’âge supérieur disqualifiait *a priori* en tant qu’ami –, le paragraphe cité montre à quel point la reconnaissance de cette filiation intellectuelle demeure une opération pénible, quoique nécessaire à la réaffirmation de ce qu’il a été comme critique d’art, et de ce qu’il est devenu

comme historien de l'art. Tout se passe finalement comme si Greenberg incarnait plutôt une figure repoussoir dans l'histoire de la fabrique de « Michael Fried ». Renforçant la logique œdipienne évoquée plus haut, l'autobiographie fait en effet coïncider, sur le plan chronologique, la « naissance » du critique-théoricien avec la rupture (partielle) des liens personnels et intellectuels qu'il entretenait jusqu'alors avec Greenberg : aussi, est-ce en se démarquant de ce « père », voire en le surpassant (en le « tuant » ?), et en se laissant « féconder » par d'autres penseurs – notamment par son mentor et ami Stanley Cavell, qui l'avait initié à la philosophie de Ludwig Wittgenstein²¹¹, ainsi que par Maurice Merleau-Ponty, dont il sera question dans la seconde partie de ce chapitre – qu'il serait véritablement advenu à lui-même en tant que critique et théoricien de l'art.

D'après le récit friedien, ces événements concomitants – soit la naissance du critique-théoricien et sa rupture avec Greenberg – se sont produits au courant de l'année 1966-1967. Dans « An Introduction to My Art Criticism », Fried (1998 [1996] : 11) raconte que sa relation avec Greenberg avait déjà commencé à se dégrader vers la fin de 1965, année à laquelle il avait écrit « Three American Painters » – qu'il considère rétrospectivement comme « [t]he first text that seems [...] to warrant specific commentary [...] » (Fried 1998 [1996] : 16). Dans l'introduction de *Four Modest Outlaws*, il ajoute que l'idée d'une critique « formaliste » au sens greenbergien avait perdu toute pertinence à ses yeux dès l'automne 1966 (Fried 2011 : 2), soit au moment même où il aurait acquis son identité propre de critique et de théoricien (« [...] it seems to me I came into my own as an art critic and theorist only in the fall of 1966 [...] », cité précédemment). De fait, 1966-1967 représente pour Fried une année charnière dans l'évolution de son parcours. Il raconte :

²¹¹ Fried raconte s'être lié d'amitié avec Stanley Cavell lors de ses études à Harvard (de 1962 à 1966), où ce dernier avait été admis comme professeur de philosophie en 1963. Durant ces années, le jeune Fried a assisté à de nombreux cours et séminaires du philosophe, où il a découvert la pensée de Ludwig Wittgenstein, notamment. S'est alors ouvert entre eux un dialogue « intense et vaste (*wide-ranging*) » qui s'est poursuivi par la suite, pour s'orienter de plus en plus vers la question du modernisme artistique, qui les préoccupait tous les deux (Fried 1998 [1996] : 10). La teneur de ces échanges intellectuels nous est connue par le témoignage de leurs textes respectifs : voir entre autres Cavell (1969 : xiii et chap. 7, 8 et 10); Fried (1998 [1967] : 169, 172; 1998 : 1-74). Ces indications documentaires sont fournies dans Meyer (2001 : 310, note 151). Sur les liens entre Fried et Cavell concernant le modernisme, nous revoyons en particulier à Melville (1986) et Vickery (2003). Voir également Dubreuil-Blondin (1993 : 85, note 8) et Meyer (2001 : 234).

I had assumed that I would follow up that course of lectures²¹² by working full-time on a doctoral dissertation, but the claims of the contemporary situation again proved irresistible. During the academic year 1966-67 (actually starting in August 1966) I wrote four essays and several short pieces ; I didn't know it at the time, but that year was the high-water mark of my activity as an art critic. (Fried 1998 [1996] : 11)

Le texte se poursuit avec une présentation des quatre essais mentionnés ci-dessus :

First, I wrote an essay on a new series of shaped, multicolor paintings by Frank Stella, under the title "Shape as Form : Frank Stella's New Paintings" (the second half of the title has been changed to "Frank Stella's Irregular Polygons" in the present book) ; *this was an important piece for me because in it for the first time I took issue with Greenberg's theorization of modernism in "Modernist Painting" and "After Abstract Expressionism," and also because I began to develop the critic of Minimalist art that would be taken further in "Art and Objecthood."* Next I wrote "The Achievement of Morris Louis," the introduction to a catalog for the first full retrospective exhibition of Louis's painting. [...] As soon as the Louis essay was done, I wrote an introduction to the catalog for an exhibition of Jules Olitski's paintings of 1963-67 that opened at the Corcoran Gallery of Art in the spring of 1967. [...] Finally, for a special issue of *Artforum* on sculpture, I wrote "Art and Objecthood" (reprinted in this book), recognizing as I did so that it was bound to be controversial but of course not anticipating the full extent of the notoriety that was in store for it. (Fried 1998 [1996] : 11-12. Nous soulignons.)

À l'apogée de sa carrière de critique d'art, il ne s'agissait donc pas seulement pour Fried de mettre son écriture au service des artistes dont il admirait particulièrement le travail, à savoir les peintres Frank Stella, Morris Louis, Jules Olitski, ainsi que le sculpteur Anthony Caro dont il sera question un peu plus loin. Comme le suggère son commentaire au sujet du texte sur Stella, et tel qu'exprimé plus directement dans l'autobiographie abrégée de 2011, son ambition théorico-critique était aussi, d'une part, de reformuler le modernisme greenbergien en proposant une version alternative – et potentiellement concurrente – de cette théorie, nourrie

²¹² Fried fait référence au cours sur la peinture française des 18^e et 19^e siècles qu'il avait donné l'année précédente au Département des beaux-arts de Harvard. Dans l'introduction du recueil *Art and Objecthood*, il prend la peine de signaler que la consultation des notes qu'il a conservées de ce cours révèle qu'il préparait déjà le terrain pour le travail de réinterprétation de cette période qu'il allait mener dans ses livres *Absorption and Theatricality*, *Courbet's Realism* et *Manet's Modernism*. « Equally important, renchérit-il, the course confirmed my growing sense that my main concern as an art historian would be the prehistory of modernist painting, which is how things turned out. » (Fried 1998 [1996] : 10)

par d'autres influences philosophiques (Cavell, Wittgenstein, Merleau-Ponty) ; d'autre part, de formuler une critique radicale du minimalisme – ou « littéralisme », dans son vocabulaire –, un courant artistique qu'il considérait comme absolument antinomique à ses valeurs esthétiques²¹³. Cette critique trouva son expression polémique dans « Art and Objecthood », « essai culminant » d'un « ambitieux effort » dont la venue avait été laborieusement préparée par les textes précédents, et qui allait sceller la « notoriété » de son auteur à l'âge précoce de 28 ans – ce texte demeurant encore, des décennies plus tard, « [...] the single piece of writing for which I am best known », écrit Fried en 2011 (p. 3). Ainsi, c'est par la concentration de toutes ces forces critiques dans « Art and Objecthood » qu'allait éclore le concept de « théâtralité » – le mal à combattre dont les œuvres minimalistes étaient infectées –, marquant du même coup la naissance du « théoricien de l'antithéâtralité », revendiqué par Fried comme son véritable centre identitaire. Or évidemment, cet « accouchement » ne s'est pas fait sans douleur et le texte en témoigne par les traces à peine camouflées du « conflit » ou de la « crise » *qui a* et *qu'a* provoqué(e) sa conception, révélant du même coup l'ambiguïté profonde de son auteur.

La crise d'hystérie

« Être les deux », implique un conflit permanent entre deux systèmes de forces qui l'emportent à tour de rôle, sans qu'aucun d'eux ne soit jamais assuré de triompher : des retours en arrière, des oscillations, à la manière d'un mouvement pendulaire, sont toujours possible.
(Kofman 1992 : 168-169)

Les termes de « crise » et de « conflit » sont d'ailleurs ceux-là mêmes que Fried utilise pour décrire la situation « pathologique » de l'art contemporain dont les textes de 1966-1967, en particulier « Shape as Form » et « Art and Objecthood », avaient pour tâche de

²¹³ Comme le souligne très justement l'historien de l'art James Meyer (2001 : 231) en s'appuyant sur « An Introduction to My Art Criticism », « “Art and Objecthood” was not simply a repudiation of minimalism. It was also a declaration of independence from Greenberg [...] ». Son interprétation conteste en ce sens une conception encore largement répandue chez les critiques de Fried, qui voient plutôt dans ce texte un « manifeste du modernisme greenbergien », pour reprendre les mots d'Amelia Jones (1999 : 42).

diagnostiquer. Dans le premier texte, ce « diagnostic » est livré dans un vocabulaire clinique explicite qui présente le travail de l'artiste comme une entreprise « thérapeutique » visant à faire recouvrer la « santé » à la forme (*shape*), élément fondamental du médium pictural qui, à ce moment *critique*²¹⁴ de l'évolution de la peinture moderniste, se révèle affecté par une sorte de maladie tacite. Ainsi qu'on peut le lire en ouverture : « Stella's undertaking in these painting is *therapeutic* : to restore shape to *health*, at least temporarily, though of course its implied "*sickness*" is simply the other face of the unprecedented importance shape has assumed in the finest modernist painting of the past several years, most notably in the work of Kenneth Noland and Jules Olitski. » (Fried 1998 [1966] : 77-78. Nous soulignons.) À propos du devenir théâtral de l'art décrit – et décrié – dans « Art and Objecthood », Fried (1998 [1996] : 43-44) évoque par ailleurs une « crise conceptuelle ou théorique » (*a conceptual or theoretical crisis*) d'autant plus grave puisqu'elle touche les notions de qualité, de valeur et de conviction sur lesquelles son esthétique se fonde en grande partie. Dans « An Introduction to My Art Criticism », cette crise est analysée rétrospectivement comme le fait d'un double conflit : conflit *interne* de l'art avec une « sensibilité littéraliste » envahissante, conçue comme « perversissante » et « infectieuse », découlant de l'évolution même de la peinture moderniste, et plus précisément de l'affirmation accrue du caractère littéral du support²¹⁵ ; et conflit *externe*, sur le plan théorique, idéologique et même social, entre le littéralisme, qui embrasse la théâtralité, et le modernisme, qui s'efforce à l'inverse de la combattre. Fried cite à l'appui ce passage de « Art and Objecthood » qui dit que la sensibilité littéraliste est

[...] a response to the *same* developments that have largely compelled modernist painting to undo its objecthood—more precisely, the same developments *seen differently*, that is, in theatrical terms, by a sensibility already theatrical, already (to say the worst) corrupted or perverted by theater. Similarly, what has compelled modernist painting to defeat or suspend its own objecthood is not just developments internal to itself, but the same general, enveloping, infectious theatricality that corrupted literalist sensibility in the first place and in the grip of which the developments in question—and modernist

²¹⁴ Nous employons ce terme dans sa définition médicale : « Qui a rapport à une crise ; qui décide de l'issue d'une maladie. » (Le Nouveau Petit Robert 1993 : 575)

²¹⁵ Nous paraphrasons le passage suivant de « Shape as Form » : « It should be evident that what I think of as literalist sensibility is itself a product, or by-product, of the development of modernist painting itself—more accurately, of the increasingly explicit acknowledgment of the literal character of the support that has been central to that development. » (Fried 1998 [1966] : 88)

painting in general—are seen as nothing more than an un compelling and presenceless kind of theater. It was the need to break the fingers of that grip that made objecthood an issue for modernist painting. (cité dans Fried 1998 [1996] : 45-46)

Comme le rappelle Fried dans le commentaire qu’il fait à la suite de cette citation, la théâtralité était – et demeure – à ses yeux une « force corrosive » (*a corrosive force*) menaçant de « corrompre » ou de « pervertir » tout l’art contemporain, la tenant ainsi pour responsable du « conflit interne » détecté au sein des développements concurrents du modernisme *et* du littéralisme.

Dans une étude portant sur les métaphores théâtrales qui animent les discours sur l’art, Johanne Lamoureux (1983) a proposé une interprétation psychanalytique du concept friedien de théâtralité sur la base d’un rapprochement intéressant avec l’hystérie. Selon cette interprétation, la description que Fried fait de l’œuvre théâtrale/minimaliste évoque presque en tous points celle d’une femme hystérique – l’hystérie, faut-il le rappeler, avait été conçue à l’origine comme une maladie typiquement « féminine » dont l’explication physiologique, liée à l’organe utérin ou « matrice », ne fut définitivement abandonnée qu’à la fin du 19^e siècle²¹⁶, au moment où Freud élaborait sa théorie de l’hystérie comme manifestation de désirs sexuels refoulés convertis en symptômes somatiques (Lamoureux 1983 : 58-59). Dans « Art and Objecthood », écrit Lamoureux (1983 : 57-58) en écho à ce qui précède, « [...] c’est la *theatricality* “en personne” qui porte le poids et la tare du pathologique : elle est non seulement pervertissante, mais aussi infectieuse. » D’après l’historienne de l’art, qui appuie son argumentation sur une étude du psychanalyste Alan Krohn intitulée *Hysteria : The Elusive Neurosis* (1978), le texte de Fried dépeint un être féminin « borderline » affecté d’un mal polymorphe et difficile à saisir, qui joue non seulement aux frontières des catégories et des conventions artistiques²¹⁷, mais aussi à la limite entre l’art et le non-art²¹⁸. Dépendant de la

²¹⁶ Pour une perspective historique sur le sujet, voir Foucault (1972 : 296-315).

²¹⁷ « *What lies between the arts is theater.* » (Fried 1998 [1967] : 164)

²¹⁸ « The meaning in this context of “the condition of non-art” is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something’s identity, if not as nonart, at least as neither painting nor sculpture ; or as though a work of art—or more accurately a work of modernist painting or sculpture—were in some essential respect *not an object.* » (Fried 1998 [1967] : 152)

situation comme du spectateur²¹⁹ dont elle se fait l'objet en *posant* pour lui de façon excessive, exhibitionniste, en quelque sorte²²⁰, l'œuvre littéraliste révèle par ailleurs, derrière « la sur-affirmation de [sa] condition objectale (*objecthood*) », une forme perverse de subjectivité : un « anthropomorphisme caché » ou « latent » perçu comme « incurablement théâtral », dans les mots de Fried²²¹. Selon lui, en effet, l'œuvre « littéraliste » dissimule son « anthropomorphisme » en feignant la passivité de façon à mieux contrôler la mise en scène qu'elle génère, et à régner ainsi sur son spectateur²²² (Lamoureux 1983 : 60-65²²³). En somme, Fried reproche à l'œuvre théâtrale son inauthenticité, son insincérité et sa perversité : comme l'hystérique, celle-ci se présente masquée, se déguisant derrière un personnage et jouant un rôle afin de palier son absence d'identité propre – ni peinture ni sculpture, ni véritablement œuvre d'art – et d'éviter, par le fait même, toute rencontre authentique avec autrui. Elle n'est, en ce sens, qu'une « quasi-subjectivité », comme le note Juliane Rebentisch (2012 [2003] : 52²²⁴), ou plus précisément une « pseudo-subjectivité », car non seulement elle empêche au spectateur de se reconnaître en elle comme être pleinement signifiant – ce que permettraient en revanche les œuvres modernistes, aux dires de Fried²²⁵ –, mais pire, elle l'oblige à prendre part à une relation indéterminée²²⁶ et asymétrique dans laquelle, s'assujettissant à lui, elle *se et le* corrompt simultanément.

²¹⁹ Ici, le spectateur est implicitement masculin, c'est pourquoi nous n'appliquons par la convention de féminisation adoptée ailleurs dans la thèse.

²²⁰ « Here it should be remarked that litteralist art too possesses an audience, though a somewhat special one : that the beholder is confronted by litteralist work within a situation that he experiences as his means that there is an important sense in which the work in question exists for him alone, even if he is not actually alone with the work at the time. [...] Someone has merely to enter the room in which a litteralist work has been placed to become that beholder, that audience of one—almost as though the work in question has been waiting for him. And inasmuch as litteralist work depends on the beholder, is incomplete without him, it *has* been waiting for him. » (Fried 1998 [1967] : 163)

²²¹ « [...] what is wrong with literalist work is not that it is anthropomorphic but that the meaning and, equally, the hiddenness of its anthropomorphism are incurably theatrical. » (Fried 1998 [1967] : 157)

²²² Lamoureux (1983 : 66) évoque cette phrase de Lacan selon laquelle « [...] l'hystérique se cherche un maître sur qui régner ».

²²³ Pour les fins de notre propos, nous résumons évidemment de façon très schématique la démonstration de Lamoureux. Nous encourageons les lectrices et lecteurs intéressés par la question à consulter son étude.

²²⁴ Nous remercions Barbara Clausen d'avoir porté l'ouvrage de Rebentisch à notre attention.

²²⁵ Voir à ce sujet Vickery (2003).

²²⁶ « [...] the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended—and unexacting—relation as *subject* to the impassive object on the wall or floor [...] » (Fried 1998 [1967] : 155)

Sans parler directement comme Lamoureux d'une « hystérisation » de la théâtralité, ni de la féminisation de l'œuvre minimaliste qu'implique cette opération, Juliane Rebentisch (2012 [2003] : 52) attire l'attention sur les métaphores de la prostitution qui sont inhérentes à la critique historique du théâtre reprise par Fried. Cette critique, qui traverse l'histoire de l'esthétique de Platon à Stanley Cavell, est articulée de façon exemplaire par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1757), où la théâtralité et les femmes, réunies sous la figure de l'actrice, font l'objet d'une même condamnation. Dans l'esprit de Rousseau, remarque Rebentisch (2012 [2003] : 68), l'actrice se prostitue doublement : « [...] first, by showing herself in public for money at all (a shamelessness that is the privilege of the actress) ; and second, and this is something she shares with her male colleagues, by showing herself as something other than herself (the disingenuousness of the actor). » Surtout – et c'est là un trait que l'actrice rousseauiste partage avec l'hystérique de Freud aussi bien qu'avec l'œuvre théâtrale de Fried : elle existe essentiellement *pour autrui*, c'est-à-dire *pour le spectateur*, comme quelque chose d'autre qu'elle-même (Rebentisch 2012 [2003] : 68). Suivant une double logique de représentation et de consommation, on pourrait dire que l'œuvre théâtrale, en tant qu'actrice ou hystérique, s'exhibe publiquement telle une putain, sans cette réserve de pudeur qui, d'après la lecture que fait Kofman (1982 : 84) du texte de Rousseau, protège l'homme de son propre vice en instaurant « une distance bénéfique à l'économie sexuelle ». Selon nous, il y a effectivement quelque chose de cet ordre dans la dénonciation friedienne de la théâtralité minimaliste. De fait, le conflit entre la *présence* théâtrale, vile et contingente de l'objet littéraliste et la « *presentness* » atemporelle et transcendante de l'œuvre moderniste rappelle étrangement le « clivage de la figure maternelle en une double figure » sur lequel Kofman (1982 : 44) fait reposer la moralité kantienne du respect. Dans cette optique, l'opposition serait peut-être moins entre les pôles masculin (bon) et féminin (mauvais), comme l'ont suggéré certains critiques du modernisme, dont Rosalind Krauss²²⁷, qu'entre deux figures féminines antithétiques, une « mauvaise » et une « bonne » : d'un côté, la *putain*, « [...] celle de la volupté, chargée de tout le mal, figure répugnante, dégoûtante [...] objet sexuel rabaissé avec lequel l'homme peut satisfaire sa sensualité, les

²²⁷ Voir son intervention dans le débat « Theories of Art after Minimalism and Pop » (Buchloh, Fried et Krauss 1987 : 62-63).

composantes perverses de la sexualité [...] »; de l'autre, la *déesse*, « [...] celle, sublime et éminemment respectable, haussée sur un piédestal, de la Sainte, de la Vierge immaculée et intouchable », pour reprendre à nouveau les mots de Kofman (1982 : 44).

C'est dans une perspective similaire que l'historienne de l'art féministe Amelia Jones a vertement critiqué, dans ses travaux des années 1990, la reconduction d'une conception traditionnellement genrée de la théâtralité chez Fried. Établissant pour sa part un parallèle avec la dévaluation par Nietzsche du théâtre wagnérien – considéré comme un art décadent rabaissant le public au statut de « troupeau », de « femme » et d'« idiot », entre autres²²⁸ –, Jones (1994 : 42) interprète « Art and Objecthood » « [...] as a masculinist diatribe against the threat of feminizing theatrical artistic products ». Cet argument, d'abord formulé dans *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994), puis repris dans *Body Art : Performing the Subject* (1998) et « Art History / Art Criticism : Performing Meaning » (1999), attire l'attention sur la menace que représente la théâtralisation/féminisation du postmodernisme pour la posture virile et autoritaire du critique moderniste, que Jones situe dans la lignée de l'esthétique kantienne du jugement de goût centrée sur le concept de « désintéressement »²²⁹. Pour cette historienne de l'art, les attaques de Fried contre le minimalisme sont l'expression d'une angoisse défensive suscitée par la déstabilisation d'une position esthétique prétendument « neutre » (c'est-à-dire masculine) se voulant *a priori* dénuée d'ambiguïté :

The vehemence of Fried's text exposes the enormous threat to the modernist critic of the perceived feminization or homosexualization of culture promoted by Duchampian postmodern art [dont fait partie le minimalisme]. "Art and Objecthood" is motivated by a defensive anxiety that, in spite of his authoritative (indeed dogmatic) tone, ruptures the fabric of Fried's assertions. It is the new terms of address with which this art *offers* itself (up) that so terrify Fried [...] (Jones 1994 : 43)

²²⁸ Jones fait référence à ce passage du texte *Nietzsche contre Wagner* : « Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisien, électeur, fondateur-patron, idiot — wagnérien : c'est là que la conscience la plus personnelle succombe au charme niveleur du plus grand nombre, c'est là que règne le voisin c'est là que l'on devient voisin... » (Nietzsche (2015 [1889] : 16. Nous soulignons.)

²²⁹ Pour une discussion approfondie de cette filiation, voir Jones (1999).

Considérée comme un mode spécifiquement *féminin* de dégradation du modernisme, c'est-à-dire de « dévirilisation » de l'art et de la culture en général, la théâtralité implique donc également, chez Fried, un dangereux pervertissement de la relation entre le spectateur et l'œuvre. Comme il s'en explique dans l'introduction de *Four Modest Outlaws* : « My basic charge was that Minimalist or, as I preferred to call it, Literalist work was essentially a kink of theater – that it was theatrical – meaning by this that it sought to bring about – indeed, that by and large it actually did bring about – what I considered to be the wrong sort of relationship between the work and the beholder, the viewer, the audience. » (Fried 2011 : 3-4) L'auteur de « Art and Objecthood » voit en effet la relation spectatorielle se transformer – se « corrompre » – en un rapport de séduction tout à fait antithétique à l'expérience de la « *presentness* », cet état de « grâce » atemporel auquel l'élève exemplairement les sculptures modernistes d'Anthony Caro. Amelia Jones analyse cette opposition en termes explicitement sexuels :

Unlike the virile and orgasmic “succession of climaxes” brought about in the development of modernist anti-illusionism by sculptor Anthony Caro, whose work heroically resists theatricality, the minimalists’ works seduce through a “special complicity that the work extorts from the beholder.” Through this seductive extortion, the very barriers that legitimate the hegemonic claims of modernist interpretation by affording the interpreter an illusion of control over his object are broken down, emasculating and disempowering the modernist critic (we recall Adorno’s dramatic personification of the “eunuchlike” jazz band, which calls out to the listener, “Give up your masculinity, let yourself be castrated”). (Jones 1994 : 44)

Cette proposition de Jones, conjuguée aux analyses de Johanne Lamoureux et de Juliane Rebentisch, nous incite à voir dans « Art and Objecthood » la mise en scène de fantasmes de séduction et de castration exprimés sur un mode à la fois hystérique et paranoïaque²³⁰, à travers un discours antithéâtral qui, dans sa fonction défensive, se révèle lui-même

²³⁰ Cette étrange combinaison d'hystérie et de paranoïa chez Fried rappelle la psychose passionnelle morbide que Gaëtan Gatian de Clérambault a théorisée en 1921 sous le nom d'« érotomanie ». Définie comme une conviction délirante d'être aimé, l'érotomanie d'après Clérambault se caractérise par la projection sur autrui d'un désir de type hystérique (donc paradoxal), qui dans l'évolution du délire, se retourne en sentiments de persécution. Comme le souligne Clérambault, ce type de délire se distingue des délires interprétatifs typiques de la paranoïa par son caractère ciblé, au sens où le délire érotomane et ses thèmes associés se concentrent uniquement autour de la poursuite amoureuse.

paradoxalement théâtral²³¹. De notre point de vue, cela rend compte de l'état de *crise* vécu par Fried en présence de ces œuvres qu'il accuse de tous les maux, comme pour détourner l'attention de ses propres conflits – de sa propre ambiguïté sexuelle, dirait Sarah Kofman – et donc de sa propre féminité, de sa propre hystérie, en un sens.

Examinons cela de plus près. D'emblée, ce que Jones désigne en termes d'« extorsion séductrice » du spectateur rappelle étrangement les avances ou les manœuvres sexuelles que le sujet, dans la scène de séduction, subit passivement, avec effroi, de la part d'autrui (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 436). Cette « complicité spéciale que l'œuvre extorque au spectateur » en s'*offrant* à lui physiquement, de manière ouvertement « aguicheuse » et même « agressive »²³², l'entraîne semble-t-il contre son gré dans une situation relationnelle de nature implicitement sexuelle à laquelle il n'était pas préparé – la « non-préparation » définissant la condition de passivité du sujet dans la scène de séduction, conçue comme une rencontre traumatique provoquant une réaction de surprise ou d'« effroi sexuel »²³³, selon l'expression de Freud (Laplanche et Pontalis 2004 [1967] : 437²³⁴). Ainsi, peut-on lire dans « Art and Objecthood »: « [...] the experience of coming upon literalist objects unexpectedly – for example in somewhat darkened rooms – can be strongly, if momentarily, disquieting in just

²³¹ Ce paradoxe de la critique friedienne est pointé par Jones (1999 : 42) et Rebentisch (2012 [2003] : 65). La position de Lamoureux est différente. Suivant son argumentation, la dimension pathologique, que Fried projette d'abord sur l'œuvre théâtrale/minimaliste, n'atteint que plus tard son discours, « Art and Objecthood » étant encore dénué des métaphores somatiques qui, à partir de *Absorption and Theatricality*, « [...] trahissent hystériquement la présence du travail d'oubli qui s'opère afin de gommer l'inéluctable regardeur » (Lamoureux 1983 : 57). Tout en reconnaissant la pertinence de cette thèse au moment où elle a été formulée, nous proposons une interprétation différente : pour nous, « Art and Objecthood » exprime une position hystérique incarnée par le critique d'art, alors que la phase subséquente, dominée par un travail d'histoire de l'art, représente un refoulement de sa propre position de spectateur, sa projection dans le passé, et la reconstruction délirante du récit historique permettant d'expliquer sa résurgence dans les années 1960. Les développements à venir étayeront cette idée.

²³² « [The staged presence] is a function not just of the obtrusiveness and, often, even *agressiveness* of litteralist work, but of the special complicity that that work extorts from the beholder. » (Fried 1998 [1967] : 155. Nous soulignons.)

²³³ Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud (2001 [1920] : 56) a associé l'effroi à la névrose traumatique, la distinguant par son facteur de surprise de l'angoisse et de la peur : « *Effroi, peur, angoisse* sont des termes qu'on a tort d'utiliser comme synonymes », écrit-il; « leur rapport au danger permet de bien les différencier. Le terme d'angoisse désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation à celui-ci, même s'il est inconnu; le terme de peur suppose un objet défini dont on a peur; quant au terme d'effroi, il désigne l'état qui survient quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé; il met l'accent sur le facteur de surprise. »

²³⁴ Rappelons également que la scène de séduction joue un rôle central dans l'étiologie de l'hystérie.

this way. » (Fried 1998 [1967] : 155) L'effet « troublant » ou « perturbant » (*disquieting*) que Fried décrit dans ces lignes renvoie au sentiment contradictoire d'être simultanément « mis à distance » (*distanced*) – tant physiquement que psychiquement – et « envahi » (*crowded*) par la présence scénique des œuvres minimalistes, présence qu'il compare à celle, silencieuse, d'une autre personne²³⁵. Cette expérience profondément ambiguë²³⁶, fantasmée sur le mode de l'intersubjectivité, traduit non seulement une perte névrotique de stabilité du moi accentuée par l'évocation d'une pièce sombre²³⁷, mais aussi un conflit de type hystérique exprimé sous la forme d'un « compromis » entre des modalités corporelles et psychiques opposées²³⁸, en l'occurrence la mise à distance et l'envahissement, ou encore la confrontation et l'isolation, signalées dans ce passage ultérieur du texte :

²³⁵ « In fact, being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of an other *person* [...] » (Fried 1998 [1967] : 155) Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman (1992 : 88) rapporte l'expérience de Fried au sentiment d'« inquiétante étrangeté » : « Michael Fried a repéré ici, ou plutôt ressenti, mieux que quiconque, l'efficacité des volumes minimalistes [...] Il s'est trouvé soudain confronté à une familiarité terriblement inquiétante, *unheimliche*, devant ces sculptures bien trop "spécifiques" – valeur idéale selon lui – pour être honnêtement "modernistes", bien trop géométriques pour ne pas cacher quelque chose comme des entrailles humaines. » Nous reviendrons sur cette analyse au chapitre 3.

²³⁶ Il importe ici de souligner que c'est Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), qui a porté à notre attention le caractère ambigu du discours friedien. On peut y lire en effet que « Michael Fried touchait [...] au point crucial de la phénoménologie suscitée par les œuvres de Tony Smith ou de Robert Morris : or, cette phénoménologie contredisait chaque élément ou chaque moment de vision par un élément ou un moment adventice qui en ruinait la stabilité. Tout ce que note Michael Fried devant les cubes de Tony Smith – une complicité avec l'objet qui sait se transformer en agression, une mise à distance qui sait se transformer en suffocation, un sentiment du vide qui sait se transformer en "encombrement" (*crowding*), une inertie d'objet qui sait se transformer en "présence" de quasi-sujet – [...] » (Didi-Huberman 1992 : 88) Ainsi, tout en contestant les positions défendues par l'auteur de « Art and Objecthood » – qu'il considère comme le témoignage d'un « homme atteint par des objets qu'il déteste pourtant – des objets qu'il déteste précisément pour leur capacité à l'atteindre de cette façon [...] » –, l'historien de l'art français admet que ce texte contient paradoxalement la description la plus juste des modalités phénoménologiques de l'art minimal (Didi-Huberman 1992 : 88).

²³⁷ Il n'est pas anodin en effet que Fried localise le surgissement de cette présence déstabilisante dans l'obscurité, car, si l'on se réfère à la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty (1945 : 328), il y a dans « l'espace noir » quelque chose d'angoissant qui nous ramène aux « sources subjectives » de notre existence contingente. Ainsi que le phénoménologue le dit de la nuit : « Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. [...] L'angoisse des névropathes dans la nuit vient de ce qu'elle nous fait sentir notre contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans des choses, sans aucune garantie de les trouver toujours. » (Merleau-Ponty 1945 : 328) Pour reprendre le rapprochement établi par Rebetisch entre Fried et Rousseau, nous pourrions évoquer également les fantasmes de persécution de l'auteur des *Confessions*, auxquels Kofman (1982 : 120-139) rattache sa claustrophobie, ainsi que sa peur de l'obscurité exprimées dans de nombreux textes.

²³⁸ Voir les explications du premier chapitre au sujet du texte « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » (Freud 1973 [1908]).

Someone has merely to enter the room in which a literalist work has been placed to become that beholder, that audience of one – almost as though the work in question has been waiting for him. And inasmuch as literalist work depends on the beholder, is incomplete without him, it has been waiting for him. And once he is in the room the work refuses, obstinately, to let him alone – which is to say, it refuses to stop confronting him, distance him, isolating him (Such isolation is not solitude any more than such confrontation is communion.) (Fried 1998 [1967] : 163-164)

À lire les dernières lignes de cette citation, il saute aux yeux qu'un fantasme de persécution se mêle aux réactions hystériques de l'auteur, qui se met lui-même en scène dans son texte à travers la figure impersonnelle du « spectateur »²³⁹. Fried dépeint ici l'œuvre littéraliste comme un objet persécuteur qui « refuse obstinément de le laisser tranquille », le confrontant, l'envahissant, l'éloignant, l'isolant...; bref, comme un « mauvais objet », expression empruntée à Melanie Klein qu'il faut entendre moins au sens moral du terme qu'au sens psychanalytique d'un objet anxigène, source de perturbation et d'ambivalence à l'intérieur du sujet²⁴⁰. On pourrait croire en effet que si Fried attaque les œuvres minimalistes, c'est d'abord parce qu'il se sent attaqué par elles ; qu'à l'instar de l'enfant, dont Klein (1982 [1934] : 311) compare les fantasmes et mécanismes de défense à ceux des adultes atteints de psychoses, il « [...] les ressent comme “mauvais” [non] seulement parce qu'ils frustrant ses désirs [mais parce qu'il] les conçoit comme effectivement dangereux, comme des persécuteurs dont il

²³⁹ Dans « An Introduction to My Art Criticism », Fried (1998 [1996] : 40) écrit : « The essay largely proceeds by analyzing a series of texts by three leading Minimalist, that is, literalist figures—Donald Judd, Robert Morris, and Tony Smith. But its chief motivation in the first place had to do with *my experience* of literalist works and exhibitions during the previous several years, in particular my recurrent sense, especially in gallery shows devoted to one another artist, of literalism's singular effectiveness as *mise-en-scène* (Morris and Carl Andre were masters at this). » (Nous soulignons.)

²⁴⁰ La dialectique kleinienne « bons » objets/« mauvais » objets désigne le clivage fantasmatique des premiers objets de l'individu en « bon » et « mauvais », qu'il s'agisse d'objet partiels (« bon » sein/« mauvais » sein) ou totaux (« bonne » mère/« mauvaise » mère). Opérant selon la dualité des pulsions de vie et de mort introduite par Freud, ce clivage constitue chez Klein un premier mode de défense contre l'angoisse. Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 52), de qui nous reprenons ces explications, insistent sur le caractère fantasmatique des « bons » et « mauvais » objets qui, écrivent-ils, « [...] sont traités comme s'ils offraient une consistance réelle (au sens où Freud parle d'une réalité psychique). [...] Bien plus, l'objet, bon ou mauvais, est doté fantasmatiquement de pouvoirs semblables à ceux d'une personne [...] ». Les résonances de ce concept dans le texte de Fried sont manifestement très fortes. Nous rejoignons à cet égard la position de W.J.T. Mitchell (2005), à qui nous empruntons l'analyse de « Art and Objecthood » en termes de « mauvais objet » (voir le chap. 7 de son ouvrage *What Do Pictures Want?*).

craint qu'ils ne le dévorent, qu'ils n'évident l'intérieur de son corps, ne le coupent en morceaux, ne l'empoisonnent – bref, qu'ils ne préméditent sa destruction [...] ».

Si cette analyse peut sembler exagérée au regard de ce qu'exprime le texte de 1967, les explications fournies rétrospectivement dans « An Introduction to My Art Criticism » la renforce en mettant l'accent sur la menace faite à l'intégrité même du corps du spectateur – donc, s'agissant de Fried, à son propre corps. Dans une longue parenthèse insérée dans la seconde partie de cet essai, il confie :

My critique of the literalist address to the viewer's body was not that bodiliness as such had no place in art but rather that literalism theatricalized the body, put it endlessly on stage, made it uncanny or opaque to itself, hollowed it out, deadened its expressiveness, denied its finitude, and in a sense its humanness, and so on. There is, I might have said, something vaguely *monstruous* about the body in literalism. (Fried 1998 : 42)

Cette présentation des effets déshumanisants que produit selon Fried la théâtralisation du corps du spectateur – comme contaminé par la théâtralité contagieuse du minimalisme – met clairement en évidence la réaction non seulement physique mais aussi psychologique qu'a eue le critique d'art face à ces objets auxquels il octroie fantasmatiquement de « mauvais » pouvoirs. Alex Potts (2000 : 193) l'a très bien formulé dans son ouvrage *The Sculptural Imagination*, attribuant à Fried le mérite d'avoir « mis le doigt » sur un impensé des discussions conceptuelles et formalistes entourant le minimalisme, à savoir précisément « [...] the disturbing psychodynamic that could inflect a viewer's interaction with Minimalist work [...] »²⁴¹. Dans ce mélange d'aliénation et d'engloutissement, d'angoisse et de fascination qui caractérise l'expérience ambivalente de Fried, Potts perçoit une sorte de régression fantasmatique à un mode relationnel et libidinal infantile :

His unease combined an acute sense of alienation from the work with a disquieting sense of being engulfed by it, as if the mediations of normally framing interactions with the world of objects were momentarily suspended, and there was a regression to an infantile universe peopled by enigmatically dominating and sexualised presences. Minimalist work could serve as a dumping ground for free-floating, potentially sexualised anxieties and disquiet

²⁴¹ Cette thèse s'appuie notamment sur la lecture psychanalytique du minimalisme proposée par Didi-Huberman, qui est citée en note dans l'ouvrage (Potts 2000 : 395, note 36).

of this kind because it staged such a direct physical encounter between the viewing self and the obdurate otherness of the object, and seem to lack internal articulations that might keep at one remove the irrational, highly charged responses such encounter could provoke. (Potts 2000 : 193)

En définitive, ce qui pour Fried paraît le plus angoissant, voire insupportable, c'est la sensation de *manque* qui se dégage des œuvres littéralistes du fait qu'elles « dépendent du spectateur », qu'elles sont « incomplètes sans lui », pour employer ses propres mots cités plus haut. L'impression qu'il a d'être contrôlé par des objets incomplets – objets féminisés par cet attribut négatif que constitue le manque²⁴² – semble nourrir un fantasme de castration auquel nous pouvons associer l'image évocatrice d'un corps « vaguement *monstrueux* » : un corps rendu « étrangement inquiétant », « vidé de son humanité », « dépossédé de son expressivité » et « dénié dans sa finitude » – bref, un corps mutilé, transformé en objet. Au-delà d'une féminisation de l'art lui-même, le danger que représente le littéralisme aux yeux de Fried, et auquel il réagit de façon hystérique²⁴³ et paranoïaque, serait donc, finalement, celui d'une féminisation du spectateur – du « spectateur en lui », à concevoir comme la « femme en lui » – par une théâtralisation de *son* corps, expérience vécue fantasmatiquement comme une objectification, mais aussi comme une forme d'émasculatation. C'est pourquoi il convient de localiser le conflit non seulement à *l'extérieur*, entre le sujet Fried et la présence anxiogène des objets minimalistes, mais aussi à *l'intérieur* de lui, avec sa propre féminité, stimulée par la rencontre de ces mêmes objets qui, en le mettant en scène, le transforment en acteur – donc, suivant la logique rousseauiste, en prostituée (Rebentisch 2012 [2003] : 66).

²⁴² En référence à la théorie du « male gaze » construite autour de l'opposition entre l'homme détenteur du regard et la femme comme image (Mulvey 1975, reprise par Bryson 1994), W.J.T. Mitchell (2005) rappelle que le manque est ce qui détermine réciproquement le pouvoir de l'image et de la femme : « [...] the power of pictures and of women is modeled on one another, and that is a model of both pictures and women that is abject, mutilated, and castrated. The power they want is manifested as *lack*, not as possession. » (Mitchell 2005 : 36) Dans un article préalable intitulé « What Do Pictures *Really* Want? », Mitchell (1996 : 79-80) associe la tradition antithéâtrale à ce qu'il nomme la « féminisation par défaut de l'image » (*the default feminization of the image*). Cité dans une note de « An Introduction to My Art Criticism », ce commentaire de Mitchell est réfuté sans trop d'explication (Fried 1998 [1996] : 72, note 75).

²⁴³ Le discours de Fried procède selon nous de ce que Neil Hertz (1983) a nommé la « rhétorique de l'hystérie masculine ». Cette rhétorique hystérique se définit par l'expression de menaces d'asservissement, de séduction, de dévirilisation, ainsi que par la perte du sens déterminé des choses ; des éléments qui ont tous été observés dans « Art and Objecthood ».

En 1996, Fried est passé aux aveux : un « sentiment de lutte interne » (*a sense of inner combat*), admet-il, avait motivé l'écriture de « Art and Objecthood » et déterminé en particulier l'orientation ouvertement théologique de sa rhétorique²⁴⁴, comme si la rencontre avec le minimalisme l'avait forcé à prendre en compte l'ambivalence ou la division de sa propre subjectivité (Fried 1998 [1996] : 46). Il relie ce fait à l'apparition, concomitante du développement d'un art littéraliste, d'un nouveau paradigme « contemporain » du sujet qu'il qualifie de « [...] nontranscendental, embodied, "externalized," entropic, divided, decentered [...] » (Fried 1998 [1996] : 46). Ce sujet contemporain, que Fried incarnait déjà bien malgré lui, est évidemment tout le contraire du sujet transcendant qu'il désirait être en défendant l'expérience de la « *presentness* », expérience dont les dernières lignes de « Art and Objecthood » signalaient l'inéluctable raréfaction : « In these last sentences, however, I want to call attention to the utter pervasiveness – the virtual universality – of the sensibility or mode of being that I have characterized as corrupted or perverted by theater. We are all literalists, most or all of our lives. Presentness is grace. » (Fried 1998 [1967] : 168) Cet énoncé dans lequel Fried reconnaît sa propre condition de littéraliste, c'est-à-dire d'être perverti par le théâtre, résonne avec les propos de l'artiste Robert Rauschenberg auxquels il fait référence un peu plus loin dans « An Introduction to My Art Criticism ». Dans un article de *Artforum* publié en réponse à « Art and Objecthood », l'artiste observait en effet que « [w]hat Michael Fried attacks is what he is. He is a naturalist who attacks natural time. » Rauschenberg enchaînait alors avec cette question : « Could it be there is a double Michael Fried—the atemporal Fried and the temporal Fried ? » (Rauschenberg cité par Fried 1998 [1996] : 52, 73, note 76) Ne citant, dans le corps de son texte, que la première partie de la question, reléguant tout le reste en note, Fried (1998 [1996] : 52) répond : « Whatever the answer was in 1967, the answer now is yes. » Le conflit dramatisé dans ce texte était donc avant tout un conflit entre deux « Michael Fried » : un « Fried atemporel » et un « Fried temporel » (littéraliste), pour Rauschenberg, mais aussi, comme le suggèrent les analyses précédentes, un « Fried masculin » et un « Fried féminin », en quelque sorte. Ce dédoublement de « Michael Fried » permet finalement de

²⁴⁴ Il est ici question de l'épigraphe de « Art and Objecthood », une citation tirée d'un livre de Perry Miller sur le pasteur, théologien et métaphysicien américain Jonathan Edwards (1703-1758) qui évoque le renouvellement à chaque instant du sens de l'existence du monde, lue par Fried comme une glose sur le concept de « *presentness* ».

reliure « Art and Objecthood » à la fois comme une « formation de compromis » condensant diverses positions théoriques, phénoménologiques, psychiques et sexuelles, et comme la mise en acte d'une « crise » causée par le sentiment douloureux d'une division de soi, d'un déchirement interne ou d'une oscillation entre deux positions inverses rappelant l'ambivalence corporelle et la dissociation psychique typiques de la personnalité hystérique²⁴⁵.

Le post-partum

Après cette phase « critique » vient tout naturellement la dépression. De fait, lorsque Fried se remémore l'accouchement de « Art and Objecthood », un *travail* laborieux dans lequel culminent ses efforts pour acquérir son identité de critique-théoricien, et pour ainsi dire accoucher de lui-même²⁴⁶, il n'évoque pas un événement heureux – à l'instar de toutes ces femmes qui disent, de la naissance de leur enfant, que *c'est le plus beau jour de leur vie!* Non. Il se rappelle plutôt, comme dans l'extrait qui suit, la période de dépression post-partum²⁴⁷ qui s'en est suivie, et dont il n'allait pas se sortir indemne : « [...] having written “Art and Objecthood”, which from the start – for reasons I understand perfectly – was the focus of boiling hostility in the art world, I did not see any point in going on about why the theatricalization of contemporary art seemed to me a thoroughly depressing development. » (Fried 2011 : 11) De même que Fried « comprend parfaitement », avec le recul, pourquoi la mise au monde de son œuvre théorico-critique la plus accomplie avait reçu un accueil aussi « hostile » de la part de ses contemporains, nous concevons très bien qu'il lui était impossible de jouir de cet événement. Déjà fragilisé par l'expérience « douloureuse » de l'art de son

²⁴⁵ Voir à ce sujet la section intitulée « Dissociation du psychisme » des *Études sur l'hystérie* de Breuer et Freud (1956 [1895] : 178-194).

²⁴⁶ Comme Fried le signale lui-même dans son livre *Courbet's Realism*, le mot français « travail », équivalent du terme anglais « labor », est employé pour désigner « l'effort de l'accouchement » (*the effort of giving birth*) (1990 : 193). La grossesse et l'accouchement sont d'ailleurs, comme nous le verrons plus loin, des métaphores centrales dans l'analyse que Fried fait de la « production » picturale de Courbet. La manière dont le « travail » de l'historien de l'art est également concerné par ces questions se précisera alors. S'agissant pour le moment du critique d'art, il est intéressant de noter que Dubreuil-Blondin (1993 : 73) évoque le « déroulement laborieux » de « Art and Objecthood », texte dans lequel ce dernier « accouche » pour ainsi dire de lui-même.

²⁴⁷ Sur l'idée du « *post partum* » à la création de l'œuvre, voir Kofman (1993 : 271-278).

temps²⁴⁸, dont il incrimine ici la tendance théâtrale, un tel ressentiment l'avait démis de ses forces combattives²⁴⁹ et plongé dans une « profonde déprime ». Conséquence directe de cet « affaiblissement *post partum* », pour reprendre une expression de Kofman (1993 : 273), l'interruption prématurée de sa démarche de critique d'art, survenue peu après, avait été pour lui « [...] the only rational course of action to take [...] » (Fried 2011 : 11).

Comme le relatent ses notes autobiographiques, l'auteur de « Art and Objecthood » s'était vite rendu compte qu'il était vain, voire dangereux, d'alimenter les forces contenues dans ce texte en lui assurant une lignée. Son triste constat était que carrément plus personne ne voulait entendre ce qu'il avait à dire²⁵⁰ : « [...] in addition to championing yet the same handful of artists, I would have to insist yet again that the dominant avant-garde modes of the day were not worth taking seriously, and *that*, I had the wit to realize, was unlikely to interest no one. » (Fried 1998 [1996] : 14) Le critique-théoricien à l'esprit lucide et doté d'un sens aiguisé de l'histoire avait compris qu'après « Art and Objecthood », il ne pourrait plus écrire sur la « poignée » d'artistes qu'il « admirait » sans leur nuire, ni, surtout, sans se nuire à lui-même. Pour le dire simplement, et dans ses propres mots, cette activité d'écriture était devenue « contre-productive » (Fried 2011 : 11). « An Introduction to My Art Criticism » justifie l'abandon de cette pratique critique par deux facteurs déterminants : d'une part, à la fin des années 1960, le critique avait *grosso modo* épuisé ses idées concernant les quelques peintres et sculpteurs modernistes qu'il jugeait encore dignes d'intérêt, et l'éventualité de se répéter ne lui

²⁴⁸ Nous empruntons cette idée à Dubreuil-Blondin (1993 : 71).

²⁴⁹ Rappelons ce passage programmatique de « Art and Objecthood » qui appelle à combattre le théâtre : « [...] the imperative that modernist painting defeat or suspend its objecthood is at bottom the imperative that it *defeat or suspend theater*. And *that* means that there is a war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and the pictorial – a war that, despite the litteralists' explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility. » (Fried 1998 [1967] : 160)

²⁵⁰ Nous renvoyons à ce passage de *Explosion II* sur le rapport de Nietzsche à *La Naissance de la tragédie* (1872) : « Un livre, c'est d'abord une force qui agit sur d'autres forces en produisant un certain nombre d'effets, variables selon le type de forces qui s'en emparent. Parce qu'il peut tomber dans les mains de n'importe qui, rien ne garantit qu'il agisse d'emblée sur le lecteur par sa nouveauté. Plus un livre est intempestif, moins il a de chance de rencontrer des oreilles capables d'entendre correctement ce qu'il y a en lui d'inouï, et donc qu'on lui rende justice. Il agit d'abord par ce qui, en lui, peut évoquer le passé, peut se greffer sur une force existante, produisant déjà un certain nombre d'effets. » (Kofman 1993 : 79)

semblait ni stimulante pour lui, ni profitable pour eux²⁵¹. D'autre part, l'invasion du champ des arts visuels par les nouvelles pratiques « théâtrales » – qu'il était, hélas, à peu près le seul à condamner – avait tout pour le décourager : « No one with even the sketchiest awareness of recent history needs to be told that “theatricality,” not just in the form of Minimalism, went on to flourish spectacularly while abstraction in my sense of the term became more and more beleaguered. This too made the prospect of writing art criticism less attractive [...] », déclare Fried (1998 [1996] : 14).

L'histoire a démontré en effet que loin de s'atténuer, la situation à l'origine des souffrances du jeune Fried s'était plutôt renforcée, au point de devenir inéluctable. Dès lors, continuer à défendre ses convictions de critique moderniste, à contre-courant des pratiques et des discours artistiques dominants, lui était apparu comme une démarche non seulement stérile, mais masochiste. Persévérer dans cette voie ne pouvait en effet qu'accentuer la stigmatisation qu'il subissait déjà au sein du milieu de l'art depuis la publication de « Art and Objecthood », un événement qui, c'est bien connu, avait eu l'effet d'une bombe, polarisant les débats esthétiques pendant des décennies²⁵². Dans cette perspective, on imagine aisément le

²⁵¹ Fried avait déjà évoqué cet aspect lors du débat « Theories of Art after Minimalism and Pop » en 1987. À la question « Why did you stop writing criticism in 1967? Why was “Art and Objecthood” the conclusion of your critical project? » que lui posait Benjamin Buchloh, voici ce qu'il avait répondu : « I'll respond to this briefly – it's helpful, it's clarifying. The problem that I faced after “Art and Objecthood” was not the collapse of a critical project, if by that you mean “formalism”; it was that, having set up terms I believed in and having championed artists I believed in, I would be writing my fifth article on Caro, my sixth article on Noland, my seventh article on Louis. Whereas all this interesting historical work had opened up – and I didn't know how it would turned out. If the tradition I had championed had proved tremendously productive of major talents after those years, then I would have been moved to write. And I did go on to write a few short pieces, about Poons, for example. There continues to be new art I greatly admire, but it tends to be made by relatively small groups of people, and the terms within which it operates are essentially one laid down by Caro, Noland, Olitski and Poons – all artists about whom I've had a say. Maybe you'll feel that this is a sufficiently devastating acknowledgment in its own right. » (Fried dans Buchloh, Fried et Krauss 1987 : 86)

²⁵² Sur la réception controversée de « Art and Objecthood », nous renvoyons à l'excellente synthèse de James Meyer au chapitre 7 de son livre *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties* (2001). Voir également la discussion entre Fried et ses opposants et opposantes lors du forum « Theories of Art after Minimalism and Pop » organisé par la Dia Art Foundation en 1987 (Buchloh, Fried et Krauss 1987), ainsi que les nombreuses remarques autojustificatives que renferment à ce sujet les notes de « An Introduction to My Art Criticism ». Nous avons délibérément choisi de ne pas nous étendre sur cette question qui a été abordée dans notre mémoire de maîtrise (Chagnon 2008 : chap. 2).

sentiment d'isolement, d'incompréhension, d'impuissance et, pour tout dire, de persécution²⁵³, qu'avait suscité chez Fried l'acharnement de ses critiques contre ce texte maudit – probablement le plus attaqué de tous les écrits sur l'art produits au cours des cinquante dernières années²⁵⁴. « Nothing I could have said would have improved upon the position laid out in “Art and Objecthood,” which continued to be read and in that sense to express the indifference or hostility I felt toward much that was taking place », peut-on lire dans « An Introduction to My Art Criticism » (Fried (1998 [1996] : 14). Considéré sous l'angle kofmanien du devenir-femme/mère du théoricien, l'état d'abattement dont Fried se plaint ici témoigne clairement de son « affaiblissement *post partum* » (Kofman 1993 : 271-273), c'est-à-dire de la perte de ses forces défensives après la conception de « Art and Objecthood », œuvre dans laquelle il avait concentré toutes ses énergies intellectuelles, judicatives et rhétoriques de critique d'art.

Dans le chapitre d'*Explosion II : Les enfants de Nietzsche* qu'elle consacre au récit nietzschéen de la gestation et de la naissance d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), Kofman (1993 : 271) décrit la production théorique d'un texte comme un processus économique exigeant « [...] une dépense de forces longtemps amassées qui explosent [...] », ce qui a pour effet post-partum de rendre l'auteur vulnérable à ses critiques, lui causant des dommages irréparables qui l'amènent à regretter son acte. Car sitôt créée, explique-t-elle à propos de l'œuvre intempestive de Nietzsche, celle-ci se retourne contre son créateur et « [...] l'accable de tous les sentiments réactifs retournés contre lui-même [...] », le plaçant dans une « [...] position d'impuissance face aux perspectives les plus basses [...] » (Kofman 1993 : 271-272,

²⁵³ Au-delà des circonstances réelles en cause dans la persécution de Fried, celle-ci se manifeste à travers les répliques adressées à ses nombreux critiques dans « An Introduction to My Art Criticism ».

²⁵⁴ Malgré la perception plus favorable qui se dégage des relectures récentes (Beaulieu, Roberts et Ross 2012 [2000]; Meyer 2001; Vickery 2003; Langer 2007), « Art and Objecthood » sert encore de repoussoir pour plusieurs théoriciennes et théoriciens de l'art parmi les plus influents. Pour ne citer qu'un seul exemple de l'acharnement auquel nous faisons référence, voici l'extrait d'un article d'Amelia Jones qui s'en prend une fois de plus, et violemment, au « cas de Michael Fried » : « *At the risk of being perceived as beating a dead horse* (dead in the letter, but one still unfortunately all too 'present' in the underlying assumptions of contemporary art discourse), I would like to turn at this point to a particular, well-rehearsed example of tautological reasoning that subtends modernist formalist art historical and art critical analysis. Michael Fried's well-known 'Art and Objecthood' (1967), a veritable manifesto of Greenbergian modernism [...] » (Jones 1999 : 42. Nous soulignons.) Notons que cette conception commune selon laquelle « Art and Objecthood » constitue un « manifeste du modernisme greenbergien » a été maintes fois réfutée par Fried et revue par certains de ses commentateurs.

274). D'après l'analyse de Kofman, le mode de défense du philosophe fut alors de renier sa « maternité » par une conduite de fuite et d'oubli. Comme une mère forcée d'abandonner son enfant, il aurait temporairement rompu le lien avec son œuvre : « Pour ne pas mourir d'avoir donné naissance à un enfant si grand et si criminel, la mère aura donc coupé d'abord avec lui, l'aura abandonné quelques années, avant de pouvoir à lui s'identifier : ce fut là un signe de force et une bonne défense. » (Kofman 1993 : 272) N'est-ce pas également de cette manière que Fried s'est comporté envers « Art and Objecthood »?

De fait, tout porte à croire que le théoricien de l'art aurait, comme Nietzsche, préféré qu'on oublie l'existence de son texte. Il a sans doute, pendant un certain temps, regretté de l'avoir écrit, bien qu'il affirme trente ans plus tard ne pas pouvoir s'en détacher : « [...] (although I could not write ["Art and Objecthood" and related essays] now, I have not the choice but to stand behind them) [...] » (Fried 1998 [1996] : 51). En guise de justification, il soutient qu'aucune réflexion ou événement ultérieur ne l'avait d'ailleurs conduit à renoncer à ses idées, d'où l'impossibilité pour lui de se « désengager » totalement de sa production critique, [...] which is to say treat the author of those texts *purely* as a historical figure » (Fried 1998 [1996] : 72, note 74). En fait, comme le suggère sa déclaration d'impuissance citée précédemment, le problème ne résidait pas pour lui dans les thèses de « Art and Objecthood » en tant que telles, mais plutôt dans la manière dont ses contemporains et contemporaines les ont reçues, dans ce qu'ils et elles en ont fait et dans ce qui en a résulté d'un point de vue historique. Si, d'un côté, Fried déplore qu'on ne s'intéressait plus à ses positions critiques, et de façon plus générale, à la critique d'art « évaluative » à laquelle Greenberg et lui s'étaient adonnés « chacun à leur manière » dans les années 1960 (Fried 1998 [1996] : 15), d'un autre côté, il s'indigne contre le fait que « Art and Objecthood » « continuait d'être lu » par des lectrices et lecteurs hostiles à sa propre « hostilité » ou « indifférence » face aux développements artistiques de l'époque, accentuant ainsi l'antagonisme qu'il avait lui-même créé. Le fait est que lorsqu'il avait écrit ce texte, Fried s'imaginait encore, « peut-être

illusoirement », que ses mots pourraient avoir un impact sur la situation contemporaine²⁵⁵. Rétrospectivement, force lui est de constater que son intervention a eu, sur l'histoire et les théories de l'art ultérieures, des conséquences exactement inverses à ses ambitions :

In historical retrospect, "Art and Objecthood" was both right and wrong about the developments it described. On the one hand, it seems clear that literalism did represent a break with modernism as regards the terms of its appeal to the viewer. In fact, subsequent commentators who have taken issue with "Art and Objecthood" are in agreement with it on that score; where they disagree hotly is with respect of my evaluation of Minimalist theatricality. This is to say that the *terms* of my argument have gone untouched by my critics, an unusual state of affairs in light of the antagonism "Art and Objecthood" has provoked. On the other hand, my essay is nowhere near as pessimistic as future event would warrant from my point of view; I don't seem to have imagined the possibility that within a few years the art I admired would be all but submerged under an avalanche of more or less open theatrical productions and practices, as proved to be the case. (Fried 1998 [1996] : 42-43)

Lu et commenté par ses adversaires, « Art and Objecthood » s'était donc retourné contre son auteur et contre tout ce qu'il chérissait pour mieux faire triompher les pratiques théâtrales : effet pervers de l'acuité d'une analyse dont les termes pouvaient être renversés aussi facilement.

Dans l'extrait cité plus haut, Fried reconnaît, d'une part, que les commentateurs et commentatrices antipathiques à « Art and Objecthood » en avaient très justement cerné l'argument fondamental : elles et ils étaient même d'accord avec le *fond* et les *termes* de l'analyse proposée ; elles et ils en reconnaissant par le fait même la justesse, mais s'opposaient de façon frontale aux *jugements* qui l'accompagnaient. Là se situait le problème crucial : dans la mesure où l'antagonisme reposait sur une expérience partagée, le renversement des positions exprimées dans ce texte pouvait s'opérer à partir de ses propres termes. Ainsi, de notion péjorative qu'elle était pour Fried, la « théâtralité » allait devenir un terme positif dans le vocabulaire de la critique et de la théorie de l'art, faisant triompher ce qu'elle visait, au

²⁵⁵ « [...] no longer could the critic imagine that his or her words might intervene in the contemporary situation in the way in which, perhaps delusively, I had sometimes imagined my words intervening in it [...] » (Fried 1998 [1996] : 15)

départ, à dénoncer²⁵⁶. Devant la force d'un tel renversement, on comprend pourquoi le critique d'art regrette finalement d'avoir été lu par ses contemporaines et contemporains.

D'autre part, Fried affirme s'être fourvoyé à propos du devenir théâtral de l'art contemporain, car celui-ci s'est avéré bien plus catastrophique que tout ce qu'il avait pu imaginer en 1967²⁵⁷. Cette affirmation cache, selon nous, une dénégation de l'influence néfaste qu'a pu avoir « Art and Objecthood » sur la disqualification de l'art moderniste au profit de la théâtralité²⁵⁸. Dire que la réalité a dépassé, et de loin, toutes ses appréhensions, n'est-ce pas pour Fried une façon déguisée de nier sa responsabilité dans cet affligeant développement historique? Quoi de plus difficile à avouer, en effet, que sa propre participation au phénomène qu'il dénonce? Il n'est d'ailleurs pas innocent que le théoricien s'en confesse dans l'introduction « optionnelle » de *Four Modest Outlaws* à des lecteurs et lectrices néophytes, appartenant à une autre génération et de nationalités différentes, espérant peut-être trouver chez eux et elles des oreilles plus sensibles à sa cause. Sans chercher à les convaincre d'adhérer à ses idées – du moins c'est ce qu'il dit –, il porte à leur attention sa défaite et confie que

[...] the overwhelming impetus of new art during the 1970s and indeed the 1980s [...] was nothing but theatrical in my pejorative sense of the term, to the extent that *it has sometimes seemed to me that I might inadvertently have contributed to that development by providing so clear a program for an*

²⁵⁶ À propos de l'histoire du terme « theatricality », voir Rebentisch (2012 : 20-73). Cette philosophe cite notamment les propos de Rosalind Krauss, connue comme l'une des plus féroces adversaires de Fried, qui décrit la « théâtralité » comme un « terme générique » (« an umbrella term ») sous lequel la théorie de l'art a placé une très grande variété de pratiques artistiques, tout en insistant sur le fait qu'il s'agit d'abord d'un « terme polémique », « [...] a term of condemnation as in the essay by Fried, or of praise, in the mouth of the supporters of those various enterprises [...] » (Krauss 1977 : 204). Remettant en question les usages antagonistes de cette notion, Rebentisch (2012 : 22) avance l'hypothèse intéressante selon laquelle la théâtralité n'est pas une qualité louable ou condamnable caractérisant un certain type d'art, en l'occurrence l'art dit « postmoderne », mais un « trait structural de *tout art* » (traduction libre).

²⁵⁷ En réponse à une question de Toni Ross pointant son obstination à maintenir les positions de « Art and Objecthood » malgré qu'elles aient été largement réfutées par l'histoire récente de l'art, Fried soutient que « [...] yes, there was a general sense that (as you put it) “history has proved me wrong,” and how can I protest that it hasn't? Everything I stood out against went on to triumph, and everything I most beleived in came to be regarded as invalid or marginal (to use your term). But of course, I continue to think that it's history that's wrong, not “Art and Objecthood” [...] » (Fried avec Beaulieu, Roberts et Ross 2012 [2000] : 379)

²⁵⁸ L'expression « influence néfaste » est employée par Nietzsche à propos de la réception de son livre *La Naissance de la tragédie*. Voir Kofman (1993 : 80-81).

antimodernist – or as it came to be called postmodernist – gamut of artistic practices » (Fried 2011 : 10. Nous soulignons.)

De toute évidence, c'est une réalité encore pénible à accepter, pour celui qui rédige ces lignes des décennies plus tard, que celle d'avoir « par inadvertance » contribué à faire naître et grandir le mouvement théâtral qu'il souhaitait faire avorter, en offrant au camp adverse, identifié sous la bannière du postmodernisme, un attirail conceptuel aussi facile à récupérer à leur avantage²⁵⁹. Livrée sous une forme hypothétique, sa confession vient corroborer la thèse avancée par l'historien de l'art James Meyer selon laquelle « Art and Objecthood » est paradoxalement à l'origine de la naissance théorique du minimalisme, à l'usage même de ses critiques. Dans son ouvrage *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*, Meyer écrit :

In the essay, Fried transformed a hitherto contentious field into a coherent unity; indeed, [...] Fried's essay more or less invented "minimalism" for later critics. [...] As the most thorough account of minimalism to date, "Art and Objecthood" was also, ironically, the movement's canonization. The seal of a negative definition – the isolation and naming of the dread object, the discovery of "theater" in the visual arts – became a seal of recognition. The synthesis of Judd, Morris, and Greenberg with newly assimilated philosophical models added up to something new and powerful. "*Minimalism*" was born. Like two eternal combatants, "Art and Objecthood" and minimalism (minimalism as theater) came to compose a field of opposition, a before and after : a central divide in the aesthetic debates of the sixties. Each produced the other; each guarantees the other's significance; each defines the other, even now. (Meyer 2001 : 229, 243. Nous soulignons.)

De même qu'il y a un « avant » et un « après » « Art and Objecthood » dans l'histoire et la théorie de l'art contemporain, tel que diagnostiqué par Douglas Crimp (1979) et Hal Foster (1996 [1986]), il y a un « avant » et un « après » « Art and Objecthood » dans le parcours intellectuel et personnel de Michael Fried. De fait, bien que ce dernier n'ait pas complètement cessé d'écrire sur les artistes de son temps après 1967, ayant produit notamment plusieurs textes sur Anthony Caro jusqu'en 1977²⁶⁰, cette période post-partum s'est effectivement

²⁵⁹ Rappelons que dans « An Introduction to My Art Criticism », Fried (1998 [1996] : 1) refuse de prendre en considération la question du postmodernisme et tout autre développement jugé extrinsèque à sa critique d'art, comme l'art conceptuel et la performance.

²⁶⁰ Voir à ce sujet les commentaires de Dubreuil-Blondin (1993 : 73, 87, note 21).

soldée, peu après, par la fin de son activité de critique d'art et par l'ouverture de sa carrière d'historien de l'art.

La conversion à l'histoire de l'art

Ces deux événements sont d'ailleurs étroitement corrélés dans le récit autobiographique de l'auteur. Au moment même où la réalité contemporaine était devenue non seulement insatisfaisante, mais insupportable pour le critique d'art, une tâche historique d'une « extrême importance » s'était présentée à lui (Fried 2011 : 11). Celle-ci consistait à enquêter sur la « préhistoire » de la peinture moderniste en se transportant dans l'exotisme de la France des 18^e et 19^e siècles, où le jeune doctorant en histoire de l'art à Harvard découvrait, avec bonheur et soulagement, les prémisses théoriques et picturales de son questionnement sur les notions de théâtralité et d'antithéâtralité. Comme le suggère Nicole Dubreuil-Blondin dans son article « Michael Fried I et II » (1993 : 76), la conversion de « Fried le critique d'art » en « Fried l'historien de l'art » comportait en cela une fonction défensive et consolatrice : « [o]n peut imaginer, écrit-elle, ce qu'il pouvait y avoir de confortant, pour celui dont les préférences esthétiques risquaient d'apparaître de plus en plus en porte-à-faux par rapport aux tendances dominantes de l'art contemporain, de retrouver, dans la relative sécurité de la distance historique [et géographique], un écho à ses préoccupations. » La « brillante entreprise de réévaluation du passé » qu'a générée ce repli dans la recherche historique pourrait même être qualifiée de *thérapeutique* au sens où, toujours selon Dubreuil-Blondin (1993 : 74), elle visait entre autres à « [...] jeter un baume sur les malheurs du présent ». Si on l'envisage en termes psychanalytiques, l'opération friedienne se rapproche d'ailleurs étroitement de la « tentative de guérison » que Freud (2008 [1911]) voyait à l'œuvre dans la formation du délire paranoïaque, conjuguant le rejet du monde extérieur et sa reconstruction fantasmatique sous la forme d'un système théorico-historique²⁶¹.

²⁶¹ Nous reviendrons sur l'idée de reconstruction un peu plus loin dans ce chapitre.

À lire les réflexions tardives de Fried sur cette question « délicate »²⁶², longtemps refoulée dans son discours, comme le remarque Dubreuil-Blondin (1993)²⁶³, on peut effectivement penser que cette conversion identitaire lui a permis de soigner sa « dépression » *post* « Art and Objecthood » – tout comme la crise d’hystérie qui s’était déclarée dans ce texte – et de retrouver par le fait même sa fécondité. La troisième raison qu’il invoque dans « An Introduction to My Art Criticism » pour expliquer sa retraite de la critique d’art le sous-entend :

A third factor in my turn away from art criticism was that I became engrossed in a [a long-term] art-historical project [...], an attempt to give an account of the evolution of the antitheatrical tradition in French painting that arose in the middle of the eighteenth century and climaxed more than a century later in the art of Manet and the Impressionists. So that even as I sought to recover crucial aspects of the historical specificity of a larger body of earlier painting and art criticism, I realized that I was also trying to understand a set of concerns that I had independently – in my activity as a critic – detected at work in the contemporary situation. And that made it seem as if I hadn’t abandoned art criticism so much as discovered a new and, under the circumstances, more rewarding use of the intellectual energies it called forth. (Fried 1998 [1996] : 14-15)

²⁶² C’est en ces termes que Fried aborde la question du parallélisme entre son histoire de l’art et sa critique d’art dans l’introduction de *Absorption and Theatricality* : « The last point I want to make is a somewhat delicate one. In several essays on recent abstract painting and sculpture published in the second half of the 1960s, I argued that much seemingly difficult and advanced but actually ingratiating and mediocre work of those years sought to establish what I called a *theatrical* relation to the beholder, whereas the very best recent work – the painting of Louis, Noland, Olitski, and Stella and the sculptures of Smith and Caro – where in essence *anti*-theatrical, which is to say that they treated the beholder as if he where not there. I do not intend to rehearse those arguments in this introduction. But as my title once again makes clear, the concept of theatricality is crucial to my interpretation of French painting and criticism in the age of Diderot, and in general the reader who is familiar with my essays on abstract art will be struck by certain parallels between ideas developed in those essays and in this book. Here too I want to assure the reader that I am aware of those parallels, which have their justification in the fact that the issue of the relationship between painting (or sculpture) and beholder has remained a matter of vital if often submerged importance to the present day. Read in that spirit, this book may be understood to have something to say about the eighteenth-century beginnings of the tradition of making and seeing out of which has come the most ambitious and exalted art of our time. » (Fried 1980 : 5)

²⁶³ Dans « Michael Fried I et II », publié quelques années avant les révélations de « An Introduction du My Art Criticism », Dubreuil-Blondin (1993) s’étonnait que Fried, pourtant très enclin à l’auto-réflexivité et dès ses débuts préoccupé par l’historicisation de son propre travail, se soit jusqu’alors très peu expliqué sur ce point, y voyant un impensé discursif symptomatique d’une opération de refoulement (Dubreuil-Blondin 1993 : 74-76). À peine trois ans plus tard, « An Introduction du My Art Criticism » répondait implicitement à « Michael Fried I et II » en exposant sur plusieurs pages les motifs personnels et épistémologiques à la base de ce déplacement vers l’histoire de l’art, ainsi que les liens complexes établis entre ses deux « moi ».

Par l'histoire de l'art, Fried avait donc trouvé un moyen plus « gratifiant », et certainement moins menaçant vu les « circonstances », de dépenser l'« énergie intellectuelle » qu'il avait investie dans sa critique d'art et ce, sans avoir à s'en détacher complètement. Tout « absorbé » (*engrossed*²⁶⁴) qu'il était dans sa recherche historique – comme les personnages des tableaux qu'analysent ses ouvrages, dans leurs activités²⁶⁵ –, il poursuivait, à l'abri de ses détracteurs et des expériences esthétiques indésirables, la réflexion avortée précédemment sur la question de la théâtralité et de l'antithéâtralité grâce à laquelle il avait acquis son identité autonome de critique-théoricien autour de 1967. Sa métamorphose n'était finalement que partielle, car même s'il avait troqué son chapeau de critique d'art pour celui d'historien de l'art, il demeurait bien vivant en tant que *théoricien* de l'antithéâtralité. Autrement dit, seule une moitié du « critique-théoricien Michael Fried » avait été délaissée à travers ce processus : celle correspondant à son propre statut de spectateur ou plus précisément de *spectatrice*, instance d'altérité interne qu'il avait en quelque sorte projeté à l'extérieur de lui afin de regagner un sentiment de stabilité et de réaffirmer sa virilité, dangereusement mise à mal par son exposition aux œuvres minimalistes²⁶⁶. Par un double éloignement géographique et temporel de son objet d'étude, et par le réaménagement de ses préoccupations théoriques, Michael Fried s'était donc transformé, de *critique* de la théâtralité *américaine* des années 1960, en *historien*

²⁶⁴ Lorsque nous lisons « I became *engrossed* », qui signifie littéralement « je me suis absorbé », nous ne pouvons nous empêcher d'entendre résonner l'expression française « engrosser », qui désigne, dans le langage vulgaire, le fait de mettre enceinte, de rendre « grosse ». À cet égard, il est intéressant de noter que Fried rapproche également les modèles de l'absorbement (*engrossment, absorption*) et de l'immersion (*immersion*), lorsqu'il décrit sa démarche (« [...] *I immersed myself* in the period between the mid-1750 and the early 1780s in France [...] » (Fried 2011 : 12. Nous soulignons), mais aussi tel qu'il les emploie pour analyser l'expérience phénoménologique du peintre et du spectateur (du peintre-spectateur, dans certains cas). L'immersion est d'ailleurs la principale modalité d'absorbement explorée dans son récent livre sur Le Caravage. Comme nous le verrons dans la section du chapitre consacrée à *Courbet's Realism*, le modèle immersif a été associé à une phénoménologie de l'expérience intra-utérine – une régression pré-œdipienne, qui est aussi une perte d'identité – et plus largement au maternel-féminin (Irigaray 1993).

²⁶⁵ Employé par Fried comme antithèse de la « théâtralité », le concept d'« absorbement », qu'il emprunte au vocabulaire critique du 18^e siècle, désigne un état d'attention soutenu lié au fait d'être entièrement plongé dans une activité, une pensée ou un sentiment, au point où tout le reste semble ne plus exister. Selon la thèse de Fried, la représentation de figures absorbées dans la peinture des 18^e et 19^e siècles visait à marquer l'autonomie de l'univers du tableau et, par conséquent, sa fermeture au monde du spectateur.

²⁶⁶ Bien que, dans les faits, Fried n'ait pas complètement abandonné sa position de « spectatrice » dans son ouvrage sur Diderot, sa relation aux œuvres y est beaucoup moins directe et compromettante, notamment en raison de la distance historique, préconisée au détriment du jugement critique contemporain.

de la tradition antithéâtrale *française* des 18^e et 19^e siècles²⁶⁷. En projetant dans l'histoire et sur un autre continent le *conflit* vécu au présent dans un monde de l'art anéanti, tellement « corrompu » par le théâtre qu'il était devenu pour lui invivable, Fried s'était libéré de l'exigence de « [...] témoigner de sa présence effective devant les tableaux [...] » et pouvait désormais, « [...] organiser à sa fantaisie, pour des fins argumentatives, les séries de son musée imaginaire [...] » (Dubreuil-Blondin 1993 : 79).

Tout comme la naissance du premier Fried, son devenir historien ne s'est toutefois pas fait sans effort ni du jour au lendemain. Cette métamorphose a nécessité une longue période de gestation, décrite comme un travail intense étalé sur plusieurs années pendant lesquelles l'apprenti historien de l'art avait dû se couper du monde, en quelque sorte, pour s'« immerger » totalement dans le 18^e siècle français (Fried 2011 : 11-12). Une étape préliminaire avait été franchie en 1969 avec la publication dans *Artforum* d'un premier article savant sur les « sources » de la peinture d'Édouard Manet²⁶⁸, que Fried concevait – à l'instar de Greenberg quoique dans un sens très différent, insiste-t-il – comme le point d'émergence du modernisme artistique²⁶⁹. Malgré toute l'érudition acquise durant l'élaboration de ce travail dans le cadre de son doctorat en histoire de l'art, un processus de (trans)formation beaucoup plus important lui paraissait nécessaire afin d'accomplir la mission à laquelle il s'était senti

²⁶⁷ Sur le rapport de Fried à la France, voir Melville (1996 [1982] : 158-159).

²⁶⁸ « Manet's Sources : Aspects of his Art, 1859-1865 » a été publié dans un numéro spécial de la revue *Artforum* (mars 1969) ne contenant aucun autre texte. Soulignant le caractère exceptionnel de ce geste éditorial, qui s'écarte radicalement du mandat de la revue, Fried (1998 [1996] : 13) écrit, de l'éditeur Phil Leider qu'il remercie d'ailleurs dans la préface de *Art and Objecthood*, que « [n]o other editor would have dreamed of doing something so infuriating to the bulk of his readership. »

²⁶⁹ Cet article est reproduit intégralement au chapitre 1 de la monographie substantielle sur ce peintre publiée en 1996, accompagnée d'une version révisée du même article au second chapitre. Très mal reçue par les spécialistes de Manet lors de sa publication originale, cette étude consistait à mettre en évidence les nombreuses références à des œuvres de maîtres anciens dans ses toiles des années 1859-1865, et ce, dans le but de faire ressortir le caractère proprement « français » (« *Frenchness* ») de son art – la nationalité étant, soit dit en passant, un enjeu essentiel du projet historique friedien. Dans l'introduction de *Manet's Modernism*, Fried (1996 : 4-5) explique que les problèmes de compréhension suscités par son article en 1969 étaient dus, en partie, au fait que ses analyses s'inscrivaient déjà dans une histoire plus vaste de la peinture française des 18^e et 19^e siècles qui n'était pas encore écrite et dont lui-même n'était pas encore en mesure, à l'époque, de saisir pleinement les enjeux. C'est aussi dans l'introduction et la synthèse (« *coda* ») de *Manet's Modernism* que Fried (1996 : 13-19) exprime ses divergences avec Greenberg, de même qu'avec l'historien social de l'art T.J. Clark sur la question du modernisme et sur la position de Manet dans ce courant. Sur cet ouvrage, voir Melville (2012 [2000]), Levine (2012 [2000]) et Mulhall (2001).

appelé. D'après sa narration, c'est dans la solitude de la bibliothèque de Harvard, et par des visites répétées à la Bibliothèque Nationale de France et dans les musées parisiens, qu'il s'était « auto-formé » comme « dix-huitiémiste »²⁷⁰ – car apparemment, aucun professeur à Harvard ne pouvait lui enseigner « ce qu'il avait besoin de savoir » pour mener à bien son enquête sur la « préhistoire » de la peinture moderniste, tâche ardue dont il avait par lui-même pressenti la nécessité (Fried 2011 : 11).

Cela dit, une rencontre intellectuelle transformatrice allait survenir au cours de ce parcours solitaire, et reconfigurer durablement l'identité friedienne : « [...] that [effort of self-education] also contained within it the glorious reward of becoming familiar with – indeed of saturating myself – with the writings of the great *philosopher* and pioneer art critic and theorist Denis Diderot, one of the most brilliant and attractive thinkers in the entire history of Europe culture » (Fried 2011 : 11). Le vocabulaire utilisé par Fried pour décrire sa relation à Diderot est éloquent. Au-delà d'une simple « familiarisation » avec les écrits du philosophe, il parle d'une véritable « saturation » de sa pensée par la sienne, indiquant qu'il s'était complètement « rempli »²⁷¹ – nous pourrions dire « pénétré » – de Diderot, dans une identification quasi totale à ce nouveau modèle. Notons également que Fried attribue des qualités de grandeur (*great*), d'intelligence (*brilliant*) et de charme (*attractive*) à cette figure identificatoire dont son esprit s'était imprégné jusqu'à saturation. Ainsi, c'est par nul autre que « l'un des penseurs les plus brillants et séduisants de toute l'histoire de la culture européenne » qu'il s'était laissé féconder pour accomplir sa transformation en historien de l'art dix-huitiémiste et, fruit de ces « efforts », accoucher en 1980 de son premier livre : *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, suivi dix ans plus tard par *Courbet's Realism* (1990), puis par *Manet's Modernism : or, The Face of Painting in the 1860s* en 1996, qui complète sa « trilogie » sur l'antithéâtralité française. L'identification à ce « Diderot » idéalisé s'est révélée doublement profitable au nouveau Michael Fried, puisqu'elle

²⁷⁰ « [...] I would have to retreat to Harvard's Widener Library and whenever possible the Bibliothèque Nationale and in effect make myself a *dix-huitiémiste*, an eighteenth-century specialist, a task that took several years [...] » (Fried 2011 : 11) L'expression « make myself » traduit aussi un fantasme d'auto-engendrement.

²⁷¹ Dans son acception courante, l'adjectif « saturé » signifie « plein » ou « rempli » ; « qui ne peut contenir plus ». Synonyme de « remplir », le verbe « saturer » désigne le fait de « rendre tel qu'un supplément de la chose ajoutée soit impossible ou inutile » (Le Nouveau Petit Robert 1993 : 2284).

lui a permis non seulement de renaître en historien de l'art, mais aussi de réhabiliter son « moi » critique, endommagé par les attaques externes (et internes) subies après la mise au monde de « Art and Objecthood ». La « récompense glorieuse » signalée dans la citation précédente était d'avoir trouvé, chez ce grand esprit européen, pionnier de la critique d'art de surcroît, une même condamnation de la théâtralité artistique que celle exprimée par lui deux siècles plus tard aux États-Unis. Par un double processus d'identification et de rationalisation, ses fantasmes de persécution auraient alors été transformés en un délire de grandeur, le révélant tout aussi « grandiose » que Diderot²⁷².

Fried raconte avoir fait cette belle découverte durant la préparation de *Absorption and Theatricality* : « When I wrote “Art and Objecthood” and related essays I was a Diderotian critic without knowing it. » (Fried 1998 [1996] : 2); constat réitéré en 2011, accompagné d'une remarque soulignant le caractère particulièrement « intransigent » qu'il partageait avec Diderot : « [In] the course of researching and writing *Absorption and Theatricality*, I discovered that in “Art and Objecthood” and related essays I had been a Diderotian art critic of a particularly uncompromising stamp (no more uncompromising than Diderot, however). » (Fried 2011 : 13-14) Tout compte fait, ses écrits de 1966-1967 n'étaient pas ceux d'un critique d'art greenbergien (formaliste), tel qu'ils ont été lus à l'époque et comme il continue d'être lus en dépit des objections répétées de Fried, mais ceux d'un brillant critique d'art diderotien, alors totalement inconscient de l'être ! Désaveu de Greenberg et réécriture du « roman familial²⁷³ » de Fried...

²⁷² Dans « Le Président Schreber », Freud (2008 [1911] : 445) mentionne le développement fréquent d'un délire de grandeur à partir d'un délire initial de persécution. Ce développement, relevé dans les manuels de psychiatrie, s'explique de la manière suivante : « [L]e malade qui, de façon primaire, a été frappé par le délire d'être objet de la persécution de la part des puissances les plus fortes, éprouve le besoin de s'expliquer cette persécution et en arrive ainsi à l'hypothèse qu'il est lui-même une personnalité grandiose, digne d'une telle persécution. » (Freud 2008 [1911] : 445)

²⁷³ Voir Freud (1973 [1909]). Nous nous pencherons plus en détail sur l'idée de « roman familial » dans le prochain chapitre.

L'éclatement de « Michael Fried »

Si « Fried le critique d'art » était donc *inconsciemment* diderotien, en revanche, « Fried l'historien de l'art » ne l'était *consciemment* pas – et ce, quoique puissent en penser ses commentateurs et commentatrices. Il en va, pour l'auteur de « An Introduction to My Art Criticism », d'une distinction fondamentale entre la critique d'art, par nature évaluative, et l'histoire de l'art, qui se veut à l'inverse dénuée de tout jugement. Voilà, affirme-t-il, en quoi ses deux « moi » se différencient à la base :

[T]hose commentators who have assumed that in my art historical writings I share the views and in particular the judgments of Diderot and other antitheatrical critics whom I quote and discuss are mistaken. Simply put, my art-historical writings are resolutely nonjudgmental with respect to individual works and œuvres in the antitheatrical tradition (and outside it, e.g., the art of Watteau and Boucher), not in the name of an ideal of historical objectivity (whatever the feasibility of such an ideal), but rather in the interest of a particular historical project : tracking the constantly shifting and by no means unitary structure of value judgments keyed to the issue of antitheatricity as that structure found expression both in painting and art criticism. (Fried 1998 [1996] : 51)

Fried poursuit la rationalisation de ce problème en déclarant : « In short, between myself as historian of the French antitheatrical tradition and the critic who wrote “Art and Objecthood” there looms an unbridgeable gulf. » Conscient du caractère sans doute un peu trop tranché de cette affirmation, il s'empresse d'apporter les nuances suivantes qui, tout compte fait, ne font que compliquer davantage les choses :

More important, the present writer, commenting in this introduction both on his early art criticism and his later art history, sees no way of negotiating the difference between the priority given in his criticism to judgments of value both positive and negative and the principled refusal of all such judgments in the pursuit of historical understanding, despite the fact that the developments explored in *Absorption and Theatricality*, *Courbet's Realism* and *Manet's Modernism* are part of the deep background to those discussed in “Shape as Form” and “Art and Objecthood” – and despite the fact that the later essays belong to a tradition of antitheatrical criticism founded by Diderot more than two centuries before (as I've said, I wasn't aware of that when I wrote them). In other words, my art historical writings investigate crucial aspects of the genealogy both of the issues treated in “Art and Objecthood” and related essays and of judgments expressed in them. But genealogical knowledge turns out to be powerless to “historicize” my present relation to those essays : although I

sometimes feel that they were written by another person (or at least in another world, that of America in the age of Vietnam War, the struggle for civic rights, the assassinations), I cannot disconnect my present self from the evaluation they express (although I could not write those essays now, I have not the choice but to stand behind them). [...] It's as if somewhere around 1960 time undergoes a twist, and as if this side of that twist my relation to that issue remains implacably critical, not historical. (To that extent, I found myself in unexpected agreement with Greenberg's distinction between the judgmental approach of art criticism and the nonjudgmental stance of art history, though not of course with his depreciation of the latter.) (Fried 1998 [1996] : 51)

Aucun autre passage du corpus friedien n'exprime avec autant de force l'éclatement du sujet « Michael Fried », tel qu'il se constitue fantasmatiquement à travers ses textes, ainsi qu'à travers les suppléments autobiographiques qui viennent se greffer à eux. Ce paragraphe alambiqué contient en effet plusieurs éléments qui nous donnent à penser que malgré tous les efforts d'auto-compréhension déployés par l'auteur, la subdivision de son œuvre et du sujet qu'elle met en scène relève d'un conflit irrésoluble. Parlant de lui-même à la troisième personne, Fried y décompose sa subjectivité en trois instances bien distinctes : 1) « myself as historian of the French antitheatrical tradition » (« Fried l'historien de l'art ») ; 2) « the critic who wrote "Art and Objecthood" » (« Fried le critique d'art ») ; 3) « the present writer, commenting in this introduction both on his early art criticism and his later art history » (« Fried l'auto-analyste »). Employée pour décrire la relation que son « moi » présent entretient avec ses « moi » passés et/ou synchrones, cette opération critique produit une mise à distance de soi par laquelle le théoricien s'auto-représente à l'intérieur de son œuvre écrite, se faisant le personnage central de son récit. Disqualifiant la conception réductrice d'une succession chronologique entre un premier et un second « Michael Fried », ce procédé éclaire la manière dont Fried vit et réfléchit *au présent* la division de sa subjectivité de théoricien, mais, admet-il, sans parvenir à résoudre ce clivage. La difficulté devant laquelle il affirme se trouver d'« historiciser » sa relation à ses propres textes, c'est-à-dire d'inscrire ses deux « moi » (critique et historien) dans une structure diachronique cohérente, souligne très clairement le caractère irrésolu de son entreprise auto-analytique, voire de sa nature « interminable » comme le disait Freud de l'analyse. En révélant qu'il est un « moi » non unifié, l'auteur reconnaît en partie le statut fantasmatique de son identité d'auteur telle qu'elle se constitue à travers ses productions textuelles.

D'autre part, la constitution fantasmatique de « Michael Fried » est attestée par l'expression d'un rapport d'altérité qui montre que le théoricien est divisé de l'intérieur, en partie absent à lui-même. Vers le milieu du paragraphe cité plus haut, Fried affirme être incapable de saisir complètement ce qui le relie d'un point de vue généalogique à ses identités antérieures, et en particulier à son identité batailleuse de jeune critique. En effet, il affirme avoir parfois le sentiment que ses textes sur l'art des années 1960 « ont été écrits par une autre personne », bien qu'il ne puisse les déconnecter de son « moi présent » (Fried 1998 : 51). Autrement dit, malgré son impression que les jugements sévères émis à l'endroit du minimalisme appartiennent à *quelqu'un d'autre* – ou, du moins, à lui-même évoluant dans un « autre monde », celui d'une Amérique en prises avec plusieurs luttes sociales et politiques –, il se voit contraint, dit-il, de reconnaître cet « autre » comme faisant partie de sa subjectivité actuelle. Il doit par conséquent intégrer en lui la part combative relevant de son identité antérieure, ne pouvant s'en couper par une manœuvre historicisante qui relèguerait la figure du critique au passé. En soutenant que cette figure continue d'être vécue, mais sur le mode de l'altérité, Fried met l'accent sur la présence d'un conflit interne qui s'avère encore une fois irréductible au dédoublement méthodologique de son édifice théorique. D'ailleurs, la question pour lui n'est pas là : « [...] there is no question of a conflict between history and criticism, distance and proximity. » (Fried 1998 [1996] : 51) Mais alors, quel est ce conflit qui persiste malgré tout, si ce n'est celui causé par l'ambivalence sexuelle de sa position que la systématisation de l'œuvre aurait pour tâche de masquer ?

Pour compliquer encore davantage le portrait, il importe enfin de noter qu'une énième figure de Fried est invoquée à la fin de « An Introduction to My Art Criticism » : celle de « Fried le poète ». Se positionnant du point de vue du système, « Fried l'auto-analyste » rattache cette identité précoce et transversale aux deux autres pans de son œuvre, affirmant que sa poésie et son écriture sur l'art sont portées par une même conception du monde, mais il refuse cependant d'élaborer sur le sujet, protégeant précieusement – quasi « superstitieusement » dit-il – ce volet plutôt méconnu de son travail de toute investigation analytique : « I have always believed that the poems, the art criticism, and the art history go together, that they share a single vision of reality. More than that isn't for me to say. » (Fried 1998 : 54) Cette réticence – ou résistance – à l'analyse est réitérée dans un entretien avec

Beaulieu, Roberts et Ross (2012 [2000] : 401), où Fried fait cette déclaration surprenante : « Yes, I agree that my poetry (which I began writing as an undergraduate at Princeton) is linked to my art writing, but I have an almost superstitious reluctance to say anything about the relation between them. What I say in the introduction of *Art and Objecthood* is that I feel that my poems, art criticism, and art history “share a single vision of reality” – let me leave it at that. » Quoi qu’il en soit des motifs secrets de cette résistance, l’idée qu’une vision unique de la réalité relie les trois axes de sa pratique met clairement en évidence l’ambition systématique qui oriente son discours rétrospectif²⁷⁴.

La renaissance de « Art and Objecthood »²⁷⁵ et le bouclage du cycle antithéâtral

Suivant une logique similaire, c’est au moment précis où lui est apparue la possibilité de réintégrer « Art and Objecthood » à son récit, et d’en tirer des bénéfices pour son système, que Fried a décidé de le republier par le truchement de *Art and Objecthood : Essays and Reviews*. Vingt ans après sa parution originale dans *Artforum*, contexte qui s’était révélé pour lui « hostile » et mortifère, ce texte pouvait maintenant renaître parmi une sélection restreinte de sa critique d’art, dans un geste défensif de réappropriation/réaffirmation en réponse à ses adversaires. L’argument que fournit « An Introduction to My Art Criticism » pour justifier cet intervalle de deux décennies révèle l’enjeu d’une telle manœuvre :

It’s not accidental that I’ve waited until now to bring out a selection of my art criticism. Early on it didn’t occur to me to do so, and later, when it began to seem a good idea, I became involved in a long-term art-historical project, an attempt to develop an account of the evolution of a central tradition within French painting from the first genre paintings of Jean-Baptiste Greuze in the mid-1750s to the emergence of modernism in the art of Édouard Manet and the Impressionists in the 1860s and 1870s [fig. 9-13]. The core issue of that tradition concerned the relation between painting and beholder, which is to say that it was a version of the issue I invoked in “Art and Objecthood” when I accused Minimalist art of being theatrical. At this point it made sense to hold off gathering my art criticism until I had completed the art-historical task I had set myself, which I have now done in three books: *Absorption and*

²⁷⁴ Pour une analyse des liens entre la poésie et la théorie de l’art friedienne, voir entre autres Frey (2012 [2000]).

²⁷⁵ Cette idée s’inspire du chapitre VII du livre *Explosion II* (1993) de Kofman sur le passage que Nietzsche consacre à *La Naissance de la tragédie* (1872).

Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot (1980), *Courbet's Realism* (1990), and *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s* (1996). This makes it possible to think of the present book both as a prologue to my art-historical trilogy and as a sequel to the problematic it analyzes. (Fried 1998 [1996] : 1-2)

Il est tout à fait logique, affirme Fried, qu'il ait attendu d'avoir complété sa trilogie sur la tradition antithéâtrale française pour rassembler les éléments les plus représentatifs de sa critique d'art – entendons pour republier « *Art and Objecthood* » et raconter son histoire intellectuelle et personnelle –, car pour le dire dans les mots de Kofman (1993 : 130), « [...] seul le point de vue “biographique”, rétrospectif, autorise d'unifier l'œuvre et d'y déchiffrer un vouloir unique ». Le recueil *Art and Objecthood*, que Fried situe dans un rapport métonymique avec le texte du même nom – qui lui-même vaut souvent pour l'entièreté de sa critique d'art –, lui permet de réarticuler sa production critique, revue et corrigée²⁷⁶, avec son grand projet d'histoire de l'art, dans l'état achevé où il se trouve après la publication de *Manet's Modernism* en 1996. La synchronicité entre la fin de sa trilogie française et la réalisation de son anthologie critique est d'ailleurs soulignée par l'inscription de la date du 28 mai 1996 à la fin de « *An Introduction to My Art Criticism* », indiquant que cette réflexion rétrospective a été écrite immédiatement après la publication du dernier tome de la série la même année. Se donnant à lire à la fois comme un « prologue » et comme « suite » à cette trilogie, *Art and Objecthood* reconstruit l'unité de l'œuvre et lui confère une intelligibilité accrue en éclairant ce qui n'était pas pleinement perceptible auparavant, soit ce « vouloir unique » dont parle Kofman et qui, dans ce cas, concerne la problématique des relations spectateur-œuvre envisagée sous l'angle diderotien de la théâtralité et de l'antithéâtralité. Cela implique, en contrepartie, de repousser dans les marges les éléments qui dévient de cet axe de réflexion privilégié : par exemple, on constate que le livre *Realism, Writing, Disfiguration : On Thomas Eakins and Stephen Crane* (1987), qui sépare chronologiquement les deux premiers tomes de la trilogie française, n'est mentionné nulle part dans « *An Introduction to My Art Criticism* », ce silence étant probablement dû au fait que, traitant d'artistes américains de la fin du 19^e siècle – et se rattachant, comme nous le verrons plus loin,

²⁷⁶ Voir *supra*, nos commentaires sur les avertissements en préface.

à un *autre* récit, écrit par un *autre* « Michael Fried » –, il n’entre pas dans la structure narrative que cet essai rétrospectif voulait imposer à ses lectrices et lecteurs en guise de récit autorisé.

Or, si le moment auto-analytique suivant l’achèvement de la trilogie *Absorption and Theatricality / Courbet’s Realism / Manet’s Modernism* semblait boucler le cycle de l’antithéâtralité inauguré avec « Art and Objecthood », les développements ultérieurs de l’œuvre friedienne ont prouvé le contraire. En effet, plutôt que de se conclure avec le recueil *Art and Objecthood*, l’histoire du théoricien diderotien entrainait alors dans une nouvelle phase qui, contre toutes attentes, allait lui permettre de réconcilier son « moi » critique et son « moi » historien et, ce faisant, de colmater le « gouffre irréductible » qu’il avait vu se creuser entre ses deux identités. L’élément déclencheur de cette nouvelle phase, exposée dans l’introduction de *Four Modest Outlaws*, a été la rencontre fortuite du photographe canadien Jeff Wall en 1995 au Boymans Museum de Rotterdam²⁷⁷ (Fried 2011 : 17). Ébloui par la convergence entre ses intérêts et ceux du photographe – et plus particulièrement par le fait qu’ayant lu *Absorption and Theatricality*, Wall appliquait à son propre travail les catégories diderotiennes de la théâtralité et de l’absorbement que cet ouvrage mettait de l’avant [fig. 14]²⁷⁸ –, Fried, conforté dans son narcissisme, avait alors peu à peu renoué avec l’art contemporain. Il raconte :

From that moment on I began paying attention to what was taking place in contemporary art photography (more and more as time went by), until finally I realized – it took several years for the realization fully to sink in – first, that a considerable number of the leading figures in that domain (Wall, Bernd and Hilla Becher, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, Jean-Marc Bustamante, Hiroshi Sugimoto, Luc Delahaye, Thomas Demand, Candida Höfer, Beat Streuli, Philip-Lorca diCorcia, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Roland Fischer, and James Welling) could be seen as pursuing a many-faceted collective enterprise best understood as constituting a new and unexpected phase of the antitheatrical (or Diderotian) tradition ; and second, that precisely for that reason my art-historical trilogy on French eighteenth- and

²⁷⁷ Il est à noter que la date de 1995 contredit celle de 1996 mentionnée dans *Why Photography Matters as Art as Never Before* pour le même événement (Fried 2008 : 39).

²⁷⁸ Fried (2008 : 38-39 ; 2011 : 18) attire l’attention sur les références directes à *Absorption and Theatricality* dans les propos de Jeff Wall concernant son œuvre *Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992), abordée lors d’un entretien de 1993 avec le critique Martin Schwander.

nineteenth-century painting and art criticism, and not only that, my art criticism as well, specifically the articles I wrote in 1966-7 culminating in “Art and Objecthood,” turned out to bear a surprisingly close relation to the work of photographers that I have just named. (Fried 2011 : 19-20)

Tout en insistant pour dire qu’il n’avait absolument pas anticipé cet heureux dénouement – « I need to stress that throughout the more that twenty-five years during which I researched and wrote my trilogy [...], I never imagined for a moment that what I was doing might bear any direct relevance to contemporary artistic practices » (Fried 2011 : 17-18) –, Fried peut néanmoins, par une relecture attentive de ses écrits antérieurs, y retrouver les prémisses inconscientes de son travail à venir. C’est ainsi que, dans la première note de *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), ouvrage de 400 pages qui marque son retour en grandes pompes sur la scène contemporaine, il se cite lui-même afin de prouver que « An Introduction to my Art Criticism » contenait déjà en puissance ses réflexions sur la photographie contemporaine :

Here I will mention that in an endnote to the introductory essay in *Art and Objecthood* I wrote : “It’s noteworthy, too, the extent to which photography-based (or simply photographic) work of the 1970s and after – for example, that of Cindy Sherman, Jeff Wall and Gerhard Richter – has found itself compelled to address issues of beholding, often by an appeal to absorptive means and effects. This is a large topic” [...] So I had begun to think along these lines as early as 1995-6. (Fried 2008 : 353, note 1)

Un tel constat implique en outre de revenir sur la division établie en 1996 entre « Fried le critique d’art » et « Fried l’historien de l’art ». Voilà ce que précise l’auteur à la fin de l’introduction de *Why Photography Matters as Art as Never Before*:

[...] in my introduction to *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, I insist that “between myself as historian of the French antitheatrical tradition and the critic who wrote ‘Art and Objecthood’ there looms an unbridgeable gulf... [I see] no way of negotiating the difference between the priority given in [my early art criticism] to judgments both positive and negative and the principled refusal of all such judgments in the pursuit of historical understanding [in *Absorption and Theatricality*, *Courbet’s Realism*, and *Manet’s Modernism*].” This seemed to me a matter of some importance, if only because I did not want to be understood as endorsing Diderot’s views of individual artists (for example, depreciating Watteau). Well, as the reader of *Why Photography Matters as Art as Never Before* is about to discover, the gulf in question no longer looms as it previously did; put slightly differently, the present book turns out to be generically mixed – at once criticism and history, judgmental and non-

judgmental, engaged and detached – in ways that would have been incomprehensible to me only a short time ago. (Fried 2008 : 4)

Cette posture mixte, mi-critique mi-historienne, constitue finalement un parfait *compromis* grâce auquel le conflit identitaire/méthodologique de Michael Fried se trouve en quelque sorte résolu et dépassé par la synthèse de ses deux positions précédentes. L'identification de cette figure de compromis permet d'ailleurs de mettre en évidence la structure dialectique, tripartite²⁷⁹, du récit autobiographique de Fried – et par le fait même de son « roman familial », où se succèdent trois éminentes figures d'identification : premièrement, Clement Greenberg, « [...] the foremost art critic of the twentieth century [...] » ; deuxièmement, « [...] the great *philosopher* and pioneer art critic and theorist Denis Diderot, one of the most brilliant and attractive thinker in the entire history of European culture » ; troisièmement, Jeff Wall, « [...] one of the most ambitious and accomplished photographers working today [...] » (Fried 1998 : xvii ; 2011 : 11 ; 2008 : 37). Bref, un critique d'art, un philosophe et un artiste, tous grandioses dans leur domaine respectif – à l'instar de celui qui, en s'attachant à eux, puis en les dépassant suivant l'incontournable logique œdipienne de l'admiration, de la rivalité et de l'émulation, s'est imposé comme une figure majeure de la théorie de l'art des cinquante dernières années²⁸⁰.

²⁷⁹ Sur l'importance de la tripartition chez Fried, voir Mulhall (2001 : 1-4).

²⁸⁰ Il est intéressant de remarquer que dans sa traduction française, publiée en 2007 sous le titre éloquent *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, le recueil *Art and Objecthood : Essays and Reviews* a été profondément remanié de manière à mettre en évidence la continuité thématique et chronologique entre les différentes phases de l'œuvre, incluant le retour tardif à l'art contemporain par le truchement de la photographie. Débutant cette fois directement en 1966-1967, soit avec la naissance du « critique-théoricien », l'édition française du recueil déplace également l'essai « An Introduction to My Art Criticism », réintitulé « De l'antithéâtralité » après « Art et objectité » (« Art and Objecthood »). De ce texte est également supprimée la première partie consacrée à l'autobiographie, alors que les deux parties subséquentes sont inversées, proposant d'abord les réflexions sur les rapports entre la critique d'art et l'histoire de l'art, puis celles concernant les enjeux plus spécifiques de la critique d'art. Vient finalement la transcription d'une conférence donnée en 2006 à Berlin sur le thème de l'autonomie artistique et dans laquelle la photographie contemporaine, celle de Jeff Wall notamment, est mise en relation avec les arguments de « Art and Objecthood » et de *Absorption and Theatricality*.

Le fonctionnement « délirant » du système friedien

Guidé par des motifs pulsionnels et narcissiques aussi bien que théoriques, Fried a donc construit un *système* qui fonctionne en « circuit fermé », c'est-à-dire dans une relative autonomie par rapport au champ de connaissances auquel appartiennent ses objets d'étude. Il s'agit d'un système quasi « délirant » au sens de Freud – ou plus justement d'un « substitut » du délire, comme dirait Kofman : un système où tout est connecté grâce au paratexte et à l'intérieur duquel on circule infiniment d'un texte à l'autre, sans trouver de véritable ouverture vers l'extérieur. On peut en déduire que si Fried (l'historien de l'art) rejette aussi bien les approches stylistiques et iconographiques traditionnelles que les approches contextuelles concurrentes de l'histoire sociale de l'art²⁸¹, c'est pour proposer un système interprétatif général apte à remplacer, ou du moins à réévaluer en profondeur, le modèle d'explication existant de la modernité esthétique. Ce système à tendance unifiante, pour ne pas dire totalisante, a ceci de particulier qu'il inclut les possibilités de son extension à l'intérieur même sa structure initiale : chaque livre depuis le tout premier comprend, à des degrés différents, une représentation en abîme de l'ensemble de l'œuvre dont il ne constitue qu'un élément, qu'une étape dans un déroulement plus large, suivant une logique de progression dialectique que rend prégnante l'organisation chronologique et tripartite de la trilogie historique française (Mulhall 2001 : 8-9, 20-21).

En règle générale, c'est dans l'avant-propos ou dans l'introduction des ouvrages que cette conception structurale du projet se trouve exposée, problématisée et réfléchi par l'auteur. L'énoncé des enjeux théorico-historiques de l'enquête entamée avec *Absorption and Theatricality* au début de cet ouvrage en témoigne :

The developments analyzed in this study constitute only the opening phase of a larger evolution the full extent of which I hope eventually to chart. Crucial figures in that evolution include David, Géricault, Courbet and Manet, each of whom may be shown to have come to grips with one primitive condition of the art of painting – that its object necessarily imply the presence before them of a

²⁸¹ Voir par exemple la cinquième remarque introductive de *Absorption and Theatricality*, qui met l'accent sur le développement « interne » de l'art pictural au détriment de ses déterminismes sociaux, politiques et économiques (Fried 1980 : 4-5).

beholder. Seen in this light, the evolution of painting in France between the start of the reaction against the Rococo and Manet's seminal masterpieces of the first half of the 1860s, traditionally discussed in terms of style and subject matter and presented as a sequence of ill-defined and disjunct epoch movements – Neoclassicism, Romanticism, Realism, etc. – may be grasped as a single, self-renewing, in important respect dialectical undertaking. This is not to say that the traditional art historical categories of style and subject matter are irrelevant to our understanding of the paintings in question. It is to suggest that the stylistic and iconographic diversity that we associate with the history of French painting between David and Manet was guided, and in large measure determined, by certain ontological preoccupations which first emerged as crucial to painting in the period treated in this study. (Fried 1980 : 4)

Dans cet extrait, Fried met l'accent sur l'originalité de son projet, de même que sur la cohérence interne de sa démarche. Le développement régulier et continu de son œuvre à partir de *Absorption and Theatricality* imite le rythme constant, apparemment sans disjonction significative, de l'évolution artistique qu'elle propose de cerner dans ce premier volume. Conformément au désir d'unité exprimé au point de départ du projet, Fried s'applique dans ses travaux à marquer la continuité là où le modèle précédent signalait des cassures, qu'elles soient de nature stylistique, iconographique ou autre. En guise d'illustration, voici un passage éloquent tiré de l'introduction à l'édition française de *Manet's Modernism*²⁸² :

C'est autour de 1860 que Manet, artiste d'une autre génération, plus jeune que Courbet, commence à réaliser des tableaux susceptibles de liquider la tradition diderotienne précisément parce qu'ils cessent de vouloir défaire la théâtralité à n'importe quel prix. Ce faisant, Manet élaborait les bases d'une nouvelle efflorescence de la peinture – d'une nouvelle tradition, pour ainsi dire – destinée à durer jusqu'aux années 1960 à tout le moins (le statut de la peinture contemporaine étant aujourd'hui encore un débat). L'un des noms de cette efflorescence, de cette tradition, a été : modernisme. Et l'on a longtemps pensé que Manet était le premier peintre moderniste; qui plus est, on a même doté cette proposition d'une valeur axiomatique en insistant sur la franchise avec laquelle ses peintures déclaraient leur caractère littéral et matériel de surfaces

²⁸² Il est à noter que la version traduite de *Manet's Modernism* (littéralement : *Le modernisme de Manet*) diffère considérablement de l'édition originale anglaise. Outre la révision de l'introduction, il faut mentionner une transformation importante de la structure de l'ouvrage, qui passe de cinq à deux chapitres. Ont d'abord été retirés de l'édition française le premier chapitre, qui reproduit intégralement l'article « Manet's Sources, 1859-1869 » publié en 1969 dans *Artforum*, ainsi que le second, intitulé « "Manet's Sources" Reconsidered », dans lequel Fried revient sur ce texte, près de deux décennies plus tard. De plus, le chapitre 5 du livre original a été intégré au premier chapitre de la traduction. Pour ce qui est de la conclusion et des appendices, elles sont demeurées inchangées.

planes recouvertes de pigments. Pour sa part, *Le Modernisme de Manet* vise précisément à contester ce type d’assertion, pourtant devenue familier, non pas afin d’arracher Manet à cette position charnière, mais pour mettre au jour l’extrême complexité des problèmes habitant effectivement son art. Ces problèmes demandent à être compris à la lumière de la tradition antithéâtrale saisie dans son ensemble – d’autant que, lorsqu’il sont ainsi compris, cette position charnière semble dépendre plus profondément qu’on a pu le dire de l’art qui le précéda et, par une manière de *Nachträglichkeit*, d’après-coup, de l’art qui lui succéda. (Fried 2000 [1996] : 18-19)

La dernière phrase de cette citation vient éclairer la conception dialectique que Fried – tant le critique que l’historien – se fait de l’art moderniste. Comme l’a fort pertinemment démontré Stephen Mulhall (2001 : 8-9), cette conception selon laquelle chaque phase artistique est une réponse aux problèmes soulevés par la précédente est transposée méthodologiquement dans la structure de son projet critique et historique, les deux parties étant pour Mulhall indissociables l’une de l’autre. En effet, les différentes étapes de sa démarche s’articulent dialectiquement les unes aux autres par la reprise des idées développées dans le ou les livres précédents, lesquelles sont raffinées, modifiées, voire révisées de façon plus radicale, mais sans que jamais ne soit brisé le fil de leur enchaînement (Mulhall 2001 : 8-9). Portant sur les trois volumes de la série française, l’analyse de Mulhall démontre que chacun d’eux renvoie implicitement au(x) précédent(s) qui l’a ou l’ont rendu possible. C’est dans cette optique, par exemple, que ce commentateur conçoit l’articulation des chapitres du dernier tome de la trilogie – et en particulier les deux premiers chapitres de ce livre sur Manet qui reprennent et critiquent l’article inaugural de la phase historique de Fried, « Manet’s Sources » publié 1969²⁸³ – comme une représentation du projet dans son ensemble : « [...] the opening two chapters of *Manet’s Modernism* implicitly contain not only the book as a whole but the whole of the historical/critical work which preceded it and made it possible; they represent Fried’s project in microcosm, and thereby his entire existence as a critic. » (Mulhall 2001 : 9) Or, si cette compréhension dialectique du développement de l’œuvre friedienne renforce son caractère systématique et unitaire, en contrepartie, elle interdit de la penser naïvement comme une entité déterminée par un seul point de vue totalisant : « Any such viewpoint is itself subject to dialectical and historical contextualization, and so must be open to later critical evaluation

²⁸³ Voir la note précédente sur le contenu de ces chapitres.

[...] » (Mulhall 2001 : 9)²⁸⁴ En d'autres termes, le projet théorique de Fried se construit sur un mode *autocritique* qui imite ou prolonge la dynamique du projet pictural dont il s'efforce de retracer les différentes étapes. Une étroite corrélation est donc établie entre la structure générale de l'œuvre théorique de Michael Fried et son objet, la forme de ses ouvrages et leur contenu²⁸⁵. Cette corrélation atteste de la systématisme de sa démarche, qui s'avère à l'évidence accrue dans la phase historique (délirante), où le fantasme devient à la fois un thème central et une structure organisatrice de son discours.

À cet égard, il est frappant de constater à quel point la manière dont Fried développe son histoire de l'art se rapproche de la méthode psychanalytique « structurale » décrite par Sarah Kofman dans *L'enfance de l'art* et qui a été abordée au chapitre 1. En écho à cette méthode, selon laquelle c'est la variation différentielle d'un même fantasme qui constitue le principe d'intelligibilité des œuvres et qui détermine leur mise en relation, l'historien de l'art a dégagé et organisé de manière chronologique différents *scénarios* de « dé-théâtralisation » des relations spectateur-œuvre, soit diverses configurations de la même *scène* de négation de la présence du regardeur – laquelle peut être conçue en quelque sorte comme le « fantasme originaire », sous-jacent et structurant, de la tradition picturale française reconstruite dans ses ouvrages. Plus spécifiquement, *Absorption and Theatricality*, *Courbet's Realism* et *Manet's Modernism* retracent les diverses modalités thématiques et structurales, conscientes et inconscientes, des plus pragmatiques aux plus fantasmatiques, que les peintres auraient adoptées au cours des 18^e et 19^e siècles afin d'instaurer la « fiction suprême » de l'inexistence du spectateur, que ce soit par l'exclusion de celui-ci du champ de la représentation ou, à l'inverse mais avec des conséquences similaires, par son inclusion imaginaire ou quasi-physique dans la peinture²⁸⁶. En organisant son récit historique autour de l'incessant retour de

²⁸⁴ Pour une analyse plus pointue du caractère dialectique de l'œuvre friedienne, voir l'étude du philosophe Robert Pippin (2005), qui fait explicitement référence à la dialectique hégélienne.

²⁸⁵ Cet aspect a été souligné à maintes reprises par Stephen Melville (1996 [1991] : 189; 2012 [2000] : 97-99; 2004 : 174).

²⁸⁶ Il s'agit là des deux principales stratégies de négation de la présence du spectateur identifiées par Fried dans *Absorption and Theatricality*, puis revisitées par la suite dans ses ouvrages subséquents. Ces stratégies correspondent à deux conceptions opposées de la peinture telles que théorisées par Diderot : 1) une conception *drammatique* de la peinture, fondée sur l'exigence d'une clôture de l'espace pictural et d'une absolue discontinuité entre le monde de la représentation et celui des spectateurs, ce à quoi répond la figuration de

la même scène de négociation de l'art avec la théâtralité et le spectateur – scène postulée comme « invariant structural » par-delà les différences de styles, de sujets et de contextes –, Fried a donc inscrit son objet d'étude dans une structure extensible qui, par son caractère fantasmatique, systématique et méthodique, n'est pas non plus sans rappeler la formation du délire.

Du reste, comme l'ont bien vu Stephen Melville (1996 [1982]) et Johanne Lamoureux (1983), la fantasmatique friedienne met en jeu de puissants mécanismes de défense qui tendent à raffermir les liens psychiques tissés entre l'expérience « critique » des années 1960 et sa reconstruction narrative sous la forme d'une fiction historique. Dans son article « Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, The Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism »²⁸⁷, Melville (1996 [1982] : 155) soutient que « Michael Fried has, in support to “Art and Objecthood,” a story to tell. It is the story of painting's effort to purge itself of (what it would call) the merely theatrical. » Cette histoire, résumée ici sur le mode parodique, débute au milieu du 18^e siècle, au moment où la peinture prend conscience de la présence du spectateur et voit, dans sa propre condition d'*être regardée*, une menace pour son intégrité ontologique :

At a certain time and in a certain country, art saw—saw what? It is not easy to say what it is that we are to take it that art somehow obscurely glimpsed in its experience of and reflection on itself (it is not even clear how far this “glimpsing” is to be taken literally or metaphorically).—Art saw that it was seen, and it saw—in this exposure of itself to an audience, a beholder—itself at risk (at risk, then, just where it succeeds, when it succeeds). Painting came to

personnages à ce point *absorbés* dans leurs actions, passions, activités, sentiments ou états d'esprit, qu'ils paraissaient ne pas voir qu'ils étaient vus ; 2) une conception *pastorale* de la peinture consistant, au contraire, à inscrire fictivement le spectateur dans la scène du tableau en recréant l'effet de la nature, à l'y faire pénétrer presque magiquement dans le but, encore là, de lui faire oublier la position qu'il occupait devant le tableau (Fried 1980).

²⁸⁷ Aux dires de Fried (1998 [1996] : 68), ce texte de Melville est l'un des seuls à n'avoir pas simplement attaqué les arguments de « Art and Objecthood », privilégiant plutôt une approche déconstructionniste qui rejoint, à certains égards, la philosophie de Cavell. Après plus d'une décennie d'attaques hostiles de la part des postmodernistes, l'essai de Melville l'aurait même réconcilié en partie avec sa production critique des années 1960, abandonnée pour les raisons énoncées précédemment. Bien qu'il date de 1982, soit du tout début de l'entreprise historique de Fried, ce texte demeure encore aujourd'hui d'une grande pertinence.

fear that it could lose itself and that it could lose itself as if in broad daylight.
(Melville 1996 [1982] : 155)²⁸⁸

Par un procédé de personnification des plus efficaces, Melville attire d'abord l'attention sur le fait que c'est la peinture elle-même en tant qu'entité ontologique (et non le peintre, par exemple) qui tient le rôle principal dans cette histoire, qui en est pour ainsi dire l'*héroïne*, le sujet central. Il ajoute, à propos du caractère « dialectiquement chargé » du récit friedien, qu'à la différence du narratif greenbergien, celui-ci n'a pas pour moteur un absolu positif de « vérité » ou de « pureté » ; ce qui oriente plutôt la dynamique historique, chez Fried, est une aporie fondée sur le *déni* d'une condition *intrinsèque* de la peinture, à savoir, dans les termes de *Absorption and Theatricality*, la « convention primordiale » selon laquelle « les tableaux sont faits pour être contemplés » (« *the primordial convention that paintings are made to be beheld* ») (Fried 1980 : 93 cité dans Melville 1996 [1982] : 157). Suivant l'interprétation de Melville, l'histoire racontée par Fried n'est donc pas celle de l'avancée progressive de la peinture vers son essence propre, mais au contraire, celle des efforts incessants déployés par la peinture afin d'échapper à sa perte, de se « sauvegarder » en quelque sorte, en déniait, fuyant ou rejetant ses conditions propres d'existence qui l'exposent – et par le fait même l'assujettissent – au regard du spectateur.

Or comme l'a pertinemment observé Johanne Lamoureux (1983 : 46), « Fried ne semble pas reconnaître comme telle la force renversante de ce travail de dénégation, ni surtout reconnaître comment à travers lui, le spectateur reste posé et l'œuvre plus vulnérable, puisque la voilà piégée à maintenir la fiction d'une absence et à mobiliser une bonne part de son énergie à cette fin ». D'après Lamoureux, l'accent que Fried met sur le refoulement du spectateur, soit sur le *travail* intense que la peinture doit effectuer pour nier le fait (pourtant indéniable) de la présence de ce dernier, produit l'effet inverse que celui visée par l'instance

²⁸⁸ D'autres commentateurs ont mis en relief la dimension narrative de *Absorption and Theatricality*. Par exemple, dans sa recension de l'ouvrage, Philipp Conisbee (1982 : 455 vérifier) écrit : « Fried's is a novel theory, with Diderot as his main protagonist [...] » Sur un ton plus humoristique, K. Malcolm Richards (2012 [2000] : 248) a mis l'accent sur le rôle du « méchant » joué par le spectateur dans ce même récit : « The beholder is a criminal who threatens the ontological status of the work of art and Michael is a bounty hunter hired by Diderot. »

refoulante de son discours : plutôt que d'assurer l'intégrité de la peinture face au spectateur menaçant, cela vient renforcer la puissance de cet ennemi qui la maintient dans une instabilité ontologique et dans un état d'angoisse permanente²⁸⁹, un peu comme « Fried le critique d'art » en présence des œuvres minimalistes. Pour reprendre une suggestion de Melville (1996 [1982] : 157), la dénégation du spectateur serait en fin de compte comparable au déni de la castration : comme tout déni envisagé en termes psychanalytiques, cette opération protectrice satisfait la pulsion d'autoconservation, mais au prix d'un clivage névrotique ou psychotique du moi qui ne peut semble-t-il que s'accroître avec le temps²⁹⁰. Cette évocation de la castration n'est d'ailleurs pas insignifiante, car comment interpréter le refus *d'être regardé* que Fried projette sur la peinture, si ce n'est comme un refus de la féminité, et donc de la différence sexuelle, que connotent cette position (passive) dans la structure conventionnelle (hétérosexuelle) de l'expérience visuelle²⁹¹ – refus de la féminité qui, par ailleurs, produit plusieurs mécanismes de défense²⁹² ? L'antithéâtralité dont Fried se fait le théoricien serait-elle alors, comme le laisse entendre Amelia Jones dans plusieurs de ses textes, une position foncièrement misogyne ? Quoique séduisante au premier abord, cette solution s'avère, selon nous, à la fois insuffisante et réductrice eu égard au fonctionnement complexe du système de ce théoricien. Car si nous pouvons déduire qu'une position masculine de type paranoïaque

²⁸⁹ À titre d'exemple, il convient de mentionner l'un des cas les plus extrêmes du refus du théâtral – et qui plus est l'un des plus fantaisistes : celui caractérisant la position des personnages du *Radeau de la Méduse* (1819) de Théodore Géricault (1791-1824) [fig. 15]. Dans *Courbet's Realism*, Fried (1990 : 29-32) établit une corrélation quelque peu exagérée entre la condition désespérée de souffrance physique des personnages dépeints sur cette toile et leur condition, tout aussi douloureuse selon lui, d'être regardés par nous, spectateurs et spectatrices. Selon lui, ce serait donc en vue d'échapper à notre regard que les personnages du *Radeau de la Méduse* nous tournent le dos, comme s'ils tentaient de se sauver vers l'arrière du tableau pour s'épargner l'épreuve additionnelle de la spectacularisation, c'est-à-dire de la théâtralisation, de leur malheur. D'ailleurs, pour aller dans le sens de Johanne Lamoureux (1983), le positionnement des corps dans ce tableau rappelle étrangement certaines attitudes et postures (contractures, etc.) caractéristiques de l'attaque hystérique telle que représentée dans le « Tableau synoptique de la “grande attaque hystérique complète et régulière”, avec positions typiques et “variantes” » tiré des *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* de Paul Richer (1881) (reproduit dans Didi-Huberman 1982 : 114-115).

²⁹⁰ Sur le concept de clivage en lien avec le complexe de castration, voir entre autres Freud (2010 [1938]).

²⁹¹ Nous faisons évidemment référence ici à la théorie bien connue de Laura Mulvey (1975), selon laquelle l'homme est détenteur du regard, alors que la femme est réduite au statut d'objet regardé offert au plaisir masculin.

²⁹² L'un d'entre eux consistait à affirmer un *male gaze* tout constitué; l'autre (plus important pour Fried) consistait à construire la fiction de sa propre disparition comme spectateur et de sa fusion physique et imaginaire avec le tableau (un fantasme d'incorporation dans l'objet). Nous analyserons cela plus en détails dans la section qui suit consacrée à *Courbet's Realism*.

définit l'axe dominant, systématique et unifié, de l'œuvre friedienne (celui de l'antithéâtralité), force est toutefois de reconnaître que non seulement la féminité n'en est point exclue – celle-ci étant même d'autant plus présente qu'elle est l'objet d'un conflit irrésoluble –, mais surtout, que cet axe privilégié coexiste avec un second axe, autrement positionné sur le plan théorique et sexuel/genré : c'est *l'axe du corps*, qui place le travail de Fried sous le double signe de l'ambiguïté et de la féminité. Comme nous le verrons bientôt, ces deux axes (l'axe antithéâtral et l'axe corporel) se croisent en un point précis qui constitue pour nous le « nombril » du système friedien, soit le centre narcissique et anatomique de l'œuvre où s'ancre profondément son fantasme. Par un important changement de perspective, nous montrerons également que derrière le « grand récit » (*master narrative*) du théoricien systématique, affiché tel un *apotropaïon* pour masquer l'ambivalence de son expérience, se profile un récit plus secret dont nous tenterons, dans la deuxième partie de ce chapitre, de tisser les fils épars à partir de leur point de connexion/déconnexion central.

2. Le « nombril » du système : *Courbet's Realism*

Here the navel is the symbolization of a body part, just as the phallus is, and it too is loaded with the connotation of gender. Yet these are radically different in status. The phallus refers to gender in terms of haves and have-nots, or “to have it” versus “to be it.” The navel, in contrast, is fundamentally gender-specific – the navel is the scar of dependence on the mother – but it is also democratic in that both men and women have it. And unlike the phallus and its iconic representations disseminated through post-Freudian culture, the navel is starkly indexical. (Bal 1991 : 23)

Ce qui veut dire, si l'on se représente ce que le fantasme a de structure spirale, avec un ombilic où plus rien ne reste à saisir, et des spires dont le rayon de courbe va en augmentant vers la périphérie [...], que des spires de la périphérie extrême où fonctionnent les rêveries diurnes vers le centre de la grande spirale et jusqu'à l'ombilic, se fera un passage graduel vers le fantasme et ultimement le fantasme originel ! C'est exactement ce qui arrive à la théorie. (Granoff 1975 : 92)

La métaphore du nombril²⁹³

La métaphore du « nombril » (ou de l'« ombilic »²⁹⁴), à laquelle nous aurons recours ici pour désigner le nœud central du corpus friedien, a été proposée par Mieke Bal dans son étude *Reading “Rembrandt” : Beyond the Word-Image Opposition* (1991) en guise d'alternative au phallus conçu comme signifiant privilégié de la culture patriarcale post-freudienne. Pour Bal,

²⁹³ Nous remercions Geneviève Derome de nous avoir mise sur la piste de cette métaphore corporelle.

²⁹⁴ Bien que les termes français « ombilic » et « nombril » ne désignent pas exactement la même chose (voir ci-dessous), ils sont généralement employés comme des synonymes.

OMBILIC : « ANAT. Nombril. – Avant la naissance, endroit d'où part le cordon reliant le fœtus au placenta. [...] FIG. ET LITTÉR. Point central ⇒ centre, « *L'ombilic des limbes* », d'Artaud. »; NOMBRIL : « Cicatrice arrondie formant une petite cavité ou une saillie, placée sur la ligne médiane du ventre des mammifères, à l'endroit où le cordon ombilical a été sectionné. ⇒ ombilic. [...] FIG. ⇒ centre. *Le nombril de la terre.* » (Le Nouveau Petit Robert 1993 : 1716, 1677)

en effet, la valeur d'usage de cette métaphore corporelle, peu usitée dans les discours de l'art et de la théorie, tient d'abord au fait qu'elle opère en dehors d'une économie phallogcentrique dominée par la castration symbolique. Le nombril, explique-t-elle, est une figure à la fois « genrée » et « démocratique » dans la mesure où, tout en étant commune à tous, hommes et femmes confondus, elle connote invariablement le lien originel à la mère. Pour employer une formule de Shoshana Felman (1985 : 70) dialoguant avec Paul de Man, le nombril est une « marque paradoxale », d'une part, parce qu'il sépare autant qu'il unit et, d'autre part, parce qu'il désigne à la fois la féminité et la « bisexualité » (au sens freudien du terme²⁹⁵), renvoyant à une antériorité de la différence sexuelle. Point noué du corps ou « nœud-cicatrice »²⁹⁶ créée au moment de la naissance par le sectionnement du cordon ombilical reliant le corps de l'enfant au ventre de sa mère, le nombril est avant tout une figure anatomique emblématique de la centralité et de l'origine de l'existence humaine, qui exprime simultanément la dépendance et l'autonomie, l'attachement et la séparation, la généalogie et la mortalité, l'universalité et la singularité, le manque et l'excès. Ainsi, comme le souligne Elisabeth Bronfen (1998 : 3-12) dans *The Knotted Subject : Hysteria and Its Discontents*, la métaphore ombilicale, prise comme catégorie critique, permet non seulement de mettre au jour un point aveugle de l'imaginaire somatique occidental²⁹⁷, mais aussi de déplacer la réflexion sur la subjectivité dans un autre champ de forces que celui dessiné par la pensée poststructuraliste, selon laquelle le sujet est entièrement déterminé par le réseau des significations sociales dans lequel il s'inscrit. Ouvrant à l'idée d'un sujet « noué » plutôt que « divisé », le nombril met l'accent sur la particularité et l'ambiguïté constitutive de chaque *corps* – et par extension de

²⁹⁵ Voir le chapitre 1.

²⁹⁶ L'expression est de Derrida (1996).

²⁹⁷ Bronfen (1998 : 3) constate qu'en dépit de sa signification primordiale, le nombril est une partie du corps largement oubliée au sein des discours théoriques, culturels et esthétiques : « Visualized as a common point of connection but also as an incision and severing, the navel emerges as a cultural image fraught with reticence. Although it is often prominently displayed in sculptures of the human body and frequently a significant detail in paintings of the nude, it yet remains an oversight. Most dictionaries of subjects in art, or motives and themes in literature and folklore, will ignore the navel or merely include a cursory entry mentioning its multifarious usage as trope for conceptualizing the center. Nor as the navel privileged theoretically in psychoanalytically informed semiotic and cultural studies of the body, as have other body parts such as the breast, penis, vagina, eye, nose or foot. Indeed, however suggestive the navel appears, it is yet a willfully unexplored part of the human body, an obscene detail that fascinates even as it repels, owing perhaps precisely to its intangibility. » L'idée de Bronfen selon laquelle le nombril inspire autant la fascination que le dégoût fait écho à la pensée de Kristeva (1980), qui considère la séparation (abjecte) d'avec le corps de la mère comme une sorte de refoulement originaire (pré-oedipien, pré-moi), lequel constitue le fond de tout refoulement et notamment de celui de la castration.

chaque *corpus* – en indiquant un point de vulnérabilité au cœur de leur structure fantasmatique. Ainsi, ce qui apparaît de prime abord comme un détail corporel insignifiant peut constituer un outil d'analyse critique applicable à différents domaines, telle l'analyse textuelle et visuelle, par exemple.

C'est dans cette optique que Mieke Bal a forgé le concept méthodologique de « nombril du texte » (*navel of the text*). Faisant implicitement référence à l'idée freudienne de « l'ombilic du rêve » (*der Nabel des Traums*)²⁹⁸, et se présentant comme une image de la déconstruction plus « satisfaisante », d'un point de vue féministe et psychanalytique, que celle de l'« hymen » proposée par Derrida (1972a²⁹⁹), le « nombril du texte » désigne, dans les termes de Bal (1991 : 104), « [...] the place of the strange mis-fit that allows entrance into *the other story* » (nous soulignons). Suivant la méthode pratiquée par cette théoricienne, entrer dans un « texte »³⁰⁰ par son nombril consiste à faire ressortir, de la densité discursive de ce texte, un élément en apparence insignifiant omis par l'interprétation « officielle » ou qui lui résiste, et dont la prise en compte met en branle de nouvelles lectures (Bal 1991 : 24). Décrit comme « [...] the detail that triggers textual diffusion, variation, and mobility of reading [...] », le « nombril du texte » est pour Bal (1991 : 23) le point nodal à partir duquel le sens se dissémine, ouvrant un nouvel espace analytique où s'écrit une « autre histoire », pour reprendre ses propres mots – un récit « non officiel », secret et plus intime, serions-nous tentée d'ajouter, qui déconstruit l'unité du corps/corpus pour en révéler la profonde ambivalence.

²⁹⁸ Freud introduit cette image dans *L'interprétation des rêves* pour désigner un lieu limite de l'analyse du rêve. Sa thèse, formulée au chapitre 7, est la suivante : « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur; on remarque là un nœud de pensée que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'« ombilic » du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu. Les pensées du rêve que l'on rencontre pendant l'interprétation n'ont en général pas d'aboutissement, elles se ramifient en tous sens dans le réseau enchevêtré de nos pensées. Le désir du rêve surgit d'un point plus épais de ce tissu, comme le champignon de son mycélium. » (Freud 1967 [1900] : 446)

²⁹⁹ La métaphore de l'hymen est développée à la fin de la première partie du texte « La double séance », qui figure dans *La dissémination* (Derrida 1972a : 258-267).

³⁰⁰ Il convient de noter que Mieke Bal emploie le mot « texte » dans un sens élargi qui va au-delà de l'opposition sémiotique classique entre le discours verbal et l'image.

Dans le même ordre d'idées, il convient également de prendre en compte l'hypothèse de Shoshana Felman (1985 : 67) selon laquelle toute théorie, comme tout « texte », toute interprétation et toute signification consciente, contient quelque chose qui relève de ce que Freud a nommé l'« ombilic du rêve », soit un point de connexion/déconnexion qui fait signe vers un « inconnaissable » et qui se présente comme un nœud indénouable, un entrelacs de pensées³⁰¹ d'où surgit le désir « comme le champignon de son mycélium », pour citer *L'interprétation des rêves*³⁰². Considérée d'un point de vue théorique et méthodologique, la proposition freudienne suggère en elle-même un repositionnement de l'analyse « au niveau du nombril », pour employer l'expression de Felman (1985 : 69), c'est-à-dire « [...] at the level of a certain birth and of a certain scar [...] ». De façon plus générale, nous pourrions avancer qu'aborder une théorie à partir de son nombril, c'est se situer au « point le plus dense » du « tissu » fantasmatique qu'elle constitue, là où le désir qui l'engendre apparaît dans son caractère insondable, à l'image du ventre maternel auquel tout corps demeure psychiquement lié, bien que congénitalement coupé. Ainsi, contrairement à Derrida (1996 : 28-29) et d'autres, pour qui l'image freudienne du nombril évoque une limite infranchissable de l'analyse, nous y voyons plutôt, comme Bal (1991) et Felman (1985 : 71), un point d'entrée privilégié par lequel nous « plongeons » au cœur du fantasme que recèle tout corpus théorique – moins pour en dénouer tous les fils que pour comprendre comment ce nœud se rattache à l'ensemble, tout en s'y détachant de façon significative.

Positionnement(s) de *Courbet's Realism*

Ce qui incarne donc pour nous le « nombril » du système friedien, c'est *Courbet's Realism*. D'emblée, plusieurs raisons nous incitent à considérer ce livre publié en 1990 comme le point nodal de l'œuvre de Fried. En premier lieu, nous constatons qu'il occupe concrètement une position centrale dans le corpus friedien, se situant au milieu non pas d'une mais de deux trilogies d'histoire de l'art développées en parallèle depuis les années 1970 : 1)

³⁰¹ Sur les figures du nœud et de l'entrelacs, qui s'opposent à celles du trou et de la béance proposées par Lacan, voir Derrida (1996 : 23-29).

³⁰² Voir *supra* pour la citation complète de Freud.

la trilogie française de l'antithéâtralité (également désignée comme « trilogie de l'absorbement »), dont il a été question dans la première partie du chapitre ; 2) ce que Fried (2002 : ix) a nommé sa « trilogie réaliste du 19^e siècle » (« *nineteenth century realist trilogy* »), qui privilégie un point de vue *synchronique* – par opposition à l'approche *diachronique* de la tradition française – pour traiter des enjeux corporels du Réalisme pictural tel qu'il s'est déployé au cours du 19^e siècle dans différents contextes nationaux, culturels et intellectuels. Pour présenter les choses de façon très schématique, *Courbet's Realism* se situe à la fois au croisement de ces deux trilogies et au centre de chacune d'elles : dans la première, il est précédé par *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980) et suivi par *Manet's Modernism : or, The Face of Painting in the 1860s* (1996) ; dans la deuxième, il est encadré par les livres *Realism, Writing, Disfiguration : On Thomas Eakins and Stephen Crane* (1987) et *Menzel's Realism : Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* (2002), respectivement consacrés aux œuvres du peintre américain Thomas Eakins³⁰³ et à celles de l'Allemand Adolph Menzel, avec qui Courbet, le principal représentant français de la tradition réaliste, forme un trio de « peintres intensément corporels » (*intensely bodily painters*), selon l'expression de Fried (2002 : 109)³⁰⁴. Le redoublement et la centralisation de Courbet dans cette structure de double tripartition croisée (Diderot/Courbet/Manet – Eakins/Courbet/Menzel) nous apparaissent d'emblée symptomatiques d'un « rapport significatif » à cette figure, comme le dirait Freud, ce qui justifie d'accorder ici à *Courbet's Realism* une attention spéciale.

Comme l'a noté à juste titre Stephen Melville (2004 : 174) dans sa recension de *Menzel's Realism*, il faut toutefois se méfier du schématisme de cette structure, car « [t]he picture of two series of books intersecting in Courbet is undoubtedly a little too tidy [...] ». Contredisant l'apparence d'un développement linéaire du corpus, la formation des deux triptyques résulte en fait d'un processus de rationalisation qui s'opère différemment de part et d'autre : alors

³⁰³ Comme le suggère son titre, *Realism, Writing, Disfiguration : On Thomas Eakins and Stephen Crane* (1987) est constitué de deux essais traitant de questions similaires : l'un sur la peinture de Eakins, l'autre sur l'écriture de Crane. Toutefois, Fried n'inclut véritablement dans sa trilogie réaliste que la partie sur Eakins, ne faisant référence qu'à celle-ci dans les deux volumes subséquents de la série.

³⁰⁴ On aura peut-être remarqué que *Courbet's Realism* est le seul livre du corpus friedien dont le titre n'est pas complété par un sous-titre.

qu'un ensemble cohérent était préfiguré dès le départ pour ce qui est de la trilogie française, comme nous l'avons vu un peu plus tôt, c'est au cours de l'écriture des livres réalistes que serait apparue la possibilité d'un second regroupement, déclenchant un mouvement autoréflexif qui s'est avéré nécessaire à l'établissement de l'intelligibilité de la série *en tant que série*. En témoigne, par exemple, cette note de *Menzel's Realism* qui vient appuyer de façon rétrospective l'inclusion de Eakins au camp du « réalisme corporel », aux côtés de Courbet et Menzel : « Although I did not emphasize the theme of embodiment in the Eakins chapter of *Realism, Writing, Disfiguration*, I see now that this was implicit in the account of Eakins's enterprise that I gave there. » (Fried 2002 : 278, note 8) Un examen attentif des relations tissées entre chaque ouvrage suffirait d'ailleurs à montrer que les choses sont beaucoup plus complexes – certainement moins « ordonnées » (« *tidy* »), pour employer le mot de Melville – que l'image qu'en donne le schéma des deux séries se croisant perpendiculairement dans le *Courbet*. Selon nous, la présence centrale et redoublée de Courbet dans cette structure ne peut assurément pas se justifier par le simple fait que, étant un peintre français *et* réaliste, il répond aux conditions minimales d'appartenance aux deux ensembles. Ledit schéma paraît suggérer en effet que c'est simplement par la convergence d'une problématique spécifiquement française (la théâtralité) et d'une question postulée centrale de l'art réaliste (le corps) que les deux lignes droites sur lesquelles ont été disposés les cinq livres se rencontrent, comme si *Courbet's Realism* était l'unique point d'intersection entre les deux trilogies : bref, un centre géométrique dénué d'ambiguïté. Or de toute évidence, cette construction mobilise des images beaucoup trop cartésiennes (le point, la ligne, l'angle droit) pour rendre compte des enjeux fondamentaux de cette œuvre autrement plus complexe et ambivalente. En somme, il est permis de croire que sous la structure rationalisée du théoricien circule un réseau de pensées plus enchevêtrées au sein duquel – c'est notre hypothèse – *Courbet's Realism* formerait un *nœud* particulièrement dense sur le plan fantasmatique, d'où sa désignation comme « nombril ».

Pour étayer cette hypothèse, il convient d'examiner de plus près les positions multiples occupées par *Courbet's Realism* dans l'œuvre de Fried, considérée dans sa globalité. Trois d'entre elles sont mentionnées de manière explicite à la fin du premier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Approaching Courbet », qui propose une mise en contexte historique,

méthodologique et théorique des analyses que renferment les six autres chapitres. Dans ce texte qui tient aussi lieu d'introduction, Fried situe premièrement *Courbet's Realism* dans la structure diachronique de sa trilogie antithéâtrale, en mettant l'accent sur l'étape charnière que ce volume représente dans son histoire de la peinture française, de Chardin à Manet. Plus exactement, ce livre est présenté comme la suite « chronologique » de *Absorption and Theatricality* et comme l'épisode précédant la « liquidation » de la tradition diderotienne par Manet (Fried 1990 : 50). À ce titre, il convient de remarquer que plus des trois quarts³⁰⁵ du chapitre liminaire de *Courbet's Realism* sont consacrés au résumé des thèses de *Absorption and Theatricality*, ainsi qu'à l'enchaînement de ses phases ultérieures, ce qui témoigne clairement de la prédominance de cette position (du point de vue du système, évidemment).

Pour opérer la transition vers Courbet, Fried revient assez longuement sur le moment « Diderot », en réaffirmant sa thèse selon laquelle « [...] starting around the mid-1750s in France (and only there) the inescapability of beholding, or say the primordial convention that paintings are made to be beheld, became deeply problematic for the enterprise of painting precisely to the extent that the latter took upon itself the task of striving to defeat what Diderot called theater [...] » (Fried 1990 : 13). Après avoir rappelé les principaux arguments de *Absorption and Theatricality*, l'auteur de *Courbet's Realism* reprend le fil de sa narration là où il s'était arrêté en 1980, soit au moment de la mise en crise de la représentation *dramatique* chez Jacques-Louis David dans les années 1780 [fig. 11-12]. Brossant un portrait synthétique de cette période transitoire caractérisée par une intensification de la lutte contre le théâtral³⁰⁶, il expose de façon succincte les nouvelles modalités de négociation du rapport spectateur-œuvre qui ont émergé, dans les premières décennies du 19^e siècle, chez Antoine-Jean Gros, Théodore Géricault, Paul Delaroche, Honoré Daumier, Jean-François Millet et André Adolphe Eugène Disdéri³⁰⁷, principalement (Fried 1990 : 20-46). Puis, au terme de cette longue mise en perspective historique, Fried déclare :

³⁰⁵ Environ quarante pages sur cinquante-deux au total.

³⁰⁶ Dans les mots de Fried (1990 : 20) : « the increasingly desparate struggle against the theatrical ».

³⁰⁷ André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) est le seul photographe du corpus. De fait, ce sont moins les images de Disdéri qui intéressent Fried que les réflexions à saveur antithéâtrale qu'il a formulées dans son

My basic claim in *Courbet's Realism* is that Courbet's art belongs to the antitheatrical tradition I have just outlined but that the strategies by which his paintings seek to overcome the theatrical involve a *radical break* with the values and effects of the dramatic as such. Or perhaps one should say that his art shares with the tradition both an antagonism to the theatrical and a commitment to the representation of something like significant human action while repudiating the tradition's basis in conflict, opposition, closure (but not its basis in absorption, which Courbet's work continually thematizes). In any case, I understand Courbet's *difference* from his predecessors, as well as his *connectedness* with them, in terms of such a *structural ambivalent relation to their enterprise*. (Fried 1990 : 46. Nous soulignons.)

Ce que Fried décrit ici comme la « relation structurellement ambivalente » de l'art de Courbet vis-à-vis de la tradition antithéâtrale – tradition avec laquelle il partage une même préoccupation ontologique et certains ancrages thématiques, mais dont il diverge foncièrement sur le plan des moyens – semble exprimer en abîme l'indétermination de sa propre posture interprétative. Dans cette étude qui, nous le verrons, se démarque à maints égards de ses deux pendants, l'historien de l'art paraît osciller entre l'idéal d'unité et de continuité sur lequel repose son projet, et le désir de mettre en valeur la singularité de Courbet, sa différence, d'affirmer son statut d'exception, en quelque sorte. À notre avis, c'est un tel désir que trahit l'évocation, ci-dessus, d'une « rupture radicale » (« *radical break* ») entre les stratégies antithéâtrales de Courbet et les modalités dramatiques du conflit, de l'opposition et de la fermeture en fonction desquelles l'exclusion du spectateur avait d'abord été pensée par Diderot, et explorée par la plupart des peintres de sa tradition, de Chardin jusqu'à Millet et au-delà. De fait, l'argumentaire de *Courbet's Realism* vise à démontrer qu'à la différence de ses prédécesseurs, mais aussi de ses contemporains et successeurs, Courbet aurait privilégié un mode de relation *fusionnel* et non conflictuel avec le tableau, mu par le désir d'annuler sa propre condition de regardeur en s'incorporant « quasi corporellement » à sa peinture – un projet qualifié d'« impossible » dont les enjeux seront approfondis un peu plus loin³⁰⁸. Pour

ouvrage *Art de la photographie* (1862). On retrouve d'autres développements sur la photographie dans le dernier chapitre de *Courbet's Realism* (Fried 1990 : 274-287).

³⁰⁸ Notons que cette thèse centrale pointe déjà dans le livre sur Diderot, non pas sous le mode de l'identification au personnage de dos, mais sous le mode de l'immersion dans le paysage (stratégie pastorale). Pour une analyse comparative des modalités antithéâtrales que sont la fusion corporelle (Courbet) et l'entrée imaginaire dans le tableau (Diderot), voir Beaulieu (2012 [2000]).

l'instant, nous nous contenterons d'ajouter que cette modalité de « fusion quasi corporelle » (« *quasi-corporeal merger* ») par laquelle Fried définit en propre l'art de Courbet – et lui seul – est en même temps ce qui lui permet de rattacher ce peintre à la tradition française de l'antithéâtralité, et donc de relativiser le sens d'une coupure, d'ordre stylistique ou autre, entre sa production et les mouvements antérieurs (le Néo-classicisme, le Romantisme, etc.). Pour reprendre les mots de Shoshana Felman (1985), ce premier positionnement de *Courbet's Realism* met ainsi en relief un point de connexion/déconnexion dans la construction historico-théorique de Fried.

Également fondée sur un rapport de proximité et de distance, la deuxième position évoquée dans « Approaching Courbet » concerne la mise en parallèle de l'interprétation de Courbet avec l'étude sur Eakins publiée quelques années plus tôt, sans qu'il ne soit encore question d'une seconde trilogie. En fait, comme le soutient Fried (1990 : 51), « [...] it was only after having come to an understanding of Courbet's Realist masterpieces that I began to discover analogous structures – roughly, of surrogacy for the painter – in Eakins's *The Gross Clinic* (1875) and *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River* (1877) » [fig. 16-17]. Autrement dit, le travail sur Courbet ne s'inscrit pas à la suite mais en amont de *Realism, Writing, Disfiguration*³⁰⁹. La remarque suivante, qui conclut la première partie du chapitre sur Eakins, abonde dans ce sens :

Finally, I should also acknowledge that my reading of Eakins has in part been shaped by my investigations into the relation between painting and beholder in French art and art criticism between Chardin and Manet, and in particular by my studies of the major French realist of the mid-nineteenth century, Gustave Courbet. [...] [C]oming to Eaking from that prior involvement has the virtue of forcing me to register important differences between his art and the French masters who have been the focus of my research until now. But it has also helped me to discover terms with which to express those differences, and although I mostly refrain from juxtaposing Courbet and Eakins, a comparison

³⁰⁹ De fait, bien que la chronologie des publications de Fried place *Realism, Writing, Disfiguration* avant *Courbet's Realism*, des versions préliminaires des chapitres composant ce livre étaient déjà parues sous forme d'articles à la fin des années 1970 et au début des années 1980, donc avant l'écriture de l'essai sur Eakins. Ce dernier contient d'ailleurs plusieurs références à ces articles en note. Voir en particulier Fried (1987 : 165, note 13).

between their respective enterprises is tacitly at work throughout this essay.
(Fried 1987 : 11-12)

Dans « Approaching Courbet », Fried (1990 : 51) parle plus précisément d'une « confirmation mutuelle » entre les analyses de Courbet et de Eakins. Tout en révélant des différences notables entre leur démarche respective, le rapprochement de ces deux peintres suggère, écrit-il, « [...] that a primary feature of nineteenth-century realist painting was a metaphorical or allegorical, as well as insistently corporeal, thematics of self-representation » (Fried 1990 : 51). Aussi est-ce sur la base de cette conception inédite du Réalisme, en tant qu'exploration métaphorique, allégorique et « instamment corporelle » du thème de l'autoportrait, que Fried (2002 : 109-110) ralliera ensuite Menzel au duo Courbet-Eakins. Surtout, ses déclarations rétrospectives confirment que c'est dans le travail sur Courbet que la trilogie réaliste trouve son origine et son impulsion première. En effet, de la même manière que l'analyse de la peinture de Eakins s'est élaborée à partir des développements préalables sur Courbet, l'historien de l'art affirme, dans la préface de *Menzel's Realism* : « I came to Adolph Menzel after decades of thinking and writing about the French eighteenth- and nineteenth-century painting, though more to the point may be the fact that I had already written at length about two major nineteenth-century realist painters, Gustave Courbet and Thomas Eakins. » (Fried 2002 : ix)

Il en va de même pour un ouvrage récent sur Le Caravage, intitulé *The Moment of Caravaggio* (2010), qui se présente d'entrée de jeu comme une sorte d'extension historique et nationale des deux trilogies élaborées précédemment. L'introduction de cet imposant volume, composé de six conférences prononcées en 2002 à la National Gallery of Art de Washington³¹⁰, nous apprend effectivement que l'œuvre du maître italien peut être située dans l'archéologie des traditions française *et* réaliste sur la base desquelles s'est construite l'histoire de l'art friedienne [Fig. 18-20]. Dans un premier temps, l'auteur dit retrouver, dans le

³¹⁰ L'intervalle de huit ans qui sépare le livre des conférences ayant été comblé par la rédaction de *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008). Voici ce que nous dit la préface : « I first realized that I had a book on recent art photography to write in the spring of 2003. At that time, I put aside an almost complete manuscript on Caravaggio and began looking at photographs and reading about them with a new intensity. » (Fried 2008 : viii)

développement de la peinture à Rome et à Bologne vers la fin des années 1590 et le début des années 1600, les prémises de ce qu'il considère être le questionnement fondateur de la modernité picturale en France, à savoir l'antithéâtralité ou, plus précisément, l'absorbement³¹¹. Dans un second temps, il établit des liens encore plus directs avec la question du réalisme, courant artistique dont Caravage serait le précurseur – donc l'ancêtre de Courbet, en quelque sorte. Pour bien marquer cette filiation et la refléter dans sa démarche, Fried (2010 : 3) affirme qu'il ne se serait même jamais intéressé à l'œuvre du Caravage, du moins pas comme il le fait dans ce livre, s'il n'avait pas étudié auparavant l'art de Courbet: « [...] my account of Caravaggio's enterprise would not have been possible other than on the basis, or against the background, of my understanding of the art of the great nineteenth-century painter – and self-proclaimed Realist – Gustave Courbet »³¹². À l'instar des précédentes, une telle déclaration ne laisse aucun doute sur l'importance cruciale que revêt ce peintre aux yeux de Fried.

Un autre fil, plus souterrain celui-là, nous permet finalement de remonter en sens inverse aux réflexions théoriques entourant la mise en place de sa critique d'art dans les années 1960 et, ce faisant, de mettre en évidence une troisième position de *Courbet's Realism* à l'intérieur de son corpus. Fried (1990 : 51) aborde cette question dans le dernier paragraphe de « Approaching Courbet » en commençant par rappeler la continuité thématique (par le biais de la « théâtralité ») et la distinction méthodologique (sur la base du critère de jugement) établies entre sa critique d'art et son histoire de l'art. Il poursuit en précisant que son intérêt précoce et continu pour l'art abstrait a sans doute conditionné, à un niveau plus profond, son approche du réalisme du 19^e siècle : « [...] not because, as formalist doctrine would suggest, I have been

³¹¹ Selon sa thèse, l'œuvre du Caravage participerait à l'« invention de l'absorbement », soit à la mise en place de modalités de représentation récusant la théâtralité, celles qui s'affirmeront avec force dans la peinture française à l'époque de Diderot. Par contre, affirme Fried, les deux situations historiques présentent des différences notables qu'il ne manquera pas de signaler afin d'assurer la cohérence interne de son projet. Il établit deux distinctions essentielles entre les traditions caravagesque et diderotienne de l'absorbement : premièrement, alors que la théâtralité est une notion péjorative chez Diderot et ses contemporains, elle ne constitue pas en tant que telle un problème pour les artistes romains et bolognais au tournant du 17^e siècle; deuxièmement, la corrélation propre à la peinture française entre l'autonomisation du tableau et la recherche d'une unité dramatique au sein de la représentation ne se retrouve pas dans l'œuvre du Caravage et des Caravagesques (Fried 2010 : 2-3).

³¹² Fait intéressant : le nom de Caravage apparaît dans tous les livres publiés avant *The Moment of Caravaggio*, à l'exception de *Art and Objecthood* qui a un statut à part. À notre sens, cette dissémination est une manifestation de l'extrême extensibilité du système friedien.

enabled by that involvement to see past the realistic appearance of Courbet's painting to some (nonexistent) abstract core », précise-t-il, « but rather because, being at home in abstraction, it's realist painting like Courbet's or Eakin's that has particularly seemed to me require explanation. » (Fried 1990 : 52) Le sens de cette proposition énigmatique se clarifiera un peu plus loin.

À la lumière de cet examen sommaire du positionnement de *Courbet's Realism* dans la construction systématique de Michael Fried, nous constatons que plusieurs fils entremêlés viennent se rattacher à cet œuvre centrale, formant un nœud complexe qui, pour emprunter les mots de Derrida (1996 : 28), « [...] appelle et met au défi [...] l'analyse comme opération méthodique de dénouement [...] ». Loin d'être anecdotiques, ces multiples connexions nous semblent révélatrices du « rapport significatif » que l'auteur lui-même entretient avec son objet d'étude : le peintre Gustave Courbet, que nous appellerons ici « son Courbet » pour accentuer le caractère identificatoire d'un tel rapport.

Le « Courbet » de Fried : l'exception³¹³

Si *Courbet's Realism* est donc un nœud central où s'entremêlent les nombreux fils du système friedien, la manière dont il se détache de l'ensemble pour former un cas résolument « à part » nous apparaît tout aussi symptomatique de l'attachement intime qui unit narcissiquement l'auteur à ce livre. Pour le dire simplement, le *Courbet-de-Fried* est une œuvre qui, à maints égards, *fait exception*. Fried ne cesse d'ailleurs de l'isoler du reste de son corpus, à l'instar de la figure de « Courbet » qu'il construit fantasmatiquement à travers ses pages et à laquelle il attribue un statut tout à fait distinct. Tel que suggéré plus haut, le souci de l'auteur de mettre en valeur la singularité de Courbet semble aller de pair avec son désir de se distinguer lui-même en tant qu'historien-théoricien de l'art et, dans une certaine mesure, de refaçonner sa propre identité sur le modèle de l'artiste. Or comme nous le verrons dans ce qui suit, les enjeux qui sous-tendent cette identification à Courbet diffèrent considérablement de

³¹³ Cette section est inspirée du chapitre « L'exception » d'*Explosion I* (Kofman 1992 : 119-143).

ceux qui, précédemment, conditionnaient sa relation ambivalente à Greenberg, ou encore sa salutaire filiation découverte avec Diderot.

C'est d'abord avec insistance que Fried singularise le moment « Courbet » dans son récit antithéâtral. Voici, à titre d'exemples, deux citations tirées, la première, de « An Introduction to My Art Criticism » et, la seconde, de *Why Photography Matters as Art as Never Before*:

[...] my [...] claim in *Absorption and Theatricality* and its sequels has been that at the heart of the evolution of painting in France between Greuze and Manet was a constantly renewed attempt to defeat theatricality by means of absorption and/or drama, and in the case of Courbet by an effort on the part of the painter-beholder to merge all but corporeally with the painting on which he was working [...] (Fried 1998 [1996] : 48. Nous soulignons.)

[...] the Diderotian project of denying or neutralizing the presence of the beholder, whether through the classic strategy of absorbing the depicted personages within the painting so as to achieve the metaphysical illusion of their complete awareness of being beheld, or *through the very different means by which Courbet*, Manet's immediate predecessor, sought hyperbolically to paint himself into his canvases, an effort which, if it could have succeeded (needless to say it could not), would have removed him as first beholder or painter-beholder from before the painting. (Fried 2008 : 151. Nous soulignons.)

À ceux-ci, on peut ajouter le passage suivant de « Approaching Courbet » qui souligne en quoi le traitement de la relation spectateur-œuvre chez Courbet est différent :

[...] what distinguishes that relationship from its antecedents in the art of Greuze or David or even Géricault is that beholding in Courbet *so profoundly implicates the body, goes far way of the body*, that all discussion of the issue of theatricality as it pertains to his work will necessarily be concerned with the question of embodiedness and corporeality, including, so to speak, the corporality of painting. (Fried 1990 : 49-50. Nous soulignons.)

Ces trois extraits, choisis parmi tant d'autres, montrent que Fried porte un soin particulier à isoler, à individualiser et à spécifier le « cas Courbet » à l'intérieur de sa construction narrative. Ici comme ailleurs dans son discours, il met en avant le caractère exceptionnel des moyens par lesquels cet artiste aurait négocié sa propre position de spectateur (ou de « peintre-spectateur ») à travers son processus de production, dans un effort sans cesse renouvelé pour s'incorporer « quasi corporellement » à ses tableaux. En somme, peut-on lire dans *Menzel's Realism* (Fried 2002 : 109), cette stratégie *unique à Courbet* ne constitue rien de moins que

l'« expression la plus radicale et idiosyncrasique » de la problématique de l'antithéâtralité³¹⁴. Ce que Fried entend ici par « radical » et « idiosyncrasique » se clarifiera peu à peu.

Courbet fait donc exception aux yeux de Fried. Répondant à l'exception par l'exception, ce dernier adopte, dans *Courbet's Realism*, une approche d'analyse tout à fait distincte par rapport à celles préconisées dans *Absorption and Theatricality* et *Manet's Modernism*, ainsi que dans ses autres ouvrages. De prime abord, l'étude sur Courbet se démarque des deux autres de la trilogie française par son genre strictement monographique – qu'il partage par ailleurs avec les autres livres de la série réalistes (ceux sur Eakins, Menzel, ainsi que sur Caravage), dont les enjeux sont toutefois assez différents. Comme l'écrit l'historien de l'art dans *Manet's Modernism*, « [...] whereas in *Courbet's Realism* I emphasize Courbet's singularity relative to his contemporaries (within painting, at any rate), in [*Manet's Modernism*] I insist on the importance of seeing Manet as belonging to and, up to a point, as representative of a particular generation of painters. » (Fried 1996 : 5) Une même distinction est établie entre *Courbet's Realism* et *Absorption and Theatricality* – ouvrage duquel le volume sur Manet s'avère d'ailleurs beaucoup plus proche sur le plan méthodologique (Fried 1996 : 7)³¹⁵. Contrairement aux deux autres, le livre sur Courbet accorde très peu d'importance à la théorie et à la critique d'art contemporaine de l'artiste³¹⁶. Autrement dit, plutôt que d'envisager la production de Courbet en fonction de son appartenance à une « communauté artistique et discursive », comme il le fait avec Manet (Fried 1996 : 7³¹⁷), ou, suivant la procédure adoptée au départ dans son enquête sur le 18^e siècle, d'aller chercher la « sanction du jugement contemporain » dans les commentaires écrits sur les tableaux qu'il cite en

³¹⁴ Traduction libre : « [...] the overarching problematic of antitheatricality [...] receives perhaps its most radical and idiosyncratic expression in Courbet's art. » (Fried 2002 : 109)

³¹⁵ « (My approach will be closer to that of *Absorption and Theatricality* than to that of *Courbet's Realism*, in which contemporary criticism play a minor role.) » (Fried 1996 : 7).

³¹⁶ Fried établit néanmoins des liens étroits entre peinture et littérature, et notamment entre Courbet et Gustave Flaubert. Voir à ce sujet Fried (1990 : 267-270, 277 ; 2012).

³¹⁷ « [...] I shall operate throughout on the belief [...] that our best chance of clarifying the pre-Impressionist meaning of Manet's art is by exploring the larger issues at stake in "advanced" French painting in the 1860s, that is, in the artistic and discursive community to which Manet belongs. » (Fried 1996 : 7-8) Remarquons à cet effet que le corpus d'étude de *Manet's Modernism* déborde très largement l'œuvre de Manet; il inclut également des tableaux de Henri Fantin-Latour, Antoine Le Nain, Alphonse Legros, Francisco Goya, Gustave Moreau et James McNeill Whistler pour n'en nommer que quelques-uns. Le matériel textuel est tout aussi riche.

exemple (Fried 1980 : 7³¹⁸), Fried resserre ici le sens de l'œuvre sur sa cohérence interne et l'unité fantasmatique qu'elle forme avec son créateur³¹⁹.

La raison évoquée dans *Courbet's Realism* pour justifier cette approche originale est révélatrice. Réfutant à l'avance l'objection selon laquelle il rejeterait simplement la pertinence du contexte – en l'occurrence, le contexte critique et intellectuel³²⁰, mais il en va de même pour le contexte sociohistorique et politique qu'il se défend aussi d'ignorer³²¹ –, Fried (1990 : 48-49) explique qu'il trouve en fait très peu d'appui à ses arguments dans les commentaires des écrivains contemporains de Courbet : il appert en effet qu'aucun critique d'art de l'époque n'ait vu, ou du moins, n'ait reconnu avec assez d'acuité pour en témoigner par écrit, ce qu'il percevait, *lui*, comme étant au cœur de la pratique de cet artiste (Fried 1990 : 48³²²). C'est ainsi qu'il renchérit sur l'originalité des thèses de *Courbet's Realism*, et déclare : « [...] the claims I advance about Courbet's art are *so extreme* – what I see as taking place in

³¹⁸ « Another virtue of this approach is that my choice of illustration has the sanction of contemporary judgment. » (Fried 1980 : 7)

³¹⁹ Sur ce point, on pourrait se référer à la notion de « fonction auteur » théorisée par Michel Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur? » de 1969, qu'ont reprise plusieurs historiennes de l'art, dont Griselda Pollock (1980) et Amelia Jones (1998). Les réflexions de Pollock sur le genre monographique sont particulièrement pertinentes pour le cas qui nous occupe ici.

³²⁰ Pour montrer que son argument n'est pas dénué d'ancrage historique, Fried (1990 : 49) fait référence à quelques auteurs du 19^e siècle chez qui il trouve des échos à ses idées : il cite notamment des textes de l'écrivain Gustave Flaubert, du théoricien de la photographie André Adolphe Eugène Disdéri et du philosophe Félix Ravaisson, tous contemporains de Courbet mais n'ayant pas écrit sur sa peinture. Il faut rappeler par ailleurs que la thèse de *Courbet's Realism* se fonde sur le renversement des conceptions esthétiques de Charles Baudelaire, pour qui la peinture de Courbet était exemplaire d'un réalisme positiviste et matérialiste opposé à un art de l'imagination, dont le poète se faisait le défenseur. Selon Fried, qui postule le contraire, l'impossibilité dans laquelle se trouvaient Baudelaire et ses contemporains – mais aussi les historiens de l'art jusqu'à lui – de reconnaître le caractère « éminemment imaginatif » de l'art de Courbet, c'est-à-dire « la primauté de la métaphore et de l'allégorie » dans ses œuvres, tient au caractère « idéologiquement surdéterminé » de la question du Réalisme et à la prédominance des enjeux philosophiques, politiques et moraux entourant le développement de ce courant artistique (Fried 1990 : 4-5. Traduction libre).

³²¹ La mise à l'écart du contexte sociohistorique qu'implique une telle approche a bien sûr attiré son lot de critiques, notamment de la part des historiennes de l'art féministes qui se montrent très sensibles à cette question. Nous renvoyons, à titre d'exemple, à la recension de *Courbet's Realism* par Kathleen Adler (1991), qui reproche à Fried le caractère anhistorique de son interprétation des œuvres de l'artiste. Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, celui-ci se défend par anticipation d'adopter une approche « antipolitique » de l'art de Courbet, attirant l'attention sur sa problématisation des « politiques sexuelles » du travail de l'artiste au chapitre 6. Nous reviendrons sur ce point crucial.

³²² « [...] I make only occasional references to art criticism, not because I believe the relation between criticism and practice changed abruptly in the 1840s or 1850s, but because no contemporary critic appears to have recognized in any sustained way the aspects of Courbet's art that are central to my argument. » (Fried 1990 : 48)

his paintings is pictorially and ontologically *so remarkable* – that it seems altogether unlikely that any nineteenth-century critic, indeed that Courbet himself, could have understood the meaning of his enterprise in the terms developed in this book. » (Fried 1990 : 48-49. Nous soulignons.) De telles hyperboles semblent annoncer d'emblée ce que plusieurs commentateurs ont perçu comme une singulière tendance à l'exagération dans *Courbet's Realism*, « [...] almost as if 'going too far' were itself some kind of criterion », pour employer les mots de Melville (1996 [1991] : 194)³²³. Établissant une corrélation directe entre les aspects exceptionnels (« *so remarkable* ») des œuvres de Courbet, tels que *lui seul* les perçoit et les comprend, et la radicalité des idées (« *so extreme* ») qu'il met de l'avant dans son livre, Fried soutient que *même l'artiste* aurait été « inconscient » (c'est son terme) du sens antithéâtral de sa démarche picturale³²⁴. L'interprète de Courbet répète, quelques lignes plus bas, que « [...] Courbet's paintings engage with the issue of theatricality in ways that *no one, including their maker*, was then able to recognize (or at least articulate) [...] » (Fried 1990 : 49. Nous soulignons). Voilà donc, entre autres, en quoi les thèses de *Courbet's Realism* se révèlent « si extrêmes » comparées aux arguments développés dans *Absorption and Theatricality* et *Manet's Modernism* : elles postulent que la négociation de la place du spectateur devant le tableau, présentée comme une « [...] *structure d'intention* de la tradition moderne » dans le premier opus (Fried 1990 [1980] : VIII)³²⁵, relève chez Courbet d'un processus pulsionnel *inconscient*, c'est-à-dire non intentionnel et, surtout, impossible à reconnaître et à articuler dans le langage du 19^e siècle.

³²³ Des exemples seront fournis plus loin.

³²⁴ Cette idée est réitérée à maintes reprises et sous différentes formes au cours de la démonstration. En voici quelques exemples : sur les autoportraits de Courbet analysés au chapitre 2 : « [...] here as elsewhere in his art, a certain *unconsciousness* of what he was about appears to have been an enabling condition of his most radical inventions. » (Fried 1990 : 64. Nous soulignons.); à propos de sa lecture anthropomorphique des paysages : « I want to argue that by and large the features of those pictures I associate with the notion of anthropomorphism *aren't the product of a conscious intention* [...] » (Fried 1990 : 241. Nous soulignons.); ou encore dans le passage suivant : « But the terms in which I have characterized that response, in particular my insistence on the *unconsciousness*, or perhaps more accurately, the *unknowingness* of Courbet's repeated, obsessive attempts to transport himself as if corporeally into the canvas before him, militate against describing his enterprise as one of acknowledgment as Cavell and I have developed the concept. » (Fried 1990 : 287)

³²⁵ Cette expression est utilisée dans l'avant-propos de la traduction française de *Absorption and Theatricality*, publiée la même année que *Courbet's Realism*.

D'un point de vue méthodologique, le fait que Fried attribue à l'instinct plutôt qu'à des visées conscientes le développement thématique et structurel de l'art de Courbet³²⁶, et qu'il s'octroie par le fait même la capacité de dévoiler ce qui a jusque-là échappé au regard de tous, *incluant l'artiste lui-même*, rend prégnante l'approche psychanalytique plus ou moins implicite de son étude. En effet, bien que l'historien de l'art ne se revendique pas explicitement des *méthodes* de la psychanalyse, se contentant de signaler des emprunts *conceptuels* aux théories de Freud et de Lacan, surtout, ses procédés de lecture présentent des similarités évidentes avec le travail analytique³²⁷. À ce titre, il est particulièrement frappant de constater à quel point la position adoptée par Fried à l'égard de Courbet se rapproche de celle qui, selon Sarah Kofman (1970), caractérise le rapport de Freud aux artistes dont il interprète les œuvres. Exemplifié au chapitre précédent par l'analyse freudienne de la *Gradiva* de Jensen, ce rapport qui combine l'idéalisation et la démystification se fonde sur l'idée que l'artiste met en acte des processus psychiques sans en maîtriser l'explication, requérant pour cela l'intervention du psychanalyste. Aussi, est-ce dans une même optique que Fried établit, au tout début de *Courbet's Realism*, que

[...] Courbet's paintings reward, and in that sense invite, acts of reading and interpretation [deux termes employés de manière interchangeable] that cut across the most incontrovertible-seeming distinction of subject matter, so that for example a picture of woman sifting the grain – the *Wheat Sifters* (1853-54) – will turn out to have significant affinities, indeed to participate in a single overriding project, both with a depiction of Courbet seated before his easel – the central group from the *Painter's Studio* [1854-55] – and with a hunting scene in the middle of a wood – the *Quarry* (1856-57). (Fried 1990 : 2-3)

³²⁶ « [...] Courbet's instinctive predilection for a particular array of themes, figural motifs, and compositional structures [...] » (Fried 1990 : 151-152).

³²⁷ Il revient à Charles Harrison (1992) d'avoir signalé le plus clairement l'inspiration psychanalytique de *Courbet's Realism*. Harrison (1992 : 342) y voit une extension méthodologique de l'analyse formelle d'abord privilégiée par Fried à titre de critique moderniste : « [...] that psychoanalytical apparatus [...] is also the means to extension of his formal analysis. Thus *Courbet's Realism* might be described as a sustained interpretative account of the painter's "instinctive predilections" and habitual tendencies, as Fried finds these to be unconsciously disclosed in the form of his work. » (Harrison 1992 : 342) Cette mise en relation du formalisme et de la psychanalyse est audacieuse, mais très intéressante, les deux approches se rencontrant notamment dans la question de la matérialité – et du fétichisme. La position de *Courbet's Realism* vis-à-vis des approches formaliste et moderniste classiques fait l'objet de quelques précisions aux chapitres 1 et 7 (Fried 1990 : 47-48; 285-287).

Récusant les présupposés positivistes et matérialistes qui sous-tendent la tradition réaliste, en particulier la conception mimétique de la peinture en tant que simple reflet de la réalité extérieure, et remettant en question la périodisation habituelle du corpus courbetien, Fried (1990 : 3) revendique ici une « approche fortement interprétative » (*strongly interpretative approach*) qui entraîne, selon lui, une « révision radicale » des conceptions relatives à l'art de Courbet. Faisant écho à l'idée rapportée plus haut selon laquelle l'expérience de l'art abstrait contemporain aurait suscité une exigence d'*expliquer* la peinture réaliste du 19^e siècle, la nécessité stipulée par Fried de *lire* ou d'*interpréter* les tableaux de ce peintre met clairement en jeu une volonté de dépasser les méthodes conventionnelles de l'histoire de l'art, qu'il considère inaptés à prendre en compte les aspects énigmatiques, métaphoriques et profondément imaginatifs³²⁸ – donc *fantasmatiques* – du réalisme courbetien. Outre une surdétermination du contenu manifeste des images, le postulat d'une « dépendance causale » de la peinture à l'égard de la réalité aurait, selon lui, incité les spécialistes de Courbet – comme ceux d'Eakins³²⁹ – à regarder ses œuvres « moins intensément » que celles d'autres artistes (non réalistes). Pour Fried (1990 : 3-4), cette déficience perceptuelle a eu pour conséquence de laisser inaperçu ou négligé tout un ensemble de traits singuliers (différents motifs, thèmes, structures de composition et dispositions particulières des personnages à l'intérieur des tableaux) qu'un examen scrupuleux des œuvres, favorisé par l'acuité particulière de *son* regard et une propension excessive à l'interprétation³³⁰, lui aura permis de rendre visibles et, à un certain point, intelligibles³³¹.

³²⁸ Fried (1990 : 4-5) rejette l'opposition établie par Charles Baudelaire entre les artistes dits « imaginatifs » et ceux qu'il qualifie de « réalistes » ou de « positivistes ». À l'encontre du poète, l'historien de l'art soutient que l'art de Courbet est *à la fois* réaliste dans ses effets et imaginatif ou métaphorique dans son traitement du contenu. À nouveau, il précise que cela n'est toutefois pas conscient chez l'artiste.

³²⁹ Voir Fried (1987 : 10-11).

³³⁰ Des traits caractéristiques de la paranoïa, soit dit en passant.

³³¹ « Thus for example none of Courbet's many commentators has found it pertinent to remark on the frequency with which his paintings depict individual figures, often centrally placed, more or less from the rear (major works that contain such figures include the *After Dinner* [1848-49], the *Wheat Sifters*, and the *Source* [1868]). Nor, in all the copious literature on the *Burial at Ornans* [1849-50], has there been a mention either to the open grave's oblique orientation relative to the picture plane or of the small collision that has just taken place between the young boy holding a candle and one of the coffin-bearers. Nor finally has it been suggested that there might be a connection between the river landscape on the artist's easel in the *Painter's Studio* and the waterfall-like imagery of the standing model's white sheet and discarded dress (not to mention the white cat playing at the artist's feet). Yet I shall argue that Courbet's propensity for depicting figures from the rear is nothing less than a key to the meaning of his art ; that these and other equally unnoted features of the *Burial* are part of an extraordinarily

Un nœud théorique

Ce qui se présente finalement comme une lecture « profondément idiosyncrasique³³² » de l'art de Courbet s'appuie, de surcroît, sur un cadre théorique tout à fait singulier en comparaison avec toutes les autres œuvres de Fried, incluant les autres livres « réalistes » sur Eakins, Menzel et Le Caravage. Nous constatons en effet que, dans *Courbet's Realism*, l'historien de l'art embrasse la théorie contemporaine comme nulle part ailleurs, conjuguant de façon étonnante la phénoménologie (Merleau-Ponty), la psychanalyse (Freud, Lacan), le poststructuralisme (Derrida, Foucault) et même le féminisme (Annie Leclerc, Jane Gallop, Luce Irigaray, Laura Mulvey et plusieurs autres). Une courte section de l'introduction attire l'attention sur ce nœud théorique. L'auteur commence par y établir le fondement phénoménologique/merleau-pontien de son étude en corrélation avec sa centralisation du corps dans l'art de Courbet. Il écrit :

Starting with my discussion in chapter two of the self-portraits of the 1840s, I repeatedly suggest that Courbet's paintings are powerfully expressive of having been made by an embodied being engaged in a particular activity: the production of those very paintings. As a general emphasis, this is in line with the philosophical tendency known as existential phenomenology, and in fact a long-standing familiarity with phenomenological thinking (in particular with the work of Maurice Merleau-Ponty) helped shape the approach of this study. (Fried 1990 : 49)

Merleau-Ponty n'est donc pas une nouvelle fréquentation pour Fried. Au contraire, comme nous l'apprend son autobiographie, c'est même l'un des premiers philosophes qu'il aurait lus, dans sa jeune vingtaine, et qui, « comme l'atteste tout son travail », confie-t-il dans une note de *The Moment of Caravaggio*, aurait exercé une influence majeure sur sa pensée (Fried 1998 [1998] : 6, 28 ; 2010 : 274³³³,³³⁴). Ce « coming out » de l'historien de l'art concernant

complex and nuanced structure that couldn't be more remote from traditional descriptions of how that painting works ; and that no exegesis of the *Painter's Studio* can quite satisfy that doesn't ponder the meaning of the seated artist's metaphorical immersion in the outflowing waters of the picture he is portrayed completing. » (Fried 1990 : 4-5)

³³² Cette expression est employée par Kathleen Adler (1991) dans sa recension critique de *Courbet's Realism*.

³³³ « The notion of "lived" spatiality [...] comes from the writings of the French existential phenomenologist Maurice Merleau-Ponty, whom I first read in my early twenties and from whom, as all my work attests, I have learned a great deal. » (Fried 2010: 274)

l'orientation phénoménologique et plus particulièrement merleau-pontienne de son œuvre considérée dans sa globalité advient à la suite de démêlés avec certains adversaires de sa critique d'art (Rosalind Krauss et Benjamin Buchloh) lors d'un débat organisé par la Dia Art Foundation en 1987, à l'époque où il terminait la rédaction de *Courbet's Realism*. Accusé par Krauss de nier le corps au profit de la « pure opticalité », Fried invoquait alors, pour sa défense, un usage particulier de la phénoménologie merleau-pontienne dans ses textes sur Anthony Caro, qui contiennent des références à l'essai « Le langage indirect et les voix du silence » (1960) (Buchloh, Fried et Krauss 1987 : 72). À l'argument merleau-pontien de Fried, Buchloh réagissait par la question suivante : « How can you claim Merleau-Ponty for Caro when Merleau-Ponty is the central philosopher for minimalist art? How can that be historically explained when you don't recognize his importance for minimalism? » Ce à quoi Fried répondait : « But I do, I do—that's the beauty of it ! It's not just that Caro had not read Merleau-Ponty... » Puis, Buchloh à nouveau : « But that's interesting enough : Caro hadn't while Robert Morris had. » (Buchloh, Fried et Krauss 1987 : 72) S'ensuivaient de longues explications, entrecoupées d'objections, dans un dialogue de sourds provoqué, à la base, par le fait que Fried et les théoriciens du minimalisme ne se réfèrent pas au même Merleau-Ponty pour défendre des positions esthétiques antithétiques. Comme l'a pertinemment souligné James Meyer (2001), la polémique entre Fried et Krauss/Buchloh mettait en cause deux Merleau-Ponty différents : d'un côté, un Merleau-Ponty sémiologique, lecteur de Saussure et auteur du texte « Le langage indirect et les voix du silence » (inclus au volume *Signes* (1960)), celui qui, dans les années 1950-1960, a renégoié sa philosophie du corps avec la linguistique structurale (Saussure) tout en l'articulant avec ses réflexions sur la peinture ; de l'autre, le Merleau-Ponty de la *Phénoménologie de la perception* (1945), compris par Robert Morris et ses confrères minimalistes dans le sens d'une théorie de l'expérience du temps et de l'espace réels, conception à partir de laquelle Rosalind Krauss, dans *Passages in Modern Sculpture* (1977), attaquera les arguments modernistes de Fried (Meyer 2001 : 234, 239-243³³⁵).

³³⁴ Voici une liste plus exhaustive des endroits où Fried se réfère aux textes de Merleau-Ponty dans ses ouvrages d'histoire de l'art : Fried (1990 : 49-50, 307-308 notes 7, 8, 11, 12, 233 note 7; 1996 : 372, 394; 2002 : 19, 192, 269-270 note 6, 288 notes 13, 15; 2010 : 134, 274-275, 278).

³³⁵ Meyer a d'abord abordé la question des deux Merleau-Ponty (celui de Fried et celui de Krauss) dans un article intitulé « The Uses of Merleau-Ponty : Fried, Michelson, Krauss », qui a été publié uniquement en allemand sous

Dans « An Introduction to My Art Criticism », Fried (1998 [1996]) revient sur son assimilation précoce des idées de Merleau-Ponty en spécifiant le contexte dans lequel il a lu les écrits du philosophe français, ce qu'il en a retenu, quels usages précis il en a faits, dans quels textes exactement il s'y réfère, etc. Tout en expliquant plus en détails sa compréhension des notions de « geste » et de « syntaxe » empruntées au Merleau-Ponty structuraliste qu'il mettait de l'avant en 1987, il brandit à nouveau ses travaux sur Caro comme défense contre les attaques de ses adversaires postmodernistes et comme preuve de l'attention importante, voire « exagérée » qu'il accordait au corps dans sa critique d'art :

[...] in the light of my previous discussions of the evocation of bodiliness in Caro's art, not to mention my subsequent articles "Two Sculptures by Anthony Caro" [...] and "Caro's Abstractness," as well as the introduction of the catalog for the Hayward Gallery retrospective in 1969 (*where if anything I overstate the role of the body in his work*), it ought at least to have meant that I can't be charged with denying the body in favor of conceiving of the viewer as floating in front of the work as pure optical ray. (*Is there an other frontline art critic writing in the 1960s who harped on the importance of the bodily experience to the extent as I did? I can't think of one.*) (Fried 1998 [1996] : 41. Nous soulignons.)

C'est aussi sur la base de cette soi-disant exacerbation de l'expérience corporelle que le récit de l'auteur relie, sur le plan biographique aussi bien que théorique, sa découverte des sculptures de Caro et sa lecture des écrits de Merleau-Ponty pendant ses années passées en Angleterre (1961-1962) :

le titre « Der Gebrauch von Merleau-Ponty » dans l'ouvrage *Minimalisms* dirigé par Christoph Metzger et Nina Möntmann (Meyer 1998). Dans une communication par courriel datant du 3 juillet 2009, Meyer nous confirme qu'il reprend l'essentiel de son argument dans le chapitre 7 de son ouvrage de 2001, auquel nous nous référons ici. Cette question fait également l'objet d'un examen approfondi dans la thèse de doctorat de R.D. Langer (2007) intitulée « The Influence and Significance of Merleau-Ponty's Work in Minimal and Post-Minimal Art » réalisée à l'Université d'Essex sous la direction de Margaret Iversen. Dans la lignée des travaux de Melville, de Potts et de Meyer, cette thèse apporte une contribution majeure à la compréhension des liens historiques et philosophiques qui unissent la pensée de Merleau-Ponty au champ des pratiques et des discours du modernisme, du minimalisme et du post-minimalisme. Langer révisé la conception commune du rapport entre phénoménologie et art minimal, associée à l'interprétation anti- et post-moderniste du travail de Robert Morris par Krauss et Michelson, en opérant un retour à la pensée de Michael Fried. Cette relecture se fonde sur une réarticulation entre les écrits esthétiques de Merleau-Ponty et ses écrits sur le corps et la perception, lesquels ont longtemps été traités séparément dans le champ du discours sur l'art. Langer soutient que la conjonction de ces deux aspects s'opère dans deux lieux privilégiés : les textes de Fried et les œuvres de Robert Smithson, ce qui conduit vers une remise en question de la supposée rupture historique modernisme/postmodernisme engendrée par le minimalisme (Foster 1996 [1986]).

[A]lthough Caro's sculptures, being abstract, in no way depicted the human figure, they nevertheless seemed to me to evoke a wide range of bodily feeling and movement. In this connection I appealed to the writings of French existentialist phenomenologist Merleau-Ponty, whom I began to read in England : his major book, *The Phenomenology of Perception*, has recently been translated, and the French original of his essay "Indirect Language and the Voices of Silence" (mentioned above in connection with my appeal in "Three American Painters" to the notions of the dialectic and fecundity) was on my desk as I wrote the Withechapel introduction [1963]³³⁶. Not that Merleau-Ponty was required to alert me to the bodily aspects of Caro's art, or of art in general. Some of my most powerful early experiences of painting and sculpture had been along those lines, and when I first saw *Midday* and *Sculpture Seven* in Caro's garden I felt I was about to levitate or burst into blossom [fig. 7-8]. But Merleau-Ponty provided philosophical sanction for taking those feelings seriously and trying to discover where they led (one place they eventually led was to my book *Courbet's Realism*), and it was my good fortune that I became aware of his writings when I did. (Fried 1998 [1996] : 28)

Rétrospectivement, Fried affirme donc avoir trouvé à l'époque, chez le phénoménologue français, une « sanction philosophique » pour considérer « sérieusement » la dimension immédiatement et intensément corporelle de son expérience des œuvres de Caro – comme de l'art *en général* – et pour se laisser conduire par cette intuition. Puis, il ajoute dans l'une de ses parenthèses caractéristiques, presque sur le ton de la confiance, que l'exploration ouverte par cette compréhension vécue, incarnée, de la phénoménologie avait mené, près de trente ans plus tard, à la publication de *Courbet's Realism*. En présentant ce livre comme l'aboutissement concret d'une investigation soutenue de la/sa corporéité, Fried nous dévoile ce qui, depuis sa lecture de Merleau-Ponty au début des années 1960, travaillait sa démarche de façon sous-jacente, comme en secret, pour resurgir avec éclat dans ses analyses des œuvres de Courbet, à savoir une quasi-obsession du corps, alimentée par une « familiarité de longue date avec la phénoménologie (en particulier avec l'œuvre de Merleau-Ponty) », pour reprendre la formule de « Approaching Courbet » citée précédemment.

³³⁶ Fried parle ici de l'introduction qu'il a écrite pour le catalogue d'une exposition de Caro à la Whitechapel Gallery de Londres en 1963. Bien qu'il la juge « immature », cette introduction figure dans l'anthologie, car elle a pour lui valeur de témoignage historique : outre d'attester de sa lecture précoce de Merleau-Ponty, elle rend compte, de façon plus générale, de la « mixité » théorique de sa pensée à un stade très précoce de sa carrière de critique d'art (Fried 1998 [1996] : 28), mixité qui, selon James Meyer (2001 : 233-234) tient précisément à la combinaison qu'il propose entre l'esthétique greenbergienne et la philosophie merleau-pontienne du corps.

Dans une note du chapitre deux de *Courbet's Realism*, à laquelle renvoie une note du premier chapitre insérée après la référence à la phénoménologie existentielle française, l'auteur fournit une liste en apparence exhaustive des textes dont il se serait servi pour bâtir le cadre phénoménologique de son investigation. De Merleau-Ponty, il mentionne tout d'abord la *Phénoménologie de la perception*, à titre de fondement théorique général, puis trois écrits esthétiques, soit « Le langage indirect et les voix du silence » (évidemment), « Le doute de Cézanne » (1966) et *L'Œil et l'Esprit* (1964b) (dans leur traduction anglaise). Il ajoute ensuite des références à des ouvrages généraux sur la pensée merleau-pontienne, la phénoménologie existentielle et la philosophie du corps (notamment un ouvrage de Gary Brent Madison intitulé *The Phenomenology of Merleau-Ponty : A Search for the Limits of Consciousness* (1981)³³⁷, qui l'aurait considérablement aidé à comprendre les différentes étapes de la philosophie merleau-pontienne), à des anthologies de textes sur les mêmes sujets publiées pour la plupart dans les années 1960, ainsi qu'au « livre précurseur » (*pioneering book*) de Paul Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body : Studies in the Constructive Energies of the Psyche* (1935), qui semble l'avoir inspiré bien que celui-ci ne soit cité nulle part directement dans *Courbet's Realism*. L'étendue de cette liste démontre que l'interprète de Courbet s'est plongé à fond dans cette philosophie qui, pour le critique-spectateur des œuvres de Caro, se réduisait encore à quelques textes marquants de Merleau-Ponty, si bien qu'une compréhension renouvelée de ceux-ci semble en émerger. Centrée sur le concept d'incarnation (*embodiedness*³³⁸), cette compréhension approfondie de la phénoménologie s'articule autour d'une idée fondamentale – « [...] that human beings are incarnate, that they inhabit bodies that are from the first oriented to and implied in the physical world [...] » – et d'un « thème majeur » – à savoir « [...] the essential unity or “interwovenness” of body and world as the latter is given to us in perception [...] » (Fried 1990 : 307, note 7). Bien évidemment, précise Fried, il s'agit pas pour lui d'inférer que Courbet pensait lui-même sa peinture en ces termes, car au-delà du fait que le langage phénoménologique n'était pas disponible à son époque, « [...] a certain unconsciousness of what he was about appears to have been an enabling

³³⁷ Nous référerons plus loin à l'édition originale française publiée en 1973.

³³⁸ L'usage du terme « embodiedness » plutôt qu'« embodiment » est curieux. Nous n'avons pas trouvé d'où il vient en consultant les ouvrages cités par l'auteur.

condition of his most radical inventions » (Fried 1990 : 64). La mise au jour d'une problématique inconsciente de la corporalité chez Courbet rend compte de l'étrange amalgame de phénoménologie et de psychanalyse³³⁹ qui marque de prime abord l'originalité du cadre théorique de *Courbet's Realism*.

Qu'on ne s'y méprenne pas cependant: pour l'historien de l'art, épouser une approche phénoménologique ne signifie pas chercher dans l'incarnation du peintre le « sens ultime » de sa peinture, comme le fait selon lui Merleau-Ponty dans « Le doute de Cézanne », pas plus d'ailleurs qu'avoir recours à des concepts psychanalytiques ne réduit son travail à une investigation de nature psychobiographique. Comme l'explique Fried (1990 : 49-50) dans l'introduction, ce n'est pas pour traiter du corps ou des processus psychiques *en tant que tels* qu'il mobilise la phénoménologie et la psychanalyse, mais bien pour soutenir un discours *sur l'art* qui s'articule à une problématique *historique*, celle de la relation spectateur-œuvre. Craignant de se faire passer pour ce qu'il n'est pas, phénoménologue ou psychanalyste, Fried prend donc soin de rappeler qu'il demeure avant tout un historien de l'art, bien que ses préoccupations soient, dans ce livre, manifestement plus philosophiques (ou théoriques) qu'historiques. En fait, comme l'a bien vu Stephen Melville (1996 [1991] : 188-189), l'identité qui s'affirme « à travers » Courbet n'est plus celle d'un historien de l'art implicitement hégélien qui adopte une posture surplombante et autoritaire vis-à-vis du passé, mais celle d'un *théoricien de l'art* bien ancré dans le présent, que le contact avec la « French Theory » (en particulier avec les idées de Derrida, Foucault et Lacan) a, de toute évidence, transformé³⁴⁰. En témoignage, par exemple, la précision suivante concernant le corps, qui intègre la critique poststructuraliste (foucauldienne) de la phénoménologie merleau-pontienne :

³³⁹ Sur les rapports entre phénoménologie et psychanalyse, voir entre autres Beaune (1998), Alter (2006) et Duportail (2006).

³⁴⁰ L'histoire des bouleversements intellectuels, culturels et sociaux causés par l'arrivée de la théorie poststructuraliste française aux États-Unis dans les années 1970 est bien connue grâce à l'ouvrage de François Cusset *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (2003). L'impact plus spécifique de la « French Theory » dans le monde de l'art américain a été examiné, plus récemment, dans un ouvrage de Lejeune, Mignon et Pirenne (2013), ainsi que dans une exposition en deux volets du commissaire Vincent Bonin, intitulée *D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories*, présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen et au centre d'exposition Dazibao en 2013-2014. L'ouvrage accompagnant cette exposition paraîtra à l'été 2017.

Another point should be emphasized (and another difference between my approach in this book and Merleau-Ponty's in "Cézanne's Doubt") is that the body in question must be understood not only as "primordially" given, but also, equally important, as the object and fulcrum – in Foucauldian language, the target and relay – of historical forces, which is to say it must be understood as culturally coded, even culturally produced, in the most intimate recesses of its "primordialness." In the modern period this is nowhere more evident than in matters of sexuality, and it isn't surprising that the cultural configuration of bodily valences comes most to fore in chapter six, "Courbet's 'Femininity.'" (Fried 1990 : 50)

Or, à l'exception du chapitre six où la question du genre devient centrale, le travail de Fried accorde en réalité très peu d'attention aux enjeux idéologiques, sociopolitiques, culturels et historiques de l'art de Courbet, les questions de race et de classe – entre autres questions politiques – étant complètement évacuées du propos. Par conséquent, cette étude n'échappe pas aux critiques que les poststructuralistes ont adressées aux approches phénoménologiques classiques, lesquelles ont par ailleurs fait l'objet de nombreuses révisions depuis³⁴¹ : celle de perpétuer une vision universelle et normative du corps.

Cela dit, c'est plus « théoricien » qu'il ne l'a jamais été et qu'il ne le sera par la suite que l'auteur de *Courbet's Realism* s'aventure sur le terrain glissant, pour ne pas dire miné, du féminisme, dont il reprend les réflexions sur la codification genrée de la représentation visuelle dans la culture occidentale afin d'explorer la position « féminine » qui s'exprime, selon lui, dans l'art de Courbet. Comme pour la phénoménologie au chapitre deux, l'auteur dévoile sa liste de lecture féministe dans note du chapitre six³⁴² en mettant surtout l'accent sur l'articulation psychanalytique du problème de la différence sexuelle, de laquelle découle l'opposition traditionnelle entre l'homme comme *sujet regardeur* et la femme comme *objet de regard*, ainsi que ses nombreuses déclinaisons : activité (masculine)/passivité (féminine), distance/proximité, possession/manque (ou incarnation symbolique) du phallus, etc.

³⁴¹ Mentionnons, à titre d'exemples, les nombreux travaux de phénoménologie féministe (Butler 1988 ; Young 1990, 2005 ; Grosz 1994 ; Weiss 1999), de phénoménologie *queer* (Ahmed 2006) et de phénoménologie de la race (Alcoff 1999 ; Lee 2014).

³⁴² Fried (1990 : 331, note 2) nomme, entre autres : Parveen Adams, Beverly Brown, Hélène Cixous, Mary Ann Doane, Stephen Heath, Neil Hertz, Jane Gallop, Sarah Kofman, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, Juliet Mitchell, Michèle Montrelay, Laura Mulvey, Jacqueline Rose et Kaja Silverman.

L'association de Courbet au pôle féminin de ces oppositions³⁴³ a bien sûr provoqué de vives réactions chez les féministes : on n'a qu'à penser à la polémique entre Fried et Linda Nochlin, exposée ouvertement dans le catalogue de l'exposition *Courbet Reconsidered* (Faunce et Nochlin 1988), où l'essai « Courbet' "Feminity" » a d'abord été publié³⁴⁴, ou encore à la critique de Kathleen Adler (1991 : 385), qui accuse l'auteur de *Courbet's Realism* de « coloniser » le territoire du féminisme en adoptant une position de maîtrise et de supériorité « [...] which acknowledges feminism in order to reassert the law of the father »³⁴⁵. Les remerciements que Fried adresse en préface à certaines de ses collègues féminines pour leur relecture du controversé chapitre six, les déchargeant toutefois de toute responsabilité à l'égard du résultat final³⁴⁶, témoignent également, quoique de façon plus subtile, des frictions provoquées par son *recours à* – ce qui, aux yeux de plusieurs, constitue une *appropriation de* – la théorie féministe. Or, comme le soutient Mary Roberts (2012 [2000]), réduire la démarche de Fried à une stratégie masculiniste, à l'instar de Nochlin et Adler, a non seulement pour effet d'occulter l'ambivalence de la relation que ce dernier entretient avec le féminisme, mais aussi d'interdire d'emblée toute prise en compte des complexités de son travail – en particulier l'ambiguïté des positions de genres qu'il incarne, selon nous. Cela dit, l'appropriation par Freud de certaines lectures féministes n'en reste pas moins, dans une certaine mesure, un mécanisme de défense par identification.

³⁴³ « My basic claim in this chapter is that although Courbet in ordinary life was a representative male of his time, the measures he was forced to take in his efforts to defeat the theatrical meant that the art he produced is often structurally feminine, or at any rate is often more closely aligned with the feminine than the masculine side of the above oppositions. » (Fried 1990 : 189)

³⁴⁴ Nous n'entendons pas revenir sur ce débat qui a déjà fait l'objet de nombreuses discussions. Pour des points de vues variés, on consultera, entre autres, Melville et Readings (1991) ; Melville (1996 [1991]) ; Roberts (2012 [2000]) ; et Jones (2003a) – outre, bien sûr, les textes eux-mêmes où la polémique prend forme (Faunce et Nochlin 1988 ; Fried 1990).

³⁴⁵ Pour Kathleen Adler (1991), *Courbet's Realism* est ni plus ni moins un « *master narrative* » conçu pour renforcer la position (masculiniste) supérieure de l'« Auteur », et ce, tant sur son objet, rabaisé au statut de « figure muette de transfert » que sur le champ d'investigation théorique qu'il envahit sans prendre en compte les questions qui le définissent. Notre vision de ce livre diverge évidemment de façon considérable.

³⁴⁶ « In the course of writing and rewriting "Courbet's 'Feminity,'" I profited from the criticisms of Lynn Hunt, Sheila McTighe, Jacqueline Rose, and Eve Kosofsky Sedgwick; needless to say that they have no responsibility for the end result. » (Fried 1990 : xvii)

Dans la première version de « Courbet’ “Feminity” », celle du catalogue *Courbet Reconsidered*, Fried (1988 : 43) postulait d’entrée de jeu que l’art de Courbet pouvait peut-être, en un sens, être qualifié de « féministe », « [...] if by that we mean not aligning itself with a specific politics of gender but rather seeking to establish a mode of representation one effect of which would be to break fundamentally with the masculinist, phallogocentric norms of the Western tradition. » Puis, il se ravisait : « Probably, though, such a characterization goes too far, both because a truly fundamental break with those norms is unimaginable and because—as we shall see—Courbet’s enterprise itself has masculinist implications. » Néanmoins, affirmait-il enfin, « [...] I am convinced that Courbet’s art merely confirms a representational order in which “feminity” is exploited to the greater glory of its opposite » (Fried 1988 : 43). Dans la seconde version du texte, celle de *Courbet’s Realism*, l’incertitude de Fried envers sa propre posture « féministe » est accentuée, entre autres, par la reformulation de ses idées sur un mode interrogatif et par l’adoption d’une terminologie légèrement différente, ce que la réception controversée de ses idées a sans doute influencé :

To what extent, we may ask, did Courbet’s project even at its unimpeded call into question the gender oppositions I have just enumerated, and to what extent did it involve merely occupying, some would say colonizing, the feminine position ? Put more strongly, is Courbet’s “feminity” a masculinist ploy, not so much because he himself was undoubtedly a chauvinist as because the oppositions in question, indeed the representation of sexual difference in oppositional terms, are inescapably ideological no matter which side it is claimed the artist is on ? Or does the sheer mobility of those oppositions in Courbet’s art, as well as the fact that his paintings will often be seen unsettlingly to combine masculine and feminine aspects, imply a more complex politics than the absence of a specifically critical stance toward gender oppositions as such would suggest ? [...] I have no final answers to these questions, though I incline to the view that Courbet’s art at its most disconcerting does more than simply confirm a representational regime which feminity is exploited to the greater glory of its antithesis. (Fried 1990 : 189-190)

Il convient dès lors de se demander : toutes ces questions concernent-elles vraiment Courbet, ou est-ce plutôt l’auteur qui, à travers lui, par projection ou transfert, s’interroge sur sa propre posture théorique ? Entre les lignes, nous lisons en effet : « Dans quelle mesure *mon* projet théorique remet-il en question les oppositions traditionnelles de genre, d’une manière qui peut

contribuer au projet féministe consistant à lire et penser « différemment »³⁴⁷ ? Suis-je, au contraire, en train de « coloniser » la position féminine/féministe – ce territoire que plusieurs déclarent interdit aux hommes³⁴⁸? Pourquoi suis-je tenté ici – et ici seulement – de transgresser cet interdit ? Ma “féminité” n’est-elle vraiment qu’un stratagème masculiniste, comme le croient certaines féministes, soit une arme stratégique employée à leurs dépens ? À moins que la combinaison troublante d’éléments féminins et masculins dans *mon* discours ne mette en jeu une politique sexuelle plus complexe qu’une absence de position critique spécifique à l’égard des oppositions de genres ne pourrait le suggérer ? » Quoiqu’il en soit, répond Fried à ses critiques, « je suis enclin à penser que *mon* travail, dans ce qu’il a certes de plus déconcertant, ne fait pas simplement que reconduire la logique patriarcale. » De ces énoncés implicites du discours de l’historien de l’art se dégage, dans tous les cas, une posture beaucoup plus ambiguë que celle à laquelle les féministes se réfèrent pour rejeter son travail. La manière dont nous envisageons la position de Fried sur la « féminité » de Courbet rejoint en partie celle adoptée par Sarah Kofman (1983 [1980]) à l’égard du discours freudien sur la sexualité féminine dans *L’énigme de la femme* – livre que Fried (1990 : 333 note 6) cite d’ailleurs dans son chapitre. Comme dans le cas de Freud, les accusations d’antiféminisme que les collègues féminines de Fried lui adressent³⁴⁹ tendent à dissimuler l’enjeu sous-jacent ou secret qui anime son discours, à savoir, au-delà de son traitement problématique du sujet féminin, la négociation défensive de sa propre ambiguïté de genre. Cette négociation passe ici par la proposition d’un nouveau modèle de masculinité fondé sur la thèse freudienne de la « bisexualité psychique », reformulée en termes de « bigenre », et sur une expérience

³⁴⁷ Nous faisons référence ici au post-scriptum de l’essai « Courbet’s “femininity” » dans *Courbet Reconsidered*, que Fried a ajouté en réponse aux commentaires de Nochlin dans la section « Ending with the Beginning : The Centrality of Gender » du catalogue (Faunce et Nochlin 1988 : 31-38). Le dernier point défendu par Fried (1988 : 53) dans ce *postscript* est que le programme politique de Nochlin, que résume l’expression « lire comme une femme » (*reading as a woman*), se fonde sur un féminisme essentialiste et réducteur associé au discours positiviste de l’histoire de l’art, alors que sa propre position rejoint davantage, pense-t-il, un féminisme de la différence, c’est-à-dire un féminisme non oppositionnel et non réducteur, ouvert à ce qui n’est pas « familier », ainsi qu’à l’idée que « lire différemment » ne peut être la « prérogative » des femmes uniquement.

³⁴⁸ Voir à ce sujet l’ouvrage *Men in Feminism* (Jardine et Smith 1987), en particulier les contributions de Stephen Heath intitulées « Male Feminism » et « Men in Feminism : Men and Feminist Theory ».

³⁴⁹ Dans *L’énigme de la femme*, Kofman (1983 [1980]) montre que les lectures féministes programmées de Freud, à l’exemple de celle que développe Luce Irigaray dans *Speculum de l’autre femme* (1974), s’aveuglent volontairement à la complexité de sa démarche et aux ambivalences de son discours. C’est exactement ce qui se passe, selon nous, chez les rivales de Fried, à commencer par Nochlin.

phénoménologique de fusion qui remet en question la logique oppositionnelle sujet-objet³⁵⁰. Selon notre hypothèse, tout se passe comme si le travail « sur et à travers Courbet », pour reprendre l'expression de Stephen Melville (1996 [1991] : 189), avait permis à Fried de reconnecter avec une dimension déniée de son identité, dont nous avons observé plus tôt les manifestations hystériques et paranoïaques dans « Art and Objecthood » : sa propre ambiguïté corporelle, psychique et sexuelle. Comme le montreront les analyses qui suivent, ce changement de position s'opère, dans *Courbet's Realism*, par le déploiement d'une fantasmatique phénoménologique qui renforce le lien de contiguïté qui unit Fried à Courbet, et qui, du même coup, fait de cette œuvre « idiosyncrasique » le centre narcissique de son système, son *nombri*, et le récit partagé d'un fantasme originaire de fusion corporelle.

Un roman psychanalytique

D'entrée de jeu, la préface de *Courbet's Realism*³⁵¹ nous informe que « [t]his book was written not so much chapter by chapter as painting by painting over a span of roughly ten years » (Fried 1990 : xvii). Par cette déclaration liminaire, Fried nous invite à prêter d'abord attention au mode de composition particulier de son ouvrage et à l'ordre de son argumentaire, qui se présente ici comme une reconstitution « tableau par tableau » du corpus courbetien. *Courbet's Realism*, précise-t-il également, a été conçu à partir de multiples fragments d'analyse publiés de façon éparse et sous différentes formes au cours des dix années sur lesquelles s'est échelonné son projet (Fried 1990 : xvii). Selon des modalités qui rappellent

³⁵⁰ Tel est également l'argument développé par Roberts (2012 [2000]) contre la rigidité des positions de Nochlin et d'Adler. Tout en posant les limites du travail de Fried eu égard au féminisme, Roberts (2012 [2000] : 216-226) lui reconnaît une « valeur d'usage » du fait, principalement, qu'il déplace la structure rigide à l'intérieur de laquelle la femme n'est que l'objet du regard masculin, et où celui-ci se tient à distance de son objet. L'importance de la phénoménologie dans le bouleversement de cette structure sera abordée plus loin.

³⁵¹ Dans *Courbet's Realism*, l'intitulé « Acknowledgments » est utilisé en lieu et place de « Preface », que l'on retrouve plus fréquemment dans les ouvrages de cet auteur (Fried 1980; 1987; 1996; 2002; 2012). Il arrive également que Fried combine les deux termes : « Preface and Acknowledgments » (Fried 1998; 2008; 2010). Cela dit, peu importe le vocable par lequel cette section liminaire est désignée, le contenu est à peu près toujours le même : il inclut, entre autres, des remerciements, des indications factuelles concernant la genèse du livre, des notices bibliographiques, une présentation générale du propos (surtout lorsque l'ouvrage ne comprend pas d'introduction comme c'est le cas pour *Realism, Writing, Disfiguration*) et, parfois, des réponses aux critiques ou l'anticipation de certaines objections.

celles du « roman analytique » freudien³⁵², ce matériel a été considérablement remanié afin de constituer un ensemble cohérent et unifié composé de sept chapitres, dont le premier tient lieu d'introduction et le dernier, de conclusion. Dans l'introduction, Fried présente la structure générale de son étude comme étant à la fois « [...] roughly chronological and loosely generic [...] » (1990 : 47). *Chronologique*, d'une part, au sens où le plan des chapitres suit l'évolution de l'œuvre de Courbet à travers ses différentes phases : l'historien de l'art s'intéresse d'abord aux autoportraits de jeunesse (chap. 2); puis aux toiles de la « percée » réaliste des années 1849-1850 (chap. 3 et 4); il se concentre ensuite sur trois œuvres clés de la décennie 1850, qu'il tient pour exemplaires de l'inflexion allégorique du réalisme courbetien (*Les Cribleuses de blé* (1853-1854), *L'Atelier du peintre* (1854-1855) et *La Curée* (1856-1857) (chap. 5); enfin, point culminant de son analyse, il révèle une tendance « féminine » dans la production tardive du peintre, dominée par des représentations de femmes, de paysages et de natures mortes (chap. 6) (Fried 1990 : 46). Ce parcours en plusieurs étapes se conclut au chapitre sept par une mise en perspective historique et philosophique de l'interprétation développée dans les chapitres précédents. Quant au caractère *générique* de son argumentaire, laissons-lui le soin de nous expliquer de quoi il retourne :

« [...] (as I earlier implied) I continually call attention to affinities between ostensible disparate works or works widely separate in time, affinities that either come close to dissolving even the most fundamental-seeming generic distinctions or suggest that Courbet is best understood as having pursued *a single overarching aim throughout his career* [nous soulignons], or both. And it is to acknowledge that I don't attempt to deal with all of Courbet's well known paintings (for example, I discuss *The Meeting* only briefly [...]), though I hope that my selectiveness in this regard is more that offset both by a concern with portions of Courbet's œuvre that until now have been neglected, notably the early self-portraits, and by intensiveness of my engagement with works which, like the *Burial at Ornans* and the *Painter's Studio*, have always been considered central to his achievement. (Fried 1990 : 46-47)

L'usage que Fried fait du terme « affinités » pour désigner les relations sous-jacentes qu'il découvre entre des œuvres en apparence hétérogènes ou plutôt éloignées dans le temps n'est évidemment pas sans rappeler la notion d'« affinités électives » au moyen de laquelle Goethe (1809) cherchait à exprimer l'union profonde, intime et secrète entre des choses et entre des

³⁵² Voir à ce sujet les développements du chapitre précédent.

êtres disparates, au-delà de toute ressemblance visible³⁵³. Cela dit, l'attention insistante que l'historien de l'art accorde aux affinités ou analogies latentes dans la peinture de Courbet relève davantage, selon nous, d'une investigation psychanalytique procédant par repérage de détails énigmatiques, accumulation d'indices, associations libres et juxtapositions de motifs, le tout décrit avec un soin quasi maniaque. Tel qu'énoncé dans la citation ci-dessus, l'enjeu essentiel de cette démarche consiste à démontrer que l'artiste, inconsciemment et obsessivement, aurait poursuivi *une visée unique et primordiale tout au long de sa carrière*. Par une série d'« actes interprétatifs », il s'agit de révéler qu'un seul et même « désir » ou « projet » fantasmatique oriente, du début à la fin, la production picturale de Courbet : celui de fusionner « quasi corporellement » avec ses tableaux afin de résoudre le conflit inhérent à sa propre position de spectateur (à son identité divisée de « peintre-spectateur », comme il l'appelle). En définitive, ce que propose *Courbet's Realism* est une traversée chronologique de l'œuvre courbetienne qui suit l'évolution de son *fantasme*, conçu comme élément générique et organisateur de celle-ci.

Ce fantasme, qui sert donc de fil conducteur à la reconstruction par Fried de l'histoire psychique de « Courbet » (l'artiste et l'œuvre confondus³⁵⁴), se formule et se reformule de différentes manières tout au long de l'ouvrage. Des quelques 375 pages de *Courbet's Realism*, nous en avons extrait diverses expressions afin de faire ressortir d'emblée sa prégnance et sa variabilité. Comme le montrent les exemples suivants, l'idée selon laquelle « [...] the quasi-corporeal merger of painter-beholder into painting [...] was an overarching and obsessive aim of Courbet's enterprise » (Fried 1990 : 129) se décline sous plusieurs registres sémantiques, dont celui de l'*absorbement*, notion centrale du vocabulaire friedien : « [...] to absorb the

³⁵³ Cette conception de l'affinité n'est pas étrangère non plus à la définition qu'en donnait Kant dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798). Le philosophe désignait par « affinité » « [...] l'unification du multiple par un principe à partir de sa racine originaires [...] » (Kant 2002 [1798] : 84). Pour lui, ce principe unificateur – « [...] thème auquel s'ordonne le multiple [...] » – émerge de la mise en relation d'éléments hétérogènes grâce à la collaboration entre l'entendement et l'imagination (Kant 2002 [1798] : 84-85). Les fondements kantien du concept goethéen d'« affinités électives » sont discutées par Georges Didi-Huberman (2011a : 148-162) à la suite de Laurent Van Eynde (1999 : 88-111).

³⁵⁴ Suivant le principe foucauldien de la « fonction auteur » (Foucault 1997 [1969]), qui a été repris notamment par Pollock (1980) à propos de Vincent « Van Gogh » ; Bal (1991) à propos de « Rembrandt » van Rijn ; et Jones (1998) à propos de Jackson « Pollock ».

painter-beholder as if bodily into the painting [...] » (p. 132); de l'*identification* et de la *projection*, d'inspiration plus psychanalytique : « [...] a desire to identify more than just imaginatively with [the] figure [depicted in the picture] – to project himself as if corporeally into [this] representation [...] » (p. 141); du *transfert* ou du *transport* : « [...] Courbet's repeated, obsessive attempts to transport himself as if corporeally into the canvas before him [...] » (p. 286); et de l'*union* physique, de la *proximité* ou de la *fusion*, qui sont des thèmes importants de la philosophie merleau-pontienne : « It is as though Courbet's object [...] were by an act of almost physical aggression to cancel or undo all distance not merely between image and picture surface but also, more importantly, between sitter and beholder, to close the gulf between them, to make them one [...] » (p. 61). Enfin, c'est très significativement au chapitre six, où l'ensemble des considérations précédentes sont transposées dans un registre *féminin*, que l'on rencontre les occurrences les plus explicites du terme « fantasme ». Fried évoque alors « [...] a fantasy of total corporeal presence that had never before been allowed to erupt so dazzlingly in his art [...] » (p. 207). Sans prétendre faire une lecture exhaustive de l'ouvrage, projet par nature impossible ou du moins interminable, nous tenterons dans ce qui suit d'éclairer comment se compose, s'organise et se déploie la double fantasmatique corporelle (phénoménologique) et féminine que l'auteur dégage de l'art de Courbet.

La fantasmatique phénoménologique

L'analyse débute au chapitre deux par un examen minutieux des autoportraits réalisés par Courbet dans les années 1840. De ces œuvres de jeunesse, l'historien-théoricien-analyste entend dégager un ensemble de traits récurrents, tels différents motifs, thèmes, postures corporelles, expressions faciales et structures de composition atypiques n'ayant pas été relevés les spécialistes ou ayant été écartés en tant que symptômes d'une production immature empreinte d'un certain romantisme pré-réaliste (Fried 1990 : 56-57). Anticipant (comme toujours) sur sa démonstration, Fried note que ces diverses caractéristiques se retrouvent un peu partout dans les toiles de la maturité, mais amalgamées les unes aux autres et traitées dans une facture réaliste qui les rend beaucoup moins visibles – et par le fait même beaucoup moins

étranges et problématiques au yeux de ses condisciples³⁵⁵. Or, croit-il, ces éléments jusque-là inaperçus ou exclus des explications traditionnelles de l'art de Courbet « [...] are everywhere to be understood as vehicles of an undertaking that in crucial respects remained constant throughout the artist's career » (Fried 1990 : 57). Selon Fried, la répétition de certains thèmes, motifs et structures chez Courbet serait symptomatique du rapport fantasmatique que ce dernier entretient avec sa peinture, c'est-à-dire de son désir de s'y incorporer physiquement de manière à faire corps avec ses tableaux.

Première étape d'une investigation opérant sur un mode analogue aux enquêtes esthétiques de Freud³⁵⁶, l'étude des autoportraits de jeunesse de Courbet vise donc à rassembler le matériel de base sur lequel portera le travail de réinterprétation/(re)construction annoncé en ouverture du chapitre : « As will emerge, coming to terms with the extraordinary representational project of Courbet's self-portraits will provide the basis for a new understanding of his monumental Realist pictures of 1848-1851 and, more broadly, will begin the work of reconstruing Courbet's Realism from before its advent, so to speak. » (Fried 1990 : 53) Comme dans un roman analytique freudien, où « [...] les divers éléments ne sont plus que des fragments d'une construction future, hypothétique, chacun éclairant l'autre, circulairement » (Kofman 1973a : 70), Fried reconstitue l'entreprise picturale de Courbet depuis ses tout débuts en allant chercher au stade le plus précoce de son développement les indices d'une signification nouvelle qui aurait été dissimulée, en quelque sorte, sous le contenu manifeste des œuvres réalistes. Ainsi, c'est en partant de ce que Freud, dans « Le Moïse de Michel-Ange », a nommé le « rebut de l'observation »³⁵⁷ – « [...] traits dédaignés ou

³⁵⁵ Aux griefs de ses collègues contre son style et ses méthodes, Fried répond, dans un entretien publié en 2000 : « [...] what I am doing is bringing all my perceptual, intellectual, and, yes, rhetorical energies to bear on the task of making historical sense of the art in question – and besides, the works I deal with invariably strike me as powerful enough not to be treated with kid gloves. In fact when I am reading other art historians the only thing I ever feel “overpowers” (though maybe “underpowers” is more like it) the works in question is a failure of vision, or intelligence, or rhetorical energy, or indeed all three, on the part of the interpreter. So I can't really take that complaint about my work other than as a compliment. » (Fried avec Beaulieu, Roberts et Ross 2012 [2000] : 388)

³⁵⁶ Nous pensons en particulier au « Moïse de Michel-Ange » (Freud 1933 [1914]).

³⁵⁷ Rappelons que dans son article « Le Moïse de Michel-Ange » (d'abord publié de façon anonyme), Freud établit un rapprochement entre la technique de la psychanalyse et la méthode d'investigation des œuvres d'art pratiquée par un médecin italien du 19^e siècle dénommé Morelli, alias Ivan Lermolieff, afin de distinguer les tableaux originaux des faux et de procéder ainsi à une série de désattributions/réattributions. L'auteur de ce texte

inobservés [...] » qui recèlent « [...] les choses secrètes et cachées [...] » (Freud 1933 [1914] : 24)³⁵⁸ – que l’interprète de Courbet propose d’élucider le sens énigmatique des premiers autoportraits, un corpus dont le rôle à ses yeux crucial n’avait pas encore été véritablement reconnu avant lui.

Cela étant dit, Fried ne se contente pas de situer le problème de la représentation de soi à la base de la quête fantasmatique du peintre : il fait valoir un traitement phénoménologique inédit de ce problème. Selon lui, en effet, la prédilection du jeune Courbet pour le genre de l’autoportrait aurait été dictée, non par une volonté narcissique de reproduire son image ou d’exprimer sa personnalité, son caractère ou ses différents états d’âme, mais par un désir, pour ne pas dire une nécessité, de transposer en peinture l’expérience qu’il avait de lui-même en tant qu’être corporel vivant. Pour reprendre ses mots : « [Courbet] found himself compelled to seek to express by all the means at his disposal his conviction of his own embodiedness » (Fried 1990 : 78). Sur le mode direct de l’autoportrait à ses débuts, puis de façon plus ou moins déguisée dans les phases ultérieures de sa carrière, le peintre aurait continuellement tenté – aurait été « contraint » (*compelled*), dit Fried – de transposer en peinture la conviction qu’il avait de sa propre « incarnation » (*embodiment* ou *embodiedness*, selon son expression), ou, pour citer une autre formulation de la même idée, « [...] to evoke within the painting his intense absorption in his own live body being – his body liveness, as twentieth-century phenomenologists would say » (Fried 1990 : 64). Insistant par ailleurs sur le caractère fantasmatique des efforts de l’artiste pour se « transporter » physiquement dans ses tableaux, il rappelle à nouveau que ceux-ci ne relèvent pas d’une visée expressive consciente ni d’un contexte pictural particulier, mais de « désirs » et de « compulsions » internes à sa psyché (Fried 1990 : 79).

écrit à cet égard : « Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (“refuse”) de l’observation, les choses secrètes ou cachées. » (Freud 1933 [1914] : 23-24) Ces considérations méthodologiques sont abordées sous un angle intéressant par Jane Gallop dans son article « Psychoanalytic Criticism : Some Intimate Questions » (1984).

³⁵⁸ Rappelons qu’au début de son texte, Freud (1933 [1914] : 10) reproche aux connaisseurs d’art leur incapacité à résoudre l’énigme que pose cette œuvre pour un « simple admirateur », ce qui justifie le recours à la technique psychanalytique.

Suivant l'analyse de Fried, la fantasmagie phénoménologique de l'art de Courbet se déploie plus spécifiquement en deux « métaphoriques » : premièrement, une « métaphorique de la corporéité » (*metaphorics of corporeality*) ou de la « possession » corporelle (*metaphorics of possession*), centrée sur l'existence incarnée (*embodied*) de l'artiste ; deuxièmement, une « métaphorique de la fusion, de l'inachèvement, voire de la disparition » (*metaphorics of merger, incompleteness, even disappearance*) qui concerne, à un niveau plus essentiel, la relation ambiguë que le peintre entretient avec ses tableaux en tant que premier spectateur de ceux-ci (Fried 1990 : 67, 84). Ces deux « métaphoriques » (terme que nous concevons comme un synonyme de « fantasmagiques ») nous paraissent directement liées aux deux éléments essentiels que Fried aurait retenus de sa longue fréquentation de la phénoménologie existentielle française, tels que signalés plus haut, à savoir : d'une part, la conception du sujet comme être incarné, auquel correspondent les notions plus ou moins équivalentes de « corps propre », de « corps vécu » et de « corps phénoménal », selon lesquelles le corps doit être considéré « [...] non pas comme un objet en soi, mais comme la manière pour un sujet d'être *présent* au monde » (Madison 1973 : 45³⁵⁹) ; d'autre part, le thème de l'unité essentielle ou de l'entrelacement corps-monde qui, dans le langage de Merleau-Ponty, se traduit en termes de « communion », de « coexistence » et, ultimement, de « chair » (Madison 1973 : 47-56 ; 183-197).

Parmi tous les éléments qui composent cette double métaphorique (ou fantasmagie) phénoménologique, un motif est privilégié par Fried en tant qu'expression de l'incarnation de l'artiste : il s'agit du motif des mains, qui figure à presque toutes les pages du chapitre deux, et qui revient sous des formes diverses dans les chapitres subséquents³⁶⁰. Dans *Courbet's*

³⁵⁹ Nous nous appuyons principalement sur l'ouvrage de Madison sur Merleau-Ponty pour aborder l'interprétation et l'usage que Fried fait de la théorie phénoménologique. Nous nous fions pour cela à la note 7 du chapitre 2, dans laquelle l'auteur souligne l'utilité spécifique de ce livre – « [a] helpful exposition of Merleau-Ponty's thought at different stages of its development » (Fried 1990 : 307) –, suggérant que sa propre compréhension de cette philosophe en est largement tributaire. Il est à noter que nous nous référons ici à la version originale française de l'ouvrage de Madison, publié en 1973, alors que Fried utilise la traduction anglaise de 1981 effectuée par l'auteur lui-même.

³⁶⁰ Les autres éléments principaux sont la prévalence de certaines postures et orientations corporelles, dont la position de dos, l'accent sur la proximité avec l'image, la représentation récurrente d'états de « passivité » ou de semi-conscience tels que le sommeil ou la rêverie, et le thème de l'aveuglement ou de l'annulation du regard.

Realism (mais aussi, nous le verrons, dans d'autres ouvrages), l'historien de l'art accorde en effet une attention quasi obsessionnelle à cette partie du corps – contre l'œil, dans une certaine mesure –, au point où il devient par la suite impossible de l'ignorer, comme l'a bien noté Alexander Nagel (1996 : 561)³⁶¹. Pour cette raison, nous avons choisi de concentrer notre analyse sur ce motif central et de traquer ses extensions fantasmatiques dans la suite de l'ouvrage. L'obsession de Fried pour la représentation des mains chez Courbet n'est toutefois pas la seule raison qui nous incite à choisir ce motif comme fil conducteur de notre lecture de son « roman ». Ce choix repose également sur le fait que la main joue un rôle prépondérant dans la théorisation de l'incarnation par les phénoménologues, bien que cela ne soit pas mentionné dans *Courbet's Realism*. La correspondance tacite que nous décelons entre l'importance et la signification que Fried attribue à ce motif corporel et son exemplarité en phénoménologie nous semble en effet déterminante pour l'articulation du fantasme courbetien/friedien.

Il revient à Derrida (2000) d'avoir clairement mis en évidence le privilège accordé à la main et au toucher dans la tradition phénoménologique inaugurée par Edmund Husserl³⁶² – et préfigurée, sur ce plan, par des philosophes du corps tels que Maine de Biran et Félix Ravaisson, qui sont mentionnés dans *Courbet's Realism*. Dans la seconde partie de son ouvrage *Le toucher*, Jean-Luc Nancy intitulée « Histoires exemplaires de la “chair” », Derrida (2000 : 183) avance que, pour les philosophes appartenant à cette tradition, « [...] la main ne serait pas un exemple parmi d'autres, mais la meilleure *métonymie* [...] du corps ». C'est dans cette optique que Husserl, puis Merleau-Ponty à sa suite, ont eu recours au motif du

³⁶¹ Selon Nagel (1996 : 561), le motif des mains s'impose à notre perception après la lecture de *Courbet's Realism* de la même manière que Leo Steinberg a rendu visibles les organes génitaux du Christ dans son ouvrage *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983), et que Georges Didi-Huberman a élargi le champ perceptuel et exégétique de l'art renaissant en s'attardant aux zones de taches informes multicolores des fresques de Fra Angelico (Didi-Huberman 1995 [1990]). Si ce type d'interprétation suscite inévitablement des objections, Nagel voit dans leur capacité à transformer durablement notre perception l'attestation de la force des pensées qui les ont produites.

³⁶² Faisant écho à la thèse de l'« antiocculcentrisme » avancée par Martin Jay (1993), l'étude de Derrida souligne l'« haptocentrisme » de la pensée husserlienne (Derrida 2000 : 185-186).

« touchant-touché³⁶³ » pour expliquer la constitution et l'ambiguïté du corps propre. Reprenant l'idée husserlienne des « doubles sensations » introduite dans *Ideen II*³⁶⁴, Merleau-Ponty en tire les conséquences théoriques suivantes :

Mon corps [...] se reconnaît à ce qu'il me donne des « sensations doubles » : quand je touche ma main droite avec ma main gauche, l'objet main droite a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. [...] [J]amais les les deux mains ne sont en même temps l'une à l'égard de l'autre touchées et touchantes. Quand je presse mes deux mains l'une contre l'autre, il ne s'agit donc pas de deux sensations que j'éprouverais ensemble, comme on perçoit deux objets juxtaposés, mais d'une organisation ambiguë où les deux mains peuvent alterner de la fonction de « touchante » et de « touchée ». Ce qu'on voulait dire en parlant de « sensations doubles », c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante, – dans ce paquet d'os et de muscles qu'est ma main droite pour ma main gauche, je devine un instant l'enveloppe ou l'incarnation de cet autre main droite, agile et vivante, que je lance vers les objets pour les explorer. Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche « une sorte de réflexion » et cela suffirait pour le distinguer des objets, dont je peux bien dire qu'ils « touchent » mon corps, mais seulement quand il est inerte, et donc sans jamais qu'ils ne le surprennent dans sa fonction exploratrice. (Merleau-Ponty 1945 : 109)

Cette description de la corporalité vécue dans son caractère duplice, réversible et réflexif contredit aussi bien la dichotomie classique du sujet et de l'objet, rejetée d'emblée par la phénoménologie, que la possibilité pour le corps de « coïncider » totalement avec lui-même en vue d'acquérir une identité stable (Madison 1973 : 46). Tout en passant mystérieusement sous silence cet extrait de la *Phénoménologie de la perception*, mais renvoyant à des passages avoisinants qui ne laissent aucun doute sur le fait qu'il a bien lu les pages en question³⁶⁵, Fried reprend de Merleau-Ponty l'idée que les mains, en l'occurrence celles de Courbet se prenant

³⁶³ Ce motif a été thématiqué préalablement par Étienne Bonnot de Condillac dans son *Traité des sensations* (1754), où il imagine qu'une créature qui acquerrait progressivement les cinq sens prendrait conscience d'elle-même (et de l'unité des sensations) par le toucher.

³⁶⁴ Voir les § 36, 37 et 38 (Husserl 2004 [1952] : 206-216).

³⁶⁵ Par exemple, à la note 12 du chap. 2, l'auteur colle ensemble plusieurs extraits des premières pages du chapitre « L'expérience du corps et la psychologie classique » de la *Phénoménologie de la perception* afin d'appuyer sa thèse selon laquelle c'est le corps vécu en tant qu'ancrage perceptif et point de vue sur le monde qui est impliqué dans les autoportraits de Courbet. Si nous retournons à l'ouvrage de Merleau-Ponty, nous constatons que parmi les passages étudiés par Fried figure explicitement l'exemple des deux mains qui se touchent, comme s'il avait voulu que nous découvrions par nous-mêmes l'inspiration plus fondamentale de son analyse.

lui-même pour modèle, sont l'expression métonymique de la nature double et ambiguë de son corps, à la fois sujet et objet, actif et passif, *peintre* et *spectateur*.

Au chapitre deux, l'auteur déclare en ce sens : « Some of the most telling evidence in support of this [phenomenological] reading of the self-portraits concerns the depiction in them of the sitter's *hands*. » Il poursuit en signalant que « [t]he use of the motif of hands for specific ends is one of the recurring features of Courbet's art [...], and it says a great deal about the importance of the self-portraits for any broader comprehension of his work that the key to the meaning of that motif lies there » (Fried 1990 : 64). Cela étant posé, il porte à notre attention deux modalités de représentation distinctes des mains dans les autoportraits, lesquelles tendent parfois à se combiner au sein d'un même tableau. La première, illustrée par des œuvres précoces comme le *Portrait de l'auteur* (1842) [fig. 21] ou *Le Sculpteur* (1844) [fig. 22], consiste à isoler une main du reste de corps en la montrant dans un état de relâchement ou d'apparente *passivité*, « [...] as if in that way the existence of the hand as a source of internal feeling could be brought into focus (made the target of the sitter's absorption) » (Fried 1990 : 64). À l'inverse, la seconde modalité se caractérise par la mise en évidence de mains *actives*, relativement tendues ou engagées dans différents gestes (d'agrippement, de traction, de serrement, de pression, etc.) « [...] as if in an attempt to evoke, again from within, the sensation of effort itself » (Fried 1990 : 64). À cette seconde catégorie appartiennent, entre autres, *Le Désespéré* (1843-1845) [fig. 23], *Le Violoncelliste* (1847) [fig. 24] et *L'Homme à la ceinture de cuir* (1845-1846 ?) [fig. 25], Fried considérant ce dernier tableau comme le plus représentatif de l'expression de l'activité corporelle à travers le motif des mains. Ce double traitement passif et actif des mains chez Courbet renvoie de façon métaphorique et métonymique à la notion merleau-pontienne du corps « objet-sujet »³⁶⁶. Le commentaire suivant à propos de l'autoportrait intitulé *L'Homme blessé* (1844-1854) [fig. 26] le confirme :

In the *Wounded Man*, a picture that has in it something of both approaches, the sitter's left hand takes the place of his body, which, except for the head and upper torso, is hidden from view. More precisely, it is the sitter's body *as object* whose contours the painter has obscured under a shapeless dark brown cloak; and it is his body *as actually lived*, as possessed from within, that has been

³⁶⁶ Une lecture semblable est proposée par Jill Beaulieu (2012 [2000] : 35-43).

given expression in the masculine yet delicate hand [soulignons cette qualification genrée de la main] that emerges from beneath the cloak to grasp firmly but not tightly a fold of the heavy, indeterminate stuff of which the cloak is made. The ambiguity or doubleness of that gesture, which may be read as directed simultaneously outward toward the world and inward toward its own lived physicality, is characteristic of Courbet's art. (Fried 1990 : 65)

Traduisant dans son propre langage ce que Merleau-Ponty (1945 : 230-231) nommait « la nature énigmatique du corps propre », soit la double existence du corps comme *objet* (en soi) et comme *sujet* (pour soi), Fried avance que le motif des mains, qui est accentué par différents moyens dans la série des autoportraits de la décennie 1840, fonctionne essentiellement comme une « métaphore visuelle » de l'expérience non visuelle de possession corporelle éprouvée par l'artiste (Fried 1990 : 65). En d'autres termes, les mains représentées par Courbet, en l'occurrence les siennes, seraient l'expression picturale de la conviction qu'il avait d'habiter son corps de l'intérieur ou, pour employer une formule typiquement friedienne, d'être « absorbé » dans sa corporalité vivante.

Le sens plus spécifique de cette « métaphorique » corporelle nous est révélé à travers l'analyse du « puissant et énigmatique » tableau *L'Homme à la ceinture de cuir* (1845-1846?) – « [...] which epitomizes the self-portraits as a group [...] », aux dires de Fried (1990 : 80). Dans cette toile, les mains du modèle, que Fried considère comme les véritables « protagonistes » de la composition, sont mises en évidence par l'éclairage, la disposition et le format (la droite étant légèrement trop grosse, selon ses observations), et présentées de surcroît dans un état de tension excessive par rapport aux actions qu'elles sont supposées effectuer : la droite, tournée vers l'arrière, les muscles du poignet bandés, vient s'accoter contre la joue du personnage sans vraiment supporter sa tête, alors que la gauche empoigne la ceinture de cuir d'une manière qui suggère un effort physique intense mais en apparence non justifié (Fried 1990 : 65, 74-75). Fried interprète d'abord cette bizarrerie de la manière suivante :

[B]y far the most unsettling feature of the *Man with the Leather Belt* is the prominence given to the sitter's hands, whose actions become intelligible only when they are viewed in terms of a desire to make manifest within the painting an intense conviction of the painter's own embodiedness. Thus the sitter's left hand gripping his belt with a far greater expenditure of effort than the action warrants may be seen as striving to experience not merely the texture, thickness, and resistance of the leather belt but also, by virtue of that excess of

effort, *its own* activity, its “being,” as grasping, feeling, physically substantial living entity. And for the sitter’s right hand, [...] its state of tension, devoid of any obvious rationale (I shall suggest a rationale shortly), evokes its possession from within even more effectively than does the action of the hand gripping the belt ; and its orientation within the painting, conspicuously, almost painfully turned away from the beholder, exactly matches what we know must have been the orientation of Courbet’s right hand, indeed his entire body, as he sat working on the canvas. (Fried 1990 : 75)

Pour résumer les propos de Fried, les mains gauche et droite du modèle représenté dans ce tableau paradigmatique expriment deux aspects spécifiques de l’expérience incarnée du peintre peignant: d’une part, l’*effort* du corps au travail et, d’autre part, l’*orientation* particulière de ce corps devant le chevalet, positionné de manière à tourner le dos au spectateur. S’appuyant sur la pensée proto-phénoménologique de Maine de Biran – pour qui l’« impression d’effort » éprouvée exemplairement par l’organe tactile relevait déjà d’une « double sensation », combinant toujours une part d’activité et une part de passivité³⁶⁷ –, et sur l’idée merleau-pontienne du corps comme « point de vue » primordial définissant l’orientation spatiale du sujet, Fried (1990 : 81) ramène ces deux caractéristiques à une même idée : en guise de « rationale », il propose que le traitement des mains chez Courbet recèle, au-delà d’une évocation de la corporalité vécue du peintre, une véritable « thématization de l’acte de peindre » (*thematization of the act of painting*). Autrement dit, la « métaphorique de la corporalité » (ou de la « possession » corporelle) découverte dans la production précoce de

³⁶⁷ Voici le passage du texte *Influence de l’habitude sur la faculté de juger* (1799) qui rend compte de cela : « Que l’on applique sur ma main un corps dont la surface soit hérissée d’aspérités, ou polie, d’une chaleur douce ou d’un froid piquant, etc., tant que le contact dure, j’éprouve dans cet organe une impression agréable ou douloureuse, qu’il n’est point en mon pouvoir d’augmenter, de diminuer ni de suspendre en aucune manière : voilà la part du sentiment ; et quand même la faculté motrice serait paralysée, il s’exercerait de la même manière. C’est à des sensations de ce genre que le tact serait borné, s’il n’était pas doué de mobilité, et dans ce cas il serait bien inférieur à plusieurs autres parties du corps recouvertes par la peau, mais dont la sensibilité est bien plus délicate, plus exquise. Dans ces impressions passives, toujours assez confuses et dont il m’est très difficile de démêler les degrés, les nuances fugitives (même dans mon état actuel et avec toute mon expérience acquise), je ne vois rien qui pût faire distinguer le moi de ses modifications, ni ses modifications entre elles, si elles étaient seules. [...] Le corps étant toujours sur ma main, si je veux la fermer, pendant que mes doigts tendent à se replier sur eux-mêmes, leur mouvement est brusquement arrêté par un obstacle qu’ils pressent et qui les écarte : nouveau jugement nécessaire ; *ce n’est pas moi*. Impression très distincte de solidité, de résistance qui se compose d’un mouvement contraint, d’un *effort* que je fais, dans lequel je suis *actif*, et de plus des modifications plus ou moins affectives, correspondantes à ce que l’on appelle les qualités tactiles (de poli, de rude, de froid ou de chaud) sur lesquelles je ne puis rien. » (Maine de Biran 2004 [1799] : 74-75). Dans *Le toucher*, Derrida (2000 : 161-181) consacre plusieurs pages intéressantes à Maine de Biran et à l’influence que ses théories semblent avoir eue sur Merleau-Ponty, notamment.

l'artiste serait indissociable d'une « métaphorique de la production picturale » (*a metaphoric of pictorial production*), pour reprendre l'expression de l'auteur (Fried 1990 : 133). Ainsi, ce sont les gestes élémentaires de l'activité picturale, à savoir le maniement des instruments du peintre – pinceau ou spatule d'un côté, palette de l'autre –, que Fried voit « thématiques » par les mains droite et gauche du personnage de *L'Homme à la ceinture de cuir* :

Now I want to propose that the feeling of extreme tension associated with the sitter's right hand and wrist may be seen as an expression of the physical effort involved in the act of painting, of wielding a brush or knife to apply paint to canvas, understood not as an image of general function by which all paintings are made, but rather as vehicle of the painter-beholder's determination to be "true" to the lived actuality of his embodiedness for as long as was required to produce the painting before him. And this in turn suggests that the sitter's left hand actively gripping his belt may be read as expressing the less intense though indefinitely protracted effort involved in holding a palette and brushes—again, as Courbet did as he worked on the *Man with the Leather Belt*. (Fried 1990 : 81³⁶⁸)

Dès lors, toutes les paires de mains, tous les outils et accessoires (instruments de musique, pipes, bâtons de marche, fuseaux, tamis, miroir, fleurs, chevelures, etc.), les multiples corps affairés à des tâches diverses, jusqu'aux animaux des scènes de chasse et autres éléments anthropomorphiques repérés dans les tableaux de Courbet sont interprétés par Fried comme des *substituts* ou des « représentation déplacées » des mains du peintre-spectateur engagé dans l'acte de peindre. Afin de rendre compte de la teneur de plus en plus fantasmagorique d'une telle lecture et d'en tirer des conséquences analytiques, il convient d'examiner quelques exemples en respectant *grosso modo* leur ordre d'apparition dans le livre. Les transformations du motif des mains nous permettront d'observer comment le fantasme phénoménologique de Courbet évolue suivant l'analyse de Fried, et de tisser quelques liens avec ses autres travaux.

³⁶⁸ Il convient ici d'attirer l'attention sur cet autre passage de la *Phénoménologie de la perception* qui est sauté dans la longue citation de l'ouvrage de Merleau-Ponty à la note 12 du chapitre 2 de *Courbet's Realism* : « Si je ne quittais pas mon vêtement, je n'en percevrais jamais l'envers, et l'on verra justement que mes vêtements peuvent devenir comme des annexes de mon corps. Mais ce fait ne prouve pas que la présence de mon corps soit comparable à la perméabilité de fait de certains objets, l'organe à un outil disponible. Il montre qu'inversement les actions dans lesquelles je m'engage par l'habitude s'incorporent leurs instruments et les font participer à la structure originale du corps propre. » (Merleau-Ponty 1945 : 107. Nous soulignons.) N'est-ce pas exactement l'idée que Fried défend en liant les mains du peintre aux instruments qui lui sont à ce point coutumiers qu'ils font presque partie intégrante de sa corporalité?

Commençons par un exemple assez évident, tiré encore une fois du second chapitre de *Courbet's Realism*. Il s'agit du tableau intitulé *L'Homme blessé*, dont nous avons déjà traité un peu plus haut et dans lequel Fried perçoit une représentation congruente des mains de l'artiste au travail. Selon lui, il y a en effet une analogie frappante entre la manière dont le protagoniste du tableau empoigne de sa main gauche un pli de son manteau et la façon dont l'artiste, de la même main, aurait tenu sa palette. Quant à la main droite, celle avec laquelle le peintre maniait activement la brosse ou le couteau, elle est remplacée dans l'image par une épée, disposée tout juste derrière l'épaule droite du personnage (de façon similaire à la canne de l'homme dans *Courbet au chien noir* (1844) [fig. 27]), épée avec laquelle l'homme aurait combattu, s' imagine Fried (1990 : 83), et qui par conséquent peut tenir lieu de substitut métaphorique pour le bras actif de l'homme dissimulé sous le manteau. Cette substitution du pinceau par une arme tranchante suggère d'emblée une analogie avec le scalpel que tient la main ensanglantée du chirurgien Samuel D. Gross dans la peinture *The Gross Clinic* (1875) de Thomas Eakins, laquelle est reproduite en gros plan dans un médaillon sur la couverture de *Realism, Writing, Disfiguration* [fig. 28]. Attirant l'attention sur la position singulière de cette main, « [...] holding the scalpel much as one might hold a pencil or a pen (or for that matter a paintbrush) », Fried (1987 : 15) lit le tableau d'Eakins comme une « allégorie réelle » de l'entreprise picturale, à l'instar de *L'Atelier du peintre* (1854-1855) de Courbet, dont le sous-titre, comme on le sait, est *Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* [fig. 29-30] :

[I suggest] that Gross's stance and demeanor may be seen as analogous to those of a painter who, brush in hand and concentrating hard, has momentarily stepped back or turned partly away from a canvas on which he has been working. In this connection the startlingly illusionistic depiction of the bright red blood on Gross's right hand may be taken as alluding to—almost as representing—the actual crimson paint that was a primary mean of that illusion, as if blood and paint were tokens of one another, natural equivalents whose special relationship is there foregrounded with unprecedented vividness. Viewed in these terms, *The Gross Clinic* begins to emerge not simply as a uniquely impressive memorial portrait or a powerfully dramatic image of masterly human intelligence at work but also as an indirect or metaphorical representation of the enterprise of painting, comparable in significance to Courbet's monumental *Painter's Studio* (1854-55) [...] (Fried 1987 : 15-16)

L'assimilation du sang avec la peinture (matière et pigment) rouge évoquée dans ce passage mérite certainement d'être relevée³⁶⁹. Si l'on retrouve une même équivalence dans l'analyse de *L'homme blessé*, ainsi que dans d'autres œuvres ultérieures de Courbet telles que *La Curée* (1857) [fig. 31], le rapport sang-peinture s'y exprime, aux dires de Fried (1987 : 165 note 15), sur un mode beaucoup moins dramatique et violent que chez Eakins. En fait, comme nous le découvrirons un peu plus loin, la thématization du geste pictural comme acte d'agression ou de blessure – mise en relation avec la castration dans l'analyse d'Eakins (Fried 1987 : 41, 68-69) – se redéploie, au sein de la production mature de Courbet, dans un tout autre régime fantasmatique, alors que brosse et palette se transforment en chevelures et bouquets de fleurs, et que le sang pictural se « féminise » sous le signe extravagant du sang menstruel. Mais n'allons pas trop vite.

Pour en finir d'abord avec les autoportraits, il convient de signaler un cas jugé atypique et même « problématique » de substitution des instruments du peintre, celui du tableau intitulé *Le Violoncelliste*. Le problème que pose cette œuvre aux yeux de Fried tient essentiellement au fait que les mains droite (pinceau) et gauche (palette) y sont inversées. En effet, dans cette œuvre, c'est plutôt la main gauche qui tient l'archet en guise de pinceau et la droite qui, dans un effort comparable à celui exigé pour soutenir la palette, presse les cordes du violoncelle. À cette inversion, également qualifiée de « confusion », Fried (1990 : 81-83) ne voit qu'une seule explication logique : de façon tout à fait inhabituelle, Courbet aurait eu recours à un miroir pour réaliser son portrait. Cela signifie qu'en réalité, c'est bien sa main droite qui maniait l'archet-pinceau et sa gauche qui tenait le violoncelle-palette ; seulement, ici, plutôt que de se transporter phénoménologiquement dans le tableau, le peintre aurait reproduit son image spéculaire, soit une image renversée de lui-même à laquelle il aurait tant bien que mal tenté de s'identifier, ce à quoi l'historien de l'art attribue le malaise ressenti en face de ce tableau³⁷⁰. La détection de cette exception au sein du corpus courbetien l'a dès lors incité à se lancer dans une enquête approfondie sur la représentation des mains dans les autoportraits de

³⁶⁹ Voir à ce sujet l'excellente analyse de Dubreuil-Blondin (1993 ; 1996), qui souligne à juste titre la sensibilité particulière de Fried à la couleur rouge, couleur de la chair et du sang.

³⁷⁰ Malaise qu'il partage d'ailleurs avec Linda Nochlin, citée en note.

peintres. Les résultats de cette enquête nous sont communiqués un peu partout dans ses ouvrages ultérieurs, dont *Manet's Modernism*, *Menzel's Realism* et *The Moment of Caravaggio*. Par exemple, ce dernier livre regroupe, images à l'appui, un nombre considérable de cas où la stratégie spéculaire, généralement évitée par Courbet, aurait été employée : parmi la liste figurent notamment des œuvres de Nicolas Poussin, Sir Joshua Reynolds, Jacques-Louis David, Emil Janssen, Jean-Baptiste Corot, Théodore Chassériau, Henri Fantin-Latour, James Abbott McNeill Whistler, Édouard Manet, Henri Matisse, Paul Cézanne, Gustave Caillebotte, Max Liebermann et Lovis Corinth [fig. 32-37] – autant d'exemples permettant de réaffirmer l'originalité du projet courbetien (Fried 2010 : 7-38). À la lumière de ce qui précède, on peut peut-être expliquer la résistance de Fried aux autoportraits spéculaires par le fait qu'ils passent du registre de l'incorporation à celui de l'identification, auquel résiste le modernisme.

Ajoutons que la fixation obsessionnelle de Fried sur les mains d'artistes, envisagées selon l'opposition structurale droite-gauche, ressort également des remarques qu'il formule à propos de l'ambidextrie de Menzel, l'homologue allemand de Courbet. Attirant notre attention sur deux gouaches montrant en gros plan la main droite de l'artiste peinte au moyen de la gauche [fig. 38-39]³⁷¹, Fried (2002 : 52-53) soutient, d'une part, que « [...] the mode of presentation of the right hands themselves [...] stresses the continuity of the hand with the rest of his body [...] », donc la prédilection du point de vue phénoménologique/corporel ; d'autre part, il souligne le caractère *actif* de ces deux mains, l'une tenant un contenant de peinture en porcelaine, l'autre un livre. À ce sujet, il ajoute entre parenthèses : « (In saying this, I am following the traditional designation of the object in the second gouache. But is it certain that the object is a book ? Is it not merely plausible a flat piece of wood, conceivably a palette ? I leave the question open.) » (Fried 2002 : 52-53) Modalité récurrente de la rhétorique friedienne abondamment utilisée dans *Courbet's Realism*, ce type d'aparté nous donne à penser que l'auteur est bien conscient que ses interprétations vont parfois (souvent ?) un peu trop loin, celui-ci se demandant lui-même s'il n'est pas, d'une certaine manière, en train de

³⁷¹ *Hand Holding a Paint Dish* (1864) et *Hand Holding a Book* (1864).

délirer à force de voir partout les mêmes éléments cachés³⁷²... À cet égard, le prochain exemple nous paraît tout à fait symptomatique de la dérive fantasmatique dans laquelle s'engage l'analyse de Fried à partir du chapitre trois.

Centré sur deux toiles dites de la « percée » réaliste (*breakthrough paintings*), *Une Après-dînée à Ornans* (1848-1849) [fig. 40] et *Les Casseurs de pierre* (1849) [fig. 41], le chapitre intitulé « Painter into Painting », explore la disparition de la figure de Courbet « *in propria persona* » et, conséquence de cette disparition, « [...] the replacement of his literal image by a multiplicity of metaphorical or otherwise nonliteral self-representations, all of which moreover tended to be evenly distributed across the pictural field » (Fried 1990 : 98) Cette dispersion métaphorique du peintre-spectateur à travers tout l'espace de la représentation fait dès lors de chaque personnage une projection imaginaire et « quasi corporelle » de Courbet, y compris ceux qui, au premier regard, lui ressemblent le moins. Ainsi, Fried « suggère » – verbe qu'il emploie presque systématiquement lorsqu'il procède à un « acte interprétatif » – que les deux casseurs de pierre de l'œuvre éponyme, le vieil homme et « son jeune homologue », peuvent être compris comme incarnant métaphoriquement le peintre-spectateur ou, plus spécifiquement, ses mains droite et gauche en action sur la toile : « [...] the first wielding a shafted implement that bears a distant analogy to a paintbrush or palette knife, the second supporting a roundish object that might be likened to the (admittedly much lighter) burden of a palette. » (Fried 1990 : 105). Comme le reconnaît ouvertement l'auteur de ces lignes, laissant parler la voix intrapsychique de l'auto-observation, « [a]ll this may seem to go quite far [...] » (Fried 1990 : 105). Et pourtant, dit-il, ce n'est pas tout. Outre une représentation métaphorique des mains de l'artiste travaillant à sa peinture, Fried « lit » dans les figures du vieil homme *courbé* sur son ouvrage et de celle du jeune casseur de pierres incliné vers l'arrière sous le poids de sa cargaison, rien de moins qu'une image inconsciemment camouflée des lettres « G » et « C » formant les initiales de Gustave Courbet : « Thus the young man resting the pannier of stones on his knee can be seen as a fleshing out of the backward leaning but forward bending “G,” while the old man about to strike a blow with his hammer, although by

³⁷² Rappelons que l'« auto-observation » est l'une des attitudes qui tendent à s'exacerber dans l'état paranoïaque du délire.

no means simply describing the letter “C,” nevertheless hints at that letter within his own more complex configuration. » (Fried 1990 : 107-108)

Il va sans dire qu’une bonne dose d’imagination et de conviction est nécessaire pour adhérer à cette interprétation des *Casseurs de pierre* comme une « scène de psychomachie » dramatisant le conflit de l’artiste avec son nom propre par le truchement d’images corporelles distordues de ses initiales. Fried en est bien conscient. D’ailleurs, il parle lui-même d’« initiales fantasmatiques » (*fantasmatic initials*) lorsque, au chapitre suivant, il découvre avec fascination et jubilation à peine camouflées une configuration analogue dans *Un enterrement à Ornans* (1849-1850) [fig. 42] (Fried 1990 : 143). Or selon nous, ce qu’il y a de plus troublant dans ses analyses n’est pas tant leur caractère fantasmatique avoué que la relative congruence entre celles-ci et le contenu manifeste des images. De fait, malgré toute l’exagération détectée dans les propos de l’auteur, force est de reconnaître qu’il y a bien une certaine similarité entre la posture des deux personnages et les formes caractéristiques du « G » et du « C » de la signature du peintre – laquelle, par surcroît, est tracée la plupart du temps dans une teinte rougeâtre, ce que Fried ne manque évidemment pas de signaler. Dans le même ordre d’idées, on ne peut nier que la position caractéristique des mains de Courbet et de ses nombreuses figures substitutives dans les tableaux des années 1840, tout comme les divers outils que ces mains « incorporent » à la structure du corps propre, comme dirait Merleau-Ponty (1945 : 107), évoquent étrangement la manière conventionnelle dont un peintre, positionné devant sa toile, manipule ses instruments. En ce sens, on ne saurait accuser Fried d’avoir tout halluciné, car même ses interprétations en apparence les plus délirantes témoignent, outre d’une imagination très fertile, d’un regard extrêmement aiguisé qui fonde son discours sur l’observation minutieuse des œuvres. Aussi, est-ce par tous les moyens argumentatifs possibles que Fried, à l’instar du sujet délirant portraituré par Freud, cherche à nous *convaincre* de la vraisemblance de sa (re)construction analytique, d’« emporter notre conviction », ainsi qu’il l’exigeait de l’art contemporain dans les années 1960³⁷³.

³⁷³ Tel que posé au chapitre 1, la valeur de « conviction » que le paranoïaque attribue à son délire est ce qui permet d’en faire un discours partageable au même titre qu’une théorie philosophique.

La fantasmatique féminine

Venons-en maintenant au scénario le plus extrême et déconcertant de production picturale découvert par Fried au sein du corpus allégorico-réaliste du peintre français. Une œuvre, traitée en profondeur aux chapitres cinq et six de *Courbet's Realism*, s'impose alors comme le point culminant du fantasme d'incarnation que l'historien-théoricien de l'art situe à la base de la démarche de Courbet : il s'agit du tableau *Les Cribleuses de blé* (1853-1854) [fig. 43], version « féminine » des *Casseurs de pierre* d'abord traitée par analogie avec cette toile antérieure. En effet, Fried (1990 : 151-152) décrit les deux femmes criblant le blé de la même manière que les deux ouvriers cassant la pierre, soit comme une projection métaphorique de l'engagement du peintre dans son activité picturale et conséquemment, comme l'expression inconsciente du désir qui l'animait de se transporter « quasi corporellement » dans sa peinture. Une fois de plus, l'interprétation de ce fantasme s'articule initialement autour du dédoublement du peintre-spectateur dans les deux principaux personnages du tableau, en l'occurrence deux *femmes*, ce qui n'est évidemment pas anodin. De par leur posture, leur orientation et les gestes qu'elles accomplissent, ces deux figures féminines incarnent, aux yeux de Fried, les parties active (main droite maniant le pinceau ou la spatule) et passive (main gauche tenant la palette) du peintre-spectateur, dont elles sont des substituts métaphoriques ou, dirons-nous, fantasmatiques :

Thus for example it's possible to see the central, kneeling female figure as a surrogate for the painter-beholder by virtue of her posture (analogous to though not identical with his posture when seated in a chair before the picture), her orientation (facing into the picture and so roughly matching his), and the character of the effort she is putting forth (concentrated, physical, requiring the use of both hands). The seated, drowsy sifter plucking bits of chaff from a dish can also be considered such a surrogate ; in fact I would go further and propose, by analogy with the *Stonebreakers*, that her relative passivity, subordinate status, and place in the composition make her a figure for the painter-beholder's left hand holding his palette in distinction to the kneeling sifter understood now as representing specifically the painter-beholder's right hand wielding a brush or knife. (This despite the fact that her upraised sieve in no way resembles a brush or knife, a point I shall qualify somewhat in chapter six.) (Fried 1990 : 152)

Puis, concentrant son attention sur le personnage central du tableau, la cribleuse agenouillée vêtue qui plus est d'une robe *rouge*, où il est tenté de voir un monogramme de « Gustave

Courbet »³⁷⁴, Fried se plonge dans l'analyse d'une scène renversante de production picturale axée sur la fabrication *matérielle* et quasi *naturelle* de la peinture : il compare alors le grain tamisé à une pluie de particules de pigment, le grand tissu rectangulaire étalé au sol à un support de toile blanche, et le geste du criblage performé par la femme aux procédés de *dripping* et d'écoulement employés, un siècle plus tard, par des peintres comme Jackson Pollock et Morris Louis. Anticipant déjà les doutes et objections que sa lecture anachronique des *Cribleuses de blé* pourrait susciter – « Naturally I'm aware that some readers will be unpersuaded by by interpretation of the *Wheat Sifters* as an allegory of its own production [...] », dit la voix intrapsychique du juge (Fried 1990 : 155) –, il ne s'arrête pourtant pas là ; au contraire, il renchérit au chapitre six, « Courbet's "Femininity" », en dévoilant ce qui constitue pour lui le sens ultime de la scène d'auto-engendrement pictural dramatisée dans ce tableau. L'interprétation proposée – assurément la plus fantasmatique de tout l'ouvrage, voire de tous les écrits de Fried réunis – s'énonce comme suit :

Now I want to suggest that the fall of grain and pigment—pigment representing grain representing pigment—can also be seen as a downpour of *menstrual blood*—not red but warm-hued and sticky-seeming, flooding outward from the sifter's rose-draped thighs—and thus as expressing an even more extreme *fantasy of pictorial productivity*, one that imagines painting to be a *wholly natural activity*, to be unmediated by anything beyond the painter's body itself. (Fried 1990 : 193. Nous soulignons.)

Nous laissant d'abord bouche bée, cette proposition tout aussi « extrême » dans sa formulation que le fantasme de productivité picturale/biologique auquel elle fait référence déclenche une explosion de questions et de réflexions qui, à elles seules, mériteraient l'écriture d'une thèse entière. Nous nous limiterons ici à en souligner les principales implications au regard de la (re)lecture phénoménologique *générée* de l'œuvre de Courbet que Fried a réservée pour le chapitre six.

³⁷⁴ « Finally, I want to note one more common point between the *Wheat Sifters* and the *Stonebreakers*. In my discussion of the latter I called attention to the way in which the two protagonists could be read as delineating (embodying? personifying?) the letters "G" and "C", the painter's initials, which I characterized as still another mode of self-representation. Now I want to suggest that the same two letters can be found in the later picture in almost a monogram form, with the principal sifter, or her head, body and legs, describing Courbet's typically backward leaning "G" and the sieve, the sifter's torso and thighs, and the grain on the ground cloth in front of her making similarly inflected "C." (This would be another sense in which the action of the principal sifter combines those of both figures in the earlier picture.) » (Fried 1990 : 155)

Naturellement, notre premier réflexe est de situer l'analyse des *Cribleuses de blé* comme représentation de la menstruation – motif équivoque de la fécondité féminine *et* de l'absence de fécondation³⁷⁵ – dans l'horizon de l'imaginaire culturel (masculin) du sang menstruel, auquel sont associés des angoisses et des tabous parmi les plus répandus et les plus persistants³⁷⁶. Comme le remarque Iris Marion Young dans son texte « Menstrual Meditations » (2005 : 109-111), plusieurs théoriciennes féministes, telles que Christine Battersby, Elizabeth Grosz et Julia Kristeva, ont montré que le processus menstruel, paradigme genré de l'abjection, représentait une menace pour les constructions culturelles de l'identité fondées sur l'idée d'un corps imperméable et « pur », codé masculin par contraste avec le corps féminin abject. Young (2005 : 111) résume ainsi les thèses de ses consœurs féministes : « As menstruators, women threatens psychic security systems because female processes challenge the distinctions between inside and outside, solid and fluid, self-identical and changing. » S'appuyant sur la suggestion de Kristeva (1980) selon laquelle le sang menstruel rappelle aussi à chaque sujet son passage natal par l'orifice vaginal de la mère, elle ajoute que « [b]oth men and women experience menstruation as abject or monstrous, because both harbor anxieties about a dissolution of self and merging with the ghost of a mother. One way of holding this anxiety at bay is to separate the feminine from the clean and proper masculine » (Young 2005 : 111).

Or bizarrement, cette logique de ségrégation sexuelle en tant que mécanisme de défense contre l'angoisse (le désir ?) d'une régression fusionnelle avec le corps maternel ne semble pas s'appliquer au cas de Courbet/Fried. Dans « Courbet's "Feminity" », Fried (1990 : 191-194) insiste au contraire sur la « fusion fantasmatique du féminin et du masculin » (*a fantasmatic conflation of masculine and feminine*) qui s'opère chez Courbet par le truchement de figures

³⁷⁵ Il est intéressant de noter que pour atténuer cette ambivalence, l'historien de l'art se réfère aux travaux de scientifiques et écrivains du 19^e siècle comme Félix Archimède Pouchet et Jules Michelet, qui envisageaient les menstruations féminines comme un phénomène *productif* analogue au rut animal (Fried 1990 : 336 note 16). Il va sans dire que la reprise de cette analogie menstruation/rut, examinée par Thomas Laqueur dans son article « Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology » (1986), pose problème d'un point de vue féministe.

³⁷⁶ Voir entre autres Delaney, Lupton et Toth (1998 [1976]) et Buckley et Gottlieb (1988).

d'identification « bigenrées » (*bigendered figures*), ainsi que par le déploiement d'une imagerie de la menstruation et de la grossesse dans laquelle se « noient » (*drown*), écrit-il, les symboles phalliques résiduels – ce qui, par contre, n'est peut-être qu'un mécanisme de défense plus sophistiqué. Il explique :

[T]he *Wheat Sifters* also offers several metaphors of pregnancy, most notably the ovenlike tarare with its mysterious interior being peered into by the peasant boy (the model for whom may have been Courbet's son) but also the seated sifter holding a round dish on her spreading lap and the bursting sacks of grain against the wall behind her, which is to say that it figuratively juxtaposes menstruation and pregnancy under the sign of productivity or indeed of productive *work*, the French word *travail* having the same connotations of the effort of giving birth as the English "labor" and "travail." I find support for my reading in the recognition that the verb *cribler* (the French title of the painting is *Les Cribleuses de blé*) means not only to pass something into a sieve but also to pierce someone all over, to riddle with wounds as with a sword (figuratively, to make a sieve of him), an action or series of actions involving the use of a tool not dissimilar in form to a distaff and a paintbrush and equally phallic in its connotations. (This is roughly the moment of the completion of the *Wounded Man*, in which a sword and blood have been seen as representing a brush and pigment respectively.) There thus turn out to be an aggressively masculine dimension to the *Wheat Sifters*—and here we may note that the angle thrust into the picture of the kneeling sifter's powerful body is exactly that of phallus/paintbrush in the *Sleeping Spinner* [fig. 44]—though having said this it should be added that the phallic resonances of the word *cribler* are visually drowned in the painting's imagery of menstruation. But they are perhaps indirectly recuperated in its imagery, including its verbal imagery, of pregnancy. (Fried 1990 : 193-194)

Cette longue citation permet de mettre en évidence ce que Fried décrit dans une note comme « [...] a continual oscillation between fantasies of pictorial production by the body alone and the fantasmatically invested reality of pictorial production with the help of the painter's tools [...] » (Fried 1990 : 336 note 19). D'ailleurs, si ce dernier reprend ici l'analogie traditionnelle entre création et procréation, évoquant à propos des *Cribleuses de blé* « [...] a conflation of the values of the [feminine] natural productivity and [masculine] cultural work [...] » (Fried 1990 : 194), ce n'est pas simplement pour exprimer le désir d'autosuffisance procréatrice de

l'artiste (homme) par son appropriation du terrain féminin de la fécondité biologique³⁷⁷ ; il s'agit plutôt de rattacher le travail de Courbet à une thématique de l'androgynie ou du « bigenre » (*bigenderness*)³⁷⁸ qui émerge au 19^e siècle dans le contexte de l'industrialisation, alors que les femmes sont de plus en plus présentes dans les usines, donc hors de la maison, et que corrélativement, les machines remplacent peu à peu la force de travail physique et virile des hommes. Faisant appel aux travaux de Naomi Schor, Leo Bersani, Michel Butor et Christine Buci-Glucksmann, qui ont mis en relief la prolifération des motifs de virilisation des femmes et de féminisation des hommes dans la littérature de l'époque (chez Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola, Baudelaire et Gauthier, notamment), Fried (1990 : 335-336 note 14) affirme que la confusion ou l'interpénétration des genres constitue ni plus ni moins une fonction essentielle du projet pictural de Courbet tel que défini précédemment. Or, en ramenant cette problématique aux motivations proprement artistiques et foncièrement idiosyncrasiques du peintre, il écarte presque complètement la dimension politique, sociale et historique du phénomène identifié par Schor, Bersani, Butor et Buci-Glucksmann. Cela témoigne encore de l'étrange appropriation des études de genres qui, partout dans le *Courbet*, vient compliquer une lecture résolument moderniste.

³⁷⁷ Le psychanalyste Didier Anzieu a très bien exposé les enjeux de ce fantasme dans son livre *Créer-Détruire : Le travail psychique créateur* (1996). Il explique : « Le créateur, qui est le plus souvent de sexe masculin, réussirait à rivaliser par là avec la femme sur son terrain, qui est celui de la fécondité biologique. Si l'absence de pénis provoque la déception purement féminine, la souffrance spécifiquement masculine remonte à la découverte par le petit garçon de son incapacité à porter dans son ventre et à mettre au monde des enfants. D'où les métaphores traditionnellement masculines sur la grossesse psychique du créateur, sur sa gestation cérébrale, le lieu du corps concerné par cette activité oscillant entre le ventre et le cerveau [...]. » Puis, évoquant le mythe de la naissance d'Athéna, enfantée par Zeus ayant englouti son amante Métis par crainte qu'elle mette au monde un rival, Anzieu signale la présence, derrière ce mythe, d'un « [...] fantasme non seulement d'auto-suffisance procréatrice de l'homme, d'une androgénène venue contrebalancer une conception parthénogénétique archaïque, mais d'une possibilité d'auto-accouchement. Ceci est peut-être le fantasme originaire – typiquement narcissique – de la création : assister à l'action où l'on a été conçu, se faire le témoin de sa propre origine, se ré-engendrer soi-même à travers l'invention ou la composition que l'on porte en soi puis, délivré, devenir, comme on dit, le fils de ses œuvres », conclut-il (Anzieu 1996 : 31). Pour une étude savante de la symbolique de la grossesse masculine dans l'imaginaire chrétien, emblématisée par la légende de la création d'Ève à partir d'une côte d'Adam, voir Zapperi (1983). Dans une perspective très différente, l'historien de l'art Éric Michaud (2008) a examiné les implications éthiques et politiques du rapport création/procréation qui sous-tendait les théories et pratiques de l'eugénisme dans l'Allemagne nazie.

³⁷⁸ Fried (1990 : 191) emploie l'expression « bigenre » en lieu et place du concept freudien de « bisexualité ». Le choix de ce terme vise à éviter toute confusion entre l'idée d'une double identité de genre, à laquelle il se rapporte, et celle d'une double orientation sexuelle qu'évoque le mot « bisexualité ». Fried (1990 : 191, 205-206) insiste d'ailleurs pour dire que l'art de Courbet n'a absolument rien à voir avec la bisexualité, pas même ses tableaux à thématique lesbienne dans lesquels ses critiques contemporains ont vu un commentaire politique sur la société française de l'époque.

Parmi les diverses manifestations de « bigenre » que Fried repère dans la production des années 1850-1860, il mentionne entre autres : le travestissement de l'artiste, se représentant sous les traits de femmes à la corporalité ambiguë, telles la musculeuse cribleuse agenouillée ou la dormeuse à la croupe proéminente du *Sommeil* (1866) [fig. 45], dont les cheveux et la carnation plus foncés que ceux de son amante sont perçus comme des attributs virils ; la juxtaposition proximale de personnages masculins et féminins, exemplifiée par le groupe central de *L'Atelier du peintre*, où le modèle féminin est disposé de façon atypique, *derrière* le peintre et non *devant* ses yeux, soit en position (active) de spectatrice plutôt que de simple objet (passif) ; ou encore la féminisation des instruments picturaux, palette et pinceau (équivalent artistique du phallus³⁷⁹) se transformant en bouquets de fleurs et sensuelles chevelures de femmes dans une série de toiles de cette période (*La Fileuse endormie* (1853) [fig. 44], *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1857) [fig. 46], *Portrait de Jo* (1866) [fig. 47] et *La Femme au perroquet* (1866) [fig. 48], notamment), de telle sorte que les objets qui y sont représentés deviennent « bigenrés » au même titre que les multiples figures substitutives de l'artiste, y compris les femmes ostensiblement nues de ses œuvres érotiques – pensons par exemple au *Sommeil* (1866) ou à *L'Origine du monde* (1866) [fig. 49].

Pour Fried (1990 : 197-198), la conséquence majeure de ce processus général de *bigendering* est de réinscrire la différence sexuelle (c'est-à-dire la différence *féminine*) « à l'intérieur » du peintre-spectateur – plutôt qu'entre lui et l'objet de sa représentation, selon la logique oppositionnelle de l'économie visuelle phallogocentrique. S'opérant par surcroît chez Courbet « [...] without any discernible signs of anxiety » (Fried 1990 : 195), remarque l'analyste, visiblement fasciné par cette particularité propre à son sujet d'étude,

³⁷⁹ Sur l'analogie pinceau/phallus, voir entre autres Duncan (1988 : 62). Dans son essai « Feminism, Art History, and Sexual Difference », Lisa Tickner (1988 : 109) met en relief l'importance de l'analogie pinceau/phallus dans la conception de la pratique artistique comme activité sexuelle qui prend forme dans les théories de l'art aux 18^e et 19^e siècles. Elle écrit, citant les mots de Kandinsky : « The artist mates with his muse, inscribing the virgin page, penetrates the canvas which “stands there like a pure chaste virgin” with the “wilful brush which first here, then there, gradually conquers it with all the energy peculiar to it, like a European colonist.” (The model of the brush/pen/penis writing the virgin page had important consequences for women artists, as Susan Gubar indicates in her essay on “The ‘Blank Page’ and Female Creativity.”) » (Tickner 1988 : 109)

l'intériorisation de la différence sexuelle dont témoigne exemplairement *Les Cribleuses de blé* révèle finalement le caractère implicitement « (bi)genré » de l'ambiguïté phénoménologique du corps (sujet-objet, actif-passif) postulée à la base de la fantasmagorie du peintre. En définitive, comme le soutient pertinemment Mary Roberts (2012 [2000] : 218-226), ce que l'historien de l'art nomme la « féminité » de Courbet, soit la représentation métaphorique de lui-même en tant que sujet corporel féminin aussi bien que masculin, met en jeu une nouvelle conception de la masculinité qui ébranle la construction binaire du genre et attribue, par le fait même, une valeur positive – non anxiogène – à l'ambivalence sexuelle crainte par tant de philosophes, d'écrivains et d'artistes à travers les époques³⁸⁰. Ainsi, sans échapper complètement à la critique féministe, du fait qu'elle reste centrée sur l'expérience de l'homme et sur sa relation à la/sa féminité, éludant par conséquent le sujet féminin, ses désirs propres et son vécu spécifique, « Courbet's "Feminity" » participe néanmoins, dans une certaine mesure du moins, à la déconstruction du phallogentrisme par une « subversion de l'identité », comme dirait Judith Butler. En ce sens, l'économie sexuelle du discours friedien demeure profondément équivoque au regard du féminisme (Roberts 2012 [2000] : 226-236)³⁸¹.

³⁸⁰ Cette question est développée en détails à partir des travaux de Kofman dans le premier chapitre de la présente thèse.

³⁸¹ Sur ce plan, la position de Roberts à l'égard de Fried rejoint de façon intéressante les réévaluations féministes de Merleau-Ponty qui ont émergé dans les années 1980 et qui se sont multipliées dans les années 1990. Comme l'a exposé Elizabeth Grosz dans son article « Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh » (1993), repris au chapitre 4 de *Volatile Bodies : Towards a Corporeal Feminism* (1994), les féministes de la trempe d'Irigaray, Young et Butler ont communément reconnu le potentiel critique de la pensée non dualiste du philosophe français, tout en dénonçant le caractère androcentré de sa théorie du corps (implicitement masculin, blanc et hétérosexuel), et corrolairement, sa mise à l'écart des particularités de genre, de race, de classe et d'orientation sexuelle qui conditionnent le vécu corporel. Outre les travaux de Grosz, on consultera à cet égard Allen et Young (1989) et Olkowski et Weiss (2006).

Le fantasme de « chair »

« Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouve le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses. »

D'où vient ce tissu ? Comment se nourrit-il ? Qui ou quoi lui donne cette consistance ? Mon corps ? Ma chair ? Ou une chair maternelle, maternante, reproduction, subsistance là du tissu amniotique, placentaire, qui enveloppait sujet et chose avant la naissance, ou de la tendresse et du milieu qui composaient l'ambiance du nourrisson, de l'enfant, de l'adulte encore.

Ici, Merleau-Ponty fait passer la chair du côté des choses et quasiment de leur milieu d'émergence, leur support prénatal, leur terre nourricière... Indéfiniment, il fait s'échanger voyant et visible, touchant et tangible, « sujet » et « choses » dans une alternance, un balancement qui aurait lieu dans un milieu rendant possible leur passage de l'un ou l'autre « côté ». Ambiance charnelle archaïque, séjour qu'il est difficile de ne pas rapprocher encore une fois de l'intra-utérin ou de la symbiose encore peu différenciée de la petite enfance. (Irigaray 1984 : 149-150)

Il a été établi au départ que la fantasmagorie phénoménologique de Courbet/Fried se déclinait en deux grandes « métaphoriques » : une « métaphorique de la corporalité » centrée sur l'ambiguïté du sujet incarné, dont nous avons suivi l'évolution à partir du motif des mains ; et une « métaphorique de la fusion » qui concerne plutôt ce que Merleau-Ponty (1964) a décrit, dans *Le visible et l'invisible*, comme l'union primordiale, elle-même ambiguë, du corps et du monde ou, pour emprunter le vocabulaire imagé de cet ouvrage, leur enchevêtrement au sein d'une même « chair ». Le temps est maintenant venu de nous *plonger* plus concrètement – quasi littéralement, serions-nous tentée d'écrire – dans cette métaphorique fusionnelle. Afin de nous épargner l'effort de retraverser l'ouvrage depuis le début, nous irons cette fois immédiatement au chapitre six, où le motif de la proximité, expression du désir du peintre-spectateur de fusionner avec sa peinture, est transposé dans le registre sexuel de l'union charnelle.

Le tableau érotique intitulé *Le Sommeil* joue, à cet égard, un rôle paradigmatique équivalent à celui des *Cribleuses de blé* en ce qui a trait à la multivalence des identifications corporelles et sexuelles (genrées) de Courbet. Représentant deux femmes nues endormies, enlacées d'une manière qui évoque le repos après l'acte sexuel, cette œuvre est lue par Fried (1990 : 204) « [...] as a transposition into an entirely feminine and manifestly erotic register of the aspiration toward merger that [he] [has] claimed was basic to Courbet's enterprise throughout his career ». Suivant cette lecture, la féminisation/érotisation du désir de fusion qui s'opère dans *Le Sommeil* mène à l'éclosion flamboyante d'un « fantasme de présence corporelle totale » (*a fantasy of total corporeal presence*), envisagé comme un effet du relâchement de l'autocensure permis par le contexte de commande privée de l'œuvre :

[I]t is as though in *Sleep*, enjoying the security of working for a collector he knew wouldn't be shocked, Courbet gave free rein to a fantasy of total corporeal presence that had never before been allowed to erupt so dazzlingly in his art – the fantasy that a sufficiently sensuous, which for him meant a spectacularly feminine, object could draw the beholder literally out of himself, or at the very least could eliminate all sense of difference between himself as a painter-beholder and what lay before his eyes, thereby resolving at a stroke the issue of theatricality framing Courbet's endeavors from the first. As is also true of the *Young Women on the Banks of the Seine*, the (male or female) viewer's experience before *Sleep* approaches sensory overload, but the later painting differs sharply from the earlier one in its stunning assertion of the two women's nakedness : between [the two women] we are shown not only a seemingly endless expanse of flesh but also complementary aspects (front and rear, from below and from above) of what we come to realize may be seen as virtually a single (bigendered) female body, embraced by a single pair of arms. (The darker pink of the coverlet contributes its intimation of an *interior* aspect, as of the inside of a mouth or vagina.) (Fried 1990 : 207)

Selon notre hypothèse, un modèle métaphorique inavoué sous-tend ce passage et, de façon plus générale, la fantasmagorie corporelle fusionnelle des œuvres de Courbet reconstruite par Fried : il s'agit de la « chair » merleau-pontienne, notion évoquée plus haut qui, sans être mentionnée directement dans *Courbet's Realism*, semble façonner en profondeur le discours de l'auteur³⁸².

³⁸² Nous n'avons repéré dans ses textes qu'une seule référence directe au concept merleau-pontien de « chair ». De façon tout à fait intéressante, celle-ci se trouve en revanche dans un poème justement intitulé « "Flesh" » du recueil *The Next Bend in the Road* (Fried 2004 : 72-73). Ce poème reprend des passages des livres *L'œil et*

Théorisée par Merleau-Ponty dans son ouvrage inachevé *Le visible et l'invisible* (1964), et plus particulièrement dans le chapitre abondamment commenté « L'entrelacs – le chiasme », la « chair » désigne avant tout l'appartenance ontologique du sujet au monde, ce par quoi le corps s'unit secrètement aux choses – s'y « accouple », pour reprendre l'expression du philosophe (Merleau-Ponty 1964 : 187) – et communique avec elles à un niveau primordial. Nommée tour à tour « élément », « milieu » ou « tissu », la « chair » est ainsi conçue comme la *matrice* originaire du sensible qui conditionne l'existence et l'« insertion réciproque » du corps et des choses qui l'entourent, du sujet et de l'objet, tout comme les échanges incessants entre l'intérieur et l'extérieur, le voyant et le visible, le touchant et le touché, ainsi qu'entre les différents sens, en particulier la vue et le toucher (Merleau-Ponty 1964 : 180). De fait, ce que Merleau-Ponty entend plus spécifiquement par « chair du monde » ou « être charnel » découle d'une extrapolation à l'ensemble du sensible de la réversibilité du corps propre, illustrée précédemment par le motif des doubles sensations. Ces extraits tirés de « L'entrelacs – le chiasme » l'attestent :

Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ses deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse sensible d'où il naît par ségrégation, et à laquelle, comme voyant, il reste ouvert. [...] l'être charnel, comme être des profondeurs, à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces, être de latence, et présentation d'une certaine absence, est un prototype de l'Être, dont notre corps, le sentant sensible, est une variante très remarquable [...] Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases. Or tout ce qu'on dit du corps senti retentit sur le sensible entier dont il fait partie, et sur le monde. [...] Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? (Merleau-Ponty 1964 : 177, 179-180)

Les liens tacites entre cette conceptualisation philosophique de la chair et le modèle corporel fusionnel proposé par Fried sont particulièrement prégnants dans la description que ce dernier fait des deux femmes enlacées du *Sommeil*. Dans le passage cité plus haut, il évoque en effet une « étendue unique et continue de chair » formée par l'amalgame, en un seul corps

l'esprit et Le visible et l'invisible où la chair est décrite en termes aqueux. Nous verrons bientôt l'importance de ce motif de l'eau.

« bigenré », des aspects réversibles du devant et du derrière, du haut et du bas ; corps étreint, enveloppé par une unique paire de bras imaginaire, comme si l'entière du champ pictural se corporalisait³⁸³ et pouvait, ce faisant, incorporer le corps même du spectateur (ou de la spectatrice) en effaçant la limite qui le sépare de la peinture. L'accent mis sur la proximité, associant l'expérience visuelle au toucher, l'évocation d'une saturation sensorielle et la suggestion d'un aspect *intérieur*, conçu en référence aux muqueuses de la bouche et du vagin³⁸⁴, supportent également cette analogie avec la chair merleau-pontienne. Par sa thématization de la chair en tant qu'élément fantasmatiquement féminin et érotique, le texte de Fried contribue ainsi, sans le savoir, à éclairer ce que Luce Irigaray, dans sa lecture féministe de « L'entrelacs – le chiasme », a traité comme l'*impensé* ou l'*inexprimé* de la phénoménologie charnelle de Merleau-Ponty, à savoir précisément son enracinement dans le féminin-maternel. Une prise en compte de cette lecture irigarayienne de Merleau-Ponty permettra, en dernière analyse, de mieux cerner le « fantasme originaire » qui travaille la construction théorique friedienne.

Dans le chapitre intitulé « L'invisible de la chair (lecture de Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, “L'entrelacs – le chiasme”) » de son livre *Éthique de la différence sexuelle* (1984), qui reproduit un cycle de cours donnés à l'Université Erasmus de Rotterdam en 1982, Irigaray avance que la notion de chair s'articule dans un langage de la féminité et de la maternité dont elle dépend fondamentalement, mais sans que cela ne soit reconnu³⁸⁵. L'un des principaux symptômes de cet impensé est l'usage récurrent de métaphores fluides dans le texte du philosophe, métaphores qu'Irigaray rapporte aux spécificités de la corporalité féminine et maternelle. Citant, à titre d'exemple, un passage dans lequel Merleau-Ponty compare le

³⁸³ L'idée d'une « corporalisation du champ pictural » revient dans les réflexions du chapitre 7 au sujet de l'anthropomorphisme : « Specifically, the claim that Courbet as painter-beholder continually sought to transport himself into the painting on which he was working could be taken as explaining the irruption of anthropomorphic imagery in his art, not so much on the grounds that such imagery indicates the painting-beholder's “presence” inside the painting as because a possible consequence of Courbet's antitheatrical project as I have described it would be a “corporealizing” of the representation field – a projection of bodily feeling into various elements within it – that might well find displaced expression in imagery of that sort. » (Fried 1990 : 241. Nous soulignons.)

³⁸⁴ Nous verrons ces motifs de la bouche et du vagin revenir sous la plume de Didi-Huberman.

³⁸⁵ Fried se distingue en cela de Merleau-Ponty puisqu'il reconnaît cette métaphorique dans son travail.

rapport intime entre le voyant et le visible à l'« accointance » de la mer et de la plage, elle écrit :

S'il n'était pas question du visible, il serait possible de croire que Merleau-Ponty fait ici allusion à la vie intra-utérine. Il emploie d'ailleurs les « images » de la mer et de la plage. De l'immersion et de l'émergence ? Et il parle du risque de disparition du voyant et du visible. Ce qui correspond doublement à une réalité de la nidation intra-utérine : qui est encore dans cette nuit ne voit pas et demeure sans visible [...] Si la mère, ou la femme, n'a de perspective sur le monde qu'à partir de la fonction maternelle, elle ne voit rien. Sauf à partir de ce zéro de séjour nocturne de l'enfant ? L'invisible de sa vie prénatale. Cet intime secret de sa-leur naissance, et connaissance. Ce non-encore-vu de et par son regard. Voyant l'univers en fonction ou à partir de ça — qui n'apparaîtra jamais comme vu dans le champ du visible. Dans sa nostalgie, peut-être arrive-t-il que l'homme veuille voir ce qu'elle ne voit pas ? Son invisible à elle ? Son retour serait aussi la quête de cette nuit d'elle. (Irigaray 1984 : 144)

Pour Irigaray, qui en a traité dans ses livres antérieurs³⁸⁶, l'élément fluide ou marin évoque à la fois les eaux amniotiques du séjour prénatal, obscur et invisible sur lequel se fixe la nostalgie des origines et la jouissance féminine informe, imaginée comme un flux continu d'allers et retours similaire au mouvement de la mer. Or c'est exactement cette double référence à la grossesse et à la sexualité féminine que la philosophe féministe retrouve à même la conceptualisation merleau-pontienne de la « chair ». Désignant le retour à une expérience originaire d'indistinction entre le sujet et l'objet, la chair traduit, d'une part, le phénomène d'enveloppement tactile, d'immersion et de symbiose originelle qui caractérise la vie intra-utérine – donc un fantasme de régression *ad utero* ou de retour au sein maternel ; d'autre part, elle est décrite, dans sa réversibilité sensible (voyant-visible, touchant-touché), à l'aide d'une métaphore corporelle qu'Irigaray associe spécifiquement à la corporalité et à la sexualité féminines : celle des deux lèvres³⁸⁷, singulièrement redoublées dans le corps de la femme – « [...] celles d'en haut et celles d'en bas [...] » (Irigaray 1984 : 156). Comme l'explique Elizabeth Grosz dans son article « Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh » :

³⁸⁶ En particulier dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), qui comprend un chapitre sur « La mécanique des fluides », *Amante marine : de Friedrich Nietzsche* (1980) et *Le corps-à-corps avec la mère* (1981).

³⁸⁷ Irigaray (1984 : 156) fait référence à ce passage que nous avons cité plus haut : « Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ses deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse sensible d'où il naît par ségrégation, et à laquelle, comme voyant, il reste ouvert. » (Merleau-Ponty 1964 : 177)

For Irigaray, it is significant that Merleau-Ponty, perhaps without being aware of what he commits himself to in this manoeuvre, describes the reversal of the seer and the visible in terms of the two lips. These lips invoked by Merleau-Ponty are not those lips lived and experienced by women as such, although his metaphor may be an attempt to reappropriate this carnal intimacy of female corporeality [...] (Grosz 1993 : 51)

Si Irigaray reproche donc à Merleau-Ponty de refouler le paradigme féminin-maternel, et de se le réapproprié à travers sa théorie de la chair³⁸⁸, on ne peut en dire autant de la reconstruction par Fried de la « féminité » de Courbet, où les emprunts au féminisme et au langage dit « féminin » sont explicites.

Dans une note de « Courbet's "Feminity" », l'historien de l'art nous confie d'ailleurs son propre étonnement de voir sa pensée résonner avec celle d'Irigaray : « I am struck, écrit-il, by the coincidence between certain aspects of my reading of Courbet and Irigaray's (essentialist) speculation that what she calls a feminine syntax "would involve nearness, proximity, but in such an extreme form that it would preclude any distinction of identity, any establishment of ownership, thus any form of appropriation" [...] » Fried (1990 : 333 note 5) poursuit avec une seconde citation tirée du livre *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), auquel il fait référence ci-dessus : « As Irigaray also puts it, "We would thus escape from a dominant scopie economy, we would be to a greater extent in an economy of flow" [...], a remark that might be applied not only to Courbet's paintings of river and landscapes but to an entire metaphoric of flow in his art. » La prégnance de cette « métaphorique des fluides » se manifeste effectivement dans tout l'ouvrage, construisant un fantasme d'immersion dans la peinture comme dans un milieu aqueux qui révèle en quelque sorte le fond du modernisme friedien, à savoir une fusion pré-œdipienne. De fait, l'auteur accorde non seulement une attention toute spéciale au motif de l'eau dans ses analyses d'œuvres, en particulier lorsque celles-ci représentent ou contiennent des paysages, mais il utilise également les flots et l'immersion comme analogies pour décrire d'autres éléments thématiques, formels et structurels des tableaux de Courbet. En guise

³⁸⁸ C'est également en ce sens que Butler (2006 [1990]) lit le texte d'Irigaray. Dans son essai « Sexual Difference as a Question of Ethics : Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty », celle-ci propose une analyse très fine de la méthode citationnelle qu'Irigaray met en acte dans son dialogue avec l'auteur de « L'entrelacs – le chiasme ».

d'exemples, on peut mentionner notamment la procession sinueuse de l'*Enterrement à Ornans*, comparée au cours onduleux de la rivière la Loue que l'artiste a peinte dans plusieurs de ses tableaux ; l'écoulement et la chute d'eau que rappellent, selon Fried, le drap blanc et la robe du modèle de *L'Atelier du peintre* ; ou encore les vagues et cascades de cheveux figurant dans de nombreuses représentations de femmes (Fried 1990 : 124, 161-162 ; 204).

C'est toutefois dans la dernière partie du chapitre six, une addition à la version du catalogue de 1988, que nous trouvons les analyses les plus révélatrices des enjeux fantasmatiques de cette lecture de l'art de Courbet placée sous le signe des fluides. Ces analyses concernent ce que Fried (1990 : 209) désigne comme une « sous-catégorie » des tableaux de femmes, à savoir les nus féminins centrés sur le vagin, dont sont emblématiques *La Femme aux bas blancs* (vers 1861) [fig. 50] et *L'Origine du monde* (1866), qu'il met en relation avec les nombreuses images de grottes et de cavernes qui figurent dans les paysages du peintre [fig. 51-52]. Sans rejeter les interprétations de spécialistes ayant signalé avant lui cette analogie vagin/grotte, ramenée à une fascination pour les eaux souterraines, soit pour ce qui est caché, obscur ou impénétrable, ainsi qu'à un désir typiquement masculin de retourner à l'intérieur du corps de la femme dans une forme de « regressus ad uterum », pour reprendre les mots de Werner Hofmann (cité par Fried 1990 : 212), l'analyste de Courbet considère que ces interprétations sont insuffisantes, voire réductrices eu égard à la dynamique complexe des œuvres de Courbet. Il s'explique :

Without exception, caves and grottos in Courbet's paintings are not simply enclosed spaces toward which the artist regressively was drawn ; they are also sources of water coursing outward toward the painter-beholder, a direction of flow I have described as reciprocating the latter's quasi-corporeal movement into the painting and this as indirectly representing that movement. [...] [And] once we recognise that what finally is at stake in all these works isn't simply a fascination with a central dark vagina-like opening or womblike enclosure but rather a double movement into and out from the painting, the strictly morphological resemblance between, for example, the Zurich and Buffalo versions of the *Source of the Loue* on the one hand and the *Nude with White Stockings* or *The Origin of the World* on the other comes to seem, while not exactly irrelevant, at any rate note quite the key to the meaning of either. (Fried 1990 : 213-214)

Ce double mouvement d'immersion à *l'intérieur* de la peinture et d'écoulement de l'eau *vers l'extérieur*, présenté comme une énième expression du désir du peintre-spectateur de fusionner quasi-corporellement avec ses tableaux, n'est bien sûr pas sans rappeler le va-et-vient fluide – métaphoriquement marin – de l'acte sexuel que suggère l'image merleau-pontienne de l'« accointance³⁸⁹ » entre la vague et la plage, et auquel Irigaray associe plus spécifiquement la jouissance féminine. Au fantasme de vie intra-utérine qui semble se dégager de ces œuvres – lequel est renforcé par l'évocation de sensations tactiles et auditives au détriment de la vision³⁹⁰ – se conjuguerait donc un fantasme plus secret et certainement plus ambigu non de posséder sexuellement la femme, selon une analyse superficielle de l'imagerie érotique de Courbet, mais d'être une femme et de jouir comme elle. Voilà, à tout le moins, ce que l'on peut déduire du dernier exemple fourni au chapitre six, celui d'un tableau de jeunesse intitulé *La Bacchante* (1844-1845) [fig. 53] représentant une femme nue allongée sur le dos, dans un état d'apaisement post-coïtal, d'après la description de Fried. Ce dernier voit en effet, dans la posture sensuelle du personnage, une mise en scène sexuelle de « l'inévitable échec du projet de fusion » (*the inevitable failure of a project of merger*), tel que vécu dans l'après-coup plutôt que dans l'anticipation libidinale de la consommation/pénétration du corps de la femme :

[...] the *Bacchante's* unmistakable aura of sexual aftermath suggests that it represents not just a moment following the unrepresentable one of physical union but specifically the mutual falling back of both partners – the painter-beholder and the painting – into separate realms. Seen in this light, the foreshortening of the trunk of upper body that makes the bacchante so tangible-seeming a presence is less a provocation to possession than the form of a memory, while representability is thematized as derived from the inevitable failure of a project of merger. (Fried 1990 : 220-221)

En somme, conclut Fried (1990 : 221-222), de même que les objets phalliques dispersés dans les œuvres de Courbet sont affublés d'attributs féminins, le désir masculin de possession sexuelle que semblent à première vue exprimer des œuvres comme *La Femme aux bas blancs*, *L'Origine du monde*, *La Bacchante* et même *Les Cribleuses de blé* « [...] turns out to have unexpected consequences as the painter-beholder all but becomes his female surrogates ». *Le*

³⁸⁹ Mot qui signifie historiquement une « liaison amoureuse entre deux personnes de sexe différent ». (<http://www.littre.org/definition/accointance>)

³⁹⁰ Il ne manquerait donc que l'olfaction, qui est le sens privilégié dans le contexte pré-oedipien.

« presque » *devenir-femme de Courbet* : voilà finalement ce à quoi tient l'indétermination profonde de cette œuvre du point de vue de ses politiques sexuelles. Tel que proposé en guise d'ouverture à la toute fin du chapitre six : « Here as elsewhere in Courbet's art, the difficult question – in this context inescapably a political one – is how exactly to assess the force of that *all but*. » (Fried 1990 : 222)

Conclusion : l'économie sexuelle du système friedien

Une façon d'« évaluer la force de ce *presque* », qui sauve la différence sexuelle *in extremis*, et de clore par le fait même cette partie de l'étude sans apporter de réponse définitive aux nombreuses questions qu'elle soulève, est de nous demander en quoi toutes les analyses précédentes concernent Fried lui-même et l'organisation fantasmatique de son propre système. Comme l'a signalé avant nous Stephen Melville (1996 [1991]), il y a clairement une connexion intime entre le travail interprétatif et théorique que l'historien de l'art met en acte dans *Courbet's Realism* et l'activité fantasmatique de l'artiste qu'il prend pour sujet d'analyse. Les enjeux de cette connexion Fried-Courbet – qui, avec la thématique maternelle examinée plus haut, contribue également à faire de ce livre le « nombril » du système friedien – ont été abordés à différents endroits dans ce chapitre. Or plutôt que de revenir sur ce qui a déjà été dit, nous aimerions terminer ici sur une note biographique, en évoquant une anecdote révélatrice relatée par Nicole Dubreuil-Blondin dans une conférence sur le « cas Michael Fried » qu'elle a donnée au Musée d'art contemporain de Montréal en décembre 1995.

L'anecdote en question remonte à 1987, alors que Fried avait été invité à présenter une série de conférences sur Courbet dans le cadre d'un séminaire codirigé par Hubert Damisch et Louis Marin à l'École des Hautes Études en sciences sociales de Paris. Celle qui, déjà familière avec les écrits du critique d'art, était curieuse d'entendre ce que l'historien de l'art avait maintenant à dire sur la peinture du 19^e siècle, et plus particulièrement sur le « féminin » chez Courbet, sujet de la séance à laquelle elle allait assister, raconte ainsi la surprise qui l'attendait à l'entrée de la salle de séminaire :

Quiconque ayant fréquenté les maisons françaises d'enseignement supérieur sait à quel point leurs installations laissent à désirer. Je fus cependant un peu surprise, en pénétrant dans le local du séminaire, de trouver ce grand personnage, l'invité, de toute évidence, affairé à déplacer les meubles selon une stratégie qui m'échappa au début : la configuration des tables apparaissait comme une sorte de compromis entre la salle de classe traditionnelle et la salle de travail en petits groupes, prenant vaguement la forme d'un « U » qui donnait sur un espace dégagé où se trouvait un écran de projection et une chaise. On imagine aisément la suite. Fried préparait une démonstration *live* des concepts d'incorporation (*embodiment*) et d'absorbement (*absorption*) qui caractérisent, selon lui, l'essentiel de la démarche de Courbet et le portent à se représenter dans les figures de ses tableaux. Je me le remémore, penché vers la surface lumineuse de l'écran et mimant, par une reprise des gestes du peintre assis devant sa toile, un impossible transfert de son propre corps dans cette image sans substance que constituait la projection des *Cribleuses* (1853-1854). Je n'avais pas encore réalisé, trop préoccupée que j'étais par l'apparente distance entre les objets d'analyse, que Michael Fried l'historien de l'art s'inscrivait dans la plus parfaite continuité avec Michael Fried le critique et qu'il menait d'anciennes batailles sur un nouveau terrain. (Dubreuil-Blondin 1996 : 20)

Le fait que Fried se soit *physiquement* mis dans la position de Courbet³⁹¹ aux fins d'une démonstration que Dubreuil-Blondin qualifie de « passionnée » n'est évidemment pas anodin pour notre propos ; l'est encore moins le choix de l'œuvre dans laquelle il a fait semblant de projeter son propre corps, s'identifiant ainsi non seulement à l'artiste, mais aussi, par association, aux personnages féminins dans lesquels il voit s'incarner le fantasme de féminité/maternité sous-jacent au projet pictural de celui-ci. D'après notre analyse, cette identification « quasi corporelle » (phénoménologique) de l'historien de l'art à un double féminin ou « bigenré » du peintre témoigne du changement de position qui s'opère, dans la seconde partie de l'œuvre friedienne, à l'égard de l'ambiguïté et de la différence sexuelles, vécues sur un mode hystérico-paranoïaque par le critique d'art des années 1960.

³⁹¹ L'épisode rapporté par Dubreuil-Blondin fait écho à des passages de *Courbet's Realism* où Fried évoque lui-même son expérimentation des postures de Courbet. Voici par exemple ce qu'il écrit à propos de la position du peintre dans *L'Atelier* : « [...] he has been represented seated in such close proximity to the canvas on which he is working that he scarcely seems to have room for his legs [...] (an impossible arrangement, as anyone who tries it quickly discovers). » (Fried 1990 : 159)

En somme, tout se passe comme si Fried avait trouvé, par l'entremise de Courbet, le moyen de renégocier, voire de résoudre le conflit exprimé sur un mode hystérique dans « Art and Objecthood ». Bien que ce ne soit pas exactement ce que Dubreuil-Blondin entend lorsqu'elle avance que l'historien de l'art reprend, sur un nouveau terrain, les anciennes luttes du critique d'art, force est de constater que *Courbet's Realism* renverse tous les termes de l'essai de 1967, à commencer par la relation conflictuelle avec l'œuvre d'art, alors décrite, on s'en souvient, comme étant *tout sauf une « communion »*. Le sentiment de persécution et les angoisses infantiles qui animaient l'écriture de « Art and Objecthood », tout comme le refus hystérique et paranoïaque d'une féminisation du spectateur, en l'occurrence la féminisation du critique d'art lui-même et de son corps en crise, font place, dans l'ouvrage de 1990, à une certaine acceptation de son ambiguïté sexuelle par le biais d'un fantasme phénoménologique d'union charnelle avec la peinture. En somme, c'est en projetant ses propres fantasmes féminins sur la figure de l'artiste que Fried a pu changer de « position sexuelle », pour reprendre l'expression de Kofman, et accomplir, *sans angoisse*, son (presque) devenir-femme. Se fantasmer artiste : serait-ce finalement la condition de possibilité de la « féminité » du théoricien ?

CHAPITRE 3

GEORGES DIDI-HUBERMAN

ENTRE HYSTÉRIE ET MÉLANCOLIE

[...] *l'hystérie est l'analogue névrotique de la psychose mélancolique, l'une et l'autre ont comme cause une perte, dans un cas une perte de zone érogène, dans l'autre une perte d'objet.* (Kofman 1983 [1980] : 149)

Au premier abord, rien ne semble plus contraire à l'idée de système que l'œuvre de Georges Didi-Huberman. Se présentant partout comme un penseur anti-systématique dans la lignée de Nietzsche, de Georges Bataille, de Walter Benjamin et d'Aby Warburg, en particulier, Didi-Huberman se perçoit aussi comme l'exact opposé d'un théoricien paranoïaque comme Michael Fried, son contemporain, qu'il ne manque d'ailleurs pas d'attaquer dès qu'il en a l'occasion. Et pourtant, nous avancerons ici que non seulement les écrits de Didi-Huberman *font système*, malgré leur hétérogénéité apparente et leur opposition déclarée à toute forme de rationalisation, de synthèse, d'unité ou de totalité, mais qu'ils révèlent également certaines similitudes, sur le plan des fantasmes, avec la pensée friedienne. Ce qu'il convient donc de nommer, pour employer une formule typiquement didi-hubermanienne, un « système malgré tout³⁹² » doit être envisagé d'emblée à la lumière de son principal modèle méthodologique (mais aussi bien plus que méthodologique, comme nous le comprendrons très vite), à savoir l'œuvre épistémologique de Warburg. L'analyse que Didi-Huberman (2002a ; 2011a) fait du projet warburgien – et plus spécifiquement de l'*Atlas Mnemosyne* (1924-1929), qui constitue pour lui le « dispositif » par excellence de l'« espace

³⁹² Référence au titre de son livre *Images malgré tout* (2003), dont il propose différentes variantes dans ses écrits ultérieurs.

de pensée » (*Denkraum*) de Warburg³⁹³ – nous fournit, en effet, les paramètres généraux à partir desquels nous pouvons approcher son propre système. Dans *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011a), l'historien de l'art et philosophe cite une lettre de Warburg à son ami Jacques Mesnil en date du 3 mai 1928, dans laquelle « [...] il évoque [...] l'idée d'un système – au sens technique comme au sens conceptuel [par opposition à l'idée d'un système au sens philosophique et doctrinal (Didi-Huberman 2002a : 20)] – capable de se modifier devant chaque nouveauté, chaque exception, chaque singularité, chaque excès : donc un système “extensible” au risque d’être “interminable” (*ein weiltäufiges System*) » (Didi-Huberman 2011a : 263). Selon nous, c'est précisément de cette manière qu'opère la systématisme de l'œuvre didi-hubermanienne : comme nous tenterons de le montrer dans ce chapitre, il s'agit d'un système « extensible » et reconfigurable à l'infini, où chaque élément singulier (image, citation, texte, concept, motif, etc.) s'intègre et s'agence aux autres de façon cohérente sans qu'aucune synthèse ni aucun achèvement ne soit possible ; bref, un système tout aussi « interminable » que le travail d'analyse auquel il nous contraint.

Le corpus particulièrement « profus³⁹⁴ » de l'auteur témoigne à lui seul, et de manière prégnante, de l'inachèvement et de l'extensibilité caractéristiques de ce système : au moment d'écrire ces lignes, ce corpus comprend une cinquantaine d'ouvrages publiés (sur une période d'environ trente-cinq ans), traitant de sujets aussi variés que les masques mortuaires, les fondements épistémologiques de l'histoire de l'art, la sculpture minimaliste et le cinéma expérimental, sans compter les innombrables articles, entretiens, conférences, textes de catalogues d'expositions, rééditions de livres et traductions qui viennent s'ajouter à ceux-ci.

³⁹³ Didi-Huberman (2011a : 262) s'oppose en cela aux interprétations d'Ernst Gombrich et de Fritz Saxl, entre autres, qui ont décrit le *Bilderatlas* de Warburg comme une « synthèse » de sa recherche et un « résumé en images » de sa pensée.

³⁹⁴ Nous empruntons ce terme à Pierre Zaoui et Mathieu Potte-Bonneville (2006 : 9) qui remarquent, dans un entretien avec Didi-Huberman, qu'il est « [...] l'un des historiens de l'art, même l'un des savants en général, les plus profus que l'on connaisse. » À cette remarque, Didi-Huberman répond qu'il n'est « [...] profus qu'au regard d'une situation actuelle [...] qui est globalement faite pour censurer, ralentir, canaliser, divertir ou frustrer le libre exercice de la pensée et du savoir », faisant référence ici à la structure professionnelle de l'appareil universitaire, dont il n'est pas pleinement partie prenante du fait de n'être pas habilité à diriger des thèses. Ainsi, précise-t-il, la profusion de son écriture vient, premièrement, du fait qu'il a « [...] profusément de choses à dire ([s]es projets dépassent déraisonnablement la durée normale de la vie d'un homme) » et, deuxièmement, que contrairement aux professeurs d'université, il a « [...] du temps pour le faire » (Didi-Huberman avec Zaoui et Potte-Bonneville 2006 : 9-10).

Devant cette masse impressionnante de textes, qui par surcroît se développe suivant différents rythmes enchevêtrés, il est évidemment impossible d'opérer un découpage et une analyse structurelle analogues au travail que nous avons effectué avec le « cas Fried ». Pour autant, cela ne veut pas dire que l'œuvre didi-hubermanienne est dénuée de structure ni qu'on ne peut pas en retracer, ne serait-ce qu'en partie, l'organisation interne. À coup sûr, cependant, le système de défense qui participe à son fonctionnement est tout à fait différent de celui de Fried, ce qui exige, de notre part, d'adopter d'autres stratégies de lecture.

Érudition et prime de séduction esthétique

« Binswanger, qui a sauvé Warburg, a dit quelque chose de sublime : “La folie, c'est un style”. » (Didi-Huberman avec Lussier, Massoutre et Plante 2015 : 33)

Si, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les écrits de Fried suscitent spontanément une multitude de critiques, ce qu'on peut considérer à la fois comme une cause et une conséquence de sa paranoïa, ceux de Didi-Huberman révèlent, au contraire, une singulière capacité à charmer ses lectrices et lecteurs, à les séduire au point de faire parmi elles et eux de nombreuses et nombreux « adeptes », voire des amoureuses et amoureux : des « didi-hubermaniennes » et « didi-hubermaniens », comme on dirait des « derridiennes » et « derridiens » ou des « deleuziennes » et « deleuziens », par exemple. Jouant un rôle central dans la réception très polarisée de son œuvre – car il y a aussi, symétriquement, des adversaires féroces, des « anti-didi-hubermaniennes » et « anti-didi-hubermaniens » –, ce pouvoir de séduction tiendrait avant tout au *style* de cet auteur, c'est-à-dire à son écriture. Personne en effet ne pourrait nier, sans faire preuve d'un peu de mauvaise foi, que Didi-Huberman écrit bien, très bien même : la qualité littéraire de ses textes impressionne assurément autant, sinon plus dans certains cas, que l'immense érudition qu'ils renferment. Pour le dire en termes freudiens, Didi-Huberman accorde à son lectorat une « prime de

séduction³⁹⁵ », un « bénéfice de plaisir esthétique » qui permet de surmonter la difficulté que représente, *a priori*, la grande densité référentielle ainsi que le haut niveau d'analyse et de sophistication théorique de ses textes – séduction formelle sans laquelle plusieurs se décourageraient probablement de le lire, bien que, contrairement à ceux de certains philosophes, son style et sa pensée s'avèrent d'une grande clarté.

Sur ce plan, le cas de Didi-Huberman se situe à l'exact opposé de celui d'Auguste Comte examiné par Kofman dans *Aberrations*. Abordant la question du style comme une composante essentielle du système positiviste (par extension, de tout système) et comme un mode d'accès privilégié à l'analyse de ce même système – « [...] non parce que – pas plus que l'inverse – la “conception” serait subordonnée à l’“expression”, mais parce que la *volonté* de tel ou tel style communique avec les autres vouloirs qui s'investissent dans le système [...] » –, Kofman (1978 : 15) attire l'attention sur les motifs et les effets du « mauvais style » adopté par le philosophe positiviste sur la base d'une prétention déclarée de rompre avec le « beau langage » de la métaphysique et de la littérature. Derrière ces raisons philosophiques, pense Kofman, des raisons « internes », pulsionnelles et défensives auraient contraint Comte à produire des textes rébarbatifs au style « scientifique » aride et, ce faisant, à refuser tout plaisir au lecteur. Selon elle, ce maintien du lecteur à distance du texte met en jeu la fonction apotropaïque du style : « En exhibant, telle une Méduse, un mauvais style, [Comte] ne chercherait-il pas à défendre l'accès de son système comme s'il dissimulait un secret plus ou moins honteux ? Et si le style lui sert d'*apotropaïon*, en l'exhibant, n'exhibe-t-il pas une tout autre défense ? » (1978 : 14-15) En guise d'hypothèse, Kofman (1978 : 15) avance que refuser de séduire le lecteur en lui présentant des textes sciemment mal écrits aura été, pour Comte, un moyen de faire écran aux manifestations féminines de ses « conceptions³⁹⁶ » : « [...] la “mauvaise expression” est le prix qu'il doit payer pour avoir voulu *concevoir*. Avoir voulu jouir d'une jouissance interdite, comme une femme. » Or, qu'en est-il du pouvoir apotropaïque

³⁹⁵ Nous renvoyons aux développements de Freud à la fin de son essai « La création littéraire et le rêve éveillé » (1933 [1908]). Cet aspect a été traité dans la section sur « La théorie du fantasme » du premier chapitre de la présente thèse.

³⁹⁶ Toute l'analyse de Derrida (1979 [1978]) vise à démontrer le lien indissoluble entre la question du style et la question de la femme tel qu'il s'articule dans les textes de Nietzsche.

du style lorsque l'expression n'est pas « mauvaise », comme chez Comte, mais au contraire, spécialement belle, artistique et séduisante, comme chez Didi-Huberman ? Autrement dit, quels mécanismes de défense le théoricien mobilise-t-il lorsque, plutôt que de dissimuler honteusement ses fantasmes liés à la féminité, il les « joue », à l'instar du poète, à travers son écriture ?

Comme l'écrit Derrida (1979 [1978] : 40) dans *Éperons*, le style tire sa « puissance apotropaïque » du jeu des voiles que le texte déploie de façon à détourner l'attention de son contenu, à en masquer le sens ou à dissimuler certaines opérations discursives ayant pour effet de maintenir, voire de renforcer l'économie phallogocentrique. Selon notre hypothèse, le style didi-hubermanien aurait une fonction défensive similaire, qui tiendrait non pas au manque de qualités littéraires de ses travaux, mais, à l'inverse, au caractère excessivement séduisant de l'écriture à travers laquelle ils nous sont livrés. Il semble, en effet, que la « prime de séduction » que procure la lecture des textes de Didi-Huberman, peut-être davantage que l'absence de tout plaisir esthétique pointé par Kofman chez Comte, peut nous rendre en partie aveugle à ce qui travaille et fait travailler son système derrière le voile esthétique qu'il revêt. À cette difficulté s'ajoute, comme chez Fried quoique sur un mode différent, une connaissance et un usage stratégique de la psychanalyse – un autre mécanisme de défense, plus élaboré que le style celui-là –, qui consiste à inscrire dans le texte sa propre intelligibilité ou son propre déchiffrement analytique³⁹⁷, ce qui a pour effet de nous tenir à distance, en nous dépouillant d'une partie de notre pouvoir critique, nous décourageant ou nous dispensant d'avoir à faire nous-mêmes ce travail d'analyse.

Cela dit, une fréquentation assidue des textes du théoricien de l'art français depuis de nombreuses années nous permet néanmoins de surmonter en partie ces difficultés intrinsèques. Mobilisant l'ensemble du corpus didi-hubermanien, mais ciblant des éléments précis à l'intérieur de celui-ci, cette étude propose donc de reconstruire la matrice fantasmatique du système en question et d'examiner son organisation, son contenu, son fonctionnement répétitif

³⁹⁷ Nous empruntons cette idée à Kofman (1979).

et ses principales articulations. Ainsi, la première partie du chapitre sera consacrée à l'analyse du « roman familial » de Didi-Huberman et de la structuration de son « espace de pensée », pour reprendre l'expression de Warburg. Ensuite, dans la seconde partie, nous tenterons plus spécifiquement de comprendre quelles places la femme et le féminin occupent dans la fantasmatique de l'auteur, et d'en tirer certaines conclusions critiques. Comme dans le chapitre précédent, une attention particulière sera ici portée au rôle de la phénoménologie dans l'articulation des fantasmes sur l'art/la femme.

1. La matrice du système

Quand l'enfant parvient en outre à la connaissance de la différence entre le père et la mère en ce qui concerne la sexualité, lorsqu'il saisit que pater semper incertus est tandis que la mère est certissima, alors le roman familial subit une restriction particulière : il se borne alors à placer haut le père sans plus mettre en doute le fait, désormais irrévocable, que l'enfant descend de la mère. (Freud 1973 [1909] : 159)

Il y a une douzaine d'années, Pierre Fédida me demandait, lors d'un séminaire, qui avait, en histoire de l'art, joué le rôle véritablement fondateur, le rôle de « Freud » [...] La première réponse fut que ce n'était pas Erwin Panofsky, comme il est d'usage, aujourd'hui encore, de le présupposer. (Didi-Huberman 2000 : 49)

Meurtre des « pères », revenance (ou survivance) de la « mère »

Le rapport que Georges Didi-Huberman entretient avec la discipline de l'histoire de l'art se conçoit tout d'abord en termes d'héritage, de filiations et de généalogie³⁹⁸. De fait, la question *du* ou *des* « père(s) » de l'histoire de l'art se trouve à la base du projet épistémologique que ce dernier poursuit depuis près de trente ans, et plus précisément depuis la publication en 1990 de son étude programmatique *Devant l'image*, qui en pose les premiers jalons. Dans cet ouvrage d'historiographie critique, suivi en 2000 par *Devant le temps*, puis par *L'image survivante* en 2002, Didi-Huberman questionne l'héritage conceptuel et méthodologique de Giorgio Vasari, considéré comme le « premier historien de l'art » au 16^e siècle, par le truchement l'œuvre de son grand « réformateur » au 20^e siècle, Erwin Panofsky. Se donnant pour tâche d'écrire une « histoire *problématique* de l'histoire de l'art », ce qui implique en premier lieu d'interroger la rationalité intrinsèque et les conditions d'émergence de sa discipline, l'auteur de *Devant l'image* propose d'examiner, en tant que « symptôme

³⁹⁸ Cela témoigne d'emblée des influences nietzschéenne et foucauldienne de Didi-Huberman.

électif », la manière dont l'« inventeur », c'est-à-dire le premier père (Vasari), « [...] a été lu, suivi, critiqué, renversé peut-être, et peut-être remis sur pied par ses meilleurs enfants » (Didi-Huberman 1990 : 109) – renversement qu'il avait lui-même opéré, en quelque sorte, avec l'héritage de Pline l'Ancien³⁹⁹. La mise en lumière d'un rapport typiquement œdipien des fils au père⁴⁰⁰ lui permet de montrer que Panofsky, tout en renversant les fondements de l'histoire de l'art vasarienne au moyen des outils criticistes kantien, les a en quelque sorte « restaurés » par l'édification d'une doctrine « humaniste » où prédominent les notions de « synthèse » et d'« objectivité » du savoir. De ce mouvement, sur lequel il n'y a pas lieu ici de nous étendre⁴⁰¹, Didi-Huberman (1990 : 117-118) conclut que Panofsky s'est peut-être fait « le meilleur enfant de Vasari », mais ce, pour mieux le dépasser et, en quelque sorte, « prendre sa

³⁹⁹ Dans le premier chapitre de *Devant le temps*, « L'image-matrice », Didi-Huberman (2000 : 60) propose une « archéologie » du discours de l'histoire de l'art renvoyant plus spécifiquement à deux « commencements » qui, affirme-t-il, « font système » : le premier est incarné par Pline l'Ancien et son *Histoire naturelle*, dédiée à l'empereur Vespasien en l'an 77 de notre ère ; le second prend forme au 16^e siècle avec Vasari, qui publie en 1550 ses *Vies des plus illustres architectes, peintres et sculpteurs italiens (Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani)*, texte dédié lui aussi à des figures du pouvoir, soit au pape et « au très illustre et très excellent prince Cosme de Médicis » (soulignons ici l'accent que Didi-Huberman met sur le rapport au pouvoir, ce dernier plaçant tout son travail sous le signe d'un refus de l'autorité et de l'ordre établi). Si, comme le note l'auteur, l'histoire de l'art vasarienne est généralement conçue comme une « répétition » de la première « naissance » romaine de l'histoire de l'art, soit comme une « Renaissance » de l'histoire de l'art plinienne, ce que met évidence notamment la reprise et la traduction du vocabulaire de l'*Histoire naturelle* dans les *Vies*, elle en constitue également un « subreptice renversement » qui dénature, voire qui neutralise la fécondité épistémologique du projet de Pline. Didi-Huberman fonde son argumentation sur une série d'oppositions : entre « un régime épistémique fermé » (Vasari) et « un régime épistémique ouvert » (Pline) ; entre la revendication, dans la pratique picturale, d'un « ordre de l'idée » (Vasari) et celle d'un « ordre des matières » non rhétorique (Pline) ; entre une « téléologie historique » (Vasari) et une « généalogie de l'image et de la ressemblance » (Pline) ; entre l'idée d'une « résurrection », d'une « renaissance » et d'une « gloire éternelle » placée à l'origine de l'histoire de l'art (Vasari) et le constat que « le début de l'histoire de l'art implique la mort d'une origine » (Pline) ; entre une conception de l'objet figuratif en termes de « genres artistiques », avec la peinture pour modèle (Vasari), et la référence à « une sorte de genre juridique » lié au statut matériel et rituel de l'*imago* (Pline) ; entre le paradigme de l'imitation auquel sont liés l'*idea*, le *disegno* et la virtuosité artistique (Vasari) et celui de l'empreinte, où la ressemblance est produite par l'adhérence et le contact direct de la matière avec la matière (Pline) ; entre la description d'un « culte généalogique » (Pline) et la mise en place d'une « culture esthétique » destinée à nourrir un concept occidental et moderne de l'art (Vasari) ; bref, entre une histoire de l'art académique défendant un point de vue « spécifique » (Vasari) et une « anthropologie de la ressemblance » qui relève, au contraire, d'un point de vue élargi, au-delà de toute spécificité « disciplinaire » (Pline) (Didi-Huberman 2000 : 60-70. Les italiques sont de l'auteur.). On l'aura bien compris : Didi-Huberman prend clairement le parti de Pline, chez qui il retrouve l'origine d'une histoire de l'art anthropologique – ou plus précisément d'une anthropologie des images.

⁴⁰⁰ Voir les développements du chap. 1 sur la structure œdipienne de la canonicité en histoire de l'art, telle qu'examinée par Pollock (1999) à la suite de Kofman (1970).

⁴⁰¹ Tout le troisième chapitre de *Devant l'image* y est consacré (Didi-Huberman 1990 : 107-168).

place » de père dans la généalogie de la discipline historico-artistique⁴⁰². Ce détronement du père par le fils a pour corrélat l'invention d'un « Vasari kantien », une figure paternelle hybride imaginée par Panofsky afin de pouvoir lui-même s'inscrire dans la lignée d'une histoire de l'art qui, dès son origine, aurait été porteuse des intuitions théoriques de la philosophie critique échaudée par Kant au 18^e siècle⁴⁰³ (Didi-Huberman 1990 : 136-138). C'est là, écrit Didi-Huberman (1990 : 136), une « [...] manière pour le fils de se réconcilier avec l'ancien "père" de l'histoire de l'art, ou même de mêler positivement deux "pères" différents, celui de l'histoire et celui de la connaissance pure. Manière aussi de faire adopter, et pour longtemps, le fameux "ton kantien" à toute sa discipline. »

Rejetant en grande partie cet héritage positiviste, *Devant l'image* se présente de prime abord comme un véritable plaidoyer contre l'orientation néo-kantienne de l'histoire de l'art vasaro-panofskienne⁴⁰⁴. D'après Didi-Huberman (1990 : 13-14 ; 116), le « ton de certitude » (kantien) que Panofsky aurait « imposé » à sa discipline est non seulement le fait d'une « philosophie spontanée » conçue pour « résoudre » et « dissoudre », au moyen de « mots magiques » (imitation, représentation, etc.), toutes les questions posées par les images au savoir, mais il relève aussi et avant tout d'un geste autoritaire, voire doctrinaire, destiné à éliminer les perspectives conflictuelles au profit d'un discours savant à prétention objective. Il écrit à cet égard :

⁴⁰² Voilà précisément comment la « rivalité œdipienne » opère au sein de la structure du canon en histoire de l'art, selon Griselda Pollock (1999). À ce titre, les explications suivantes concernant le « grand artiste » s'appliquent tout aussi bien au « grand historien de l'art » : « The excessive valorisation of the artist in modern Western art history as a 'great man' corresponds with the infantile stage of idealisation of the father. This phase is, however, speedily undermined by another set of feelings – of rivalry and disappointment – which can give rise to a competing fantasy and the installation of another imaginary figure : the hero, who always rebels against, overthrows or even murders the overpowering father. » (Pollock 1999 : 13-14)

⁴⁰³ Didi-Huberman (1990 : 116) souligne pertinemment que c'est le Kant de la première *Critique* (*Critique de la raison pure*) plutôt que celui de la troisième (*Critique de la faculté de juger*) qui a été convoqué par l'histoire de l'art en vue de s'instituer en tant que discours académique et, ce faisant, de repenser le statut de l'art en tant qu'*objet* de connaissance.

⁴⁰⁴ Comme le précise Didi-Huberman (1990 : 154-161) dans *Devant l'image*, le kantisme de Panofsky est en fait un « néo-kantisme » filtré par les travaux philosophiques d'Ernst Cassirer sur les « formes symboliques », qui constituaient une appropriation et une transposition dans le champ de la culture des formes et des concepts *a priori* que Kant avait développés dans le domaine de la connaissance pure.

Le ton kantien généralement adopté par l'histoire de l'art trouve peut-être son origine dans le simple fait que la *Critique de la raison pure* pouvait apparaître – notamment aux yeux de ceux dont ce n'était pas le métier de s'y confronter de bout en bout – comme un grand temple où se proférait la parole qui fonde tous les savoirs vrais. Lorsque les historiens de l'art eurent conscience que leur travail relevait exclusivement de la faculté de connaître, et non de la faculté de juger, lorsqu'ils décidèrent de produire un discours de l'universalité objective (*objektive Allgemeinheit*, disait Kant) et non plus un discours de la norme subjective, alors le kantisme de la raison pure devint comme un passage obligé pour tous ceux qui cherchaient à refonder leur discipline, et à redéfinir « l'art » comme *objet* de connaissance plutôt que comme sujet de disputes académiques. Ne perdons pas de vue que « tous ceux »-là ne furent d'abord, même en Allemagne, qu'une minorité d'esprits exigeants. Si toute une part de l'histoire de l'art pratiquée aujourd'hui en est venue à prendre spontanément ce ton néo-kantien, c'est que la minorité en question a réussi à imposer ses vues, à faire école, à se propager partout – au risque, d'ailleurs, de prêter ses vues à tous les gauchissements, voire de les gauchir soi-même pour mieux les faire comprendre. Si cette minorité a pu faire école ou loi, c'est aussi parce qu'un personnage prodigieux était là pour lui servir de héraut, bientôt de chef incontesté, et finalement de père. Il s'agit, bien sûr, d'Erwin Panofsky. (Didi-Huberman 1990 : 116-117)

Didi-Huberman (1990 : 117) fait donc de Panofsky le principal responsable, pour ne pas dire le coupable, de l'implantation et de la propagation d'une hégémonie épistémologique néo-kantienne en histoire de l'art. Figure de prestige et d'autorité ayant « [...] impressionné chacun de ses lecteurs par l'ampleur extraordinaire de son œuvre, la rigueur des problèmes qu'il posait, l'immensité – devenue proverbiale – de son érudition, et l'autorité des réponses sans nombre qu'il nous a proposées devant les œuvres d'art du Moyen Âge et de la Renaissance [...] », Panofsky incarne à ses yeux la loi du père à laquelle il refuse obstinément de se soumettre (Didi-Huberman 1990 : 117). Adoptant la posture œdipienne du fils rebelle, Didi-Huberman répète ainsi, à sa manière, le geste parricide observé chez celui qu'il nomme le « Maître de Princeton », distinguant le Panofsky *américain* du premier Panofsky *allemand*, auquel il se montre *a priori* plus sympathique – comme d'ailleurs à tout ce qui est allemand, un point crucial sur lequel nous nous pencherons un peu plus loin. Ce clivage, qui témoigne de sa propre relation ambivalente à l'égard du « père », place, du (bon) côté de l'Allemagne, un Panofsky « de l'antithèse », dont les travaux critiques, orientés vers les questions, auraient été fondés sur une intense « *exigence théorique* » et, du (mauvais) côté des États-Unis, où l'historien de l'art émigre en 1933 après que les nazis l'aient radié de l'université de

Hambourg, un Panofsky « de la synthèse », auteur d'une œuvre assagie, marquée par la « *suffisance* méthodologique » et orientée vers les réponses au détriment du questionnement critique⁴⁰⁵ :

Il est tout de même remarquable qu'avec l'œuvre américaine de Panofsky – il faut d'ailleurs noter qu'à partir de 1934, et jusqu'à sa mort, il n'utilisa plus la langue allemande – le ton critique se soit entièrement assagi, et le « négativisme » destructeur se soit renversé dans ces mille et une positivités de savoir que le maître de Princeton nous a finalement léguées. De l'Allemagne à l'Amérique, c'est un peu le moment de l'antithèse qui meurt et celui de la *synthèse* – optimiste, positive, voire positiviste en certains de ses aspects – qui prend la relève. C'est un peu le désir de poser toutes les questions qui aura, d'un coup, laissé place au désir de donner toutes les réponses. (Didi-Huberman 1990 : 127-128)

Dans un texte plus récent, ce déplacement de contexte culturel, intellectuel et institutionnel qui scinde la vie et l'œuvre de Panofsky est décrit comme une transformation de « [...] son exil (sa fuite de l'Allemagne nazie) en empire (sa domination incontestée de l'histoire de l'art universitaire) », manière pour Didi-Huberman (2008 : 77) d'épingler à nouveau le pouvoir académique, partout dénoncé dans ses écrits⁴⁰⁶. Insistant par ailleurs sur l'importance de nuancer ce portrait divisé de l'œuvre panofskienne – « L'interrogation et la pensée critique de notre auteur n'ont pas été purement et simplement jetées par-dessus bord dans le navire qui le conduisait en Amérique » –, ce dernier soutient qu'il faut en fait envisager les choses dans le

⁴⁰⁵ Il est intéressant de noter que Panofsky n'est pas le seul personnage de l'historiographie didi-hubermanienne à se voir clivé de la sorte. C'est également le cas, par exemple, d'André Malraux, à qui Didi-Huberman a consacré récemment une monographie intitulée *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* (2013c). Dans ce livre qui reprend un cycle de conférences sur Malraux données au musée du Louvre, Didi-Huberman compose un portrait *dialectique* de l'historien de l'art et politicien français en mettant en évidence la succession de deux « Malraux » : un premier « *Malraux révolutionnaire* », fervent militant antifasciste dans les années 1930, et un second « *Malraux conservateur* », converti au gaullisme vers 1945 et nommé ministre des Affaires culturelles en 1959. Exposant ainsi ses propres convictions politiques, Didi-Huberman établit une corrélation étroite entre le déplacement idéologique de Malraux et la mutation de ses conceptions esthétiques, lesquelles passent d'une salutaire « *critique de l'historicisme* » vers un « *aristocratique rejet de l'histoire* » fondé sur la thèse de l'intemporalité de l'art. Pour une analyse plus approfondie de l'ouvrage sur Malraux, voir Chagnon (2015). Remarquons par ailleurs qu'il est également question de « deux personnages » en Vasari, dans *Devant l'image*, mais sans que ceux-ci ne soient clairement identifiés comme « bon » et « mauvais », comme pour Malraux et, dans une moindre mesure, pour Panofsky (Didi-Huberman 1990 : 85). Enfin, on ne saurait passer sous silence sa description de Winckelmann comme « figure paradoxale » au début de *L'image survivante* : « [...] d'un côté le fondateur d'une *histoire* [c'est-à-dire d'une méthode d'analyse des temps], de l'autre côté le zéléteur d'une *doctrine* esthétique [fondée sur des postulats philosophiques "éternels"] [...] » (Didi-Huberman 2002a : 15).

⁴⁰⁶ Sur la base de la distinction deleuzienne entre pouvoir et puissance (voir Didi-Huberman avec Zaoui et Potte-Bonneville 2006 : 10).

sens inverse, et repérer la synthèse en puissance à même l'entreprise critique élaborée par Panofsky durant sa période allemande (celle de l'antithèse) (Didi-Huberman 1990 : 129). Laissant ainsi entendre que son travail visait déjà, dès ses débuts, la *doctrine* plutôt que la *théorie*, pour reprendre la distinction utile de Pierre Fédida⁴⁰⁷, la critique de Didi-Huberman (1990 : 130) ne paraît finalement que plus catégorique et « violente », comme l'a souligné l'historien de l'art Martin Warnke (2008 : 59-62⁴⁰⁸).

Une lecture attentive de *Devant l'image* et des textes qui en ont prolongé la réflexion épistémologique, en particulier *Devant le temps* et *L'image survivante*, permet de saisir les véritables motifs pour lesquels Didi-Huberman s'acharne ainsi sur Panofsky : le « meurtre » symbolique de cet impérieux patriarche a pour enjeu la « revenance » d'une autre figure fondatrice de sa discipline, fâcheusement placée dans l'ombre de ce dernier. Car Vasari n'est ni le seul ni le plus important « père » de l'histoire de l'art à avoir été écarté par le « Maître de Princeton ». D'après Didi-Huberman, Panofsky – ce « personnage prodigieux », « héraut » et « chef incontesté » ayant joué le rôle de « père » pour toute une génération d'intellectuels – se serait imposé dans le champ académique de l'histoire de l'art avec une telle autorité qu'il aurait aussi écarté son prédécesseur immédiat, son propre « maître » à Hambourg et le véritable instigateur de l'école à la tête de laquelle il s'est impérieusement positionné, à savoir Aby Warburg : « De Hambourg à Princeton, de la langue philosophique allemande à la pédagogie américaine, Panofsky a définitivement incarné le prestige et l'autorité de cette école "iconologique" issue d'un autre *esprit fascinant* – aujourd'hui quelque peu oublié dans

⁴⁰⁷ Voir à ce sujet le chapitre 1 de la présente thèse. Bien que Didi-Huberman ne mentionne pas explicitement la distinction théorie/doctrine que Fédida met de l'avant dans son texte « Topiques de la théorie » (chap. XI de *L'absence* (2005 [1978])), il est presque certain que son usage de ces termes, en particulier du terme « doctrine », en découle. De fait, la pensée de Fédida joue un rôle central chez Didi-Huberman, qui insiste à maintes reprises sur l'amitié qui les liait. Son petit livre hommage *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image* (2005), publié trois ans après la mort du psychanalyste, en témoigne avec force.

⁴⁰⁸ Pour Warnke (2008 : 59-62), la « violence » de la critique didi-hubermanienne de Panofsky tient à trois choses : premièrement, à une certaine ignorance des conditions historiques dans lesquelles s'est développée la pensée de Panofsky et sa participation à un « esprit du temps » favorable à la synthèse ; deuxièmement, au fait que cette critique ne prend en compte qu'une partie seulement des travaux de Panofsky, à savoir ses textes théoriques au détriment de ses analyses d'œuvres ; troisièmement, à une mécompréhension de la césure entre forme et signification sur laquelle repose sa théorie iconologique. Dans sa réponse à Warnke, Didi-Huberman (2008 : 73-74) lui concède le deuxième point, mais refuse le premier, affirmant avoir abordé Panofsky au regard de ses contemporains : Freud, Cassirer et, surtout, Warburg. Il passe outre la troisième réserve de son homologue.

l'ombre du maître de Princeton –, Aby Warburg. » (Didi-Huberman 1990 : 117. Nous soulignons.) Une note vient ajouter ceci : « Warburg constitue un esprit tellement original – son inspiration philosophique, par exemple, était tournée vers Nietzsche plutôt que vers Kant – qu'il ne saurait entrer dans le cadre d'une simple question posée au *main stream* [sic] de l'histoire de l'art contemporaine. » (Didi-Huberman 1990 : 117, note 22) Entre le « personnage prodigieux », qui fait figure d'autorité dans l'historiographie officielle (Panofsky), et « l'esprit fascinant », « original » au point d'y avoir été pour ainsi dire *refoulé* (Warburg), c'est bien sûr dans la lignée du second que Didi-Huberman s'inscrit, et ce, pour diverses raisons que nous découvrirons bientôt. D'où ses récriminations répétées à l'endroit de Panofsky, qu'il accuse d'avoir relégué en marge, et dans l'oubli, cet autre « père » de la discipline que fut Warburg, de l'avoir « tué » en quelque sorte, en lui volant sa place fondatrice dans l'histoire intellectuelle. Il lui reproche notamment de s'être approprié fallacieusement le terme d'« iconologie » – terme que l'auteur d'*Iconography and Iconology* (1955) proposait ni plus ni moins de « ressusciter » –, mais sans mentionner son origine chez Cesare Ripa⁴⁰⁹ ni, surtout, reconnaître que c'est Warburg qui, avant lui, avait rétabli l'usage de ce mot en histoire de l'art (Didi-Huberman 1990 : 145-146⁴¹⁰).

Le problème du « changement de père », pour employer une formule très juste de Wladimir Granoff (1975 : 129), est posé de façon plus directe encore dans *L'image survivante*, l'étude colossale de près de six cents pages que Didi-Huberman a entièrement consacrée à Warburg⁴¹¹ et que complétera, une dizaine d'année plus tard, *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011a). Au début de la première monographie, Warburg est présenté comme un parent abandonné par sa progéniture au profit d'un autre, perçu comme plus stable et plus honorable :

⁴⁰⁹ Cesare Ripa est l'auteur d'un recueil d'images publié en 1593 sous le titre *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate / dall'antichità et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino. / Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scul / tori, per rappresentare le viru, vitij, affetti, & passioni humane*. Sur les développements de l'iconologie avant Warburg, voir Recht (2013).

⁴¹⁰ Didi-Huberman (1990 : 146) note que les références à Ripa et Warburg, omise dans la version américaine de son ouvrage programmatique *Iconography and Iconology* (1955), figurent, en revanche, dans la préface à l'édition française de 1967.

⁴¹¹ Dans la note bibliographique placée à la fin de l'ouvrage, l'auteur signale qu'il a dû réduire considérablement l'appareil de notes de la première version du manuscrit afin de « [...] faciliter l'édition d'un travail déjà si volumineux [...] ». Ces notes, au nombre de 677 dans la version finale, s'étaient au départ sur environ 200 pages et imitait le style proliférant de la méthodologie warburgienne (Didi-Huberman 2002a : 516).

Il sera reconnu comme le père fondateur d'une discipline considérable, l'iconologie; mais son œuvre bientôt s'effacera derrière celle, tellement plus claire et distincte, tellement plus systématique et rassurante, de Panofsky. Depuis lors, Warburg erre dans l'histoire de l'art comme le ferait un ancêtre inavouable – sans que l'on dise jamais ce qu'il ne faudrait pas avouer, ou ce qu'il faudrait désavouer en lui –, un père fantomatique de l'iconologie. (Didi-Huberman 2002a : 30)

Plus loin dans cet ouvrage, Didi-Huberman (2002a : 435-436) explique que l'iconologie s'est construite sur la base d'une répartition hiérarchique des rôles paternels, à l'avantage très net de Panofsky. En fonction de ce partage, le chercheur *passionné* aux « intuitions obscures » (Warburg), qui incarne l'« ancêtre inavouable » dans la citation ci-dessus, s'est vu supplanté par l'intellectuel *puissant* (Panofsky) qui lui, en bon kantien, a pu donner aux idées confuses du premier, une formulation théorique claire, schématique et même systématique. D'après Margaret Iversen (1993 : 544), si Panofsky s'est montré plus apte que Warburg à assumer le rôle du « père » de l'iconologie, c'est sans doute aussi parce que contrairement à ce dernier, dont l'approche méthodologique semble rejoindre une conception *féminine* du sujet (décentré, situé, divisé, surdéterminé, etc.), il maintenait intacte l'image traditionnelle du savant comme sujet transcendantal *masculin*, centré, à l'esprit rationnel, désincarné, autonome et désintéressé⁴¹². Indifférent à ces considérations féministes, qu'il rejette d'entrée de jeu⁴¹³, Didi-Huberman remarque en outre que :

⁴¹² Iversen (1993 : 541-542) argue que, contrairement à Panofsky et Ernst Gombrich, Warburg peut être considéré comme un « allié » de la critique féministe : « My claim is that Warburg's approach anticipates in many ways feminist critiques of science and phallogocentric logic. Although the polarities associated with that logic – mind/body, reason/sens experience, logos/pathos and so on – structure his work, they tend to lose any strict hierarchical ordering and become dynamic, dialectical polarities. In sharp contrast, the project of his illustrious 'follower' Erwin Panofsky seems to have been to re-instate the original fixity of these oppositions. The same can be said of his biographer Ernst Gombrich, formerly director of the Warburg Institute in London. In their hands Warburg is deproblematized, becalmed, and his complex and conflicted theory of art turned into an unambiguous affirmation of Enlightenment ideals. If they can be said to carry forward Warburg's tradition, they do so in a way which perhaps reminds one that the word 'tradition' is etymologically related to the word 'traitor'. »

⁴¹³ Dans les pages introductives de *L'image survivante*, Didi-Huberman (2002a : 34) exprime un certain agacement face à la multiplication et à la disparité actuelles des références faites à l'œuvre warburgienne, phénomène qui, pour reprendre ses mots, « [...] procure un véritable tournis ». Parmi les nombreux domaines où Warburg se trouve convoqué à titre d'« esprit tutélaire » (l'histoire des mentalités, l'histoire sociale de l'art, la micro-histoire, l'herméneutique, l'anti-formalisme, le post-modernisme rétro-moderne), il mentionne en tout dernier lieu le champ du féminisme : « [...] esprit tutélaire de la *New Art History*, voire allié majeur de la critique féministe... », avec un renvoi aux travaux d'Iversen. L'usage ici du mot « voire » suggère une revendication abusive de l'héritage warburgien, héritage que Didi-Huberman se donne pour tâche de reconstruire avec plus de justesse.

Les deux directions prises ultérieurement par l'iconologie auront confirmé, voire amplifié, cette distribution – hiérarchique et téléologique – des rôles : le développement historiciste de l'iconologie disqualifie Warburg à cause de sa notion, anachronique, de *Nachleben*; le développement sémiotique de l'iconologie disqualifie Warburg à cause de sa notion de *Pathosformel* (c'est-à-dire à cause de sa phénoménologie de l'incorporation et de l'imagination pathétiques). On s'aperçoit aussi qu'une telle « distribution des rôles » recouvre exactement l'étrange *division généalogique* dont l'iconologie semble, aujourd'hui encore, porter les stigmates. Cette discipline, en effet, n'aura pas eu moins de deux pères fondateurs. Warburg serait le *fondateur fantôme* : nul ne lui conteste d'avoir, au Congrès de Rome, en 1912, donné à l'« analyse iconologique » (*ikonologische Analyse*) son véritable sens moderne. [...] À ce fondateur erratique et fantomal (et fou, de surcroît), à ce père incapable de baptiser une fois pour toutes sa propre « science sans nom », devait s'opposer – pour s'imposer – la figure d'Erwin Panofsky : ce père fondateur représente, pour toute iconologie, la véritable *figure du commandeur*. (Didi-Huberman 2002a : 436-437)

Dans son texte « L'exorciste », tiré d'une conférence de 2001, Didi-Huberman (2008 : 71-74) présente la relation de Panofsky à Warburg sous la forme d'une parabole, empruntant à la mythologie juive et kabbalistique la figure du *Dibbouk*⁴¹⁴. Cette parabole est celle de l'« exorcisme » panofskien du « *dibbouk* » de l'histoire de l'art, corps disciplinaire perçu comme possédé ou altéré par le savoir « instable », « impur » et « sans nom » de Warburg. Pour Didi-Huberman (2008 : 75), Warburg incarne donc le *dibbouk* : « C'est le fantôme, l'âme non rédimée qui erre encore – mais de moins en moins silencieusement – parmi le corps (social) de [...] notre belle discipline nommée Histoire de l'art [...] ». Fantôme que Panofsky, le « rabbi miraculeux, le sage, l'exorciste » – lui qui disait tolérer les « fous véritables » mais ne pas supporter les êtres « instables » et les « génies fous »⁴¹⁵, ce qu'était assurément Warburg⁴¹⁶ – aura voulu exorciser de son propre modèle d'intelligibilité afin d'exclure toute forme d'« altération », d'incertitude et, en définitive, de « déraison ». D'ailleurs, précise Didi-

⁴¹⁴ Personnage de nombreuses œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques, le *dibbouk* représente, dans la culture juive, un esprit qui s'empare du corps d'un vivant et vient l'habiter en conséquence d'une mauvaise action ou d'une erreur. Selon la légende, le *dibbouk* peut être exorcisé.

⁴¹⁵ Didi-Huberman (2008 : 75) cite à l'appui ce commentaire du *curriculum vitae* de Panofsky produit par William Heckscher et publié en 1969 : « [Panofsky n'aimait pas les "instables". Il disait de William Blake : "Je ne peux le supporter. Les fous véritables ne me gênent pas. De la vraie folie peuvent naître des fleurs poétiques. Mais je n'aime pas les génies fous qui marchent constamment au bord du précipice." »

⁴¹⁶ Nous traiterons plus loin de la « folie » de Warburg.

Huberman (2008 : 75), « [...] ce n'est pas tant la personne altérée – Warburg lui-même – que Panofsky aura voulu exorciser de sa propre iconologie. Ce qu'il exorcise plutôt, c'est un *dibbouk* à comprendre comme l'altération elle-même, l'*altération par les images mêmes du savoir historique à construire sur les images*. » Attirant par ailleurs l'attention sur les motifs philosophiques et historiques, c'est-à-dire également *biographiques*, de l'exorcisme panofskien, Didi-Huberman (2008 : 81-82) écrit que « [c]'est comme “déraison pure” que Panofsky, homme des Lumières [penseur kantien de la “raison pure”], a notamment éprouvé la montée du nazisme – dont une trentaine de personnes de sa famille furent les victimes – et sa révocation de l'université de Hambourg en 1933 », d'où sa fuite du monde germanique. Or, si pour notre auteur, l'appropriation du vocabulaire philosophique allemand par les nazis justifie, historiquement et biographiquement, une certaine prise de distance avec ce langage, la rupture *théorique* qui l'accompagne n'en demeure pas moins déplorable :

[Car] c'est avec tout un monde de pensée – celle des trois premières décennies du siècle en Allemagne : celle de Heidegger et de Jung, mais aussi de Nietzsche et de Freud, de Benjamin et d'Ernst Bloch – que Panofsky a fini par rompre. Significatives, à cet égard, furent son extraordinaire, sa totale assumption de la langue anglaise et le rejet symétrique de sa langue maternelle [...] En homme averti des dangers de la déraison [...], Panofsky a voulu l'exorciser du paysage même où sa pensée s'exerçait, l'histoire des images. [...] Mais on ne désintrieque la « pure raison » de la « déraison pure » (donc de cette *Kritik der reinen Unvernunft* que Warburg prétendait, de son côté, affronter) qu'à désincarner la puissance intrinsèque des images. Héritier de Kant, des Lumières et de la téléologie du symbole inventée par Cassirer, Panofsky n'a pas compris que l'image – comme tout ce qui relève de la *psyché* humaine – exige de nous un rationalisme, non des Lumières, mais du « Clair-Obscur », si je puis dire : rationalisme tragique exprimé par Warburg face à ce qu'il nommait la « dialectique du monstre », ou par Freud face à ce qu'il nommait le « malaise dans la culture ». Mais Panofsky, contexte anglo-saxon aidant, a désiré que l'inconscient ne soit qu'une erreur : moyennant quoi il a exorcisé toute la part obscure – mais efficace et anthropologiquement cruciale – des images. Telle est, sans doute, la limite principale du savoir dont il nous a fait don. (Didi Huberman 2008 : 82-83)

En somme, l'accent que Didi-Huberman met partout sur la distinction, voire l'opposition, entre la figure inquiétante et difficilement reconnaissable du fantôme erratique, affrontant la déraison du monde et des images (Warburg), et celle du maître commandeur, qui profère ses « mots magiques » tel un exorciste formé à la rationalité philosophique (Panofsky), rend

prégnante la structure fortement *polarisée* de sa construction théorique, et du roman familial qui l'organise.

Selon nos observations, le projet épistémologique didi-hubermanien se fonde en effet sur la reconstruction de deux généalogies opposées, pour ne par dire adverses : d'une côté, une « généalogie patrilinéaire⁴¹⁷ » correspondant au « canon » traditionnel de l'histoire de l'art académique, où Panofsky et ses acolytes, dont Ernst Gombrich, sont placés dans la lignée idéaliste de Vasari et de Winckelmann⁴¹⁸; de l'autre côté, une généalogie (maternelle ?) d'oubliés, d'exclus, et pour tout dire « d'opprimés⁴¹⁹ » formée par Warburg et, à sa suite, par d'autres figures « solitaires » tels Carl Einstein et Walter Benjamin, pour ne nommer que ceux-ci. Le redécoupage historiographique proposé par Didi-Huberman vise ainsi, et de façon explicite, à élaborer une « autre » histoire de l'art, à contrecourant ou « en contrepoint » du récit officiel dominé par la « lignée idéaliste, vasaro-panofskienne », comme la désigne Bernard Vouilloux (2011 : 318). En d'autres termes, il s'agit de renverser ou de déconstruire (et non simplement d'inverser) le canon traditionnel de l'histoire de l'art – de « brosser l'histoire à rebrousse-poil », comme dirait Benjamin (2000 [1940] : 433) – afin de redonner à des personnages exclus de la lignée « royale »⁴²⁰, la place qui leur revient au sein d'une « contre-histoire de l'art »⁴²¹, dont Didi-Huberman se fait à la fois l'inventeur et l'héritier privilégié, le père (ou peut-être la mère?) et l'enfant prodige. Tel que posé dans *La ressemblance par contact*, il n'y a donc pas pour lui *une*, mais *deux* histoires de l'art « [...] formant débat de l'une avec l'autre [...] » : la première « [...] se joue surtout au grand jour

⁴¹⁷ Cette expression est de Pollock (1999 : 5).

⁴¹⁸ Sur Winckelmann et l'exposé critique de son système idéaliste, voir Didi-Huberman (2002a : 11-26).

⁴¹⁹ Nous faisons bien sûr référence ici à la « tradition des opprimés » revendiquée par Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » afin de contrer, dans une perspective matérialiste, l'identification traditionnelle aux « vainqueurs » que promeut l'historicisme. Le positionnement philosophique et politique benjaminien joue, de fait, un rôle crucial dans la conception didi-hubermanienne de l'histoire et des filiations intellectuelles.

⁴²⁰ Nous empruntons également ce qualificatif à Vouilloux (2011 : 318).

⁴²¹ Ce motif de la « contre-histoire de l'art » est introduit dans l'essai du catalogue *L'empreinte*. Il est repris par la suite dans *Devant le temps*, entre autres, à propos de Carl Einstein (Didi-Huberman 2008 [1997] : 60-61; 2000 : 177).

[...] », alors que l'autre – celle que revendique notre auteur – travaille « [...] partout aux marges ou dans les interstices [...] » (Didi-Huberman 2008 [1997] : 61⁴²²).

Ce qui, aux dires de Vouilloux (2011 : 318-325), se présente ultimement comme une histoire de l'art « alternative » – substituant au paradigme de l'imitation et aux modèles de temps linéaire et cyclique, les « survivances », la mémoire et les symptômes des images⁴²³ – doit toutefois être inventée, imaginée, donc fantasmée, car comme le suppose Didi-Huberman (2002a : 26), celle-ci ne serait pas encore vraiment « née ». Pour que cette histoire puisse enfin naître et s'épanouir, il faut, selon lui, commencer par en retrouver l'origine perdue, ce qui reconduit à la figure de Warburg : « Warburg, notre fantôme : quelque part en nous, mais en nous insaisissable, inconnu »; une *hantise*, c'est-à-dire « [...] quelque chose ou quelqu'un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de loin en loin, énonce une vérité quant à l'origine. C'est quelque chose ou quelqu'un que l'on ne peut oublier. Impossible, pourtant, à clairement reconnaître » (Didi-Huberman 2002a : 30, 29⁴²⁴). Or, si l'on met de côté le motif folklorique du *dibbouk*, on peut se demander : qui ou que représente, en chacun nous, la mémoire d'une origine lointaine et archaïque, si ce n'est la figure inoubliable de la mère, métaphorisée ici par le fantôme? Autrement dit, est-ce possible qu'Aby Warburg soit, pour Georges Didi-Huberman, une figure maternelle davantage que paternelle? Suivant cette hypothèse, corroborée par de nombreux éléments discursifs, déconstruire la généalogie des grands « pères » de l'histoire de l'art signifierait alors recréer une filiation *maternelle* à partir de

⁴²² Dans *La ressemblance par contact*, cet affirmation concerne plus précisément l'histoire de l'art en tant qu'histoire des œuvres (ou plus généralement des images), mais elle peut aussi être appliquée à l'histoire de l'art en tant que discours disciplinaire.

⁴²³ Privilégie le préfixe « contre » à « anti », Didi-Huberman soutient qu'il ne s'agit nullement pour lui de remplacer un modèle par un autre, mais de les faire jouer l'un avec l'autre de façon dialectique. Or, comme l'a bien vu Vouilloux (2011 : 325), le travail de l'historien de l'art court sans cesse le risque d'une « retotalisation » par les termes opposés à ceux qu'ils dénoncent pour leur caractère totalitaire, paradoxe d'une pensée qui se veut si radicalement anti-doctrinale. Les développements qui suivent nous permettront d'étayer cet argument.

⁴²⁴ Rejetant les notions de « source » et de « début absolu », Didi-Huberman se réclame de la conception benjaminienne de l'origine comme « tourbillon dans le fleuve du devenir ». Selon cette conception, explicitée dans *l'Origine du drame baroque allemand*, « [l'origine] demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*). » (Benjamin 1985 [1928] cité dans Didi-Huberman 2000 : 82-83)

Warburg, ce qui n'est évidemment pas sans conséquence sur le plan fantasmatique et épistémologique⁴²⁵.

Cette intuition, issue d'une fréquentation longue et assidue des textes, a trouvé récemment une certaine confirmation dans la parole publique de Didi-Huberman, que nous incluons dans l'œuvre au sens où nous l'avons définie au premier chapitre. Lors d'une conférence donnée à Montréal en novembre 2014⁴²⁶, il a évoqué tout haut l'origine warburgienne maternelle de son travail : « Warburg est une matrice : il m'a aidé à naître », confiait-il à son auditoire ; « c'est donc plus une mère qu'un père ». Par la même occasion, Didi-Huberman admettait ouvertement avoir, dans une certaine mesure, « réinventé » Warburg, et ce, autant pour lui-même que pour sa discipline. À la lumière de ce qui précède, nous pourrions dès lors envisager les choses de la manière suivante : accusant Panofsky d'avoir « tué » Warburg comme *père*, Didi-Huberman le fait renaître en tant que *mère*, ce qui lui permet du même coup de (re)naître lui aussi comme *fil*s et de s'inscrire, fantasmatiquement, dans une nouvelle lignée. Répétant donc à son tour le geste œdipien, le « fils » écarte ses anciens pères (Vasari, Panofsky, Gombrich, Wölfflin...) et retrouve une mère – mère avec qui, par un merveilleux hasard du destin, il partage la même date de naissance, étant tous deux nés un 13 juin (1866 pour Warburg ; 1953 pour Didi-Huberman). S'opère alors une sorte de « retournement fantasmatique » par lequel « [...] c'est le fils qui accouche spirituellement la Mère [...] », pour citer une phrase très éloquente de Roland Barthes tirée de l'essai « Sur *La Mère* de Brecht » (1960) que Didi-Huberman évoquait dans son séminaire montréalais⁴²⁷.

Cela dit, répétons-le, l'aveu d'un rapport de maternité à Warburg ne vient qu'entériner et renforcer ce qui s'écrit déjà un peu partout dans le texte et le paratexte didi-hubermanien. Parmi les nombreux indices de cette relation affective, signalons notamment que l'historien de l'art insiste à maintes reprises sur la « fécondité » (implicitement féminine) de Warburg,

⁴²⁵ Voir à ce sujet Pollock (1999).

⁴²⁶ Cette conférence s'est tenue le 12 novembre 2014 à l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre d'un séminaire de trois jours qui précédait la remise d'un *doctorat honoris causa* à l'historien de l'art français.

⁴²⁷ Le livre duquel était tirée la matière de ce séminaire est paru depuis sous le titre *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), sixième tome de la série « L'Œil de l'histoire ». La référence exacte du passage cité est Didi-Huberman (2016 : 149-150).

laquelle s'opposerait à une certaine forme (masculine) de « productivité » théorique ou culturelle⁴²⁸. Le passage suivant, tiré d'un entretien de 2002 avec le philosophe Elie During, en témoigne :

Mais Warburg a *ouvert* plus qu'il n'a produit. Il a constitué une bibliothèque et une photothèque – que l'atlas *Mnemosyne* dispose, expose, réagence sans cesse – dont la fonction était de *faire lever des problèmes nouveaux*. Quand on fréquente cette bibliothèque, quand on contemple cet atlas, on fait, aujourd'hui plus que jamais, l'expérience de cette extraordinaire fécondité. Il n'est pas question d'« appliquer la méthode » de Warburg, mais – par-delà le raplatissement de sa pensée dans un *main stream* qui s'est contenté d'en faire l'ancêtre un peu déjanté de l'iconologie panofskienne – de situer le lieu même de sa fécondité heuristique et philosophique. (Didi-Huberman avec During 2002, réédité dans *Artpress* 2012 : 52)

C'est donc avant tout dans l'espace de la bibliothèque que Didi-Huberman situe l'« extraordinaire fécondité » de Warburg, un espace qui est moins textuel et linguistique que le livre, plus imaginaire et moins symbolique, en un sens. Prenant une signification toute spéciale à l'intérieur de sa propre fantasmatique, la bibliothèque constitue pour lui un lieu spécifiquement maternel, lequel est toujours associé, dans ses écrits, à l'élément aquatique ou marin – se distinguant sur ce plan de Fried, pour qui la dynamique maternelle-féminine (ultimement irigarayienne) des fluides opère plutôt dans l'espace créateur de l'atelier de l'artiste⁴²⁹. Par exemple, à la fin de *L'image survivante*, la bibliothèque warburgienne est décrite comme un « milieu organique » où le chercheur plonge et nage tel un « pêcheur de perles » dans l'océan : « [...] c'est la mer, l'eau trouble et maternelle, tout ce qui n'est pas "trésor durci" [...] », écrit Didi-Huberman (2002a : 509). Fantasmant la manière dont Warburg « s'immergeait » quotidiennement dans sa bibliothèque privée, il ajoute, quelques pages plus loin : « J'imagine Warburg pénétrant, chaque matin, dans le dédale des rayonnages, avec la sensation du pêcheur qui plonge dans les hauts-fonds marins. C'est, à chaque fois, comme si le flux de l'océan avait repris pouvoir sur toute chose et redistribué entièrement, fût-ce en les déplaçant légèrement, les perles, les coraux et tous les autres trésors possibles. »

⁴²⁸ Il est intéressant de rappeler ici la thèse de Karen Horney (1969 [1967] : 55) selon laquelle la supériorité de la productivité culturelle des hommes dans l'histoire découlerait d'un sentiment d'infériorité vis-à-vis des femmes en ce qui a trait à la procréation, d'où leur tendance à surévaluer leurs œuvres.

⁴²⁹ Voir la dernière partie du chapitre précédent.

(Didi-Huberman 2002a : 514) Nous pouvons même relever, dans la parabole du pêcheur de perles que Didi-Huberman emprunte à Hannah Arendt⁴³⁰, une référence métaphorique au fantasme du retour à la vie intra-utérine⁴³¹. Ce fantasme nous semble en effet sous-entendu dans l'évocation d'un « désir souverain », mais fou, de vivre éternellement dans ce « milieu de vie » ou de « survivance » *maternel* d'où émergent tous les trésors, désir aporétique dont la conséquence ultime serait la noyade, donc la mort (Didi-Huberman 2002a : 509)⁴³². Ailleurs, ce « milieu » vital – qui « [...] n'est pas le sens, mais le temps », précise Didi-Huberman (2002a : 508) –, est associé aux notions de « flottement » et de « *holding* », terme par lequel Donald Winnicott a désigné le maintien physique et psychique de l'enfant par sa mère⁴³³. Transposant ce concept psychanalytique dans un registre marin, Didi-Huberman (2011c : 48-49) dépeint le monde des livres et de la lecture comme un « mouvement océan » qui nous *porte* : « Il est matière, il est maternel, il est mortel, il est mouvant : flottement, fluidité, ressac. Creux de la vague et ample relance inespérée. »

⁴³⁰ Arendt introduit le motif du pêcheur de perles dans un article de 1968 sur Walter Benjamin. Le passage auquel Didi-Huberman fait référence est le suivant : « Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour l'excaver et l'amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans la profondeur le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter comme fragments, à la surface du jour, il [Benjamin] plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes. Ce qui guide ce penser est la conviction que s'il est bien vrai que le vivant succombe aux ravages du temps, le processus de décomposition est simultanément processus de cristallisation ; que dans l'abri de la mer – l'élément lui-même non historique auquel doit retomber tout ce qui dans l'histoire est venu et devenu – naissent de nouvelles formes et configurations cristallisées qui, rendues invulnérables aux éléments, survivent en attendant seulement le pêcheur de perles qui les portera au jour : comme “éclats de pensée” ou bien comme *Urphänomene*. » (Arendt 1974 [1968] : 305-306)

⁴³¹ Dans son livre *Thalassa* (1924), Sandor Ferenczi met en parallèle le désir de retourner à l'utérus maternel avec celui d'une « *régression thalassale* », qui correspond au désir de retourner à « l'existence archaïque aquatique », c'est-à-dire à « l'océan abandonné des temps primitifs ». Intégrant de façon inédite la biologie à la psychanalyse, Ferenczi propose une inversion du rapport symbolique entre la mère et l'océan : envisagée d'un point de vue phylogénétique, l'existence intra-utérine, à laquelle nous renvoyons généralement les représentations aquatiques, serait plutôt, selon lui, un « symbole et un substitut partiel » de l'existence thalassale primitive. Voir en particulier Ferenczi (2002 [1924] : 111-151).

⁴³² On se souviendra de ce que Freud (1985 [1919] : 250) dit, dans « L'inquiétante étrangeté », sur les fantasmes liés à la mort, en particulier sur celui d'être enterré vivant, qui ne serait selon lui « [...] que la transmutation d'un autre [fantasme] qui n'avait à l'origine rien d'effrayant, mais se soutenait au contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel ».

⁴³³ Voir en particulier le texte « La théorie de la relation parent-nourrisson » (Winnicott 1969 [1960]).

Ce lien étroit, établi au moyen de métaphores aquatiques, entre la figure de la mère et l'espace de la bibliothèque est d'autant plus significatif qu'il s'articule à l'autobiographie de l'auteur, que son travail intellectuel intègre progressivement en la (re)construisant⁴³⁴. Pour saisir cette intrication, nul besoin, d'ailleurs, d'aller fouiller au-delà de ses déclarations publiées. Outre ses œuvres elles-mêmes, les entretiens que Didi-Huberman a donnés au fil des années se révèlent, à cet égard, très instructifs. Interrogé notamment en 2006 sur les motivations de son parcours d'historien de l'art, ce dernier fait appel à ce qu'il convient de nommer deux « scènes originaires » de son enfance, à concevoir non pas comme des éléments antérieurs ou extérieurs à l'œuvre où celle-ci trouverait son explication, mais comme faisant partie intégrante de sa construction narrative. Dans un premier temps, il évoque l'atelier de son père peintre où, enfant, il passait des heures à observer le processus de création des tableaux, jouant à l'assistant, lavant les pinceaux, etc. Dans ce lieu d'art et de beauté, l'historien de l'art en devenir dit avoir découvert la « dimension érotique des images » et leur pouvoir de « consolation » (Didi-Huberman avec Potte-Bonneville et Zaoui 2006 : 4, 8). « Mais cela ne fut que la moitié de l'expérience », précise-t-il, dans un second temps :

L'autre moitié – qui « brisait » littéralement la première – se trouvait dans la *bibliothèque maternelle* : et c'étaient toutes les images de la guerre, les images des camps que j'ai vues et revues dans la difficulté à comprendre, dans une propédeutique de l'horreur historique, dans l'inverse absolu de toute beauté, dans l'inconsolable et la dimension endeillée des images. (Didi-Huberman avec Potte-Bonneville et Zaoui 2006 : 8. Nous soulignons.)

L'atelier du père, d'un côté ; la bibliothèque de la mère, de l'autre : deux lieux formateurs de l'identité fantasmatique de l'historien de l'art (telle que constituée à travers son œuvre écrite) qui le placent, très exactement, entre l'*art* et l'*histoire*, l'*éros* paternel et le *pathos* maternel, la beauté artistique et l'horreur historique. À cet égard, il est intéressant de remarquer une

⁴³⁴ En 2011, Didi-Huberman écrit : « Peut-on se confier, se confier sans confiance, en parlant d'un tableau de Vermeer ou d'un texte de Warburg? J'en suis plus que persuadé. Je crois me souvenir avoir appris chez Derrida que toute pensée philosophique en passe elle-même par l'autobiographie. Mais je n'ai pas trop aimé, au final, la façon dont l'auteur de *Mémoires d'aveugle* devenait finalement le centre, le héros "moïque" de sa propre écriture. Aujourd'hui, [...] je me sens requis par la recherche de cet équilibre fragile, se confier sans tomber dans les confidences du "moi". Lire, c'est écrire son admiration pour les livres des autres. Voir, c'est écrire son admiration pour certaines images faites par autrui. Mais il n'est décidément pas possible jusqu'au bout de parler honnêtement de sa pratique de la lecture comme de son travail sur les images sans reconnaître ce que ces pratiques doivent à un certain *usage de l'enfance*. » (Didi-Huberman 2011c : 43)

certaines complications dans l'organisation genrée de ces espaces originaires envisagés d'un point de vue méthodologique : il semble en effet que l'atelier du père (comme espace d'expérimentation non textuel) soit plus « féminin » et « maternel », au sens traditionnel de ces termes, que la bibliothèque de la mère (comme espace d'ordre disciplinaire, textuel et historique). En cela, également, la bibliothèque de Warburg ressemblerait peut-être davantage à l'atelier « féminin-maternel » du père qu'à la bibliothèque de la mère, qui relèverait plutôt de la systématisme « masculine ». Dans la fantasmagorie de Didi-Huberman, la mère biologique occupe néanmoins une place prépondérante⁴³⁵, celle-ci y étant représentée, comme sa mère fantasmagorie, sous les traits d'une *survivante*. Voilà ce qu'on peut lire dans un article du *Monde* paru dans la foulée de la controverse autour de la publication d'« Images malgré tout » (2001), essai qui proposait une analyse phénoménologique de quatre photographies prises de façon clandestine par des membres du *Sonderkommando*⁴³⁶ d'Auschwitz-Birkenau⁴³⁷ [fig. 54-57] :

Mon grand-père avait quitté le ghetto de Varsovie. Il était devenu un ouvrier des mines de charbon de Saint-Etienne avant d'être déporté à Auschwitz, avec ma grand-mère, ma grand-tante... Ma mère était la seule *survivante* avec son frère, j'ai gardé le nom de ma mère, Huberman, et celui de mon père, Didi [d'origine tunisienne]. [...] Mon enfance a été placée sous un double signe : mon père, peintre, m'a appris la beauté. Son atelier était un lieu de couleurs. Ma

⁴³⁵ Discutant de son cheminement de carrière, Didi-Huberman (avec Bricault 2015) raconte avoir choisi de ne pas suivre la voie du père en devenant artiste praticien, et d'accomplir plutôt ce que sa mère aurait voulu faire en poursuivant des études en philosophie et en histoire de l'art.

⁴³⁶ Déportés, prisonniers des camps d'extermination, à qui les SS imposaient la charge de faire fonctionner les crématoires et les chambres à gaz, donc de participer à la « solution finale ».

⁴³⁷ Écrit en 2000, « Images malgré tout » est d'abord paru en 2001 dans le catalogue *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)* dirigé par Clément Chéroux. Il a ensuite été repris dans la première partie d'un livre également intitulé *Images malgré tout* (2003), suivi d'une réponse approfondie et exhaustive (le texte fait 155 pages) aux objections qu'a suscitées sa remise en question du discours de l'« irréprésentable », de l'« indicible » et de l'« inimaginable » entourant l'histoire de la Shoah. Les « violentes réactions polémiques » auxquelles Didi-Huberman répond, dans la seconde partie de l'ouvrage, viennent de deux articles publiés en 2001 dans *Les Temps modernes*, soit « La croyance photographique », signé par Gérard Wajcman, et « Reporter photographe à Auschwitz » d'Élisabeth Pagnoux. Sans entrer dans le détail de la polémique, ces auteurs accusent essentiellement Didi-Huberman de « fétichisme », de « perversité », de « voyeurisme », de « surinterprétation » fantasmagorie, de « propos déplacés » et, en somme, de « mensonge » non seulement fallacieux mais néfaste, car propre à nourrir l'antisémitisme et le négationnisme. Dans son texte, l'accusé renverse une à une toutes les attaques dont il est la cible en défendant notamment la valeur éthique de l'imagination et celle, épistémologique, des images elles-mêmes, ainsi que la nécessité de penser notre « malaise dans la culture », selon l'expression de Freud. Bref, contre la critique traditionnelle des images (de la figuration et de l'indicialité) et l'apologie des mots (de l'irréprésentable sublime), Didi-Huberman prend le parti des images et de l'imagination, ce qui constitue une prise de position importante.

mère, c'était les livres et le silence sur la Shoah. (Didi-Huberman dans Vulser 2004. Nous soulignons.)

Nous rappelant à sa manière que « [...] le “je” n'existe toujours que par deux autres, le père et la mère [...] », cette « énigme de toute vie » qui prend chez chaque sujet une signification particulière (Kofman 1992 : 163), Didi-Huberman place donc l'érotisme artistique du côté paternel et range, du côté maternel – dont il porte l'héritage à même son double nom de famille⁴³⁸ et qu'il tend à privilégier –, tout ce qui relève de l'histoire, de la culture et de la politique, des livres et de leur collection, des bibliothèques et de leur classement perpétuel ; là où prennent forme, selon lui, l'expérience de la survivance et le travail du deuil⁴³⁹. D'où sa colère lorsque Claude Lanzmann, dans une lettre envoyée à la revue *Artpress* en réaction à *Images malgré tout*, le surnommait simplement « Didi » : « [...] sa lettre commençait ainsi : “Engels a écrit l'anti-Dürhing, moi je vais écrire l'anti-Didi.” Il me nommait Didi, pas Didi-Huberman ! Il enlevait la part ashkénaze [maternelle] de mon nom, celle qui ressemble au sien. C'était assez violent. » (Didi-Huberman avec Bricault 2015) Dans ce même entretien, Didi-Huberman insistait sur le fait que le rapport entre les côtés paternel (la beauté, le désir) et maternel (l'horreur, le deuil) n'était pas tant chez lui de l'ordre de la « complétude », comme « l'avant et le revers » d'une même organisation psychique-théorique, mais de l'ordre du « conflit » : un conflit dans lequel il se dit d'ailleurs « toujours enfermé ». Les développements ultérieurs de ce chapitre viendront éclairer comment ce « conflit », résultat d'une expérience originaire clivée, confère à l'œuvre didi-hubermanienne la forme d'un « compromis », c'est-à-dire une structure fantasmatique.

Mais pour l'instant, il importe de revenir à la filiation maternelle fantasmée avec Warburg, telle qu'elle s'écrit dans les textes de son descendant – et accoucheur – intellectuel. Dans un passage quelque peu énigmatique de l'« Épilogue du pêcheur de perles », à la fin de *L'image survivante*, le motif de la bibliothèque est mis en relation avec une autre image de la fécondité

⁴³⁸ Didi est un nom sépharade; Huberman est ashkénaze. La question de la judaïté et son rapport à la question du genre chez Didi-Huberman mériteraient certainement d'être approfondis dans un futur travail.

⁴³⁹ Dans un texte plus récent, Didi-Huberman (2011c : 47) confie un autre souvenir d'enfance lié à celui de sa mère : celui « [...] d'un vieil homme, survivant des camps de la mort, et qui disait ceci : “Revenir des camps? Survivre? Ou bien continuer de s'enfoncer dans la mort, ou bien décider de ranger sa bibliothèque.” »

warburgienne, qui est aussi une métaphore généalogique : l'arbre fruitier. Didi-Huberman termine son récit sur une anecdote de la biographie de Warburg qui prend une signification toute spéciale à ses yeux :

Le jour même de sa mort, le 26 octobre 1929, Aby Warburg [...] constata que le pommier du jardin, malade, sec et gris depuis bien longtemps – tout le monde le croyait mort – avait subitement reverdi, repris vie et, plus surprenant encore pour la saison, faisait des bourgeons. Les derniers mots jetés par Warburg dans son journal furent écrits pour son arbre survivant (mais il est clair que c'est de sa propre généalogie ou descendance qu'il est question) : « Qui me chantera le péan [c'est-à-dire l'hymne en l'honneur d'Apollon], le chant de grâces, en louange de cet arbre fruitier dont les fleurs viennent si tard? » [...] Il en est de l'œuvre de Warburg comme du pommier lui-même : beaucoup de ses branches semblent mortes depuis longtemps, en particulier ces « branches de savoir » théoriques – ambitieuses, difficiles, voire dangereuses – réunies au fond du dernier étage de la bibliothèque londonienne : seul endroit où règne la poussière, c'est-à-dire la désaffection des historiens de l'art depuis soixante ans au moins. Il se peut bien, cependant, que ces branches-là donnent tout à coup, à une saison qui ne les attend pas, de nouveaux bourgeons. Telle est la magie des bibliothèques (celle de Warburg à un degré spécial) : tout repose comme perles et coraux dans le fond des rayonnages, mais rien ne meurt jamais tout à fait, tout attend d'être reconnu, relu un jour pour une nouvelle valeur d'usage. Toute bibliothèque a ses éclipses, mais tant qu'elle n'a pas complètement brûlé – comme celle de Warburg faillit le faire, en 1933, et fut, pour cela, clandestinement transférée à Londres –, elle peut donner les fruits les plus inattendus sur ses branches apparemment les plus desséchées. (Didi-Huberman 2002a : 512-513)

Dans ce texte, Didi-Huberman n'est-il pas en train d'annoncer la floraison tardive de cet « arbre survivant » sur les « branches de savoir » desséchées duquel ses propres travaux formeraient de « nouveaux bourgeons »? N'est-il pas, en effet, celui que le trésor théorique de la bibliothèque warburgienne attendait, « depuis soixante ans au moins », afin d'être redécouvert, « reconnu, relu un jour pour une nouvelle valeur d'usage »? Aussi l'œuvre didi-hubermanienne ne pourrait-elle pas être envisagée comme un « chant de grâces » en l'honneur du pommier nourricier qu'est l'œuvre de Warburg, une manière en quelque sorte de reféconder cet arbre fruitier⁴⁴⁰? Tout, du moins, nous porte à le croire⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ On trouve déjà la métaphore de l'arbre dans une note de *Devant le temps*, qui présente *L'image survivante*, à paraître deux ans plus tard, comme le « tronc commun » des études réunies dans ce volume (Didi-Huberman 2000 : 50, note 110).

Il est d'ailleurs intéressant de relire l'extrait précédent de *L'image survivante* à la lumière d'une remarque faite par Freud (1973 [1909]) dans son texte « Le roman familial des névrosés » concernant la substitution fantasmatique des parents biologiques par d'autres, conçus comme « plus distingués ». Freud écrit que

[c]e sont tout particulièrement des enfants tard venus qui (comme dans les intrigues historiques) dépouillent, par des fictions de ce genre, leurs prédécesseurs de leur privilège, ne craignant même pas, souvent, d'inventer à la mère autant de liaisons amoureuses qu'il y a de concurrents en présence. Une variante intéressante de ce roman familial est celle où le héros, auteur de la fiction, tout en éliminant les autres frères et sœurs comme illégitimes, fait retour, quant à lui, à la légitimité. (Freud 1973 [1909] : 159-160)

Nous pourrions dès lors proposer l'interprétation suivante : Didi-Huberman se plaçant dans la position de l'enfant tard venu – « fleur » ou « fruit » tardif d'un arbre maternel demeuré stérile pendant des décennies –, il écarte ses prédécesseurs historiens de l'art en les rendant illégitimes, non dignes de l'œuvre warburgienne du fait qu'ils sont incapables d'en reconnaître la précieuse fécondité. Cette opération lui permet alors de s'affirmer, *lui*, comme l'héritier privilégié de la « mère » de l'histoire de l'art, mère à laquelle il ne manquera pas non plus d'inventer toutes sortes de relations, comme nous le verrons maintenant.

⁴⁴¹ Après l'écriture de ces lignes est paru le livre *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (2015), dont le post-scriptum renferme cette déclaration, qui va parfaitement dans le sens de notre hypothèse : « La fécondité heuristique des hypothèses lancées par le grand historien des images [Waburg] m'avait semblé telle qu'il suffisait presque d'en suivre la trace et d'en tenir la direction : de les relire et de les prolonger. [...] Lire, c'est relire. Relire, c'est prolonger et se donner une chance de *faire fleurir* encore. C'est encore affaire de survivance. » (Didi-Huberman 2015b : 125. Nous soulignons.)

Le « roman familial » élargi : une généalogie fantasmatique allemande

« *J'aime Warburg, j'aime Benjamin, j'aime Freud*⁴⁴². »

Pour peu que l'on s'y attarde, il est assez facile de retracer la formation d'un véritable « roman familial » à travers les écrits de Georges Didi-Huberman. Composée de divers personnages étant tous reliés, d'une façon ou d'une autre, à la figure matricielle d'Aby Warburg, sa fiction généalogique se rapproche sur plusieurs points du processus décrit par Freud dans son article de 1909. Une différence notable distingue cependant le « roman » didi-hubermanien de celui du névrosé : à l'inverse de la logique d'idéalisation narcissique qui, selon Freud, conduit l'enfant (ou le névrosé) à s'imaginer une famille plus « noble » ou « de rang social plus élevé » que celle dont il descend réellement, l'historien de l'art tente, comme nous l'avons signalé plus tôt, de s'inscrire dans une lignée de penseurs marginaux, non reconnus, voire opprimés, qui incarnent l'exact opposé du prestige social, du pouvoir académique et de l'autorité intellectuelle dont Panofsky serait, encore une fois, le représentant par excellence.

Plus spécifiquement, Didi-Huberman fait appel à une « constellation⁴⁴³ » de penseurs « critiques » ayant œuvré durant la période de l'entre-deux-guerres, et chez qui il découvre une reformulation « dialectique » des notions d'art, d'histoire et de savoir. Or, comme le révèle la citation suivante, la composition de cette constellation théorique est non seulement déterminée

⁴⁴² Phrase tirée d'un échange que nous avons eu avec Didi-Huberman lors d'une rencontre fortuite à la Bibliothèque nationale de France en décembre 2010. Ce dernier répondait en ces termes à notre remarque concernant la dominante allemande de ses influences théoriques. L'usage du verbe aimer rappelle l'analogie que fait Kofman entre le rapport que Nietzsche entretient avec les livres et le rapport amoureux : « [...] le véritable amour est sélectif, écrit-elle, son objet est rare et exceptionnel, non partageable. [...] Il y va pour Nietzsche, en livres comme en amour : il reste toujours attaché aux mêmes [...]. Les morceaux de choix auxquels Nietzsche revient toujours avec une fidélité toute amoureuse, ce sont donc surtout les livres français anciens, représentatifs et eux seuls, de la véritable culture européenne, tout ce qu'il peut y avoir de vraiment cultivé ailleurs ayant, de fait, une origine française, et ceci particulièrement en Allemagne. » (Kofman 1992 : 307-308) Dans une certaine mesure, c'est l'inverse qui se produit chez Didi-Huberman : la valeur est sélectivement attribuée aux textes et penseurs allemands, ou à ce qui ailleurs, notamment en France, témoigne d'une influence allemande.

⁴⁴³ Un terme benjaminien auquel Didi-Huberman accorde une grande valeur.

par des considérations épistémologiques, mais aussi par des motifs personnels qui mettent en jeu des mécanismes d'identification très spécifiques :

J'ai surtout été attentif à l'emploi particulier du mot « dialectique » dans le contexte d'une constellation de penseurs grâce auxquels, dans les années vingt et trente du XX^e siècle, les notions d'histoire et d'image ont été simultanément reformulées et, en un sens, refondées (bien qu'à strictement parler l'idée de fondation ne convienne pas ici). C'est à ce moment là, en tout cas, qu'il a été véritablement possible de repenser l'histoire, l'art, et donc l'histoire de l'art. Ces penseurs étaient non autorisés, non académiques : des philosophes non professionnels, pourrait-on dire – à la différence de leurs contemporains Heidegger ou Cassirer –, mais directement impliqués dans la création plastique (Carl Einstein, S. M. Eisenstein) ou littéraire (Benjamin, Bataille) de leur temps. L'université les ignorait et refusait d'« habilitier » leurs recherches (ce fut aussi le cas de Warburg, chercheur essentiellement privé qui représente un peu à l'histoire de l'art ce que Proust fut à la littérature). Il y a forcément, à mes yeux, un charme particulier – mais tragique, concernant certains de ces penseurs – dans la figure du philosophe sans chaire : j'ai moi-même renoncé à présenter cette « agrégation » à quoi le statut de philosophe, en France, est si puissamment « agrégé ». Et moi j'ai trois fois échoué à cette habilitation à diriger les recherches qu'accorde, par vote, l'institution où je travaille. Au-delà de tout roman familial, cependant, ce qu'il faut reconnaître est qu'une *connaissance par l'image et du temps par le montage* nous a été inventée par tous ces penseurs – Proust y compris – à une époque où l'histoire de l'art jouait un rôle de « pilote » comparable à celui que devait assumer, plus tard, la linguistique pour la génération structuraliste. (Didi-Huberman et Noudelmann 2002 : 96-97)

Énonçant le fantasme du « roman familial » sur le mode de la dénégation, cette déclaration fait clairement ressortir le rapport identificatoire que l'historien de l'art entretient avec les personnages mentionnés ici : en plus de Warburg – dont le statut spécial est signifié, dans l'extrait cité, par son isolement des autres et par sa comparaison avec Proust –, Didi-Huberman s'allie Carl Einstein, Sergeï M. Eisenstein, Walter Benjamin et Georges Bataille, auxquels viendront s'ajouter quelques autres noms importants, dont celui de Freud, qui est convoqué à titre de « contre-figure » de Kant dans *Devant l'image*, et plus généralement, comme un allié essentiel de la critique de l'histoire de l'art, au même titre que Nietzsche, son pendant philosophique. Partageant avec ces esprits originaux le fait de n'avoir pas vraiment trouvé sa place dans le monde académique, l'historien de l'art ne les élit donc pas seulement en fonction des affinités *théoriques* qu'il perçoit, notamment, dans leur usage des concepts de montage et de dialectique : il s'identifie aussi à eux sur le plan *biographique* et *affectif*,

jusqu'à former avec eux une sorte de « communauté dans la souffrance », pour emprunter une expression fort appropriée de Kofman (1992 : 351).

Si la critique de Panofsky dans *Devant l'image* préparait le terrain pour le retour à Warburg en histoire de l'art – comme Lacan (1966 [1959]) parlait du « retour à Freud en psychanalyse » –, ce n'est que dix ans plus tard, dans *Devant le temps* (2000), que le récit familial didi-hubermanien prend réellement forme. Mêlant l'histoire et la fiction, cette seconde étude à caractère méthodologique, épistémologique et historiographique propose une relecture ciblée des travaux de trois historiens allemands du début du 20^e siècle qui, selon Didi-Huberman (2000 : 49-50), ont mis en branle une « mutation épistémologique » comparable à celle accomplie par Freud à la même période dans le champ naissant de la psychanalyse, soit Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein. Faisant *époque* sans faire *école*, ces auteurs « non académiques » nous sont présentés d'entrée de jeu comme « trois étoiles solitaires » d'une « constellation » anachronique de penseurs « [...] dont le style et les concepts dessinent [...] une figure certes complexe mais [reconnaissable] qui nous aide, dans la nuit d'aujourd'hui, à nous orienter » (Didi-Huberman 2000 : 49-50). L'auteur perçoit ainsi Warburg, Benjamin et Einstein comme les points les plus lumineux d'une vaste constellation intellectuelle qui s'étend de façon rhizomatique dans plusieurs directions⁴⁴⁴, et dont la redécouverte actuelle fournit à l'histoire de l'art de nouveaux repères historiques, conceptuels, philosophiques et esthétiques.

L'« ouverture » de *Devant le temps* nous apprend que le statut privilégié du triangle stellaire Warburg-Benjamin-Einstein tient plus précisément à leur triple condition commune de penseurs *méconnus*, *opprimés* et *allemands*. Tout d'abord, l'accent est mis sur la place marginale que chacun d'eux occupe dans l'histoire des idées, du fait d'avoir été rejetés par le système universitaire, notamment : « Le premier [Warburg] est célèbre en histoire de l'art

⁴⁴⁴ Parmi les autres « étoiles » de la constellation, Didi-Huberman (2000 : 51-52) nomme, entre autres, Edmund Husserl, Georges Simmel, Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem, Hannah Arendt – la seule femme du groupe –, Marcel Proust, Franz Kafka, Berthold Brecht, James Joyce, Robert Musil, Karl Kraus, Jean Renoir, Siegfried Kracauer, Sigfried Giedion et Max Raphael. Dans *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011a), la constellation s'élargit encore davantage pour inclure notamment des poètes : Charles Baudelaire et Johann Wolfgang von Goethe, pour ne nommer que ceux-ci.

(plutôt pour l'institut qui porte son nom, d'ailleurs, que pour son œuvre propre) mais singulièrement ignoré, en France tout au moins, des historiens et des philosophes »; « Le deuxième [Benjamin] est célèbre parmi les philosophes, mais singulièrement ignoré des historiens et des historiens de l'art »; tandis que « [l]e troisième [Einstein] est inconnu dans tous les domaines (sauf, peut-être, chez quelques anthropologues de l'art africain et chez quelques historiens des avant-gardes intéressés au cubisme, à Georges Bataille ou à la revue *Documents*) [...] » (Didi-Huberman 2000 : 50-51). Se portant à la défense de ce trio d'oubliés, l'auteur formule du même coup son intention de rétablir la pertinence et le potentiel critique de leurs travaux : « Je tenterai cependant de décrire comment [Warburg] a fondé une anthropologie historique des images en m'attachant à l'un de ses concepts fondamentaux, la "survivance" (*Nachleben*), qui tente de rendre justice à la complexité temporelle des images » ; « Je tenterai néanmoins de décrire comment [Benjamin] a fondé une certaine histoire des images à travers sa pratique "épistémocritique" du "montage" (*Montage*), qui induit un nouveau style de savoir – donc de nouveaux contenus de savoir – dans le cadre d'une conception originale et, pour tout dire, bouleversante du temps historique » ; « [Einstein] a littéralement inventé, à partir de 1915, de nouveaux objets, de nouveaux problèmes, de nouveaux domaines historiques et théoriques [...] au moyen d'un extraordinaire *risque anachronique* dont je tenterai, autant que possible, de restituer le mouvement heuristique » (Didi-Huberman 2000 : 50).

Afin d'expliquer l'oubli dont furent victimes ces trois « historiens-philosophes », Didi-Huberman évoque ensuite leur appartenance à ce que Benjamin a nommé, dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* (1940), une « génération vaincue »⁴⁴⁵. Toujours dans *Devant le temps*, Benjamin et ses condisciples sont dépeints comme des figures au destin tragique, victimes non seulement de leur triste sort institutionnel, mais aussi d'une fatalité historique à laquelle l'historien de l'art français se montre visiblement très sensible, en raison notamment de son propre vécu familial et institutionnel :

⁴⁴⁵ « Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seule image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent. » (Benjamin cité dans Didi-Huberman 2000 : 52)

Il serait aussi juste de dire que toute cette génération de juifs allemands a cher *payé pour le savoir* – elle aura, littéralement, payé dans sa chair pour se sentir libre dans le gai savoir historique. Des trois auteurs que nous relirons, deux se sont suicidés en 1940, à l’approche d’une sentence de l’Histoire qui les poursuivait depuis quelques longues années d’exil. Une vingtaine d’années plus tôt, le troisième – Aby Warburg – avait sombré dans la folie comme dans une fissure ouverte par le premier grand séisme mondial. Les penseurs « anachroniques » dont je parle ont peut-être pratiqué l’histoire « en amateur », si l’on entend par là le fait de s’inventer de nouvelles voies heuristiques et de *ne pas avoir de chair* à l’université. Mais l’histoire en eux *prenait chair*, ce qui est bien autre chose. (Didi-Huberman 2000 : 52)

L’identification traditionnelle aux « vainqueurs » critiquée par Benjamin (2000 [1940] : 432) se trouve donc renversée, chez Didi-Huberman, au profit de l’expression d’un rapport empathique aux « vaincus ». Ici, l’évocation de la « *chair* » physique de l’intellectuel « *sans chair* » universitaire fait également ressortir l’articulation des dimensions épistémologique et biographique qu’implique un tel renversement, ainsi que le *pathos* de l’écriture qui caractérise toute incursion de l’auteur dans la vie de ses « héros » incompris et *alter ego* intellectuels. En s’identifiant à cette génération d’« éclaireurs opprimés » ou de « prophètes désarmés », comme les nomme Michael Löwy (1988), génération doublement vaincue sur le front historique, par leurs ennemis politiques, et sur le front épistémologique, par leurs héritiers intellectuels exilés aux États-Unis – « [c]omme si le moment fécond dont je parle était mort deux fois : d’abord détruit par ses ennemis, puis dénié – ses traces laissées à l’abandon – par ses héritiers eux-mêmes » –, Didi-Huberman (2000 : 54) propose d’écrire une sorte d’« histoire des opprimés » à la Benjamin. S’attribuant le rôle de l’historien matérialiste, il entreprend de « brosser l’histoire à rebrousse-poil » (Benjamin 2000 [1919] : 433) afin, soutient-il, de rendre enfin justice à ceux qui ne figurent pas dans le grand récit officiel, celui de la tradition des vainqueurs. Ce geste réparateur a évidemment, pour celui qui l’effectue, un bénéfice considérable⁴⁴⁶ : il lui permet non seulement de mieux supporter sa propre victimisation par le système académique français, par une identification empathique au malheur de ses héros, mais aussi, comme il l’affirme maintenant haut et fort, de transformer sa *souffrance* en *puissance* – mot à distinguer, avec Deleuze, du *pouvoir* –, son « malheur

⁴⁴⁶ Voir Kofman (1992 : 347-352).

institutionnel » en « liberté intellectuelle » (Didi-Huberman avec Zaoui et Potte-Bonneville 2006 : 10).

Enfin, c'est l'identité germanique de Warburg, Benjamin et Einstein, mais aussi de Freud et de Nietzsche, notamment, qui leur garantit cette place de choix dans le panthéon de l'historien de l'art français, lequel ne trouve, dans son propre pays, la France, ni ses racines ni ses principaux sympathisants. Ainsi, de même que Fried a placé son récit historique sous le signe d'une fantasmagorie française en vue d'échapper aux attaques de ses compatriotes américains, la (re)construction épistémologique didi-hubermanienne a une fonction défensive qui s'avère indissociable des questions de nationalité et de langue *étrangères*. En effet, à l'instar de Nietzsche également, chez qui Kofman (1992 : 17-21 ; 1993 : 27-36) découvre le « fantasme » d'une origine française et polonaise en réaction à la « [...] "surdité" générale des "gens de son pays" [...] », Didi-Huberman s'invente une parenté fantasmagorie avec des penseurs d'une autre culture que la sienne, en l'occurrence des historiens et des philosophes *allemands, juifs* pour la plupart, ce qui constitue une sorte de compromis avec ses racines ashkénazes maternelles. « Je pourrais sans doute évoquer telle ou telle expérience concrète », affirme-t-il pour justifier ce qu'il conçoit comme un essentiel « déplacement » : « les nombreuses difficultés – voire les polémiques – avec le milieu universitaire français, les sentiments fréquents de malentendu avec le monde anglo-saxon, *l'extraordinaire réception en milieu allemand*, le dialogue ouvert avec philosophes et littéraires, le non-dialogue avec trop d'historiens pourtant proches de mes préoccupations... » (Didi-Huberman avec Zaoui et Potte-Bonneville 2006 : 6. Nous soulignons). En définitive, ce qui se joue sur le plan personnel devient, pour lui, « un problème global d'histoire intellectuelle »⁴⁴⁷.

La généalogie intellectuelle allemande que s'invente l'historien de l'art français implique en ce sens un double « retour du refoulé ». Qualifiée de « difficile » bien que « nécessaire », sa relecture des textes de Warburg, Benjamin, Einstein et d'autres vise en effet à contrer deux processus de refoulement : d'une part, il s'agit de « déterrer » un moment fondateur de

⁴⁴⁷ Voir sa critique de l'école historique française (Lucien Febvre, Jacques Le Goff, Georges Duby), fondée sur un double rejet de la philosophie nietzschéenne et de la psychanalyse freudienne (Didi-Huberman 2000 : 44-49).

l'histoire de l'art qui a été « brisé » par la Seconde Guerre mondiale et enfoui dans la mémoire l'après-guerre; d'autre part, de transgresser un interdit maternel relatif à la langue et à la culture germaniques. Pour commencer, Didi-Huberman (2000 : 54) accuse les « disciples de Warburg » émigrés dans le monde académique anglo-saxon d'avoir « *renoncé à leur pensée théorique* » au moment même où ils ont « *renon[cé] à leur langue* ». Son argument, évoqué plus haut à propos de Panofsky, est qu'en adoptant un vocabulaire « pragmatique », soi-disant plus « scientifique » et « positif », ceux-ci ont renié la dimension philosophique de l'histoire de l'art « critique » ayant germé en Allemagne et à Vienne au début du siècle grâce aux travaux de Warburg, mais aussi d'Heinrich Wölfflin, d'Aloïs Riegl, de Max Dvorak et de Julius von Schlosser, lesquels étaient porteurs d'une importante « mutation épistémologique »⁴⁴⁸.

Or pour Didi-Huberman, retourner aux racines germaniques de sa discipline représente, de surcroît, une difficulté toute personnelle qu'il expose de la manière suivante :

Je fais moi-même partie d'une génération dont les parents voulaient bien entendre toutes les musiques du monde, sauf celle de la langue allemande. Ainsi, mon entrée dans ces textes – outre leur difficulté intrinsèque – porte la marque d'une véritable *inquiétante étrangeté de la langue* : sentir un « chez-soi » dans une langue très étrangère, que l'on approche à tâtons, que l'on emphatise peut-être un peu, qui fait peut-être un peu peur lorsqu'on pense à son histoire tout à la fois si prestigieuse et si tragique. (Didi-Huberman 2000 : 55)

C'est effectivement avec une certaine emphase qu'il évoque, dans un autre texte, « [...] le lourd silence de [sa] mère sur ces questions qui la touchaient directement [celles de la guerre et des camps de concentration], et son nécessaire moyen de survie, les livres, à l'exception de ceux écrits en allemand, langue honnie, langue qu'elle [lui] aura, sans réplique possible, interdit d'apprendre. » Aussi est-ce avec émotion que le fils raconte avoir découvert, « [...] bien des années après sa mort, un petit carnet où elle avait noté, adolescente – soit en 1943-1944 –, ses poésies préférées, la moitié d'entre elles recopiées sur le texte original de Goethe, dans cette langue romantique et philosophique qu'elle maîtrisait, qu'elle aimait donc, mais dans le plus grand secret [...] » (Didi-Huberman 2011c : 47). À la lecture de ces lignes, on

⁴⁴⁸ Voir également à ce sujet l'étude séminale de Michael Podro, *The Critical Historian of Art* (1982).

peut aisément s’imaginer à quel point cette découverte a pu bouleverser celui qui, parlant du « petit garçon » qu’il a été, invoque le « Surmoi maternel » afin d’expliquer son choix d’étudier l’histoire de l’art et la philosophie plutôt que de suivre les pas de son père artiste : manière, confie-t-il encore, « [...] de répondre au désir de cette maman que la guerre avait empêché de faire ce qu’elle aurait voulu faire [...] », à savoir poursuivre ses études (Didi-Huberman avec Bricault 2015). En somme, c’est le double renoncement de sa discipline et de sa propre mère à la langue philosophique et poétique allemande⁴⁴⁹ – langue à laquelle l’une et l’autre étaient pourtant profondément attachées – qui conduit Didi-Huberman à retrouver une « étrange familiarité » dans les textes de Warburg, Benjamin et les autres⁴⁵⁰.

Voilà pourquoi il lui importe autant de resserrer, fantasmatiquement et biographiquement, les liens théoriques et conceptuels existant entre les différents personnages de son « roman familial ». En se donnant pour tâche d’organiser la rencontre entre eux, Didi-Huberman cherche à recréer, à travers ses écrits, une sorte de « communauté fantasmatique »⁴⁵¹ au centre de laquelle il place la figure matricielle de Warburg et, par filiation, sa propre personne. La rencontre la plus déterminante mise en scène par notre auteur est certainement celle entre Aby Warburg et Walter Benjamin. Dans *Devant le temps*, il postule qu’une relation à la fois proximale et « contrastée », « intense » mais « malheureuse » rattache la pensée de Benjamin à l’œuvre warburgienne (Didi-Huberman 2000 : 90). Le caractère malheureux de cette relation tient essentiellement, selon lui, au fait que Warburg et Benjamin n’ont pas eu la chance de se *connaître* en tant qu’*individus* (sur le plan biographique), alors que toutes les conditions

⁴⁴⁹ La question de la langue est abordée à nouveau dans *L’image survivante*, que nous considérons comme le livre de la Mère dans l’organisation fantasmatique didi-hubermanienne : « Ajoutons à cela que le vocabulaire de Warburg semble lui-même voué au statut d’un spectre : Gombrich remarque que les mots les plus importants de ce vocabulaire – tels que *bewegtes Leben*, *Pathosformel*, *Nachleben* – ont du mal à passer en anglais. Il faudrait plutôt dire que l’histoire de l’art anglo-saxonne d’après-guerre, cette histoire de l’art largement débitrice d’Allemands émigrés, a exercé sur elle-même un travail de renoncement à la langue philosophique allemande. » (Didi-Huberman 2002a : 32)

⁴⁵⁰ C’est d’abord par l’entremise de Freud que Didi-Huberman s’est mis à l’allemand dans ce contexte peu favorable en vue de développer son projet d’histoire de l’art, celui d’une « [...] critique renouvelée [anti-kantienne] de la connaissance propre aux images [...] », à partir des outils offerts par la psychanalyse (Didi-Huberman 1990 : quatrième de couverture).

⁴⁵¹ Nous empruntons cette expression à Kofman (1992 : 352).

étaient réunies pour qu'ils puissent se *reconnaître* en tant que *penseurs* (sur le plan épistémologique) :

Même si Benjamin, errant et pauvre, a pu ressentir la distance sociale qui le séparait du vieil érudit richissime, il s'est probablement reconnu dans le chercheur juif, isolé, sans chaire – tous deux ayant essuyé le refus d'habilitation universitaire –, parfaitement anachronique dans son intérêt non positiviste pour les « rebuts de l'histoire », dans sa quête non évolutionniste des « temps perdus » qui secouent la mémoire humaine en sa longue durée culturelle. (Didi-Huberman 2000 : 91)

Ajoutant, à la suite de ce paragraphe, que Benjamin voyait en Warburg un « esprit noble et remarquable » dans la lignée de Leibniz, soit « le type [même] du savant seigneurial », Didi-Huberman (2000 : 91) émet l'hypothèse qu'un accès « intime » à la recherche warburgienne lui aurait sans doute permis de se sentir encore plus proche de lui, tant sur le plan stylistique, méthodologique et conceptuel que sur le plan psychique et affectif. Il aurait découvert, entre autres : une conception analogue de la « temporalité à double face », laquelle s'énonce en termes de « dialectique » (*Dialektik*) et d'« image dialectique » (*dialektische Bild*), chez l'un, et de « polarités » (*Polarität*), chez l'autre; des affinités méthodologiques découlant de leur usage réciproque du montage, ce qui permet, par exemple, de rapprocher le *Livre des passages* de Benjamin du *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg; une même approche « anachronique » des images axée sur les phénomènes de « survivances » (*Nachleben*), pour employer le vocabulaire warburgien; corrélativement, une posture similaire de « psycho-historien » tenant compte du caractère psychique et mémoriel du temps; la nécessité, ressentie par chacun, d'ouvrir le champ des objets de l'histoire de l'art en adoptant une perspective anthropologique... D'après Didi-Huberman (2002 : 91-95), tout cela – et bien plus encore – aurait pu être mieux *reconnu* si Benjamin et Warburg s'étaient *connus*. Or malheureusement, il en fut autrement. N'ayant pas osé entrer en contact avec l'homme de son vivant, Benjamin s'est buté aux « gardiens » hostiles et autoritaires des portes de l'institut qui conserve son héritage intellectuel. Pour tout dire, le jeune philosophe a eu le « malheur » de s'adresser à Panofsky plutôt qu'à Warburg, recevant de ce dernier une réponse « lourde de ressentiment », comme le relate une lettre à Hugo von Hoffmannsthal datée de 1928 (Didi-Huberman 2000 : 95-97).

Il revient donc à Didi-Huberman, *contre Panofsky* et ses disciples, de former fantasmatiquement le couple Warburg-Benjamin de manière à renforcer la parenté épistémologique qui existe entre ces deux penseurs dont il se sent le plus proche, ceux-ci étant, avec Freud, les plus souvent cités dans ses textes. Cette opération fantasmatique lui permet non seulement de participer à leur destin par identification, mais aussi de se les approprier comme étant *ses* parents symboliques, établissant avec eux une relation privilégiée, voire un certain rapport d'exclusivité qui, dans la logique du roman familial, implique de les élever très haut. Révélant des mécanismes analogues à ceux que nous avons repérés au sein du discours friedien, les textes de Didi-Huberman nous présentent Warburg et Benjamin comme des êtres « d'exception » tendus entre « puissance » et « souffrance »⁴⁵², soit comme des figures héroïques issues d'une histoire à la fois « prestigieuse » et « tragique » (celle de l'Allemagne juive, bien sûr) dont personne avant lui n'avait, semble-t-il, pleinement reconnu le précieux héritage. C'est ainsi que le fils, écartant une bonne partie de ses confrères et consœurs⁴⁵³, propose de transformer le *pathos* des deux individus – leur drame personnel, leur souffrance ou leur « folie », s'agissant de Warburg, qui a sombré dans une profonde psychose entre 1918

⁴⁵² La dialectique de la souffrance et de la puissance est longuement développée dans le second chapitre du livre *Atlas ou le gai savoir inquiet* consacré à l'atlas d'images *Mnemosyne* produit par Warburg entre 1924 et 1929. Dans ce texte, Didi-Huberman (2011a : 83-115) fait appel à la figure mythologique d'Atlas, le titan condamné à porter sur ses épaules le poids des souffrances du monde, dont une représentation sculpturale, celle du célèbre *Atlas Farnèse* (c. 150 av. J.-C.), est reproduite sur la deuxième planche de *Mnemosyne*. Cette image emblématique de l'apitoiement est conçue par Didi-Huberman (2011a : 84) comme « [...] une figure tout à la fois mythologique et méthodologique, allégorique et autobiographique, du projet warburgien dans sa totalité ». Selon lui, en effet, Atlas incarne une « polarité fondamentale » de la pensée de Warburg qui se traduit en termes de *monstra* et d'*astra* : « [...] d'un côté, la *tragédie* par laquelle toute culture fait montre de ses propres monstres (*monstra*) ; de l'autre, le *savoir* par lequel toute culture explique, rédime ou déjoue ces mêmes monstres dans la sphère de la pensée (*astra*) » (Didi-Huberman 2011a : 84-85). Pour son héritier privilégié, l'œuvre warburgienne constitue en ce sens un « savoir tragique » : *pathei mathos*, selon l'expression d'Eschyle. S'interrogeant ensuite sur le destin moderne d'Atlas – « Que devient alors – et comment devient – cette figure d'Atlas à l'époque d'Aby Warburg et de Walter Benjamin? En quoi consiste le gai savoir inquiet de ces hommes qui ont lu toutes les sagesses de l'Antiquité mais que la Grande Guerre et la montée des fascismes auront soudain saisi d'effroi? » –, l'auteur d'*Atlas ou le gai savoir inquiet* propose une variante sécularisée du titan mythologique : celle, benjaminienne, du pauvre ou du « Juif errant », qu'il rapproche des « justes cachés » (*Lamedvovniks*) de la culture hassidique, des figures dé-héroïsées dont le fardeau moderne est d'autant plus lourd à porter qu'il renvoie à la barbarie humaine d'un monde en destruction (Didi-Huberman 2011a : 166-167).

⁴⁵³ Voir par exemple son débat avec Agamben sur la « valeur d'usage des hypothèses benjaminienne » dans *Survivances des lucioles*. Dans ce livre, Didi-Huberman (2009b) reproche à Agamben d'avoir mal utilisé la pensée de Benjamin en transformant son diagnostic d'un « appauvrissement » ou d'un « déclin » de l'expérience, conçu comme un processus en cours dans « Expérience et pauvreté » (1933), en un mouvement inachevé, en « destruction », c'est-à-dire en « disparition » effectuée et *achevée*.

et 1924 – en une « merveilleuse lucidité », c'est-à-dire en une « *puissance de connaître* » (Didi-Huberman 2002a : 507 ; 2011a : 93).

Il convient d'ailleurs, avant de poursuivre, de nous attarder un peu sur le rapport que Didi-Huberman entretient avec la souffrance psychique de sa « mère » fantasmée. D'entrée de jeu dans *L'image survivante*, ce dernier condamne le fait que plusieurs biographes de Warburg, à commencer par Gombrich, à qui fut confiée l'écriture de sa « biographie intellectuelle » officielle (1970), aient volontairement censuré la dimension psychopathologique du personnage, brochant de celui-ci un portrait « désincarné », « prude » et « édulcoré » : « [...] on ne sépare pas un homme de son *pathos* – de ses empathies, de ses pathologies – », objecte Didi-Huberman (2002a : 30-31), « on ne sépare pas Nietzsche de sa folie ni Warburg de ses *pertes de soi* qui le laissèrent presque cinq ans entre les murs d'un asile psychiatrique. » Se disant toutefois bien conscient du « danger symétrique » consistant à surinvestir le *pathos* de l'homme jusqu'à « [...] négliger l'œuvre au profit d'une fascination de mauvais aloi pour un destin digne de roman noir [...] », Didi-Huberman (2002a : 31) dissimule sa propre fascination à l'égard de la situation psychique de Warburg derrière des arguments d'ordre épistémologique et théorique empruntés à Freud. Plaçant la période d'internement du « chercheur fou » (1921-1924)⁴⁵⁴ sous le signe d'une « construction dans la folie » – référence directe au texte freudien « Constructions dans l'analyse » (1937) où se trouve formulée, entre autres, l'idée d'une vérité inhérente au délire⁴⁵⁵ –, l'auteur avance que la « régression » pathologique de Warburg – moment qu'il faudrait concevoir moins comme une plongée dans la maladie que comme une ultime tentative de « reconstruction » – lui aura permis de renouveler et d'approfondir toute sa recherche et, ce faisant, de fonder un nouveau « [...] *savoir* rigoureux sur la culture et les formes de son historicité » (Didi-Huberman 2002a : 367, 390). Voilà comment, par une efficace sublimation de ses propres investissements

⁴⁵⁴ De 1921 à 1924, Warburg fut traité par le psychiatre et fondateur de l'analyse existentielle Ludwig Binswanger dans les murs de la clinique Bellevue de Kreuzlingen, en Suisse, qu'il dirigeait. C'est durant cette période d'internement que l'historien d'art psychotique rédigea et livra sa célèbre conférence « Le rituel du serpent » (1923) relatant son expérience initiatique chez les Hopis d'Amérique en 1895. Condition de sa sortie du Privatsanatorium, la présentation d'une conférence scientifique au personnel et aux patients de Bellevue devait prouver qu'il avait recouvré la santé mentale.

⁴⁵⁵ Voir les développements du chapitre 1.

fantasmatiques, Didi-Huberman nous fait passer du psychobiographique au théorique, et par le fait même, de l'individuel au collectif :

À Bellevue, donc, Warburg aura réussi cette véritable gageure : faire de sa propre *contorsion* (dans un problème qui ne nous concerne pas) une *construction* (dont tout historien, aujourd'hui, devrait savoir bénéficier). C'est à un extraordinaire travail d'anamnèse qu'il aura – grâce à Binswanger [son psychiatre] – procédé, remontant le chemin de l'*épreuve* à l'*expérience*, et de celle-ci à la *connaissance*. (Didi-Huberman 2002a : 368)

Le rapport entre pathologie et théorie, par lequel Didi-Huberman transforme « un problème [personnel] qui ne nous concerne pas » en un « bénéfice » général pour tout historien, se trouve renforcé dans *Atlas ou le gai savoir inquiet*, où l'attention se concentre sur le projet *Mnemosyne* entamé par Warburg à sa sortie de la clinique de Binswanger. Ce projet, affirme-t-il en substance, participe à la « guérison »/« reconstruction » psychique et intellectuelle de Warburg. Là encore s'énonce le fantasme théorique didi-hubermanien d'ériger la folie warburgienne en histoire et en philosophie : « On s'aperçoit ainsi, à lire l'histoire clinique de Warburg, que pas un seul de ses motifs délirants n'est, en fait, séparable des grands paradigmes où s'organisait depuis longtemps sa pensée historique et philosophique. La folie de Warburg fut donc, d'abord, un destin de son *Denkraum* [espace de pensée]. » (Didi-Huberman 2011a : 240) Aussi est-ce à nouveau sur la base de motifs épistémologiques que l'auteur justifie, quelque pages plus loin, son intérêt (sa fascination ? son obsession ?) pour la psychobiographie de Warburg :

L'histoire clinique d'Aby Warburg ne nous intéresserait pas si elle n'était qu'un épisode purement subjectif, un simple défaut dans son « espace de pensée ». Mais elle est bien plus que cela. Elle se développe de façon dialectique, toujours sur deux plans hétérogènes, conflictuels, qui ne cessent pourtant de se recroiser : le non-savoir et le savoir, le *pathos* et le *logos*, l'histoire personnelle et l'histoire tout court. C'est ainsi qu'il faut comprendre la grande « psychomachie » de Warburg. (Didi-Huberman 2011a : 246-247)

Rejoignant ici la position de Kofman selon laquelle la théorie et le délire jouent des rôles analogues dans l'économie psychique du sujet, Didi-Huberman fait non seulement de la folie de Warburg une conséquence et un prolongement de sa recherche intellectuelle, mais il met également cette folie singulière en lien avec la folie générale de l'époque, celle qu'a déclenchée et déchaînée la Première Guerre mondiale. Or, tout en tirant profit de la déconstruction psychanalytique des oppositions savoir/folie et pathologie

individuelle/pathologie collective⁴⁵⁶, l'analyse didi-hubermanienne présente un caractère prescriptif qui nous paraît quelque peu contradictoire avec la dénonciation du discours autoritaire de l'histoire de l'art académique sur laquelle se fonde cette analyse, aussi bien qu'avec la théorisation freudienne elle-même, reconnue à la base dans sa valeur de « construction » hypothétique⁴⁵⁷. S'exprimant au moyen de formules impératives telles que « c'est ainsi qu'il *faut* comprendre... » ou encore « le récit clinique d'Aby Warburg *doit* [...] se lire selon... » (Didi-Huberman 2011a : 241. Nous soulignons), le fantasme théorique de l'auteur rejoint son fantasme œdipien par le truchement d'un désir à peine camouflé d'être le seul capable de saisir correctement, de reconstruire et de perpétuer l'héritage épistémologique « dialectique » de son ancêtre maternel ; d'où, sans doute, sa tendance à récuser les interprétations et applications divergentes au profit de *sa* lecture.

Afin de renforcer la double affinité de pensée et de vécu qui unit les différents personnages du roman familial de Didi-Huberman, nous pouvons également évoquer, mais sans trop nous y attarder, sa reconstruction des relations entre Warburg et Nietzsche, ou encore entre Warburg et Bataille, pour ne nommer que celles-ci. Dans *L'image survivante* et *Atlas ou le gai savoir inquiet*, l'historien de l'art ne manque pas de souligner en effet la « parenté directe » et « légitime » que Warburg aurait éprouvée avec Nietzsche : lui qui, victime d'un « effondrement » psychique similaire quelques années plus tôt, fut soigné par l'oncle de son propre médecin, Ludwig Otto Binswanger (belle coïncidence !), et dont les « traits cliniques » connus, aussi bien que la conception de l'histoire et de la culture, faisaient écho à ceux du chercheur d'Hambourg (Didi-Huberman 2002a : 126-154 ; 2011a : 240-241). Il en va de

⁴⁵⁶ Voilà ce qui est posé explicitement dans le chapitre introductif d'*Atlas* à propos de la valeur épistémologique de l'imagination : « Que l'imagination ait à voir avec la folie et, partant, avec l'erreur et l'illusion, voilà qui, au fond, n'a rien d'inquiétant pour un philosophe rationaliste. Mais que, dans sa proximité même avec la folie, l'imagination soit capable de mettre au jour des raisons que la raison ignore – comme l'envisageront, parmi d'autres, Goethe ou Baudelaire, Benjamin ou Bataille –, voilà qui complique singulièrement toute théorie de la connaissance. Folie et vérité ne sont pas aussi incommensurables que les dualismes traditionnels veulent bien nous le faire croire. Ce que Sigmund Freud nous a enseigné au niveau psychique sur la *savoir inconscient* des rêves ou des symptômes, Aby Warburg nous l'aura également démontré au niveau culturel lorsqu'il s'attache aux *savoirs survivants* que les images transmettent dans la longue durée. » (Didi-Huberman 2011a : 39)

⁴⁵⁷ Vouilloux (2011) a critiqué cet aspect problématique du cadre interprétatif de Didi-Huberman, voyant dans sa manière de procéder avec « bien trop d'assurance » le « risque d'une retotalisation », c'est-à-dire d'une « fermeture » paradoxale de sa pensée de l'« ouverture ». Bien qu'un peu sévère, la critique de Vouilloux touche à un point aveugle important de l'œuvre en question.

même pour Bataille, que l'auteur de *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995) rapproche de Warburg à la fois sur le sur le plan méthodologique et sur le plan biographique, en prenant soin de signaler leur référence nietzschéenne commune, une « affinité élective » qui permet en quelque sorte de « germaniser » l'écrivain français, tout comme sa proximité avec Carl Einstein à l'époque de la revue *Documents* (1929-1931), sur laquelle se concentre l'ouvrage⁴⁵⁸. Pointant dans un premier temps, chez Bataille et Warburg, une même « générosité vorace dans le savoir », une même « transgression » des frontières disciplinaires, une même « obsession » de l'anthropomorphisme, de ses « survivances » et de ses « décompositions », ainsi qu'une même attention aux « singularités » et aux « symptômes » inhérents aux « symboles », il ajoute, dans un second temps, que

[...] tous deux ont eu à connaître et à éprouver (Warburg avec Binswanger, Bataille avec Adrien Borel) ce que « maladie de l'âme » veut dire ; que tous deux se sont tenus en marge de l'institution universitaire, préférant passer leur vie au milieu d'immenses bibliothèques, quand ils ne partaient pas « sur le terrain » (Warburg chez les Pueblo du Mexique, Bataille dans l'Andalousie des corridas [...]) (Didi-Huberman 1995 : 380)

Nous pourrions continuer ainsi très longtemps sans épuiser l'analyse des filiations (re)construites dans et par l'œuvre didi-hubermanienne, tant cette logique épistémobiographique – et en dernier ressort fantasmatique – s'y décline de façon systématique, rhizomatique et quasi infinie, comme en témoignent encore les toutes dernières publications de l'auteur⁴⁵⁹.

Il convient néanmoins, avant de clore cette section, d'examiner la place spéciale qu'occupe la figure de Freud dans la généalogie fantasmatique (principalement allemande) reconstruite par Didi-Huberman. Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce dernier attribue d'emblée à la psychanalyse freudienne un rôle crucial dans le renversement du paradigme

⁴⁵⁸ Voir entre autres Didi-Huberman (2000 : 190-191).

⁴⁵⁹ Pour un exemple éloquent, voir la mise en relation de Warburg et de Benjamin avec le cinéaste russe Sergueï Eisenstein dans le sixième et dernier tome de *L'œil de l'histoire* (Didi-Huberman 2016 : chap. 4-5 en particulier). Comme c'est généralement le cas, ce rapprochement fait intervenir une contre-figure, en l'occurrence celle de Barthes, comme l'exprime clairement le titre d'un article publié en 2012 dans la *Revue d'histoire du cinéma*, « *Pathos et praxis : Eisenstein contre Barthes* ». Cette opposition frontale a d'ailleurs été discutée lors du séminaire montréalais de 2014.

rationaliste (kantien) de l'histoire de l'art vasaro-panofskienne. Dans *Devant l'image*, en effet, la notion de « symptôme » et la théorisation du « travail du rêve » (en particulier, le travail de « présentabilité » ou de « figurabilité » des formations inconscientes) sont présentées comme des outils critiques pour la remise en question de la notion de représentation et, de façon plus générale, de tout savoir relatif à l'art et aux images. Figure antagoniste de Kant et ennemi de la pensée positiviste, Freud se retrouve donc *a priori* dans le camp « ami » de Warburg. Or à nouveau, cette alliance doit être élaborée par écrit afin d'acquérir sa double consistance fantasmatique et épistémologique. Tandis que *Devant le temps* « dramatise⁴⁶⁰ », de façon particulièrement empathique, la rencontre entre Warburg et Benjamin, c'est dans la troisième partie de *L'image survivante* (« L'image-symptôme ») que Didi-Huberman (re)construit, sur près de cent pages, la parenté théorique entre Warburg, le « savant “fou” », et Freud, le « savant “des fous” », pour reprendre ses propres dénominations (2002a : 507).

Comme l'a très justement noté Vouilloux (2011 : 294-295), en attirant l'attention sur les prépositions employées dans l'intitulé des différents chapitres de l'ouvrage, un changement s'opère dans la section consacrée à Freud. En effet, alors que les parties précédentes analysaient les « sources » de la pensée warburgienne dans une perspective intertextuelle – « Warburg avec Tylor », « Warburg avec Burkhardt », « Warburg avec Nietzsche », « Warburg avec Darwin » –, le chapitre différemment intitulé « Warburg vers Freud », qui précède significativement celui traitant de « Warburg chez Binswanger », propose « [...] de réimaginer le chemin qui mène de Warburg à Freud » (Didi-Huberman 2002a : 283. Nous soulignons.), c'est-à-dire de retracer les affinités fondamentales entre leurs travaux respectifs, au-delà des sources et des thèmes communs, et ce, de manière à retrouver le « nœud intime » refoulé liant Warburg à la psychanalyse freudienne. Ce que Vouilloux (2011 : 295) conçoit comme un double « pari méta-abductif », soit l'hypothèse « d'un Warburg freudien et d'un Freud warburgien », répond tout aussi bien à l'invention jugée fautive d'un « Warburg

⁴⁶⁰ « Je dramatise tout. Quand j'étais enfant, j'avais peur de tout. Maintenant, je dramatise tout, Dramatiser, c'est une technique de pensée et d'écriture. C'est ce que fait Nietzsche, et celui qui a presque théorisé la dramatisation de la pensée, c'est Georges Bataille. » (Didi-Huberman avec Lussier, Massoutre et Plante 2015 : 36)

jungien⁴⁶¹ », d'un « Warburg cassirérien⁴⁶² » ou, plus récemment, d'un « Warburg charcotien⁴⁶³ » (cette expression est de nous), qu'à l'appropriation anglo-saxonne de la tradition warburgienne, que Didi-Huberman tient finalement pour principale responsable de la « censure » ou du « refoulement » des fondements nietzschéens et freudiens de l'histoire de l'art allemande. Ainsi, si ce dernier dit reconnaître la dimension « orientée », et par conséquent « discutable », de sa lecture de Warburg, c'est moins pour en relativiser humblement la valeur interprétative que pour affirmer la portée essentiellement *polémique* de son rapprochement avec Freud : selon lui, en effet, une interprétation freudienne de l'œuvre warburgienne qui s'articule sur la notion de symptôme, comme celle qu'il propose dans *L'image survivante*⁴⁶⁴, permet non seulement « [...] d'exprimer ce que [les modèles temporels, corporels et sémiotiques mis en œuvre par Warburg] *visaient*, façon de leur rendre une valeur d'usage qu'ils semblent avoir perdue depuis longtemps », mais aussi, et avant tout, de « [...] discute[r]

⁴⁶¹ Didi-Huberman rejette l'orientation des travaux de Warburg axés sur la notion de « survivance » (*Nachleben*) vers la théorie des archétypes de Jung, qu'il rencontre notamment chez Fritz Saxl et, plus tard, chez Gombrich. Pour lui, ce rapprochement implique une réduction triviale de la pensée warburgienne et un rabattement de ses modèles temporels complexes sur un « simple jeu de “continuité et variation” » (Didi-Huberman 2002a : 277).

⁴⁶² Voir le chapitre « Forces symptomales et formes symboliques : Warburg avec Cassirer? », où l'auteur analyse le rôle de Cassirer dans le « devenir *panofskien* » de l'iconologie warburgienne et conclut, à l'encontre des tentatives de rapprochements entre les deux penseurs, qu'un fossé les sépare du point de vue de leurs styles théoriques respectifs. L'hypothèse « Warburg avec Cassirer? » est ainsi réfutée par un implicite « Warburg contre Cassirer » (Didi-Huberman 2002a : 433-451).

⁴⁶³ Dans le chapitre « *Dialectik des monstrums*, ou la contorsion comme modèle », Didi-Huberman réfute l'analogie proposée par Sigrid Schade (1993) entre la psychopathologie de Charcot et la *Kulturwissenschaft* de Warburg. Selon lui, bien que l'analyse de Schade ait le mérite d'éclairer une « tache aveugle » de l'histoire de l'art, à savoir son refus de reconnaître les extensions pathologiques des « formules de pathos » (*Pathosformeln*) warburgiennes, c'est chez Freud et non chez Charcot qu'il faut chercher un modèle épistémologique du symptôme analogue à celui de Warburg. En fait, écrit-il, « [...] les symptomatologies de Charcot et Warburg s'opposent sur presque tous les plans : le symptôme selon Charcot est une catégorie *clinique* réductible à un tableau régulier et à un critère nosologique bien défini. Tandis que le symptôme selon Warburg est une catégorie *critique* faisant exploser le “tableau régulier” de l'histoire stylistique comme les critères académiques de l'art. Charcot a désiré que le symptôme fût toujours ramené à sa *détermination* (traumatique, neurologique, voire toxique). Tandis que Warburg a fait du symptôme une œuvre constante, constamment ouverte, de la *surdétermination*. D'un côté, le *protocole* quasi totalitaire de l'attaque “complète et régulière” ; de l'autre, une erratique *intrication*, un amas de serpents mouvants dont on serait bien en peine de fixer – comme dans le tableau de Charcot – l'abscisse et l'ordonnée » (Didi-Huberman 2002a : 292-293). Nous reviendrons plus loin sur ce rejet du modèle charcotien au profit du modèle freudien que Didi-Huberman a d'abord argumenté dans sa thèse sur l'hystérie (1982). Remarquons, par ailleurs, que ce dernier insiste déjà, dans *Devant l'image*, sur son recours à la psychanalyse freudienne en tant que paradigme « critique » et non « clinique » (Didi-Huberman 1990 : 14).

⁴⁶⁴ Didi-Huberman (2002a : 273-362) s'attache surtout à démontrer la proximité des notions warburgiennes de *Nachleben* (survivance) et de *Pathosformel* (formule de pathos), mais aussi de ce que Warburg concevait comme sa « dialectique du monstre », avec la structure de « compromis » du symptôme et la dialectique refoulement-retour du refoulé qu'elle implique.

ou *dispute[r]* l'orientation majoritaire, néo-panofskienne de l'héritage warburgien » (Didi-Huberman 2002a : 274-275. Nous soulignons). En bref, il s'agit à nouveau, pour Didi-Huberman, de se réapproprier cet héritage afin d'en faire la matrice de sa propre fantasmatique. Cela implique d'opérer un partage entre les alliés (à situer *avec* ou *vers* Warburg) et les ennemis (à situer *contre* Warburg, Benjamin, Freud et les autres), selon une logique dichotomique qui, de notre point de vue, entre en contradiction avec les intentions *dialectiques* déclarées du projet didi-hubermanien – un aspect que nous aborderons dans la prochaine section.

Du reste, il convient de signaler que la psychanalyse freudienne participe, comme l'anthropologie warburgienne⁴⁶⁵ et la philosophie de l'histoire benjaminienne, à l'émancipation intellectuelle du jeune Didi-Huberman vis-à-vis de ses propres maîtres français : le philosophe Henri Maldiney, dont il a suivi l'enseignement phénoménologique à Lyon, et l'historien de l'art Hubert Damisch, qui l'a formé au structuralisme et à la sémiologie dans le sillage de Louis Marin à l'EHESS. Cette double formation est relatée comme suit dans un entretien récent :

Ma formation est liée à certains états du discours sur les objets visibles. D'un côté, pour le dire rapidement, il y avait une école structuraliste qui essayait de traiter les images comme des langages. Je l'ai bien connue, puisque j'ai été l'étudiant d'Hubert Damisch, j'ai fait des séminaires avec Louis Marin, j'allais à Urbino au collège de sémiotique. Je connais très bien Umberto Eco. De l'autre côté, il y avait une tradition phénoménologique, complètement opposée : l'enseignement d'Henri Maldiney, ami de Heidegger, de Binswanger, de Fink, de toute cette tradition phénoménologique allemande. C'était assez rare que quelqu'un connaisse les deux. Maldiney avait un discours magnifique sur les images et les œuvres d'art. J'ai découvert chez lui les noms de Aloïs Riegl – il était le seul à connaître Riegl à cette époque, et tout ce qu'en dit Deleuze vient directement de Maldiney –, Fiedler, Hildebrandt, tous ces penseurs de l'esthétique allemande. J'ai beaucoup appris chez Maldiney, mais il me semblait y avoir une contradiction dans les termes du discours phénoménologique sur l'art. Il parlait d'une mosaïque byzantine, d'un côté très

⁴⁶⁵ À propos de la dimension anthropologique de l'épistémologie warburgienne, sur laquelle Didi-Huberman met plus particulièrement l'accent, voir son article programmatique « Pour une anthropologie des singularités formelles. Note sur l'invention warburgienne » (1996). Ce texte associe l'apport fondamental de Warburg à sa double prise en compte de la « surdétermination anthropologique » des images et des « singularités formelles » (Didi-Huberman 1996 : 157-163).

prophétique, et il disait *Dasein*, l'être-là, puis il montrait une aquarelle de Cézanne, qui n'a rien à voir, et il disait le même mot, *Dasein*, le monde, l'être au monde. Le problème, c'est le *devenir-penser* d'un objet spécifique qui est ce tableau-là, cette image-ci. C'est pourquoi je fais des analyses de cas. (Didi-Huberman avec Lussier, Massoutre et Plante 2015 : 34)

Dans ce commentaire, le parti pris allemand de l'historien de l'art français est réitéré par le biais de son rapport privilégié à l'esthétique phénoménologique. En 2002, il affirmait d'ailleurs avoir « [...] probablement lu avec plus d'attention les analyses cliniques d'Erwin Straus ou de Ludwig Binswanger que les grands textes synthétiques de la phénoménologie française », tels que *L'imaginaire* (1940) de Sartre, *Le visible et l'invisible* (1964) de Merleau-Ponty ou encore *Regard, parole, espace* (1973) de Maldiney, son ancien professeur, textes qu'il juge trop généraux (Didi-Huberman avec Noudelmann 2002 : 94). Mais qu'elle soit allemande ou française, l'approche phénoménologique s'est avérée, dès le départ, tout aussi insuffisante à ses yeux que l'approche sémiotique/structuraliste pour aborder les images dans leur singularité et leur efficacité, c'est-à-dire leur intensité. Dans l'« Appendice » de *Devant l'image*, Didi-Huberman soutient que la notion psychanalytique de « symptôme » (au sens freudien) permet, par l'articulation dialectique des points de vue phénoménologique (événement) et sémiotique (structure), de surmonter leurs limites respectives :

[...] le concept de symptôme, concept à double face, est lui-même à l'exacte limite de deux champs théoriques : un champ d'ordre *phénoménologique* et un champ d'ordre *sémiologique*. Or tout le problème d'une théorie de l'art réside dans l'articulation de ces deux champs, ou de ces deux points de vue : à se cantonner dans l'un, on court le risque de se taire définitivement, par effusion devant ce qui est beau ; on ne parlera plus que selon la « tonalité affective » ou la « célébration du monde » ; on courra donc le risque de se perdre dans l'immanence – une singularité empathique –, de devenir inspiré et muet, ou bien stupide. A ne faire fonctionner que l'autre, on courra le risque de parler trop fort et de faire taire tout ce qui ne relève pas strictement du dispositif ; alors on pensera plus haut que la peinture ; on courra donc le risque de se perdre dans la transcendance d'un discours eidétique – un universel abstrait du sens – qui n'est pas moins contraignant que l'idéalisme du modèle référentiel. [...] 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 comme rapport à la signifiante (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 [...] (Didi-Huberman 1990 : 309-310⁴⁶⁶)

Didi-Huberman a donc eu recours à la notion freudienne de symptôme pour « dialectiser » (l'un de ses verbes préférés⁴⁶⁷) et dépasser, en quelque sorte, les deux champs théoriques auxquels le rattache sa double éducation philosophique et historico-artistique : la phénoménologie et la sémiologie, incarnées respectivement par Maldiney et Damisch⁴⁶⁸ dans son récit personnel⁴⁶⁹. Terme polysémique, extensible et extrêmement malléable dans l'usage « critique » (et non « clinique ») qu'il revendique de celui-ci⁴⁷⁰, le « symptôme » s'est alors paradoxalement imposé, dans son propre vocabulaire, comme un « mot magique » porteur d'une certaine autorité théorique, de façon exactement symétrique aux « mots magiques » sous-tendant les attitudes néo-kantiennes de l'histoire de l'art qu'il dénonce (« imitation », « représentation », « idée », etc.)⁴⁷¹.

Fétichisme dialectique

Le paradoxe qui vient d'être signalé peut être associé au fait que la notion de symptôme, chez Didi-Huberman, relève d'une logique défensive plus générale que nous appellerons ici « fétichisme dialectique⁴⁷² ». Par cette expression, nous visons non seulement la fixation quasi obsessionnelle de l'historien de l'art sur une forme de « dialectique » électivement incarnée par certaines figures intellectuelles, certains concepts et certains « objets d'étude et de passion », tels qu'ils désignent les images chez Warburg (Didi-Huberman 2002a : 507), mais aussi la fonction protectrice ou, comme dirait Kofman, « apotropaïque » (en tant que révélateur-écran

⁴⁶⁶ Voir également Didi-Huberman avec Lacoste (1995 : 202).

⁴⁶⁷ Sur les « verbes philosophiques » de Didi-Huberman, voir Sauvanet (2011 : 215-218).

⁴⁶⁸ Didi-Huberman règle ses comptes avec Damisch notamment dans *Remontages du temps subi* (2010 : 59-67) à propos de la « querelle des images » à laquelle a été mêlée *Images malgré tout*.

⁴⁶⁹ Sur la primauté de la psychanalyse sur la philosophie, et plus particulièrement de la phénoménologie, voir Hagelstein (2005a; 2005b; 2006).

⁴⁷⁰ Voir à ce sujet son « Dialogue sur le symptôme » (1995) avec le psychanalyste Patrick Lacoste, qui formule plusieurs objections à l'égard de son appropriation du concept freudien dans le champ de l'histoire de l'art.

⁴⁷¹ Didi-Huberman (avec Lussier, Massoutre et Plante 2015 : 36) l'a admis : « Il faut que les mots ne soient pas des mots magiques. *Symptôme* a été mon mot magique. En tout cas, ça m'a fait travailler. »

⁴⁷² Cette expression a surgi au cours d'une discussion avec Barbara Clausen à l'automne 2013. Nous la remercions de nous avoir encouragée à la reprendre dans cette thèse.

des fantasmes) qu'exerce le recours systématique – et presque abusif – à ce modèle, envisagé dans une perspective non hégélienne, c'est-à-dire non téléologique, sans synthèse et ne donnant lieu à aucun dépassement ou « relève » (*Aufhebung*) réconciliatrice⁴⁷³. Aux dires de Didi-Huberman, l'usage ouvert et extensible qu'il fait du terme « dialectique » dans ses écrits sert avant tout à cerner et à valoriser – peut-être à *survaloriser* – un type de pensée axé sur le mouvement, l'ouverture et l'ambiguïté, et procédant par l'articulation d'une série de contradictions dont les forces doivent toujours demeurer en travail⁴⁷⁴ ; donc, corollairement, à

⁴⁷³ La critique de la dialectique hégélienne est développée notamment par l'entremise de Bataille dans *La ressemblance informe* (1995), dont la troisième partie, intitulée « Symptôme : le “développement dialectique de faits aussi concrets que les formes visibles...” » comprend huit sous-sections dans lesquelles figure le mot « dialectique » : « Une dialectique “hérétique”, ou comment émettre l'hypothèse » ; « Une dialectique “négative”, ou comment ouvrir la philosophie » ; « Une dialectique “régressive”, ou comment voir naître une image » ; une dialectique “enchevêtrée”, ou comment mettre les écarts en contact » ; « Une dialectique “concrète”, ou comment rendre les formes intenses » ; « Une dialectique “extatique”, ou comment incarner désir et cruauté » ; « Une dialectique “symptomale”, ou comment toucher au plus bas ». Voir également la section « Dialectique » du troisième chapitre du premier tome de la série « L'œil de l'histoire » consacré à Bertold Brecht (Didi-Huberman 2009a : 90-94).

⁴⁷⁴ Selon le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande (2010 [1926] : 225-227), le terme « dialectique » a pris des sens très divers dans l'histoire de la philosophie : « Primitivement, art du dialogue et de la discussion; et par suite : 1° Habileté à discuter par demandes et réponses [...]; 2° Art de diviser les choses en genres et en espèces (autrement dit, de classer des concepts), pour pouvoir les examiner et les discuter [...] Le mot a eu par suite, dès l'époque grecque classique, deux sens qu'il a retenus chez les modernes : 1° un sens élogieux : logique, force de raisonnement; [...] 2° un sens péjoratif : subtilités, distinctions ingénieuses et inutiles. [...] Au Moyen Age (usage emprunté à certains Stoïciens), *Dialectique* désigne la Logique formelle et s'oppose à la Rhétorique. [...] KANT appelle *dialectiques* tous les raisonnements illusoirs, et définit la Dialectique en général une “logique de l'apparence”. [...] HEGEL, reprenant le mot *Dialectique* en un sens favorable, la définit [comme une] marche de la pensée suivant ses propres lois [et qui] est aussi conforme au développement de l'être; [...] Elle consiste essentiellement à reconnaître l'inséparabilité (*Einheit*) des contradictoires, et à découvrir le principe de cette union dans une catégorie supérieure. [...] De là l'usage très large de “dialectique” après Hegel, d'abord en allemand, puis plus récemment en français, pour désigner tous les enchaînements de pensée dans lesquels l'esprit est entraîné, de proche en proche, sans pouvoir s'arrêter à rien de satisfaisant avant la dernière étape. Cette idée, par suite, se lie souvent à celle d'*inquiétude* [...] » Toujours selon Lalande (2010 [1926] : 228), l'usage post-hégélien du terme « dialectique », que l'on retrouve en quelque sorte chez Didi-Huberman, caractérise toute pensée privilégiant le mouvement et la progression au détriment de la fixité. L'idée d'une pensée en évolution est également à l'origine du verbe « dialectiser », qui désigne le passage « [...] du point de vue du permanent à celui du changeant [...] » ou la substitution « [d']une notion fixe et bien définie par une notion moins arrêtée et en devenir. » En outre, il est intéressant de noter que Didi-Huberman fait référence à Merleau-Ponty en parlant d'une « dialectique sans synthèse ». Définie par opposition à la « mauvaise dialectique », fondée sur le modèle thèse/antithèse/synthèse, cette « bonne dialectique » intègre une dimension autocritique et prend en charge « la pluralité des rapports » et l'ambiguïté, excluant aussi bien l'idée d'un dépassement vers un nouveau positif » que celle d'un « négatif pur » (Merleau-Ponty 1964a : 120-128). Ainsi, écrit Merleau-Ponty (1964a : 129), « [...] la bonne dialectique est celle qui est consciente de ceci que toute *thèse* est une idéalisation, que l'Être n'est pas fait d'idéalisations ou de choses dites, comme le croyait la vieille logique, mais d'ensembles liés où la signification n'est jamais qu'une tendance, où l'inertie du contenu ne permet jamais de définir un terme comme positif, un autre terme comme négatif, et encore moins un troisième terme comme suppression absolue de celui-ci par lui-même. Le point à noter est celui-ci : que la dialectique sans synthèse, dont nous parlons, n'est pas pour

récuser ce qu'il nomme les « [...] attitudes anti-dialectiques, fondées sur la généralisation et le durcissement des oppositions [...] », attitudes qu'il associe au caractère doctrinaire de certains systèmes philosophiques ou théoriques (2006c : 42). Ainsi, on pourrait dire que la dialectique fonctionne chez lui comme une arme stratégique lui permettant non seulement d'attaquer les opérations dogmatiques et fantasmatiques de la pensée systématique *ennemie*, mais aussi, du même coup, de dissimuler celles que produit ou qui travaillent son propre discours, que ce soit de façon consciente ou inconsciente. Voilà également pourquoi nous parlons ici de « fétichisme » : le fétichisme est, en effet, un mécanisme de défense par lequel le sujet dissimule – sans la refouler pourtant – la réalité derrière un voile qu'il surinvestit et surestime, au point où, dans le cas qui nous occupe, il en vient même à faire écran aux regards extérieurs.

Par ailleurs, contrairement à la conception lacanienne du fétichisme en tant qu'immobilisation du fantasme à laquelle Didi-Huberman se réfère dans plusieurs de ses textes⁴⁷⁵, et qu'il oppose défensivement à sa pensée dialectique⁴⁷⁶, le fétichisme tel que nous l'entendons ici à la suite de Freud et Agamben est défini par une ambivalence constitutive qui met en jeu une forme de dialectique que nous voyons partout à l'œuvre chez notre sujet d'étude. Comme l'explique Agamben (1998 [1981] : 65-66), commentant l'article de Freud sur « Le fétichisme » (1927), le fétiche résulte du conflit entre la perception d'une réalité en

autant le scepticisme, le relativisme vulgaire, ou le règne de l'ineffable. [...] Dans la pensée et dans l'histoire, comme dans la vie, nous ne connaissons de dépassements que concrets, partiels, encombrés de survivances, grevés de déficits. » Ce passage est cité dans le billet « Dialectique, oui, synthèse, non » publié par Didi-Huberman sur le blog *Mediapart* le 17 décembre 2012.

⁴⁷⁵ Par exemple : Didi-Huberman (1982 : 246 ; 1985 : 86-87, 94-95, 127).

⁴⁷⁶ Dans le chapitre « Image-fait ou image-fétiche » de son livre *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman convoque les développements de Lacan sur le « fétichisme » afin de désarçonner la critique de Gérard Wajcman, qui l'a accusé de « fétichiser » les images des camps de concentration au nom d'une sorte de perversité religieuse. Pour réfuter cette accusation de fétichisme, il cite plus particulièrement les deux passages suivants du *Séminaire* de Lacan sur « La relation d'objet » où l'accent est mis sur le caractère inanimé et immobile du fétiche : « Dans le fétichisme, le sujet dit lui-même qu'il trouve finalement son objet, son objet exclusif, d'autant plus satisfaisant qu'il est inanimé. Comme cela, au moins, il sera tranquille assuré de ne pas avoir de déception de sa part. Aimer une pantoufle, c'est vraiment avoir l'objet de ses désirs à sa portée. Un objet dépourvu de toute propriété subjective, intersubjective, voire transsubjective, c'est plus sûr. » ; « Ce qui constitue le fétiche [...] c'est le moment de l'histoire où l'image s'arrête. [...] Pensez à la façon dont un mouvement cinématographique qui se déroulerait rapidement s'arrêterait tout d'un coup en un point, figeant tous les personnages. Cet instantané est caractéristique de la réduction de la scène pleine, signifiante, articulée de sujet à sujet, à ce qui s'immobilise dans le fantasme. » (Lacan 1994 cité dans Didi-Huberman 2003 : 100, 101). Pour Didi-Huberman, cette description du fétichisme serait tout à fait contraire à sa manière de lire les images.

contradiction avec le fantasme de l'enfant, à savoir l'absence du pénis de la femme (de la mère), et le déni (*Verleugnung*) de cette perception causé par la force d'un contre-désir. La coexistence de ces deux attitudes opposées provoque, chez le sujet fétichiste, un clivage du moi et la formation d'un compromis, soit la création ou l'élection d'un substitut au phallus manquant. Le fétiche repose donc sur une « fondamentale ambiguïté », écrit Agamben ([1981] : 66), puisqu'il est « [...] tout à la fois présence de ce rien qu'est le pénis maternel et signe de son absence ; symbole de quelque chose et en même temps de son contraire, il ne peut subsister qu'au prix d'une déchirure essentielle entre deux conduites inverses, par où s'entame une véritable fracture du moi (*Ichspaltung*). » C'est d'ailleurs en ce sens que nous parlerons plus loin de la « dialectique fétichiste ».

Cela étant posé, il convient d'observer que le modèle dialectique élaboré par Didi-Huberman se fonde sur une logique dichotomique (pensées dialectiques/pensées anti-dialectiques) qui rejoue paradoxalement ce qu'il dénonce, à savoir, précisément, le durcissement des oppositions, par l'apologie d'une position non dualiste et anti-dichotomique... La description, parfois la construction, de « dilemmes » théoriques et leur réfutation au profit d'une position dialectique est, de fait, une stratégie récurrente chez cet auteur⁴⁷⁷. L'exemple le plus évident nous est fourni dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), livre au titre parfaitement dialectique auquel nous consacrerons la dernière partie de ce chapitre. Dans ce livre, la dialectique est posée d'entrée de jeu comme une alternative critique au « dilemme » opposant deux attitudes contraires à l'égard du visible. Perçues comme tout aussi condamnables l'une que l'autre dans leur manière doctrinaire de

⁴⁷⁷ Par exemple, *Devant le temps* réfute le dilemme entre l'intemporalité des images prônée par l'esthétique classique et l'historicité chronologique de l'histoire de l'art positiviste, au profit d'une pensée dialectique de l'anachronisme développée par Benjamin et Einstein (Didi-Huberman 2000 : quatrième de couverture). De même, le texte programmatique intitulé « Pour une anthropologie des singularités formelles. Note sur l'invention warburgienne » (1996) présente la « science de la culture » (*Kulturwissenschaft*) inventée par Warburg comme indiquant une « troisième voie », c'est-à-dire une voie dialectique, qui permet de contourner le dilemme du général (ou de l'universel) et du particulier, de la structure et de la singularité. À ce titre, Didi-Huberman (1996 : 163) explique que : « [...] la *structure* anthropologique d'une civilisation n'est en rien la "synthèse" déduite d'un nombre plus ou moins grand d'exemples représentatifs résumés à leurs traits "généraux". *La structure s'atteint dans la singularité*, c'est-à-dire dans les symptômes, dans leurs moments de seuils où, selon une expression de Nietzsche, "l'art se rompt" ». Nous retrouvons ici l'articulation structure-singularité sur laquelle repose également le dépassement de l'alternative entre phénoménologie et sémiologie.

fonder leurs fantasmes en vérité ou, à l'inverse, de les nier, ces attitudes sont incarnées par deux personnages que Didi-Huberman invente pour les fins de son argumentaire, soit « l'homme de la croyance » et « l'homme de la tautologie ». D'une part, affirme-t-il,

[...] l'homme de la croyance *verra toujours quelque chose d'autre au-delà de ce qu'il voit*, lorsqu'il se trouve face à face avec une tombe. Une grande construction fantasmatique et consolatrice déplie son regard, comme se déploierait la queue d'un paon, pour libérer l'éventail d'un monde esthétique (sublime ou redoutable) aussi bien que temporel (d'espoir et de tremblement). (Didi-Huberman 1992 : 25)

D'autre part,

[...] l'homme de la tautologie inverse jusqu'au bout ce processus fantasmatique. Il prétend éliminer toute construction temporelle fictive, il voudra en rester au temps présent de son expérience du visible. Il prétendra éliminer toute image, même « pure », il voudra n'en rester qu'à ce qu'il voit, absolument, spécifiquement. Il prétendra devant la tombe ne pas rejeter la matérialité de l'espace réel qui s'offre à sa vision : il voudra *ne rien voir au-delà de ce qu'il voit* présentement. (Didi-Huberman 1992 : 27)

En somme, peut-on lire un peu plus loin, ces deux attitudes ne sont que l'avvers et le revers d'une même logique fantasmatique :

[...] la tautologie constitue en fait, sur la question du visuel, la clôture et la vanité par excellence : la formule magique par excellence, la forme elle-même inversée – équivalente, comme un gant retourné ou une image en miroir – de l'attitude de la croyance. Car la tautologie, comme la croyance, fixe les termes en produisant un leurre de satisfaction : elle fixe l'objet du voir, elle fixe l'acte – le temps – et le sujet du voir. (Didi-Huberman 1992 : 51)

Celui qu'il convient d'appeler, par analogie, « l'homme de la dialectique », soit Didi-Huberman lui-même – et avec lui (ou en lui) les différents membres de sa famille fantasmatique présentés plus haut (Warburg, Benjamin, Freud, Bataille, Einstein et Eisenstein, principalement) –, se donne pour mission de déconstruire ce « mauvais dilemme » en imposant l'exigence de « dialectiser » les manières de penser et de voir les images. Pour lui, en effet,

[I]es pensées binaires, les pensées du dilemme sont [...] inaptes à saisir quoi que ce soit de l'économie visuelle comme telle. 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 mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de

diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. (Didi-Huberman 1992 : 51-52)

Contre la fixité, le mouvement ; contre les oppositions binaires, l'entre-deux ; contre l'alternative, l'ambivalence : voilà ce qui définit fondamentalement la dialectique chez Didi-Huberman. Celle-ci se décline dans ses œuvres, tel un « signifiant flottant », à travers une multiplicité de figures et de motifs tout aussi « dialectiques » les uns que les autres : outre la pulsation cardiaque (diastole-systole) évoquée dans la citation précédente, conçue par analogie avec le flux et le reflux marin, ou encore avec le battement des ailes d'un papillon⁴⁷⁸, nous pouvons mentionner notamment le va-et-vient rythmique du « jeu de la bobine » (le *Fort-Da*) que Freud décrit dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920)⁴⁷⁹, et auquel Fédida consacre un chapitre entier de son livre *L'absence* (1978)⁴⁸⁰, motif à partir duquel l'auteur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* conceptualise la « dialectique du visuel » par opposition au « dilemme du visible » exposé précédemment (Didi-Huberman 1992 : 53-84). De façon encore plus déterminante, pensons à la figure benjaminienne de l'« image dialectique » tirée du *Livre des passages*, elle-même mise en relation avec le symptôme freudien, la « dialectique du monstre » warburgienne, la technique eisensteinienne du montage, etc.

L'« image dialectique » est une notion que Didi-Huberman ne cesse en effet d'invoquer, voire d'exalter dans ses textes, en la qualifiant tour à tour de « référence précieuse », « rare » et « extraordinaire », de « proposition bouleversante » ou d'« intuition fulgurante » : manière pour lui d'exprimer son attachement spécial à la pensée de Benjamin et, par le fait même, de s'appropriier la « valeur d'usage » de ses précieux concepts. De la notion d'image dialectique, il retient principalement le caractère d'*ambiguïté critique*, c'est-à-dire : d'une part, la

⁴⁷⁸ Le papillon envisagé comme paradigme dialectique de l'image et de la connaissance se trouve au centre du recueil *Phalènes. Essais sur l'apparition 2* (Didi-Huberman 2013d).

⁴⁷⁹ Dans ce texte, Freud (2001 [1920]) : 58-59) relate comment son petit-fils, alors âgé d'un an et demi, jouait à faire disparaître et réapparaître une bobine en bois attachée à une ficelle en accompagnant son geste du son « o-o-o-o », qui selon lui voulait dire « parti » (*Fort* en allemand), puis d'« un joyeux *Da!* », mot allemand pour « voilà ».

⁴⁸⁰ Ce chapitre a pour titre « L'«objet». Objet, jeu et enfance : l'espace psychothérapeutique » et approche les 150 pages (Fédida 2005 [1978] : 137-281).

production de structures ambiguës, de « formes en formations, de « transformations » et d'« effets de perpétuelles *déformations* », l'ambiguïté étant, aux dires mêmes de Benjamin, « l'image visible de la dialectique » marquée par une « rythmicité du *choc* » et non par une simple indétermination ; d'autre part, la dimension doublement « critique » du mouvement dialectique considéré « [...] à la fois dans sa dimension de crise ou de symptôme – comme le tourbillon bouleverse le cours du fleuve –, et dans sa dimension d'analyse critique, de réflexivité négative, de mise en demeure – comme le tourbillon révèle et accuse la structure, le lit du fleuve lui-même » (Didi-Huberman 1992 : 129-130⁴⁸¹). Au-delà de l'interprétation spécifique et mouvante que Didi-Huberman donne du concept benjaminien, lequel se conçoit également, dans les termes de *Devant le temps*, comme « [...] un phénomène originaire de la présentation [...] réuni[ssant] et, pour ainsi dire, fai[sant] exploser des modalités ontologiques contradictoires [...] » (présence et représentation, devenir et stase, etc.), ainsi que « [...] sur le mode visuel et temporel d'une *fulguration* [...] » (la rencontre du « Maintenant » et de « l'Autrefois » dans un éclair qui forme une « constellation »⁴⁸²) (2000 : 115), c'est à nouveau le réseau analogique créé à partir de ce concept qui nous paraît le plus révélateur du fonctionnement du système didi-hubermanien.

⁴⁸¹ Voici le passage du texte de Benjamin que Didi-Huberman cite systématiquement dans ses écrits, parfois intégralement, parfois de manière fragmentaire : « La marque historique des images (*der historische Index der Bilder*) n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité (*Lesbarkeit*) qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé (*ein bestimmter kritischer Punkt*) dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité (*Erkennbarkeit*) déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité.) Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le présent dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux (*den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments*), qui est au fond de toute lecture. » (Benjamin 1989 : 479-480 cité par Didi-Huberman 1992 : 137-138) Dans le second tome de la série « L'œil de l'histoire », Didi-Huberman (2010 : 15) qualifie ce passage, dont il modifie légèrement la traduction, d'« admirable fragment » et de « texte-cristal, compact, énigmatique et lumineux ».

⁴⁸² Nous paraphrasons la proposition de Benjamin citée dans la note précédente.

Est particulièrement déterminant, à cet égard, le rapprochement établi, dans *Devant le temps*, entre l'image dialectique de Benjamin et le symptôme hystérique tel que Freud le décrit dans son texte « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » (1908)⁴⁸³. Le passage suivant permet de saisir la teneur d'un tel rapprochement :

Ainsi, la fameuse description par Freud de ce que Charcot avait avant lui désigné, dans l'attaque hystérique, comme une phase de « mouvements illogiques », cette description apparaît, au plan méthodologique, étonnamment proche de la configuration décrite par Benjamin sous le nom d'*image dialectique*. « Dans un cas que j'ai observé, écrit Freud, 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. » (Didi-Huberman 2000 : 125-126)

« Souveraine dialectique », commente Didi-Huberman, avant de renchérir sur le « paradoxe » visuel et temporel que constitue pour lui la crise d'hystérie, trouvant dans le texte de Freud, qu'il cite abondamment dans ses écrits⁴⁸⁴, une incarnation parfaite de l'image dialectique⁴⁸⁵ : c'est l'image dialectique présentée dans un corps, qui plus est un corps de femme agité, déchiré par le fantasme, et formant, de ce fait, un spectaculaire « compromis » entre deux forces ou désirs contraires (l'un masculin, l'autre féminin). Il explique :

[D]'un côté, le *corps démonté* et son tourbillon de gestes, que Charcot nommait « illogiques » parce qu'il ne voyait pas la ligne de symétrie organisant rigoureusement – et, surtout, dynamiquement – ce conflit des deux parties du corps. La motricité désordonnée de l'attaque, en sa « simultanéité contradictoire », rend le symptôme « incompréhensible », voire diabolique, à qui l'observe en simple clinicien du « tableau » et non en véritable dialecticien de l'image. D'un autre côté, Freud analyse bien le symptôme sous l'angle d'un *corps-montage* : geste de femme violée raccordée à un geste d'homme violeur, robe tenue raccordée à une robe arrachée. Mais aussi temps tourbillonnaire et

⁴⁸³ Voir le chapitre 1 pour une discussion autour de ce texte.

⁴⁸⁴ Entre autres : Didi-Huberman (1982 : 161-162; 1985 : 31; 1990 : 306-308; 1995 : 361; 1998b [1986] : 92-98; 2002a : 295-301), ainsi que dans le « Dialogue sur le symptôme » avec Patrick Lacoste (1995 : 200-202). Pour une analyse approfondie, quoique dénuée de toute perspective critique, de « l'esthétique du symptôme » chez Didi-Huberman, voir Hagelstein (2005b).

⁴⁸⁵ Sur ce point, nous nous accordons avec Haglstein (2005b : 84 note 17) qui, lisant Freud à travers Didi-Huberman, avance que « [...] le corps de l'hystérique nous présente (en acte) une dialectique, puisqu'elle nous montre en une seule image, en un seul geste, des pulsions contraires qui s'affrontent. »

spectaculaire de la crise raccordé au temps fossilisé et dissimulé du « fantasme inconscient qui est à l'œuvre ». C'est au moment où le symptôme donne au *mal* toute l'« intensité plastique » de sa démesure qu'il offre à sa *malice*, à la complexité de son montage, l'occasion d'apparaître – mais comme une « image saccadée », bien sûr. (Didi-Huberman 2000 : 126)

Nous aurons bien sûr à revenir sur les conséquences féministes du choix – pour ne pas dire de l'élection – de l'hystérie comme modèle paradigmatique de l'image envisagée dans sa dimension « symptomale », c'est-à-dire « dialectique », ces deux mots étant plus ou moins des synonymes dans le vocabulaire didi-hubermanien. De même, il conviendra de questionner la lecture essentiellement phénoménologique et esthétique que l'historien de l'art fait du texte freudien comme sa compréhension générale de la psychanalyse, éludant en grande partie la problématique du genre (la bisexualité psychique) et de la différence sexuelle au profit de considérations plus formelles liées à la visibilité, à la temporalité et au mouvement (Didi-Huberman 2002a : 297). C'est d'ailleurs sur la base d'une certaine mise à distance du référent hystérique (féminin) qu'il attribue une « valeur heuristique incomparable » à la citation de Freud (en particulier à la dernière phrase). Il explique : « Ce n'est pas l'«hystérie» en tant que telle qui m'intéresse ici – à savoir le référent clinique, *ce dont* le symptôme est le signe –, mais la façon dont Freud observe un corps en mouvement [...] » Ce qui m'intéresse ici est *ce que* visuellement délivre le symptôme en tant que déformation mouvementée d'un corps. » (Didi-Huberman avec Lacoste 1995 : 201) Et de conclure :

Ce que la phrase citée peut nous enseigner [...] concerne intimement l'approche *formelle* des objets figuraux : à savoir comment une forme « si plastiquement figurée peut s'agencer en processus de défiguration, comment une « intensité visuelle » peut s'agencer en processus de dissimulation. [...] La leçon de cette phrase est donc une leçon de regard : comment regarder une concrétion de choses visuelles « simultanées » et « contradictoires » ? Comment regarder une chose « incompréhensible » et pourtant « si plastiquement figurée » ? Comment regarder une chose visuelle extrêmement intense et capable, dans cette intensité même, de se « prêter parfaitement à la dissimulation » ? (Didi-Huberman avec Lacoste 1995 : 201)

Cette lecture est certes habile et productive, mais déplacer de la sorte l'attention de l'*objet* (le corps pathologique de la femme hystérique) vers ses *effets* dialectiques (les mouvements contradictoires et les paradoxes mis en œuvre par ce corps-image), et en tirer une « leçon » méthodologique pour une approche *formelle* (et non psychanalytique au sens restreint) des

images⁴⁸⁶ : n'est-ce pas, pour Didi-Huberman, une façon de maîtriser ou de détourner sa fascination première pour l'iconographie de l'hystérie⁴⁸⁷, comme pour l'image de la femme en général, donc comme un mécanisme de défense contre la différence sexuelle? D'autre part, est-ce possible que la (sur)valorisation (ou la fétichisation) de la dialectique, voire son utilisation comme arme de séduction, serve à détourner l'attention du système que forment, *malgré tout*, les œuvres de cet auteur? Dans tous les cas, il paraît évident qu'une logique systématique de nature défensive sous-tend l'accentuation par Didi-Huberman de la dimension dialectique du symptôme hystérique (son ambivalence), comme de tous les éléments constitutifs de sa « formation intellectuelle », mis en rapport les un avec les autres de manière à former un tout cohérent et intelligible « du point de vue du système », comme dirait Freud⁴⁸⁸.

La matrice théorico-fantasmatique

Si l'image dialectique benjaminienne et le symptôme freudien constituent donc des composantes essentielles du système didi-hubermanien, c'est ultimement la structure de pensée bipolaire découverte chez Warburg qui lui fournit son véritable modèle : ce que nous appellerons ici sa « matrice » théorico-fantasmatique en référence à la notion de « matrice originelle du fantasme » proposée par Michèle Perron-Borelli (1997). Dans le chapitre

⁴⁸⁶ Jusqu'à un certain point, Didi-Huberman vide ainsi la psychanalyse de sa dimension subjective et herméneutique (la question des significations latentes, de la psyché individuelle, etc.), pour n'en retenir que les formes et les mouvements. En ce sens, il reste étrangement formaliste, comme Deleuze.

⁴⁸⁷ Dans *Invention de l'hystérie*, on trouve quelques phrases qui témoignent de cette fascination. Par exemple, Didi-Huberman (1982 : 224) admet être sensible aux effets esthétiques découlant de la théâtralisation des hystériques par Charcot et Richer : « Avouons : c'est avec cela que l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* réussit à nous laisser tout cois devant la beauté de certaines images. »

⁴⁸⁸ Rappelons ces propos de Freud (2002 [1912] : 73-74) concernant la formation des systèmes psychopathologiques, cités au chapitre 1 : « L'élaboration secondaire du produit du travail accompli pendant le rêve nous fournit un exemple excellent de la manière dont se forme un système, avec sa nature et ses exigences. Une formation intellectuelle nous est inhérente, qui exige de tous les matériaux qui se présentent à notre perception et à notre pensée un minimum d'unité, de cohérence et d'intelligibilité ; et elle ne craint pas d'affirmer des rapports inexacts, lorsque, pour certaines raisons, elle est incapable de saisir les rapports corrects. Nous connaissons certains systèmes qui caractérisent non seulement le rêve, mais aussi les phobies, les idées obsédantes et certaines formes de la folie. Chez les paranoïaques, le système domine le tableau morbide, mais il ne doit pas être négligé non plus dans les autres formes de psychonévrose. Dans tous ces cas, et il nous est facile de nous en rendre compte, s'est effectué un *regroupement* des matériaux psychiques, regroupement souvent violent, bien que compréhensible, si l'on se place au point de vue du système. »

« *Dialektik des Monstrums*, ou la contorsion comme modèle » de *L'image survivante*, cette structure matricielle nous est présentée comme une dialectique psychopathologique conçue par analogie avec la symptomatologie hystérique. En effet, Didi-Huberman (2002a : 284) qualifie l'histoire warburgienne des images de « psychopathologie », insistant sur la dynamique conflictuelle et bipolaire – donc dialectique – propre à celle-ci :

L'histoire warburgienne des images tente d'analyser le plaisir des inventions formelles à la Renaissance, mais aussi la « culpabilité » de rétentions mémoratives qu'elles peuvent y manifester ; elle évoque les mouvements de création artistique, mais aussi les compulsions d'« auto-destruction » à l'œuvre dans l'exubérance même des formes ; elle souligne la cohérence des systèmes esthétiques, mais aussi l'« irrationnel » des croyances qui les fondent quelquefois ; elle cherche l'unité des époques stylistiques, mais aussi les « conflits » et les « formations de compromis » qui peuvent les traverser, les dissocier ; elle considère la beauté des chefs-d'œuvre, mais aussi l'« angoisse » et les « phobies » dont ils souffrent, disait Warburg, une « sublimation ». (Didi-Huberman 2002a : 284)

Toujours aussi attentifs aux motifs biographiques du « système » warburgien, de même qu'à ses résonances psychanalytiques, Didi-Huberman (2002a : 285) ajoute que « [...] Warburg aura fini par voir toute la culture occidentale agitée par une oscillation symptomale que lui-même avait subie de plein fouet ». Cette affirmation est étayée par le passage suivant du journal de Warburg, dans lequel les motifs psychobiographiques de la schizophrénie et de la psychose maniaco-dépressive⁴⁸⁹ sont pris comme modèles de compréhension de l'art et de la culture en général :

Quelquefois il me semble que, comme psycho-historien (*ich als Psychohistoriker*), j'ai tenté de diagnostiquer la culture occidentale (*die Schizophrenie des Abendlandes*) à partir de ses images, dans un réflexe autobiographique. La nymphe extatique (maniac) d'un côté et le dieu fluvial en deuil (dépressif) de l'autre (*die ekstatische Nymphe [manisch] einerseits und der trauernde Flussgott [depressiv] andererseits*)... (Warburg cité dans Didi-Huberman 2002a : 285-286)

C'est à cette structure bipolaire (maniaco-dépressive) que réfère précisément l'expression « dialectique du monstre » inventée par Warburg, et discutée par Didi-Huberman dans le

⁴⁸⁹ Au sujet des états maniaco-dépressifs et de l'ambivalence impliquée dans l'élaboration des relations du moi à ses objets, voir Klein (1982 [1934]).

chapitre en question. Pour ce dernier, la dialectique warburgienne du monstre (ou « psychomachie »), à laquelle se rattachent les notions-clés de *Nachleben* (« survivance » ou « vie posthume des images »⁴⁹⁰) et de *Pathosformeln* (« formules de pathos »⁴⁹¹), fonctionne sur un mode analogue à la dialectique symptomale du refoulement et du retour du refoulé, dialectique dont le paradigme se trouve, une fois de plus, du côté de l’hystérie (au sens de Freud et non de Charcot, faut-il le préciser pour des raisons qui deviendront bientôt très claires). Présenté comme le « [...] modèle symptomatologique le plus pertinent de la “dialectique du monstre” selon Warburg [...] », le symptôme hystérique devient alors à l’intérieur du système didi-hubermanien, outre la manifestation incarnée de l’image dialectique évoquée plus haut, le lieu par excellence où « [...] se rejoignent [...] les *Pathosformeln* expressives de la crise et le *Nachleben* d’un traumatisme latent qui fait retour dans l’intensité des mouvements produits [...] » (Didi-Huberman 2002a : 289). Citant à nouveau le passage du texte « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » de Freud, Didi-Huberman (2002a : 297-298) décrit alors la « contorsion hystérique » en termes warburgiens de « *formule de pathos* corporel » et de « *formule de chaos* gestuel » ; manière de renforcer les correspondances, voire l’équivalence⁴⁹², entre les deux dialectiques (freudienne et warburgienne), en les ramenant l’une et l’autre à un lexique des « polarités contradictoires », de l’« ambivalence », du « conflit » et du « compromis ».

La lecture soutenue des textes de Didi-Huberman nous a par ailleurs permis de constater la prédominance d’une structure dialectique plus spécifique qui, selon notre hypothèse, constitue la matrice organisatrice de tout son système. Cette structure rassemble, sur le double

⁴⁹⁰ Prenant le contrepied de la « renaissance », la « survivance » warburgienne est un modèle temporel dialectique et anachronique qui prend en compte la dimension mnémorique de l’histoire des formes, des motifs et des images, soit leur persistance et leur métamorphose à travers le temps. La notion de « survivance » est considérée comme l’élément central de l’approche anthropologique des images développée par Warburg.

⁴⁹¹ La notion de *Pathosformel* (en français « formule de pathos » ou « formule pathétique ») désigne chez Warburg la figuration d’états psychiques et/ou corporels, soit la manière dont les affects se traduisent en formes et en figures. Les « formules de pathos » visent à rendre compte des « intensités » qui affectent les images, que ce soit par l’amplification de certains gestes, certains processus de déplacement et certains mouvements, par exemple.

⁴⁹² Comme le suggèrent des formules telles que : « Bref, le symptôme au sens freudien *rend compte très exactement* de ce que Warburg cherchait à comprendre dans l’oscillation constante entre “polarisations extrêmes” et “dépolérisations” productrices d’ambivalence. » (Didi-Huberman 2002a : 298. Nous soulignons.)

mode du conflit et du compromis propre au fantasme, les deux grandes forces psychiques contradictoires que sont pour lui le *désir* et le *deuil*, lesquelles se trouvent respectivement personnifiées, chez Warburg, par la « nymphe extatique » et le « dieu fluvial »⁴⁹³. La dialectique du désir et du deuil est d'ailleurs ce sur quoi Didi-Huberman met particulièrement l'accent lorsqu'il étudie les objets de prédilection de l'histoire de l'art warburgienne, à commencer, justement, par la nymphe (*Ninfa*) dont nous traiterons en détails un peu plus loin. Isolant une occurrence de ce motif dans le bas-relief de la *Crucifixion* (vers 1485) de Bertoldo di Giovanni [fig. 58] – Madeleine en pleurs au pied de la croix agitant convulsivement les mèches de cheveux qu'elle s'est arrachées –, l'auteur de *L'image survivante* constate une « [...] mêlée en acte du désir et du deuil, c'est-à-dire de deux émotions généralement considérées comme antithétiques [...] » (Didi-Huberman 2002a : 268). Aussi, écrit-il, « [...] la ménade antique ne “survit” si bien [dans cette figure chrétienne] que parce que deuil et désir sont maintenus dans leur *conflit*, tendus mais intriqués dans une équivoque habilement choisie⁴⁹⁴ : celle qui rend possible le *compromis* de la danseuse païenne en transes et de la sainte chrétienne en larmes » (Didi-Huberman 2002a : 299) – un compromis qui, soit dit en passant, n'est pas sans rappeler le corps de l'hystérique en crise. Quant au « dieu fluvial » endeuillé, considéré comme le pendant mélancolique de la figure érotico-hystérique de la nymphe, Didi-Huberman y voit une figure autobiographique de Warburg⁴⁹⁵, incarnée notamment par le titan mythologique Atlas, figure de l'apitoiement et du savoir tragique dont *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011a) propose une analyse approfondie⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Le lien est établi de façon explicite dans *Ninfa moderna* à partir de la même citation du journal de Warburg : « Quelques mois avant sa mort, Aby Warburg confiait à son journal qu'il éprouvait toute l'histoire de la culture occidentale selon la perpétuelle oscillation de deux états psychiques contradictoires mais toujours liés : “La nymphe extatique (maniaque) d'un côté et le dieu fluvial en deuil (dépressif) de l'autre [...]” Il semblerait qu'au moment même où les Muses ont disparu de sa vue, Apollon réunisse en lui-même ces deux états contradictoires – *désir et deuil* mis ensemble pour former le rythme particulier, la musique inouïe de notre modernité. » (Didi-Huberman 2002b : 140)

⁴⁹⁴ L'auteur fait référence à la définition freudienne du symptôme comme « [...] ambiguïté ingénieusement sélectionnée, qui renferme deux significations qui se contredisent totalement » (Freud cité dans Didi-Huberman 2002a : 299).

⁴⁹⁵ « L'auteur de *Mnemosyne* est un peu ce dieu fluvial pour notre belle discipline, l'histoire de l'art : il préside, sur fond de deuil, à son devenir comme à ses tourbillons internes. » (Didi-Huberman 2002a : 315)

⁴⁹⁶ Voir notre compte-rendu de cet ouvrage pour un commentaire extensif sur les rapports entre Didi-Huberman, Warburg et Atlas (Chagnon 2012).

Cela dit, on constate que les polarités désir-deuil travaillent et façonnent la pensée de Didi-Huberman bien au-delà du modèle et des exemples trouvés chez Warburg. Revenant tel un *leitmotiv* dans ses écrits, des plus anciens jusqu'aux plus récents, cette structure détermine aussi bien le choix de ses objets d'études, leur mise en relation (dialectique, il va sans dire) et leur interprétation que ses extrapolations théoriques. Comme le schéma maniaco-dépressif warburgien, une telle dialectique nous paraît d'ailleurs indissociable de sa dimension autobiographique, évoquée précédemment : en elle s'inscrit – et s'écrit – le sujet « Georges Didi-Huberman », divisé entre l'*éros* paternel et le *pathos* maternel, oscillant dès l'enfance entre un lieu du désir et de la beauté (l'atelier du père) et un lieu du deuil, de la douleur voire de l'horreur (la bibliothèque de la mère) ; ce même Georges Didi-Huberman qui, maintenant dans la soixantaine, confesse devoir encore négocier ce conflit familial à travers son œuvre, celle-ci formant un compromis où coexistent les deux forces contradictoires (le désir et le deuil, l'*éros* et le *pathos*, la pulsion de vie et la pulsion de mort), sans que jamais l'une ne l'emporte complètement sur l'autre.

Un relevé sommaire d'exemples puisés un peu partout dans le corpus de l'auteur nous permet de rendre compte d'emblée de la grande prégnance de cette dialectique fantasmatique, qui sera approfondie dans la seconde partie du chapitre à partir de la question des femmes. Dans *Devant le temps*, c'est d'abord le travail de l'historien de l'art lui-même que Didi-Huberman (1990 : 48) situe entre le désir et le deuil⁴⁹⁷ : « Il y a en tout historien, écrit-il, un désir (un désir absolument justifié) d'empathie ; il peut tourner parfois à l'obsession, à la contrainte psychique, parfois à un délire borgésien. Un tel désir nomme en même temps l'indispensable et l'impensable de l'histoire. » L'« indispensable », explique-t-il, tient au fait

⁴⁹⁷ Dans sa thèse de doctorat sur Winckelmann, Corinne Streicher (2010) soutient que la dialectique désir-deuil constitue un « schéma mental » fondateur de l'histoire de l'art, une idée qui s'inspire d'un texte de Whitney Davis intitulé « Winckelmann Divided » (1994) et qui sera ensuite brillamment développée par Alex Potts dans *Flesh and the Ideal* (1994). Streicher suit d'ailleurs Didi-Huberman dans l'appropriation d'un modèle d'interprétation freudien qui lui permet de révéler la structure de représentation liant l'historien de l'art (Winckelmann) à son objet (absent), structure qui correspond à la dialectique désir-deuil. Or, n'est-il pas contradictoire d'appliquer les catégories de Didi-Huberman à la lecture des textes de Winckelmann, considérant que le premier rejette le modèle traditionnel d'histoire de l'art forgé par ce dernier au profit du modèle warburgien qui le déconstruit (voir Didi-Huberman 2002a)? D'une certaine manière, le geste de Streicher ramène à l'intérieur du discours de Didi-Huberman ce qu'il avait lui-même exclu, révélant par le fait même les limites de sa logique oppositionnelle.

« [qu']on ne peut comprendre le passé [...] qu'en se livrant à une espèce d'hymen : pénétrer dans le passé et s'en pénétrer, bref, se sentir l'épouser pour le saisir tout à fait, alors qu'en retour nous sommes, dans cet acte, nous-mêmes saisis par lui : happés, enlacés, voire médusés », ce qui révèle la « consistance de fantasme » de la quête ou de la « conquête » historienne en tant que telle (Didi-Huberman 1990 : 48). Quant à l'« impensable », il aurait tout à voir avec la dimension d'absence ou de perte, donc de deuil, qui conditionne le rapport de l'historien au passé :

Grandeur et misère de l'historien : toujours son désir sera suspendu entre la mélancolie tenace d'un passé comme *objet de perte* et la victoire fragile d'un passé comme *objet de trouvaille*, ou objet de représentation. Il tente d'oublier, mais ne le peut, que ces mots « désir », « imagination », « fantasme », ne sont là que pour lui indiquer une faille qui le requiert constamment : le passé de l'historien – le passé en général – tient à l'impossible, il tient à l'*impensable*. (Didi-Huberman 1990 : 49)

Bref, de même que la *libido sciendi* de l'enfant-théoricien inventé par Freud conduit inévitablement à une forme de désillusion face aux mystères de la sexualité, le désir de connaître propre à l'historien impliquerait toujours un travail de deuil vis-à-vis de l'objet qu'il gagne et perd simultanément dans sa pratique⁴⁹⁸ :

Non seulement l'histoire de l'art désirait son objet comme *passé*, objet d'un « passé simple », si l'on peut dire ; mais à la limite elle le désirait comme objet fixé, éteint, usé, fané, fini et finalement décoloré : bref, comme un objet *trépassé*. Désir étrange en effet que ce désir désolé, ce travail du deuil mené par la raison en face de son objet, secrètement et par avance l'ayant assassiné. (Didi-Huberman 1990 : 56)

Il convient, avant d'enchaîner avec d'autres exemples, d'attirer l'attention sur la manière très calculée dont Didi-Huberman utilise les italiques pour produire des images dialectiques à même son écriture : « *objet de perte* » mis avec « *objet de trouvaille* » dans la citation précédente ; objet désiré comme « *passé* » avec objet regretté comme « *trépassé* » dans le passage rapporté ci-dessus, pour ne donner que ces deux exemples. De fait, comme nous aurons l'occasion de le constater, c'est la multiplication à outrance de ce type d'opérations

⁴⁹⁸ Notons cependant que chez Freud, la curiosité scientifique est d'abord le signe d'un refoulement, d'un déplacement et d'une sublimation. De ce point de vue, la *libido sciendi* ne serait pas exactement identique au fétichisme (mélancolique).

stylistiques (antithèses, paronomase, chiasmes, etc.), ainsi que le rythme, la ponctuation et la longueur des phrases qui confèrent à l'écriture de notre auteur, c'est-à-dire à son style littéraire, le caractère systématique et apotropaïque, à la fois séduisant et médusant, que nous évoquions en introduction du chapitre.

Maintenant, si la dialectique désir-deuil constitue selon Didi-Huberman le moteur fantasmatique de la recherche de tout historien de l'art⁴⁹⁹, elle fournit aussi, et surtout, la trame narrative et le cadre théorique spécifiques de plusieurs de ses textes, définissant du même coup le double registre affectif ou psychique dans lequel, croit-il, les images doivent être appréhendées. À ce titre, la structure du livre *La peinture incarnée* (1985), qui fera l'objet d'une analyse détaillée dans une section ultérieure du présent chapitre, nous paraît exemplaire. Fiction théorique sur le problème esthétique de l'« incarnat » tel que posé dans *Le chef-d'œuvre inconnu* (1837) d'Honoré de Balzac, ce texte s'ouvre sur l'énoncé d'un « fantasme [majeur] de la peinture » conçu non pas comme « le rêve qui fait parenthèse à la pratique », mais comme « un rapport à l'objet de désir tel qu'il infléchit [...] l'œuvre, l'appelle, l'engendre, la divise » (Didi-Huberman 1985 : 22). À l'autre extrémité du livre, ce rapport fantasmatique à l'objet du désir, en l'occurrence le corps de la femme fantasmé en peinture, est dialectisé avec un « rapport *endeuillé* [...] à la beauté⁵⁰⁰ », la création artistique comme activité érotique cédant la place à un « long et intensif travail du deuil » lié à la position fétichiste de déni dans laquelle se place le peintre enfermé dans la solitude de son atelier (Didi-Huberman 1985 : 113-114). Aussi est-ce en termes de désir et de deuil que s'énonce, dans cet ouvrage, le *topos* antique de l'incarnation artistique exemplifiée par la légende de Pygmalion : « Entre disparition hystérique de l'objet (un éclat qui passe et s'enfuit, un corps qui n'est plus le même) et disparition mélancolique du sujet (un désir qui s'endeuille à jamais). » (Didi-Huberman 1985 : 111-112)

⁴⁹⁹ Sur la place du désir dans la recherche et l'impossibilité de maîtriser l'objet de ce désir, avec le deuil que cela suppose, voir également les premières pages, plus ouvertement autobiographiques, de *Phasmes* (1998b : 9-12).

⁵⁰⁰ Expression empruntée à Derrida (1978 : 52).

Le corpus de Didi-Huberman regorge de formules similaires dans lesquelles s'articulent de différentes manières les mots « désir » et « deuil » – souvent mis en italiques, sous l'effet d'une sorte de manie stylistique –, ainsi que leurs dérivés sémantiques et corrélats psychopathologiques : l'hystérie et la mélancolie. En voici d'abord quelques exemples, cités en vrac mais de façon chronologique et hors contexte afin d'accentuer le caractère répétitif des propositions : « Un *désir*, quelque chose du futur qui affecte la représentation et dans lequel un sujet, une folle, autodétermine tout son pouvoir. Un *malheur*, celui tout simplement, déjà, d'un "cours incertain et changeant des événements", sens même du mot grec *aura*. » (1982 : 108) ; « L'absence, considérée ici comme le moteur dialectique du *désir* – la vie même, oserait-on dire, la vie de la vue – autant que du *deuil* – qui n'est pas "la mort même" (cela n'aurait pas de sens), mais le travail psychique de ce qui s'affronte à la mort et meurt le regard de cet affrontement. » (1992 : 95) ; « Et dans cette différence tient – se suspend – tout notre regard, entre le *désir* de passer, de toucher au but, et le *deuil* interminablement anticipé, de n'avoir jamais pu toucher au but. » (1992 : 185) ; « [...] alors toute image pourrait être dite, non seulement structurée comme un seuil, mais encore structuré comme une crypte ouverte : ouvrant son fond, mais le retirant, se retirant, tout en nous attirant. Et faisant s'y rejoindre, dans l'exercice du regard, un deuil et un désir. C'est-à-dire une *fantasmatique* – comme on dirait une heuristique – du temps [...] » (1992 : 200) ; « Entre l'avance et la fuite, entre la massification mortifère et le contact différé, le *Cube* [d'Alberto Giacometti] s'immobilisait donc, en 1934, *entre un deuil et un désir*. » (1993 : 154) ; « Elles [les images] sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et l'inconsolable. » (2003 : 103) ; « Nous l'éprouvons chaque fois que nous réagissons corporellement à une situation cruciale de désir ou d'effroi, de deuil ou de désespoir [...] » (2005 : 39) ; « [...] dans beaucoup d'images fortes se rencontrent une grâce superlative et un deuil immense, un geste et un suspens du geste, un désir et un renoncement, une presque consolation et une perte inconsolable. » (2005 : 65) ; « Les images ne s'ouvrent peut-être que là où culmine le *desiderium*, c'est-à-dire lorsque se conjoignent les deux sens de ce mot latin qui signifie d'abord "cesser de voir", puis, dramatiquement, bifurque à la fois vers le *deuil* (le *pathos* de l'absence, le pouvoir de la mort) et le *désir* (le *pathos* de la quête, la puissance de la vie). » (2007a : 36) ; « C'est que la pose est toujours aux prises avec ses deux essentielles limites : mélancolie, hystérie. » (2007a : 304) ; « [...] ils supposent, symétriquement aux

versions mélancoliques de l’empreinte [“Formes mortifiées : l’empreinte comme deuil”], l’invention de versions plus hystérisées [“Formes désirées : l’empreinte comme scandale”] qui réinventent, qui érotisent l’organisme à partir d’une passion pour sa texture même. » (2008 [1997] : 136) ; « C’est la tentative d’interroger quelques lambeaux du présent qu’il fallait photographier pour voir ce qui se trouvait sous les yeux, ce qui survit dans la mémoire, mais aussi quelque chose que met en œuvre le désir, le désir de ne pas en rester au deuil accablé du lieu. » (2011b : quatrième de couverture) ; « Papillon du temps : battement du deuil et du désir. » (2013d : 46) ; « Dans une même image, donc, dans le même corps et dans le même geste, on peut découvrir deux choses très différentes qui coexistent pourtant : un *deuil* (regretter tristement la perte de quelqu’un) et un *désir* (vouloir éperdument la présence de quelqu’un). » (2013e : 46) ; « On peut, certes, comprendre que l’aimable (le désir) comme le funèbre (le deuil) sollicitent le sujet dans ce qu’il a de plus douloureux et de plus ému, donc de plus singulier voire de plus solitaire. [Mais c’est aussi ce qui caractérise] les situations *les plus génériques*, les plus “partagées” [...] » (2016 : 167) La liste pourrait s’allonger encore sur plusieurs pages, mais cet échantillon suffit sans doute à démontrer la force de cette dialectique fantasmatique et le rôle structurant qu’elle joue dans la production textuelle du très prolifique écrivain.

Reste néanmoins à comprendre comment une telle dialectique opère dans l’économie psychique et sexuelle de son système. Tel que suggéré plus haut, les polarités du désir et du deuil autour desquelles s’organise la pensée didi-hubermanienne sont associées, comme chez Warburg, à des modalités psychopathologiques considérées comme paradigmatiques du fonctionnement symptomal de l’art et de la culture occidentale : alors que la « psycho-histoire » de Warburg oscillait entre des états maniaques et dépressifs, ce sont l’hystérie et la mélancolie qui semblent baliser l’œuvre de Didi-Huberman et donner forme à sa propre symptomatologie dialectique. Plus précisément, nous pourrions avancer qu’hystérie et mélancolie représentent les deux tendances contradictoires – libidinale et mortifère – qui coexistent à l’intérieur de cette œuvre et en fonction desquelles celle-ci évolue, se modifie et fluctue, passant d’un extrême à l’autre, dans un mouvement qui maintient toujours cependant l’ambivalence « des deux côtés », comme dans toutes ces « images fortes » tendues entre le désir et le deuil – mais aussi entre le féminin et le masculin – auxquelles s’intéresse l’historien

de l'art. C'est en ce sens notamment qu'il affirme, dans sa monographie sur la sculpture *Le Cube* (1934) d'Alberto Giacometti [fig. 59] :

[Cette sculpture] ne nous dit rien de son genre sexué [...] Les œuvres fortes – les images dialectiques – ne sont pas plus « monsieur » que « madame », *a fortiori* elles ne sont pas plus « papa » que « maman »... L'abstraction spécifique du *Cube* aura précisément consisté à déplacer, à dédoubler, à déconstruire de telles catégories : « signes inconnus » d'un genre inconnu, le *Cube* tendrait en réalité vers un *neutre*, cette forme pétrifiée de la bisexualité [...] ⁵⁰¹ (Didi-Huberman 1993 : 224-225)

Par ailleurs, la transposition des polarités warburgiennes manie-dépression en une dialectique hystérie-mélancolie d'inspiration freudienne semble aller clairement dans le sens de ce « fétichisme dialectique » dont nous avons fait l'hypothèse un peu plus tôt, fétichisme qui rattache électivement le théoricien à tout ce qui porte la marque de l'ambivalence ou de l'ambiguïté. De fait, la théorie psychanalytique caractérise l'hystérie comme la mélancolie par une ambivalence constitutive ou structurelle qui ne paraît pas aussi prononcée dans d'autres formes de psychonévroses. Dans ce qui précède, nous avons déjà suffisamment insisté sur l'ambiguïté (visuelle, phénoménologique, psychique et sexuelle) du symptôme hystérique, pris comme une expression corporelle paradigmatique de l'image dialectique. Afin de mieux encadrer et d'orienter les analyses à venir, il convient en revanche de fournir quelques indications préliminaires à propos de la mélancolie telle qu'elle a été traitée en psychanalyse ⁵⁰².

⁵⁰¹ Se référant à André Green et Émile Benveniste, l'auteur appuie son affirmation sur la définition grecque du mot *colossos*, statue antique à laquelle il compare l'œuvre de Giacometti et qui réunirait, sous le signe du neutre, les deux genres masculin et féminin, ce dernier étant conçu comme le genre « animé » (Didi-Huberman 1993 : 225, note 1).

⁵⁰² Il est à noter que la notion de mélancolie a une histoire longue et complexe qui déborde largement le champ psychanalytique auquel nous avons choisi de nous restreindre ici. Cette notion occupe de fait une place importante dans la littérature physiologique antique, la médecine, la science et la philosophie du Moyen-Âge et de la Renaissance, dans la tradition littéraire et artistique, ainsi que dans la psychiatrie moderne, bien sûr. Parmi les nombreux ouvrages consacrés à la question, mentionnons seulement le classique *Saturne et la mélancolie* de Klibansky, Panofsky et Saxl (1984 [1964]), ainsi que deux ouvrages plus récents : *Mélancolies* d'Yves Hersant (2005) et *L'encre et la mélancolie* de Jean Starobinski (2012). Dans une perspective féministe, il convient par ailleurs de signaler l'essai de Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie* (1987), auquel nous ferons appel dans la dernière partie de ce chapitre. Concernant le paradigme mélancolique de l'histoire de l'art, on pourra enfin se référer aux travaux très fouillés de Michael Ann Holly (2007 ; 2013).

Dans son célèbre essai « Deuil et mélancolie », Freud 1968 [1915c]) décrit la mélancolie comme une forme pathologique du deuil dominée par un « conflit ambivalentiel » affectant les relations d'amour du sujet. Selon ses observations, la dynamique mélancolique conjugue de façon singulière les traits du deuil et ceux de la régression narcissique. Tout d'abord, il explique que la mélancolie est, comme le deuil, une réaction à la perte d'un objet d'amour, mais qu'elle s'en distingue, de prime abord, en ceci que la perte ressentie par le sujet mélancolique comporte une dimension inconsciente que l'on ne retrouve pas dans le deuil. Comme le souligne Giorgio Agamben (1998 [1981] : 47) dans *Stanze*, glosant sur l'article de Freud, « [...] si le deuil est consécutif à une perte réellement subie, dans la mélancolie, non seulement il est difficile de préciser ce qui a été perdu, mais il n'est même pas certain que l'on puisse parler de perte » – d'où l'emploi malaisé que fait le psychanalyste d'expressions contradictoires telles que « perte inconnue » et « perte qui échappe à la conscience ». Pensée par analogie avec le deuil, « [...] la mélancolie offre [donc] le paradoxe d'une intention endeuillée qui précède ou anticipe la perte de l'objet », résume Agamben (1998 [1981] : 48).

Par ailleurs, Freud constate que la mélancolie met en jeu un processus de régression libidinale qui conduit d'un type de choix d'objet au narcissisme originaire, où le sujet se prend lui-même comme objet. Ce processus s'explique plus précisément de la manière suivante : la libido, initialement attachée à une personne aimée, s'est retirée de cet objet sous l'effet d'un préjudice réellement subi ou imaginé (celui-ci pouvant être lié à un sentiment de déception ou d'humiliation, par exemple), mais plutôt que de se déplacer vers de nouveaux objets, comme c'est normalement le cas, elle s'est retirée dans le moi, avec pour résultat « une *identification* du moi avec l'objet abandonné » ou, pour le dire autrement, une « introjection » ou une « incorporation » de l'objet perdu à l'intérieur du moi (Freud 1968 [1915c] : 155-157⁵⁰³). C'est ainsi, constate Freud (1968 [1915c] : 156), que la perte de l'objet se transforme en une perte du moi, et que le conflit qui opposait le moi à la personne aimée fait place à un clivage interne entre la partie du moi qui a été modifiée par identification et l'instance critique qui

⁵⁰³ À la suite de Karl Abraham, Freud (1968 [1915c] : 157) relie la mélancolie à la « phase orale ou cannibalique du développement de la libido », dans laquelle le moi désire s'incorporer l'objet en le détruisant imaginativement au moyen de la dévoration. Sur l'incorporation et les tendances cannibaliques dans la mélancolie, voir Klein (1982 [1934]), Kristeva (1987 : 21, 83-90) et Fédida (2005 [1978] : 85-95).

prend cette autre partie pour cible de jugements, d'attaques et de reproches répétés. Ce retournement de l'agressivité (ou du sadisme) sur la personne propre du sujet mélancolique, qui s'accuse lui-même d'être responsable de la perte de l'objet, permet ainsi d'éclairer deux tendances typiques de l'affection mélancolique qui, d'après l'analyse de Freud, font défaut dans le deuil non pathologique : d'une part, sa tendance exacerbée à l'autocritique – jusqu'à l'autodestruction – et, d'autre part, sa tendance à se renverser dans l'état opposé, la manie, ce qui donne lieu parfois à une alternance de phase mélancoliques et maniaques⁵⁰⁴ (Freud 1968 [1915c] : 158-163).

Il est d'ailleurs significatif que le devenir pathologique du deuil soit plus spécifiquement attribué, dans « Deuil et mélancolie », à l'ambivalence des relations d'objet que la mélancolie révèle et renforce en faisant coexister l'amour et la haine sur un mode conflictuel. De même que Freud considère l'ambiguïté comme une caractéristique structurelle de l'hystérie, il conçoit l'ambivalence – ou ce qu'il nomme le « conflit ambivalentiel » – comme un trait essentiel de la mélancolie, voire comme son trait le plus fondamental :

[L]a mélancolie, comme nous l'avons appris, a quelque chose de plus dans son contenu que le deuil normal. La relation à l'objet n'est pas simple dans son cas, mais compliquée par le conflit ambivalentiel. L'ambivalence peut être constitutionnelle, c'est-à-dire s'attacher à toutes les relations d'amour de ce moi particulier, ou bien découler précisément des expériences vécues qui entraînent la menace de la perte de l'objet. C'est pourquoi les conditions déclenchantes de la mélancolie peuvent déborder largement celles du deuil qui, en règle générale, n'est pas provoqué que par la perte réelle, la mort de l'objet. Dans la mélancolie par conséquent se nouent autour de l'objet une multitude de combats singuliers dans lesquels haine et amour luttent l'un contre l'autre, la haine pour détacher la libido de l'objet, l'amour pour maintenir cette position de la libido contre l'assaut. (Freud 1968 [1915c] : 168)

Selon Agamben, la relation ambivalente à l'objet, ici décrite par Freud, permet d'établir un rapprochement significatif entre la mélancolie et le fétichisme qui s'avérera utile pour notre analyse du « cas Didi-Huberman ». Toujours à partir de sa lecture de Freud, Agamben met en lumière la proximité étroite qu'il y a entre le déni (*Verleugnung*) fétichiste, où l'enfant « [...] ni[e] l'évidence de sa perception tout en en reconnaissant la réalité au prix d'un symptôme

⁵⁰⁴ Cette question a été traitée en profondeur par Klein (1982 [1934]).

pervers [...] », et l'attitude mélancolique, où « [...] l'objet n'est ni approprié ni perdu mais approprié et perdu simultanément » (1998 [1981] : 49). Le statut ambigu de l'objet mélancolique serait donc comparable à celui du fétiche : l'un et l'autre étant à la fois réel et irréel, affirmé et nié, présent et absent. Bref, le mélancolique, comme le fétichiste, rejoue éternellement le moment de la perte.

Associant pour sa part l'ambivalence de la mélancolie à l'angoisse de séparation, Fédida (2005 [1978] : 92) affirme que « [l']identification primitive est telle que l'angoisse de la perte de l'objet d'amour se laisse interpréter comme l'angoisse du moi de ne pouvoir se survivre au-delà de la disparition de l'objet [...] ». Par conséquent, « [...] la mélancolie [serait] moins la réaction régressive à la perte de l'objet que la capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de *le maintenir vivant comme objet perdu* » ou, pour employer les mots d'Agamben, comme objet « inappropriable »⁵⁰⁵. En somme, tout se passe comme si le mélancolique, se nourrissant de la perte anticipée de son objet, ne pouvait conserver cet objet que fantasmatiquement, en le détruisant, en quelque sorte, pour le faire apparaître comme fantasme, c'est-à-dire comme quelque chose qui échappe en soi à l'appropriation. L'ambivalence de la mélancolie tiendrait donc avant tout au caractère fantasmatique de son objet : « [...] un objet sous le *charme*⁵⁰⁶ duquel le moi s'est trouvé placé et dont il ne peut se résoudre à se séparer, ainsi qu'en témoigne l'angoisse de le tenir présent de son absence », remarque Fédida (2005 [1978] : 92). C'est dans cette optique que, dans le chapitre suivant de *Stanze* intitulé « Les fantasmes d'Eros », Agamben (1998 [1981] : 52-59) en vient à définir la mélancolie comme un processus érotique caractérisé par une exacerbation de l'activité fantasmatique, nous rappelant à juste titre que la mélancolie a ceci en commun avec la pratique artistique⁵⁰⁷. Comme le résume très justement Juliana Schiesari (1992 : 111) dans son étude *The Gendering of Melancholia* :

⁵⁰⁵ À l'affirmation de Fédida fait écho l'énoncé suivant, tiré de *Stanze*: « Dans cette perspective, la mélancolie serait moins une réaction de régression devant la perte de l'objet aimé qu'une aptitude fantasmatique à faire apparaître comme perdu un objet qui échappe à l'appropriation. » (Agamben 1998 [1981] : 48)

⁵⁰⁶ Fédida (2005 [1978] : 489 note 5) évoque à cet égard le problème de la séduction de l'objet perdu qu'il voit surgir dans les travaux de Karl Abraham et de Melanie Klein. Dans un chapitre subséquent de *L'absence*, le charme de l'objet qui est à l'origine du deuil mélancolique est signifié par l'expression « beau objet », proposée en guise de contrepoint au « bon objet » kleinien, dont Fédida (2005 [1978] : 109) déplore la surévaluation culturelle.

⁵⁰⁷ Agamben fait bien sûr référence ici au texte « La création littéraire et le rêve éveillé » (Freud 1933 [1908]).

Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolica of Loss in Renaissance Literature, « For Agamben, melancholia is a privileging of absence in order for the desiring fantasy to take hold ». Ainsi, poursuit-elle, « [i]f we reinterpret Agamben, then we must add that it is not simply a question of a lost object to be somehow reappropriated or “incorporated” but of an ambivalent relation to the lost that empowers itself as fantasy to the extent that the idealized object is kept present in the very attention paid to its absence » (Schiesari 1992 : 111-112).

À travers une analyse approfondie des discours de la mélancolie, depuis la tradition de la médecine humorale jusqu’à Freud et ses répondantes féministes (Kristeva, Irigaray), en passant par Aristote, Marsile Ficin, William Shakespeare, Walter Benjamin et Jacques Lacan, entre autres, Schiesari (1992) a mis en lumière le caractère fortement « genré » du champ de la mélancolie, comprise à la fois comme une condition pathologique et comme un phénomène culturel. La thèse défendue par cette théoricienne est que les textes sur la mélancolie tendent communément à légitimer cette pathologie en l’associant à une forme spécifiquement *masculine* de créativité culturelle (littéraire ou artistique). Cette conception de la mélancolie implique une valorisation de la nature exceptionnelle et marginale des hommes qui expriment ostensiblement leurs sentiments de perte, d’accablement et d’incapacité, alors que, par contraste, les affects féminins correspondants sont dévalués et relégués aux catégories de la dépression et du deuil. En ce sens, Schiesari soutient que

[...] the “grievous” suffering of the melancholic artist is a gendered one, an eroticized nostalgia that recuperates loss in the name of an imaginary unity that also gives the melancholic *man* (the *homo melancholicus*) a privileged position within literary, philosophical, and artistic canons. This implicitly empowered display of loss and disempowerment converts the personal sorrow of some men into the cultural prestige of inspired artistry and genius. At the same time, such an impressive translation of lack seems persistently denied to women, whose association with loss or grief is expressed by less flattering allusion to widow’s weeds, inarticulate weeping, or other signs of ritualistic (but intellectually and artistically unaccredited) mourning. (Schiesari 1992 : 11-12)

S’il y a donc une dichotomie et une dissymétrie genrées entre la mélancolie masculine (survalorisée) et le deuil féminin (dévalorisé), la femme n’est pas pour autant exclue de la structure fantasmatique des mélancoliques. En effet, selon Schiesari, la femme fonctionnerait non seulement comme une métaphore de la souffrance excessive de l’homme, d’où la

fréquente représentation de la mélancolie par une figure féminine⁵⁰⁸, mais aussi, dans une certaine mesure, comme sa cause, en tant qu'elle incarne de façon paradigmatique l'objet de désir perdu (l'absence) que le mélancolique introjecte et qu'il idéalise en entretenant son inaccessibilité. Par conséquent, la mélancolie mettrait en jeu une « féminisation » de l'homme fondée sur une localisation de la « “féminité” dans l'homme », ce que Schiesari (1992 : 12-13) interprète comme une appropriation du féminin ayant pour effet de renforcer l'aliénation de la femme dans la culture patriarcale.

Ce qui précède nous conduira donc, dans la seconde partie de ce chapitre, à examiner de façon critique la « genrification » (*gendering*) du système théorico-fantasmatisé de Didi-Huberman à travers l'articulation de ses positions hystérique et mélancolie. Dans la première partie, nous avons vu que, même s'il ébranle la construction patrilinéaire de sa discipline en revendiquant une origine maternelle refoulée, notre sujet d'analyse maintient le modèle dominant du théoricien *homme*, en intégrant d'ailleurs à son roman familial plusieurs mélancoliques notoires, à commencer par Warburg et Benjamin. Cela étant posé, il convient maintenant de nous pencher de plus près sur ses objets d'étude, ainsi que sur les motifs et thèmes privilégiés qui traversent ses écrits. En prenant de nouveau appui sur les travaux féministes de Sarah Kofman, nous proposons, dans ce qui suit, de réexaminer le corpus de l'historien de l'art et philosophe à partir de la « question des femmes », une question qui semble exercer une très forte emprise sur sa pensée, depuis son étude inaugurale sur l'hystérie jusqu'à ses plus récents écrits sur le thème de la lamentation, en passant par ses travaux sur l'incarnation et la nymphe, notamment. Par la centralisation de quelques textes appartenant à différentes périodes de l'œuvre didi-hubermanienne, que nous mettrons en relation avec d'autres composantes du corpus, nous tenterons d'éclairer la fascination originaire pour le féminin qui, selon notre hypothèse, l'organise de part en part et de manière fondamentale. Chemin faisant, nous découvrirons en quoi la question de la femme constitue l'un des « points faibles » de ce système.

⁵⁰⁸ Pensons par exemple à la célèbre gravure *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer [fig. 60].

2. La fascination du féminin

Il y a bien sûr des nuances, mais mes choix s'enchaînent les uns aux autres. Il y a, certainement, une logique fantasmatique qui m'échappe ou qui est simplement particulière et qui, donc, n'a aucune valeur générale.

(Didi-Huberman avec Bricault 2015)

Chacun porte en soi l'image de la femme qui lui vient de sa mère. (Nietzsche 1906 [1878] : § 380, p. 348)

L'hystérique ou le devenir-œuvre de la femme

« Moi, je suis parti de l'hystérie », nous rappelait Didi-Huberman dans un entretien récent (avec Lussier, Massoutre et Plante 2015 : 33), « mais quelque chose me dit que si j'étais parti de la paranoïa, cela aurait donné quelque chose de fantastique... ». Sans aucun doute. Et d'ailleurs, le fait de choisir l'hystérie comme point de départ n'excluait en rien la présence d'éléments paranoïaques dans son travail. Mais chose certaine, commencer par l'hystérie offrait des avantages considérables qu'une position paranoïaque aurait plutôt mis à risque : un peu comme Freud avec la « bisexualité psychique », cette stratégie lui permettait, plus ou moins consciemment, de s'allier la critique féministe et de se protéger d'emblée (du moins en partie) des attaques que pourraient susciter ses développements fantasmatiques subséquents à propos de la ou des femme(s)⁵⁰⁹.

Premier ouvrage de Didi-Huberman tiré de sa thèse de doctorat sous la direction d'Hubert Damisch, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982) a effectivement été lu dès le départ – et se présente rétrospectivement – comme un livre féministe⁵¹⁰. De prime abord, on comprend aisément que les féministes aient été sensibles à

⁵⁰⁹ Voir Kofman (1983 [1980]).

⁵¹⁰ « [...] le livre sur l'hystérie, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* qui est un livre féministe a, déjà, une dimension politique concernant l'institution psychiatrique. Simplement, il n'a pas été développé sur le mode d'une critique institutionnelle et, donc, le texte ne ressemble

l'argument central de cette étude, à savoir que l'hystérie en tant que pathologie féminine⁵¹¹ fut « (ré)inventée », c'est-à-dire (ré)imaginée et (re)construite, dans le dernier tiers du 19^e siècle, par le biais de pratiques misogynes de mise en scène et de représentation photographique savamment orchestrées par Jean-Martin Charcot à l'hôpital parisien de la Salpêtrière. Comme le souligne d'ailleurs l'historien de la médecine Sander L. Gilman (2004 : 717), le fait que l'ouvrage de Didi-Huberman soit initialement paru en 1982, dans un contexte de désinstitutionnalisation psychiatrique et de montée du féminisme, a certainement contribué à sa fortune critique. Avec sa traduction anglaise en 2003, soit plus de vingt ans après sa publication originale en français, *Invention de l'hystérie* a trouvé de nouveaux échos dans les domaines de la psychanalyse, de l'histoire de la médecine, des études féministes et des études culturelles et visuelles, notamment, où il était déjà largement utilisé. Aujourd'hui, le livre de Didi-Huberman est même considéré comme un « texte fondateur » des « nouvelles études sur l'hystérie » produites dans une perspective féministe depuis le milieu des années 1980⁵¹² (Devereux 2014⁵¹³). Son importance à cet égard contraste avec l'influence relativement limitée

pas à un discours politique. Mais je pense que c'est un livre sur la politique de l'hystérie par Charcot et une critique en même temps. » (Didi-Huberman avec Bricault 2015)

⁵¹¹ Didi-Huberman aborde l'association de l'hystérie à la femme dans son chapitre « Mille formes, sous aucune » en brossant un portrait rapide de l'histoire du terme « hystérie » et des théories forgées à son sujet (1982 : 69-82). D'entrée de jeu, il rappelle que l'hystérie, qualifiée de « bête noire » par Freud, fut très longtemps considérée comme une maladie de l'utérus, un organe que l'on comparait, à l'époque d'Hippocrate, à un animal doué de mouvement et dont le déplacement à l'intérieur du corps des femmes provoquait les attaques, croyait-on. La prégnance historique des théories utérines est telle, écrit Didi-Huberman (1982 : 75), que la définition de l'hystérie comme une « névrose de l'appareil générateur de la femme » persiste encore au milieu du 19^e siècle, comme en témoignent les traités d'Hector Landouzy, notamment. Et même lorsque l'hypothèse de l'utérus comme siège de l'hystérie fut abandonnée, cette maladie demeura, pour les médecins, l'apanage du sujet féminin : l'explication ne pouvant être trouvée dans la génitalité, on s'en remit à l'affectivité ou au tempérament nerveux sensible supposément caractéristique de la femme, dont Pierre Briquet disait, en 1859, que « [...] pour remplir sa mission providentielle, [elle] devait présenter cette susceptibilité à un degré bien supérieur à celui de l'homme » (cité dans Didi-Huberman 1982 : 75). Encore en 1889, on trouve dans les dictionnaires une conception de l'hystérie comme « tempérament féminin devenu névrose », les cas d'hystérie masculine découverts par Charcot ayant d'ailleurs été stratégiquement exclus de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, remarque Didi-Huberman (1982 : 82), pour qui cela relève, à n'en pas douter, d'une « tactique de différence des sexes ». Pour une étude plus approfondie des rapports entre l'hystérie et la féminité, voir le chapitre éclairant de Jacqueline Lanouzière (2013).

⁵¹² Par exemple, il est cité dans l'essai important d'Elaine Showalter intitulé « Hysteria, Feminism, and Gender » (1993 : 312), pour ne nommer que celui-ci.

⁵¹³ Le champ des « new hysteria studies », désigné ainsi par Mark S. Micale (1995), regroupe un corpus de textes publiés essentiellement entre 1985 et 1995 qui traitent l'hystérie sous un angle plus historique que scientifique, et dans lesquels une importance centrale est accordée à la question du genre. Dans son article « Hysteria, Feminism, and Gender Revisited : The Case of the Second Wave », Cecily Devereux (2014) identifie, à la suite de Micale, ce qu'elle nomme les « new new hysteria studies » en référence à la résurgence récente d'études académiques et

qu'il a eue en histoire de l'art et dans le champ plus spécialisé des études sur la photographie⁵¹⁴. Comme le remarque l'historienne de l'art féministe Carol Armstrong, force est de constater que

[...] *Invention of Hysteria* is much more obviously about hysteria than about photography. Its claims about hysteria – that it was an anxious misogynist concoction; that it construed the female subject as a fundamentally pathological subject; that it did violence to the subjects that it created, objectified, and spectacularized; that as such it gave birth to Freud, the discipline of psychoanalysis, the power of the analyst, and the topic of the unconscious, out of the very regime of positivist empiricism and experimentalism that the unconscious subverts and psychoanalysis inverts – are important for the history of psychology, psychoanalysis, psychoanalytic criticism, and feminism. It is as such that the book has been influential. (Armstrong 2003 : 55)

Il n'en demeure pas moins que c'est avant tout comme « un chapitre de l'histoire de l'Art » que Didi-Huberman (1982 : 10) envisageait l'« invention » charcotienne de l'hystérie. D'autre part, il s'agit aussi du premier chapitre de sa propre histoire de l'art, chapitre inaugural auquel s'enchaînent tous les autres, selon une « logique fantasmatique » se voulant absolument singulière. En cela, le rapport de cet auteur au féminisme nous semble beaucoup plus compliqué que ce que peut laisser croire la lecture exclusive de cette étude critique sur l'hystérie.

Portant plus spécifiquement sur les images « énigmatiques » regroupées dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880)⁵¹⁵, la thèse de l'historien de l'art consistait à démontrer que « [...] la situation photographique [mise en scène par Charcot et ses collaborateurs] cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d'un fantasme de savoir ». Cette situation révélait ainsi « [...] une extraordinaire connivence de médecins à patientes », soit « [u]n rapport des désirs, des regards et des savoirs » tel qu'il intervient dans

de productions culturelles sur le sujet, insistant sur l'intérêt que celles-ci présente pour le féminisme dit de la « troisième vague ».

⁵¹⁴ L'un des travaux intéressants où *Invention de l'hystérie* est convoqué est l'étude d'Elisabeth Lyon sur la pose photographique publiée dans *Camera Obscura* en 1990 (Lyon 1990).

⁵¹⁵ L'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* est une publication clinique en trois tomes (1876-1877, 1878 et 1880) réalisée sous la direction de Charcot et rédigée par Désiré-Magloire Bourneville à partir d'un corpus de photographies de malades épileptiques et hystériques produites par Paul Regnard en 1875. Cette publication a été suivie d'une autre en 1888, sous le titre de *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, pour laquelle Charcot avait collaboré, cette fois, avec Gilles de la Tourette, Paul Richer et Albert Londe.

toute production d'image, mais dans ce cas-ci, sur un mode spécialement pervers puisqu'il impliquait la mise en spectacle de la douleur des femmes internées à la Salpêtrière⁵¹⁶, soulevant de ce fait un triple problème esthétique, phénoménologique, et éthico-politique (Didi-Huberman 1982 : 4-5, 13). En résumé, Didi-Huberman (1982 : 5) argue que Charcot a conçu un dispositif théâtral et utilisé la photographie de manière à soumettre les corps hystériques aux fantasmes *théoriques* (épistémologiques, scientifiques, nosologiques) mais aussi *artistiques* (iconographiques, esthétiques, plastiques) des médecins, jusqu'à faire de la pratique clinique un art figuratif « proche du théâtre et de la peinture ». Corrélativement, il a transformé l'hystérique en œuvre d'art, façonnant tel un « artiste⁵¹⁷ » le corps « plastique », « malléable » et « perméable » de toutes ces femmes souffrantes dont l'image et l'identité étaient suspendues, c'est-à-dire assujetties, au désir des regards qui les observaient. Par sa double approche scientifique (expérimentale⁵¹⁸) et esthétique, Charcot a donc poussé à son comble la logique de la pulsion scopique dont Laura Mulvey (1975) – paradoxalement ignorée par Didi-Huberman tout comme la théorie féministe en général, pourtant proche de son propos⁵¹⁹ – a si bien analysé l'économie sexuelle. D'après la thèse de l'historien de l'art, la Salpêtrière fut le drame sans cesse rejoué de la rencontre d'un désir voyeuriste (masculin), celui de voir pour savoir propre à l'homme de science (Charcot), et d'un désir exhibitionniste (féminin), celui de l'hystérique de « se faire voir » ou de « donner à voir » en « performant »

⁵¹⁶ L'auteur fait référence aux « leçons du mardi » lors desquelles Charcot présentait, dans un amphithéâtre, le spectacle de malades en crises en ayant recours à différentes techniques telles que l'hypnose.

⁵¹⁷ À propos de Charcot, Freud écrivait en 1893 : « Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur : il avait la nature d'un artiste ; il était, pour employer ses mots, un *visuel*, un homme qui voit. » (cité dans Didi-Huberman 1982 : 30)

⁵¹⁸ Charcot se revendiquait de la méthode expérimentale élaborée par Claude Bernard, laquelle impliquait non seulement d'observer, mais aussi de provoquer l'observation, d'où la notion d'expérimentation.

⁵¹⁹ Nous pensons en particulier à la question de la constitution de soi en image par la femme et sa répétition stratégique à travers la pose, qui est centrale aux théories féministes des années 1970. Outre l'analyse classique de Mulvey (1975), mentionnons entre autres le concept de « mascarade » (*masquerade*) élaboré par Joan Rivière dans un essai de 1929 et repris par Mary Ann Doane (1982) à propos du cinéma, ou encore la reprise de la stratégie brechtienne de la « distanciation » par Griselda Pollock (1988). Ces textes et d'autres révélant des approches analogues sont regroupés dans l'anthologie *The Feminist and Visual Culture Reader* éditée par Amelia Jones (2003b). Pour un point de vue féministe intéressant sur la problématique mise au jour par Didi-Huberman concernant la mise en scène de soi, on se rapportera plus spécifiquement à l'article de Lyon (1990) sur la pose photographique. Signalons également les œuvres des artistes Nicole Jolicœur et Mary Kelly sur Charcot à peu près à la même époque.

ses crises devant public, telle une comédienne, jusqu'à s'objectaliser masochistement en réponse au désir sadique de son « maître »⁵²⁰, à la fois artiste et spectateur de sa douleur.

C'est cette relation libidinale (sado-masochiste) et ses effets de transfert et de contre-transfert, de maîtrise et d'aliénation, d'emprise et de captivation amoureuse que Didi-Huberman examine dans la seconde partie de *Invention de l'hystérie* consacrée à Augustine, l'hystérique « préférée » de Charcot – et l'objet premier de sa propre fascination⁵²¹ [fig. 61-64]. Tel que relaté rétrospectivement, son travail sur l'hystérie découla du refus d'Hubert Damisch de diriger une recherche sur « les *formules de pathos* chez Goya », refus qu'il ne comprend d'ailleurs toujours pas et qui le laissa pour un temps « désœuvré, sans recours », jusqu'à ce qu'il rencontre, par hasard, « [...] quelques photographies énigmatiques de ces femmes aux gestes étranges [...] dans un « petit café féministe » qu'il fréquentait régulièrement, moins par affinités de pensée que pour le délicieux gâteau au chocolat qu'on y servait (!) (Didi-Huberman 2012c : 368). C'est là, confie-t-il, qu'il tomba lui-même sous le charme d'Augustine, mais sans trouver dans cette séduction l'apaisement généralement recherché dans la représentation artistique de la beauté féminine⁵²² :

⁵²⁰ Se référant à Lacan, Didi-Huberman (1982 : 167) écrit que « [l']hystérique, en quelque sorte, *foment le désir de l'Autre* ». Puis, il ajoute, en guise d'explication : « Mais elle l'hallucine, noue la reconnaissance du désir à son propre désir de reconnaissance, et elle se leurre naturellement (captation névrotique) sur le sens du désir d'autrui. [...] Et elle restera *captif*e d'une situation, le spectacle (celui de son corps) où elle croit pouvoir, par chorégraphie des convulsions, des "attitudes passionnelles", *s'incorporer tous les regards*, toutes les "*libido spectandi*" possibles et imaginables, où elle croit devenir "une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards" [mots empruntés à Baudelaire], son propre regard rêvant de se créer un regard-maître à son image... Bref, elle se rêve comme l'idole féminine à quoi rêveraient tous les hommes. Donc, et quoique captée, aliénée, illusoire, cette stratégie fonctionne, est efficace, bien souvent. Il arrive que l'hystérique soit femme *fatale* à son médecin, il arrive qu'elle le *captif*e. Car ses intrigues sont raffinées et terriblement intelligentes. Elle a une pratique comme savante du *donné-à-voir*, elle semble connaître l'art de tresser l'évidence d'un spectacle de son corps avec le *soupçon* de ce qu'elle veut, en fait, esquisser, c'est-à-dire son appel à être tout, oui *tout l'objet du désir d'autrui*. Elle sait donc la science de s'objectaliser pour autrui. » (Didi-Huberman 1982 : 167-168)

⁵²¹ C'est ce que suggère John Forrester dans son compte-rendu du livre en 1983 : « Didi-Huberman has his favourite hysteric, whose image haunts his pages, whose story continually astounds us – Augustine. The intimate tone of the book seems at times to stem from this personal relation of author and her image (is it hers?). Her image remains, as her monument, enigmatically challenging. » (Forrester 1983 : 448)

⁵²² Pour Didi-Huberman, l'exemple paradigmatique de ce rapport sublimatoire à l'art est l'« *image-sourire* » évoquée par Freud dans son analyse de *La Joconde* de Léonard de Vinci. À l'encontre de celle-ci, il propose le modèle de l'« *image-souffrir* » à partir du paradigme hystérique.

Une certaine beauté se dégageait de quelques-unes de ces images (je ne savais pas encore qu'il s'agissait des portraits d'Augustine), mais cette beauté ne m'apportait aucun réconfort, aucune élévation de quelque sorte. Images troublantes pour cela et, même, pénibles à regarder. Il m'aura suffi d'une première approche pour comprendre leur puissance, leur étrangeté, le problème qu'elles soulevaient : une douleur était à l'œuvre, là, mais exactement où dans l'image ?, impossible de le dire d'abord⁵²³. (Didi-Huberman 2012c : 368)

Relisant quelque peu péniblement, trente ans plus tard, cette œuvre que l'on pourrait dire « de jeunesse » – travail d'un « jeune homme qui cherche », avec « [a]udaces et maladresses », un « style » capable de répondre « [...] à son redoutable objet, ce *féminin terrible* de l'hystérie à la Salpêtrière [...] » –, Didi-Huberman (2012c : 367) affirme avoir ancré tout sa recherche dans un questionnement sur l'analogie entre l'image et le symptôme, et plus spécifiquement ici, entre l'art et l'hystérie. Cette analogie, on le sait, a été formulée très tôt par Freud à partir de ses observations faites à la Salpêtrière, où il séjourna comme étudiant en 1885. Dans *Invention de l'hystérie*, l'historien de l'art se donne ainsi pour tâche d'analyser comment cette analogie a été élaborée d'une *mauvaise* manière par Charcot dans son « iconographie artistique » de l'hystérie et, avec Freud contre Charcot, de proposer une *meilleure*, voire *la bonne* manière de penser cette analogie à partir de la notion de symptôme.

S'appuyant directement sur les témoignages de Freud, Didi-Huberman (1982 : 184, 119) montre que Charcot a utilisé l'hypnose comme une technique artistique lui permettant de provoquer, de modifier et de contrôler les symptômes de « ses » hystériques, soit « [...] de *faire, refaire ou défaire*, à volonté, et de façon absolument équivalente [...] » ce qu'il désirait voir et connaître : non pas une femme singulière pourvue d'une identité et d'une agentivité propres, mais l'« Hystérique » en tant que prototype et modèle idéal de la pathologie féminine. C'est dans cette perspective qu'il compare notamment la suggestion hypnotique à un « instrument » de musique « [...] que l'on pouvait moduler, fugato, crescendo, strigendo, a piacere, ad libitum !⁵²⁴ », dépeignant Charcot en « chef d'orchestre », ou, selon un paradigme chorégraphique, en « maître de ballet », sans compter l'image du « metteur en scène » qui traverse toute l'étude (Didi-Huberman 1982 : 184, 246). Outre ces références aux arts

⁵²³ Ce texte évoque étrangement la prose de Barthes dans *La chambre claire* (1980).

⁵²⁴ L'absence d'italiques est due à l'auteur.

performatifs (la musique, la danse et le théâtre), Didi-Huberman oriente l'analogie vers les arts plastiques ou visuels, empruntant à Freud un rapprochement significatif avec la pratique picturale⁵²⁵:

Autre analogie, due à Freud, et qui insiste sur ce point fondamental : que la technique d'hypnose donnait à Charcot la liberté d'intervention d'un *artiste*, d'un peintre !, sur une « matière » à lui toute abandonnée. La suggestion hypnotique, écrit Freud, est comparable à l'art du peintre, au sens où Léonard l'opposait à la sculpture ; elle travaille *per via di porre* : elle dépose (comme le peintre pose son pigment), supplée, projette, glace, encadre. L'hypnose eut d'emblée, chez Charcot, valeur *figurative* : elle constituait, selon ses propres dires, une technique « idéale » susceptible de *redessiner* (c'est-à-dire réagencer, discriminer) le tableau symptomatique, trop profus lorsque « spontané », de l'hystérie. Grâce à cette technique, les états du corps hystérique purent être, enfin, « parfaitement dessinés et séparés ». (Didi-Huberman 1982 : 184)

Autrement dit, la « *soumission plastique* » des corps hystériques permettait aux « artistes » de la Salpêtrière (les médecins) de créer de véritables « *tableaux vivants* » en vue d'une « *mise en tableau* » réglée des différentes phases et attitudes de l'attaque hystérique (Didi-Huberman 1982 : 191-206).

Didi-Huberman (1982 : 216-217) présente également la technique « artistique » de Charcot (sa « *technè* ») comme un « art de fasciner » par le médium du regard. Suivant son analyse, la « fascination » par l'hypnose qui était pratiquée à la Salpêtrière consistait, pour le médecin « fascinateur », à s'approprier le regard du sujet « fasciné » afin de le soumettre à sa volonté, convaincu qu'il était d'avoir, sur les hystériques, un pouvoir de séduction particulier grâce auquel il arrivait à contrôler, en le renversant, le charme menaçant et *a priori* incontrôlable que celles-ci exerçaient sur lui. Cette stratégie ne fonctionnait toutefois qu'à moitié, explique Didi-Huberman (1982 : 166), car en performant sa propre aliénation par et pour le regard de son séducteur, l'hystérique « [...] interrogeait fatalement [ce] regard [...], interrogeait crûment le sens, fantasmatique, oui fantasmatique, de sa position "scientifique" ». De fait, poursuit-il :

⁵²⁵ Les rapports entre médecine et peinture sont également étudiés par Didi-Huberman dans *Les démoniaques dans l'art* (1984).

C'est peut-être toute la stratégie de l'hystérique quant au spectacle qu'elle offre longaniment de ses symptômes : *elle défie le désir du spectateur, elle consacre et défie sa maîtrise*. Comme si elle braquait une poursuite (un projecteur) sur ce spectateur qui, jusque-là, s'était cru en sécurité dans la ténèbre de velours de son fauteuil d'orchestre; elle ne fait pourtant que lui expliquer, par gestes insolites, que la qualité de sa douleur à elle se fera toute au bon vouloir de son désir figuratif à lui. Mais l'effet de cet *expli* reste au fond très cruel. (Didi-Huberman 1982 : 166)

Aucune véritable réciprocité, donc, entre l'hystérique et le médecin, car le regard du « maître » conserve tout son sadisme en tant qu'« appropriation instrumentale de l'Autre-incarné », pour emprunter les mots de Jean-Paul Sartre (1943 : 449), c'est-à-dire comme incarnation d'autrui par la présentification de sa douleur – de la douleur du sujet transformé en objet-instrument du désir sadique⁵²⁶.

Dans un chapitre central de l'ouvrage, c'est enfin le modèle de la sculpture qui est invoqué pour penser la plasticité « régulière » du corps d'Augustine, élevé au statut de « chef-d'œuvre » en vertu d'un idéal figuratif « classique » perçu comme intrinsèque au projet de l'*Iconographie* (Didi-Huberman 1982 : 119-122). Renvoyant au motif hégélien de l'« œuvre d'art vivante » évoquée dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), et qui fait écho à la description par Charcot du sujet hystérique comme « [...] transformé en une sorte de statue expressive, modèle immobile représentant avec une vérité saisissante les expressions les plus variées et dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti⁵²⁷ », Didi-Huberman écrit :

Une hystérique peut être œuvre d'art vivante, et je persisterai à parler d'Augustine comme chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre et la « chose » de ses médecins; mais, en un sens, une hystérique *reste statue*, parce que lui manque cette parfaite liberté du mouvement dont parle Hegel. Lorsqu'elle se meut, même violemment, elle semblerait plutôt comme une marionnette, la marionnette de qui? C'est peut-être qu'elle reste auto-médusée d'être œuvre pour autrui, et de ne pouvoir, pour cela peut-être, quitter quelque chose un « maintenant immobile » de fantasme. (Didi-Huberman 1982 : 121)

⁵²⁶ Les riches réflexions de Sartre sur le sadisme et l'obscénité dans *L'être et le néant* (1943 : 449-463) ont été pertinemment commentées par Agamben dans son livre *Nudités* (2009 : 123-128).

⁵²⁷ Les « Leçons sur la métallothérapie et l'hypnotisme » de Charcot, d'où provient ce passage, sont reproduites à l'Appendice 17 de l'ouvrage de Didi-Huberman et commentées dans le corps du texte (1982 : 283-284, 198).

Pour l’auteur, cette immobilisation sculpturale des corps hystériques, dont les contractures permettaient des poses longues favorables à la prise photographique, relève ultimement d’un processus de fétichisation, entendu au sens lacanien d’une fixation exclusive du désir sur un « objet inanimé » : « Un objet dépourvu de toute propriété subjective, intersubjective, voire transsubjective [...] », ayant le statut de « monument », dans les mots de Lacan (cité dans Didi-Huberman 2003 : 99). « Fétichisation des corps » : voilà donc, selon l’auteur d’*Invention de l’hystérie*, comment il convient de nommer le « savoir-faire » particulier (l’art, la *technè*) développé par Charcot et ses complices à la Salpêtrière – un « savoir-faire » qui prenait la forme d’un « *savoir-faire-faire* de metteurs en scène » employé au dépens du « *faire-sans-savoir* » d’Augustine, pour reprendre une de ses habiles « images dialectiques », appuyées visuellement par l’usage des italiques (Didi-Huberman 1982 : 246). En d’autres termes, la recherche, en Augustine, de « “la” femme hystérique [...] échouait dans quelque chose comme une perversion », puisqu’il s’agissait, en somme, « [...] d’élaborer, avec les pauses d’Augustine, ses “attitudes passionnelles”, un objet unique », tout aussi « inanimé » qu’un tableau ou une statue classique ; « [le médecin] tentait ardemment de fixer Augustine à une existence typique, d’embrigader tout acte, tout dire, tout rire d’Augustine dans l’impératif catégorique (mais imaginaire) de son concept de l’Hystérie. » C’est ainsi, conclut Didi-Huberman (1982 : 246), que « Bourneville, Régnard Charcot, *fétichisèrent des corps* », dépossédant cruellement les hystériques de leur statut de sujets libres. Comme le soulignent les dernières lignes du texte, l’« invention de l’Hystérie », conçue à la fois comme « [...] gestion infernale [...] des fantasmes hystériques, des corps hystériques [...] » et « [...] comme gestion des images en vue de formes, c’est-à-dire comme *esthétique* [...] », a finalement révélé une étroite corrélation entre l’amour de l’art et la haine des femmes :

Car ce lien de l’amour de l’art à la rétorsion (la rétorsion envers des femmes hystériques incapables de s’élever tout à fait à la dignité, je ne dis pas d’artistes, mais simplement d’objets d’art⁵²⁸), ce lien ouvre un nouveau paradoxe

⁵²⁸ La question se pose à Didi-Huberman lui-même, car parmi l’ensemble de ses ouvrages, il n’a consacré aucune monographie à une femme artiste. Ainsi, seuls quelques noms de femmes figurent au catalogue de l’exposition *L’empreinte* (1997) – quatorze sur plus d’une centaine, et pour plusieurs, sans illustration de leurs œuvres. L’une des rares (sinon l’unique) artistes femmes à bénéficier d’une analyse ciblée de la part de Didi-Huberman est Esther Shalev-Gerz, qui partage avec Sarkis les quelques 120 pages du petit livre *Blanc soucis* (2013a). On comprend bien sûr pourquoi l’œuvre de Shalev-Gerz, qui porte sur les survivants de la Shoah, a intéressé l’historien de l’art.

d'atrocité, une question à tout le moins : quelle est donc la nature particulière de cette haine qui expérimente, invente et produit des images, – de cette *haine faite « art »*? (Didi-Huberman 1982 : 272)

Dans la postface de la réédition récente de l'ouvrage, Didi-Huberman (2012c : 367) admet que tout son travail ultérieur a trouvé, dans cette analyse critique de l'esthétisation misogyne de l'hystérie par Charcot, « [...] sa route, sa bifurcation initiale, sa décision qui emporta tout le reste ». Selon ses dires, cette bifurcation, de Charcot vers Freud, impliquait un double renoncement aux simplifications iconographiques et aux idéalizations artistiques qui sous-tendaient – et sous-tendent encore – les approches académiques et intellectualistes de l'histoire de l'art (Didi-Huberman 2012c : 396-397). Or de façon plus significative, la « décision » évoquée par Didi-Huberman dans ce texte aura consisté à renverser le fantasme charcotien du « devenir-œuvre » de la femme hystérique (la fétichisation du corps féminin par sa fixation en image) pour reconstruire le fantasme inverse, celui d'un « devenir-femme » (hystérique) de l'œuvre d'art (l'incarnation/animation de l'image) fondé sur la description freudienne de la crise d'hystérie⁵²⁹ ; bref, une inversion du sens de l'analogie hystérique/œuvre d'art⁵³⁰. C'est ce renversement fantasmatique, ignoré par la plupart des commentateurs et commentatrices de Didi-Huberman, qu'il s'agit d'examiner dans ce qui suit, en mettant *Invention de l'hystérie* en relation avec ses travaux ultérieurs, où la fascination du féminin continue de manifester son emprise de diverses manières. Cette analyse nous conduira à requestionner les prétentions féministes et anti-fétichistes initiales de l'œuvre didi-hubermanienne et, par le fait même, à problématiser autrement sa ou ses positions à l'égard de la et des femmes.

⁵²⁹ Cette description est celle tirée du texte « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » citée plus haut : « [...] 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 si plastiquement figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre. » (Freud 1973 [1908] : 155)

⁵³⁰ Notons que le psychanalyste Patrick Lacoste conteste la compréhension « analogique » que Didi-Huberman a de la relation œuvre d'art-fantasme chez Freud. Il écrit : « Il est par exemple préférable de faire attention au fait que la proposition “l'hystérie est une œuvre d'art déformée (défigurée)” n'admet pas – pas plus que la comparaison entre paranoïa et système philosophique et celle entre obsession et religiosité, mais à un moindre degré – sa réciproque comme vraie : l'œuvre d'art n'est pas une hystérie mise/remise en forme ou en figure... La formulation commençait ainsi : “on pourrait presque dire...”, et le “presque” aura disparu au profit de l'éclat quelque peu fallacieux d'une lecture analogique... » (Didi-Huberman avec Lacoste 1995 : 222)

L'œuvre d'art incarnée

Contrairement à ce que pouvaient laisser présager les débuts soi-disant « féministes » de Didi-Huberman, la critique de la fétichisation iconographique de l'hystérie ne conduit pas, dans ses travaux subséquents, à l'octroi d'une réelle agentivité ou d'un plus grand pouvoir d'agir aux femmes (en tant qu'artistes ou théoriciennes, par exemple). Elle entraîne plutôt une sorte d'« hystérisation⁵³¹ » de l'histoire de l'art, placée sous le signe du symptôme – concept dont Didi-Huberman ne cesse d'affirmer qu'il a été sa « voie royale »⁵³² –, par la réactivation d'un fantasme opposé : l'incarnation féminine de l'image. Selon notre hypothèse, ce fantasme d'incarnation puisé dans la mythologie artistique maintient le corps féminin dans la position fantasmatique de l'objet du désir, du regard et du discours masculins ; il renforce peut-être même inconsciemment cette position en substituant l'idéal de la « *figure figurée* » (la forme, l'aspect, l'*eidos*, la représentation), sur laquelle se fixe l'« avidité scopique » de Charcot, par une phénoménologie de la « *figure figurante* » : une « [...] figure en suspens, en train de se faire, en train d'apparaître », de disparaître, parfois, et dissimulant toujours quelque chose de son être, comme l'hystérique en crise selon Freud⁵³³ (Didi-Huberman 1998b : 92-93).

Se laissant guider par Freud, l'historien de l'art raconte avoir d'abord cherché dans la fiction plutôt que dans l'histoire – « dans l'élément de la *fable* », comme il dit – les outils pour penser les images dans leurs dimensions plus « incarnée » et « impensée », c'est-à-dire dans leur dimension hystérique implicite (Didi-Huberman 2007a : 28, 31). Comme le relate rétrospectivement la préface du recueil *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts*

⁵³¹ Cette expression est de nous.

⁵³² Dans *Devant l'image*, il écrit : « J'imagine une histoire des impérieuses ou souveraines exceptions, qui développerait le contre-sujet du visuel dans la mélodie du visible, une *histoire des intensités symptomatiques* – des “points de capiton”, moments féconds d'un puissant fantasme – où se déchirerait partiellement l'extension du grand tissu mimétique. Ce serait une histoire des limites de la représentation, et peut-être en même temps de la représentation de ces limites par les artistes eux-mêmes, connus ou inconnus. Ce serait une histoire des symptômes où la représentation montre de quoi elle est faite, dans le moment même où elle accepte de se dénuder, de se suspendre et d'exposer sa faille. » (Didi-Huberman 1990 : 231)

⁵³³ Comme le remarque à juste titre Hagelstein (2007 : 107), c'est principalement dans cette ouverture phénoménologique que réside l'intérêt de l'historien de l'art pour la conception freudienne de l'hystérie, comme pour sa pensée du rêve d'ailleurs : « Freud ouvre les yeux sur une autre logique de l'image, une *para-logique*, qui autorise à penser que des choses contradictoires peuvent être simultanées, incarnées dans un même corps. »

visuels (2007), dans lequel sont regroupées huit études rédigées entre 1983 et 1990, sa recherche s'est alors centrée plus spécifiquement sur « [...] un paradigme déjà mis en scène dans de nombreuses œuvres littéraires de l'Antiquité – celles d'Ovide au premier chef – et de l'époque moderne, celles, notamment, de Baudelaire, de Mallarmé, de Balzac ou de Marcel Proust » : ce paradigme est celui de *l'œuvre d'art incarnée* ou de *l'œuvre d'art vivante*⁵³⁴. Révélant ainsi l'arrière-plan philosophique et littéraire de son travail d'historien de l'art⁵³⁵, Didi-Huberman (2007a : 31) explique qu'« [il lui] aura suffi de relire *Le Chef-d'œuvre inconnu* [de Balzac] et la légende de Pygmalion⁵³⁶ pour voir se lever, impérieusement, le motif de l'incarnation au centre même des enjeux anthropologiques dont l'image constitue le véhicule privilégié. » Le paragraphe suivant du texte, qui mérite d'être cité *in extenso*, souligne la dimension fantasmatique de ce « motif » :

L'incarnation, donc : un motif, un moteur. Un désir, une mise en mouvement qui, souvent, porte et emporte les images vers leurs propres confins. Lorsqu'on parle de Balzac ou de Ludovico Dolce, de Diderot ou de Hegel – tous spéculant sur le coloris de la chair, sur l'*incarnat* entre peau et viscères, entre surface et profondeur corporelles – ou, comme ici, de l'*Aphrodite anadyomène* du peintre Appelle, on ne parle pas, c'est clair, de l'incarnation comme d'une doctrine de la religion chrétienne mais comme d'un fantasme bien plus vaste culturellement, un fantasme exploratoire quant aux *limites de l'imitation* : limites franchies dans la fiction d'une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur. Mais, pour être un fantasme, l'*incarnation de l'image* ainsi entendue n'est pas moins efficace et, comme on ne cessera pas de le vérifier historiquement, opératoire. Ce qu'elle imite alors n'est plus le corps mais la *conversion* dont le corps se rend capable dans le

⁵³⁴ Considéré comme un mythe fondateur de l'histoire de l'art, ce paradigme ou *topos* esthétique apparaît déjà dans les écrits de Vasari, Winckelmann et Hegel, notamment, et traverse l'historiographie jusqu'à l'époque contemporaine. Récemment, il a été remis au jour par les études visuelles et les nouvelles approches anthropologiques en histoire de l'art. Par exemple, dans son ouvrage *What Do Pictures Want?*, W.J.T. Mitchell (2005 : 31 note 9) émet l'hypothèse que l'objet fondamental de la quête de l'histoire de l'art occidentale serait non pas le réalisme de la représentation visuelle, comme on l'a longtemps cru, mais bien l'animation des œuvres d'art. À ce titre, le travail de David Freedberg, *The Power of Images* (1989), demeure une référence centrale.

⁵³⁵ Voir à ce sujet l'analyse critique de Matthew Rampley (2008) sur la mouvance « poétique » de l'histoire de l'art à laquelle ce dernier associe l'œuvre de Didi-Huberman, ainsi que celles de Roberto Longhi, Adrian Stokes et Mieke Bal.

⁵³⁶ La légende de Pygmalion est un épisode mythologique raconté dans le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. L'histoire est celle d'un sculpteur, Pygmalion, fils de Cilix et petit-fils d'Agénor, roi de Chypre, qui tombe amoureux d'une statue de femme en marbre qu'il a lui-même créée. Celle-ci (nommée Galatée) accède à la vie (s'anime et s'incarne) par le concours de la déesse Vénus qui répond à la prière de Pygmalion de s'unir à sa création.

symptôme, avec sa façon si troublante de s'offrir, de souffrir et de s'ouvrir au regard d'un spectateur. (Didi-Huberman 2007a : 31)

Présenté ici comme un « vaste fantasme culturel » – on pourrait dire un fantasme « typique » ou « originaire » de la théorie de l'art –, le motif de l'incarnation des images a été repris et reformulé par Didi-Huberman dans une double perspective phénoménologique et psychanalytique. À la suite du passage cité ci-dessus, il explique :

Or, pour comprendre cette économie [fantasmatique] elle-même, il était nécessaire de resserrer le problème du *corps* des images en le formulant sous l'angle de leur rapport à la *chair*. Façon de suivre la grande leçon phénoménologique de Merleau-Ponty lorsqu'il eut compris – suivant Husserl – qu'au-delà du « corps comme objet » ou « corps fonctionnel » (*Körper*), il fallait interroger le « corps phénoménal » ou « corps de l'expérience » (*Leib*), avant de comprendre la *chair* même dont il est animé. Les textes phénoménologiques, cependant, me semblaient souvent manquer, par leur propre écriture conceptuelle, l'objet qui devait être le leur, à savoir le *style d'apparition* ou de présentation spécifique dont chaque image, regardée pour elle-même, nous fait don. Qu'est-ce qu'un phénomène, si sa description ressemble exactement à celle de tous les phénomènes avoisinants ? Les grands écrivains, les poètes sur cela nous en apprennent souvent bien plus que les philosophes sur l'*irréductibilité* d'une image. D'autre part, la question de la chair me semblait indissociable, paradigme hystérique aidant, d'une *psyché* à comprendre toujours plus précisément selon la leçon freudienne. Voilà pourquoi je travaillais plutôt avec l'œuvre de Lacan relisant Merleau-Ponty ou avec celle de Pierre Fédida relisant Binswanger, c'est-à-dire dans la double perspective de la structure et de l'événement, donc de la structure pensée avec cela même qui l'*ouvre* : la révèle et la déchire en même temps. (Didi-Huberman 2007a : 31-32)

Nous retrouvons donc ici l'argument évoqué précédemment quant aux limites de phénoménologie et à la nécessité d'articuler cette philosophie avec la psychanalyse. En outre, Didi-Huberman se rapproche encore davantage de Freud par la primauté épistémologique qu'il accorde à la fiction, puisant d'abord dans des textes littéraires et poétiques, plutôt que théoriques, les fondements du fantasme d'incarnation artistique qu'il se propose de reconstruire à travers ses écrits.

C'est dans cette perspective que l'historien de l'art a fait paraître, en 1985, *La peinture incarnée*, un livre au style touffu et singulièrement sans image – le seul du genre dans tout son corpus textuel –, où *Le chef-d'œuvre inconnu* (1837⁵³⁷) de Balzac est pris comme « fil conducteur » pour penser « l'exigence de la chair » qui travaille et traverse de part en part l'histoire de la peinture (quatrième de couverture). Rappelant à maints égards *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* de Freud⁵³⁸, l'étude de Didi-Huberman se donne à lire d'emblée comme un « roman analytique » au sens de Kofman (1973a), soit comme une fiction théorique sur une œuvre de fiction, laquelle a de surcroît pour thème un fantasme liant l'œuvre d'art et le corps de la femme. Comme *Gradiva*, en effet, *Le chef-d'œuvre inconnu* met en scène la quête fantasmatique d'un homme pour qui la femme n'existe – ou n'a de valeur, en quelque sorte – qu'à travers son incarnation artistique, c'est-à-dire comme une œuvre d'art qui prend corps et vie en réponse au regard désirant posé sur elle⁵³⁹.

Bien que le texte de Balzac soit très connu en raison des nombreux commentaires qu'il a suscités, il convient d'en rappeler ici les grandes lignes en suivant la lecture fragmentée qu'en fait Didi-Huberman dans *La peinture incarnée*. *Le chef-d'œuvre inconnu* raconte l'histoire d'un peintre, Frenhofer, qui vit dans l'espace intime de son atelier une relation amoureuse (imaginaire) avec l'un de ses tableaux, lequel est supposé représenter une femme du nom de Catherine Lescault, dite « La Belle Noiseuse ». Comme le souligne Didi-Huberman, cette relation fantasmatique tient essentiellement dans un échange de regards : à travers le regard désirant de l'artiste, la peinture n'apparaît pas comme un tableau, mais se donne plutôt comme une femme vivante, c'est-à-dire comme une autre chair, un autre sujet corporel : « Ma peinture n'est pas une peinture, affirme Frenhofer, c'est un sentiment, une passion! [...] Ce n'est pas une toile, c'est une femme! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense. »

⁵³⁷ Didi-Huberman se réfère à la version définitive du récit de Balzac, datée de 1837 et qui figure dans les *Études philosophiques* de l'écrivain. Il importe de noter qu'une version préalable et légèrement différente du même texte avait été publiée en 1831 dans le journal *l'Artiste*, sous l'appellation « conte fantastique ». Pour une analyse comparative des deux versions, voir Damisch (1984).

⁵³⁸ Voir nos longs développements sur ce texte dans le premier chapitre de cette thèse.

⁵³⁹ Évidemment, plusieurs éléments distinguent aussi les textes de Jensen et de Balzac, ainsi que la lecture qu'en font respectivement Freud et Didi-Huberman. Il appartient cependant à un autre travail de mener cette analyse comparative de façon plus précise et détaillée.

(Balzac 1837 reproduit dans Didi-Huberman 1985 : 150) L'incarnation (ou la subjectivation) de l'œuvre d'art est donc thématifiée, ici, à travers la relation que Frenhofer, spectateur privilégié de son œuvre, entretient avec celle-ci, objet d'amour de son regard. Dans cette situation particulière (structurée par la relation réciproque fantasmée du sujet et de l'objet), la peinture peut apparaître comme un corps vivant et répondre au désir du peintre. Mais dès que se perd cette réciprocité, la peinture ne peut plus « s'incarner » – et, dans un sens, elle disparaît. Voilà précisément ce qui se produit dans l'histoire, au moment où d'autres regards viennent perturber la relation dyadique. En dévoilant son chef-d'œuvre à ses deux amis artistes, Porbus et Poussin, Frenhofer est forcé de voir la *réalité matérielle* de son tableau, après avoir cru encore un instant à son illusion, c'est-à-dire à son fantasme: « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Mais elle a respiré, je crois!... Ce sein, voyez? Ah! Qui ne voudrait l'adorer à genoux? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez. » (p. 153) L'intrusion des regards extérieurs le confronte à ce que Balzac dépeint comme un tableau abstrait avant la lettre : « [...] des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. » (p. 153-154) Un seul fragment subsiste comme indice de la présence du corps de femme dissimulé « là-dessous » :

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleur, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgissait parmi les décombres d'une ville incendiée.

– Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses superpositions de couleurs dont le vieux peintre avait successivement chargé toutes les parties de cette figure en voulant la perfectionner. [...]

– Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin. (p. 154-155)

L'« épreuve de la réalité⁵⁴⁰ » qu'exprime le cri désespéré de Frenhofer – « Rien, rien! Et avoir travaillé dix ans ! » – lorsqu'il *voit* finalement son « tableau » pour ce qu'il est réellement marque le point de basculement du récit qui mène au désastre final : disparition de la femme,

⁵⁴⁰ Dans la théorie freudienne, l'« épreuve de la réalité » désigne un processus par lequel s'opère la différenciation entre l'hallucination (réalité interne) et la perception (réalité externe). Voir à ce sujet les explications de Laplanche et Pontalis (2004 [1967] : 138-142).

son « amante », sa « créature » enfouie sous les couches de peinture, et, corrélativement, perte de l'objet d'amour constitué dans l'espace fantasmatique. Or, la conséquence ultime de cette « traversée du fantasme », comme dirait Lacan, n'est point, comme dans *Gradiva*, la guérison du héros et sa reconnexion avec la réalité des femmes, mais son suicide (geste typiquement mélancolique⁵⁴¹), subséquent à la destruction par le feu de toutes ses œuvres⁵⁴².

La peinture incarnée se présente officiellement comme une méditation à plusieurs entrées sur l'origine mythique, les moyens et les limites de la peinture, et plus spécifiquement comme une reconstitution historique du fantasme d'incarnation et, s'agissant de peinture, d'« incarnat⁵⁴³ » que nourrit la littérature sur l'art depuis l'Antiquité. Dans cette reconstruction historico-fantasmatique se structurent également, sur le mode de la déformation et du déguisement, les fantasmes érotico-théoriques qui conditionnent la relation de l'historien de l'art aux images ; incidemment, sa relation aux femmes. L'intérêt que Didi-Huberman porte au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac nous paraît dans tous les cas indissociable de son autobiographie. Faut-il rappeler en effet que l'atelier du peintre constitue, dans son récit personnel, un lieu initiatique de première importance : lieu d'initiation à la beauté et à l'érotisme des images ? À cet égard, il n'est pas non plus anodin que l'historien de l'art identifie comme un « moment décisif » dans son parcours intellectuel la lecture, à quinze ans environ, d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* : de ce texte de Freud, il dit avoir appris non seulement qu'un « grand peintre » peut être « [...] quelqu'un qui apporte une contribution majeure à la connaissance [...] », mais que cette connaissance proprement

⁵⁴¹ Rappelons en effet que la mélancolie selon Freud (1968 [1915c]) se caractérise par un retournement sur le moi des tendances sadiques découlant de l'introjection de l'objet perdu et de la régression narcissique; ces conditions déclenchent un mécanisme d'autodestruction psychique qui peut conduire à des actes suicidaires.

⁵⁴² Comme le remarque Damisch (1984), la première version du texte se terminait plutôt par un huis clos de l'artiste avec son tableau dans l'espace de l'atelier. À cette « réserve du tableau » d'où le « conte tirait en partie sa dimension « fantastique », « [...] il semble, écrit Damisch (1984 : 38), que Balzac ait entendu mettre bon ordre par la suite – comme s'il avait jugé préférable de couper court à la résurgence inopinée, au retour incontrôlé, dans le réel, d'un pareil fantasme. » Bref, tout se passe comme si la prise en compte, par Balzac, des possibilités philosophiques et théoriques de la fiction avait entraîné la rationalisation de l'élément fantastique initial du récit.

⁵⁴³ Le mot « incarnat » désigne une couleur entre le rose et le rouge franc qui rappelle la couleur de la chair. Le problème récurrent de l'incarnat en peinture correspond ainsi à la recherche d'un coloris capable d'exprimer chair vivante, c'est-à-dire le sang circulant sous la peau. Ce problème a été posé par de nombreux peintres et théoriciens de l'art, tels que Giorgio Vasari, Roger de Piles, Ceccino Cennini, Ludovico Dolce et Denis Diderot, pour ne nommer que ceux-ci.

« théorique » concerne aussi de près « la question sexuelle »⁵⁴⁴. Avec la figure de l'artiste-théoricien – implicitement, celle de l'enfant-théoricien⁵⁴⁵ –, il découvrirait alors, outre « [...] des choses [particulièrement marquantes pour un adolescent de quinze ans] comme la fellation, telle qu'elle est décrite par Freud », trois éléments intrinsèquement liés, à savoir « [...] l'image, la connaissance et le désir » (Didi-Huberman avec Bricault 2015).

Cette figure identificatoire de l'artiste-théoricien est introduite dans la première section de *La peinture incarnée*, intitulée « Le doute (la sapience) du peintre ». D'entrée de jeu, Didi-Huberman (1985 : 14-16) y décrit le peintre Frenhofer comme un sujet divisé entre l'hystérie et la mélancolie⁵⁴⁶, partageant avec le théoricien une condition pathologique caractérisée par une exacerbation du doute et du questionnement spéculatif inhérent au processus de recherche. En contradiction avec la pensée consciente de « l'homme », écrit-il, « [...] Frenhofer-comme-peintre n'est qu'un pauvre corps agité par le malin génie lui-même » (1985 : 15). Un(e) hystérique ? Quelque chose de semblable, en tout cas, car « Poussin remarque son visage agité par “quelque chose de diabolique” ; lorsque Frenhofer peint, ce n'est pas lui, mais un démon qui agit par ses mains, les agite. À moins que, dans ce moment même, Frenhofer ne soit que le démon en personne. » Évoquant explicitement la « convulsion » hystérique – cette agitation du corps qui ne permet plus de « [...] faire le partage du démoniaque (le possédé) et du démon (qui le possède) » ; de l'agresseur et de la victime, pour le dire dans les mots de Freud –, Didi-Huberman (1985 : 15) déclare que le peintre balzacien est un « [s]ujet divisé, sujet confus pour cela, indistinct ». Pour autant, précise-t-il, son « espèce de folie » ne se laisse pas circonscrire au champ nosologique de l'hystérie. Selon Didi-Huberman (1985 : 16), cette folie rejoint plutôt ce que le psychiatre Henri Legrand du Saulle a nommé, en 1875, « *Folie du doute (avec délire du toucher)* ». Par cette désignation, Legrand du Saulle tentait de définir une « folie

⁵⁴⁴ Comme le souligne André Green (1993 : 301) *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* est un texte paradigmatique sur le concept de sublimation dans lequel les liens qui unissent l'art et l'investigation intellectuelle sont clairement mis en évidence à travers la figure privilégiée du peintre-théoricien.

⁵⁴⁵ Rappelons en effet que, d'après l'analyse de Freud, Léonard de Vinci incarne avant tout la figure de l'enfant théoricien, figure qui joue un rôle central dans la pensée de Didi-Huberman. Pour ne mentionner qu'un seul exemple, voir le chapitre « La dialectique du visuel » dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, où l'artiste américain Tony Smith est comparé à un « enfant savant » (Didi-Huberman 1992 : 73).

⁵⁴⁶ « Entre hystérie et mélancolie » est l'intitulé d'une des sous-sections de la première partie du texte, telles que détaillées dans la table des matières.

“avec conscience” [...] constituée par une sorte de délire actif, expansif » et opérant aux limites de l’hystérie et de l’hypocondrie, de la paranoïa et de la mélancolie (Didi-Huberman 1985 : 16). Ce délire se caractérise en outre par une « excentricité du tact », qui selon Didi-Huberman (1985 : 17) ne relève pas d’une « [...] pure annulation de l’exercice du toucher [...] », mais d’angoisses liées à la dimension « [...] adhésive et “haptique”, saisissante du regard ».

De par sa propension particulière au questionnement, d’une part, et le « théâtralisme » de son langage souvent « très imagé et exagéré », d’autre part, le théoricien fournit, d’après les observations de Legrand du Saulle, la « figure exemplaire » de ce « délire à caractère spéculatif » auquel Didi-Huberman semble s’identifier par l’intermédiaire de Frenhofer. De fait, si comme le théoricien délirant du 19^e siècle, le peintre inventé par Balzac devait sa « douleur » à « une espèce d’incrustation [...] de la *question* » – « Tout ce qui se présentait à son esprit – idée ou image – s’accompagnait invariablement d’un *comment* ou d’un *pourquoi* », notait le psychiatre en 1875 –, il en va de même pour l’historien de l’art et philosophe d’aujourd’hui, qui place ses débuts artistiques, puis la bifurcation intellectuelle de sa démarche, sous le double signe du *problème* et de la *question* :

Je me souviens que je faisais des dessins ou des collages. Et chaque fois que je faisais ce genre de travail avec un rendu visuel, j’avais l’impression que c’était comme pour répondre à un *problème*, il y avait un *problème*. J’essayais de répondre à ce *problème* en faisant, par exemple, un collage et, en le faisant, je voyais surgir sept *problèmes* nouveaux. Je me disais : il va falloir que je fasse un autre collage pour résoudre tous ces *problèmes* et il va y en avoir quatorze qui vont surgir. Je me souviens donc que je voyais les choses sous l’angle du *problème*, des *problèmes*. [...] Comme si, très naïvement à l’époque, une image pouvait répondre à une *question* ou à une série de *questions*. Mais, du coup, c’est la *question de la question* qui m’a intéressé. (Didi-Huberman avec Bricault 2015. Nous soulignons.)

Notre hypothèse selon laquelle Didi-Huberman s’identifie à la figure du théoricien-artiste délirant qu’il analyse dans *La peinture incarnée* (comme Freud analyse le personnage de l’archéologue dans son étude sur *Gradiva*) se trouve renforcée, en outre, par la composante sensible et plus spécifiquement phénoménologique du « délire du toucher » dont celui-ci serait atteint. Aussi est-ce à l’instar de Merleau-Ponty dans *Le visible et l’invisible* qu’il met l’accent sur la dimension haptique de l’expérience visuelle davantage que sur le toucher lui-même :

Mais le statut de ce que Legrand de Saulle nommait « excentricité du tact » n'est pas simple : cela ne nomme pas, en tout cas, une pure annulation de l'exercice du toucher. Bien au contraire. Celui qui « se doute » que tout l'espace est une peste ne touchera personne, certes, brûlera ses vêtements, et tous les objets mis en contact avec autrui ; mais lui-même se lavera jour et nuit, s'enduirait d'onguents, et voudra jeter de la chaux vive sur les murs de sa maison, peut-être même sur tout ce qui *le regarde*. Le délire du toucher semble plutôt poindre dans la dimension adhésive et « haptique », saisissante, du regard. L'ancrage de ce délire du toucher dans le visible est, en effet, fondamental : il procède d'une supposition selon laquelle tout ce qui est visible peut venir *me toucher, me touche* peut-être déjà. (Didi-Huberman 1985 : 17. L'auteur souligne « le regarde » ; nous soulignons « me toucher » et « me touche ».)

Le déplacement qui s'opère dans ce passage, de la troisième personne (*le regarde*) à la première personne (*me touche*), nous paraît d'emblée révélateur de l'implication subjective de l'auteur à l'intérieur de son texte, là où son identité se constitue fantasmatiquement. Cette implication est accusée, quelques pages plus tôt, par l'expression répétée « J'imagine », qui reviendra ponctuellement par la suite dans d'autres textes⁵⁴⁷. Dans un passage ultérieur de *La peinture incarnée*, Didi-Huberman (1985 : 45) justifie la présence plus ou moins explicite de ce « Je » par la nécessité, pour traiter des catégories esthétiques convoquées par le récit balzacien, de s'en remettre à « [...] la description phénoménologique, [au] récit, voire [à] la fiction, voire [à] l'autobiographie, [à] notre expérience de la peinture ». Chez lui, cet impératif concerne avant tout l'expérience « dessaisissante » d'une zone d'intensité colorée qu'il nomme le « pan », en référence au « petit pan de mur jaune » évoqué par Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1913) à propos d'un tableau de Johannes Vermeer. Ainsi qu'on peut le lire dans la section de *La peinture incarnée* sur le « pan », « [l]a peinture de Vermeer, je le dis “à mes yeux”, serait d'ailleurs la plus *sanglante* qui soit ; le chapeau de la dame de Washington, le ruban rouge de celle de la collection Frick, à New York, le serpent de l'*Allégorie de la Foi*, me sont autant de petits pan rouges » (Didi-Huberman 1985 : 46) [fig. 65-68]. Partageant avec Fried (ainsi qu'avec Merleau-Ponty⁵⁴⁸) une sensibilité particulière à la

⁵⁴⁷ Nous en avons déjà cité plus haut deux occurrences, trouvées dans l'« Épilogue du pêcheur de perles » et *Devant l'image*.

⁵⁴⁸ Le principal passage de Merleau-Ponty qui est cité dans *La peinture incarnée* est un extrait du *Visible et l'invisible* qui aborde la notion de chair en prenant pour exemple la couleur rouge : « Ce rouge n'est ce qu'il est

couleur rouge, couleur du sang et de la chair, mais aussi couleur du féminin⁵⁴⁹, Didi-Huberman déclare que l'évidence du pan a d'abord émergé de son expérience du tableau du Louvre intitulé *La Dentellière* (vers 1669-1670) [fig. 69-70] – expérience dont la dimension inaugurale rejoint en quelque sorte sa découverte des panneaux abstraits des fresques de Fra Angelico au couvent de San Marco à Florence [fig. 71] (Didi-Huberman 1995 [1990]⁵⁵⁰)⁵⁵¹. Voici comment il relate sa rencontre avec l'œuvre de Vermeer, usant d'un langage particulièrement « imagé » et « théâtral », pour appliquer à son propre « cas » les observations de Legrand du Saulle :

[U]n tout petit tableau ; la proximité de l'œil au plan, comme du visage de la dentellière à son ouvrage ; yeux ouverts *et* fermés (magie de la figurabilité) ; la tête, légèrement s'inclinant sur cet ouvrage que je dirais presque insensé, lorsque je le regarde vraiment : une tache de bleu ; inclinaison mélancolique, comme assoupie, regard en dedans, *still-life* ; les pans minuscules du tapis vert

qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, où à d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominant, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. Bref, c'est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif. C'est une concrétion de la visibilité, ce n'est pas un atome. (...) Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires. Si l'on faisait état de toutes ces participations, on s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose, donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses. » (Merleau-Ponty 1964a cité dans Didi-Huberman 1985 : 42-43)

⁵⁴⁹ Didi-Huberman (1985 : 69-70) note que l'incarnat représentait pour le peintre une couleur « diabolique » explicitement féminisée dans les discours esthétiques, comme en témoignent les débats sur le coloris au 17^e siècle. Sur la « féminisation de la couleur », voir également les p. 30-31.

⁵⁵⁰ Ce travail novateur sur Fra Angelico et la peinture de la Renaissance est considéré par les historiens de l'art comme l'un des ouvrages les plus savants du corpus didi-hubermanien. C'est d'ailleurs celui qui tient compte le plus du contexte historique et exégétique (théologique) des œuvres, quoiqu'aux dires des commentateurs, les considérations théoriques prédominent, comme ailleurs, sur l'approche historique de cet ouvrage (Nagel 1996; Rampley 2008). C'est également de ce travail sur la peinture de Fra Angelico qu'émerge la « question posée aux fins d'une histoire de l'art », pour reprendre le sous-titre de *Devant l'image* (1990) : celle d'une phénoménologie du regard impliquant une « contrainte au non-savoir » – et donc, à « l'imagination historique » et à la construction de « suppositions » théoriques –, dans l'optique d'un renouvellement épistémologique de la discipline. L'étude a donc ceci d'intéressant pour notre propos qu'elle confère au regard du spectateur une fonction épistémologique cruciale, au-delà de sa simple fonction perceptive. La thèse de Didi-Huberman consiste à dire que l'indissociabilité du sujet et de l'objet dans l'expérience esthétique – éveillée par la phénoménologie – relève d'une structure d'implication inscrite à même l'image, dans son intelligibilité propre et sa « vocation topologique ». Autrement dit, le « regard dévot » ou croyant du spectateur devant *certaines* œuvres serait engendré par celles-ci ou résulterait de leur mode d'adresse spécifique.

⁵⁵¹ D'ailleurs, n'y a-t-il pas une certaine proximité entre les *drippings* de ces panneaux, tels que décrits par Didi-Huberman, et les gouttelettes de sang menstruel imaginées par Fried dans *Les Cribleuses de blé* de Courbet?

où la couleur, juste là, fait de lumineuses gouttelettes et ouvre un moment indécis, liquéfié, s'éloignant, – tout un paysage qui fait expansion dans le détail. Mais surtout l'effet de pan, pour moi intensif, panique, vertigineux, de cette espèce de tache rouge fascinante qui descend, s'échappe du coussin (le nécessaire à couture) et qui fait déluge au petit paysage déjà liquéfié ; filet de couleur poignant comme un sang, pourquoi ? Justement parce qu'il ne représente rien, ne ressemble à rien, presque rien. [...] Alors ce filet rouge, parce qu'il ne représente rien, s'avance vers moi, me contraint à son détail, me regarde, devient sang (je veux dire qu'il produit tout à coup une temporalité de métamorphose), devient chute, devient ciel, – un pan : lambeau de plan, filet inidentifiable dans la stase d'un attribut, profondeur en acte, vertige coloré, s'approchant. C'est une fascination, tendue entre le comble et la dislocation de l'image. (Didi-Huberman 1985 : 46-47)

À la lecture de ce passage, on aura vite compris qu'il ne s'agit pas tant, pour Didi-Huberman, de proposer une nouvelle interprétation du tableau de Vermeer que de décrire un processus d'atteinte subjective en vue de théoriser un type d'expérience visuelle où le « symptomal » remplace la dimension mimétique⁵⁵². D'après Bernard Vouilloux (2011 : 285), si le recours à la première personne du singulier (*je, me, moi*) rattache indissociablement l'expérience décrite à la subjectivité personnelle de l'auteur, cette expérience n'y est pas pour autant réductible. En effet, affirme Vouilloux (2011 : 285), on ne saurait « reclore » cette analyse sur la subjectivité du *moi* considéré comme la cause première et unique du symptôme dans l'image, ce qui ferait de l'œuvre de Didi-Huberman une pure auto-analyse : « Tout se passe [plutôt], écrit ce commentateur, comme si le *je* expérientiel [*sic*] s'élargissait en un *je* phénoménologique dans lequel la singularité concrète du sujet, mise en suspens par l'*épokhè*, cède la place à l'universalité abstraite d'une forme "vide", réassumable par chacun, ou comme si le *je* basculait de l'imaginaire vers le symbolique » – devenant un *nous* général et plus ou moins anonyme. Or, en voulant ainsi s'écarter de la position moïque centrale, qu'il juge improductive et autoritaire⁵⁵³, Didi-Huberman ne reconduit-il pas, peut-être malgré lui, le « Je » générique

⁵⁵² Pour un examen critique des visées non herméneutiques de la théorie didi-hubermanienne, voir Rampley (2008).

⁵⁵³ Rappelons les propos de l'auteur cités dans la première partie de ce chapitre en ce qui a trait à la possibilité de « se confier, [...] en parlant d'un tableau de Vermeer ou d'un texte de Warburg [par exemple], [...] sans tomber dans les confidences du "moi" », c'est-à-dire sans devenir « [...] le centre, le héros "moïque" de sa propre écriture » (Didi-Huberman 2011c : 43). Cette critique de l'idiosyncrasie auctoriale est adressée notamment à Malraux et à Barthes (Didi-Huberman 2013c; 2016).

de toute philosophie transcendantale, et notamment de la phénoménologie, que le postmodernisme et le féminisme n'ont pas cessé de critiquer ?

Et pourtant, ce n'est pas la position transcendantale du sujet regardant, maître de son objet, qu'incarne *a priori* le théoricien-artiste balzacien/didi-hubermanien. L'historien de l'art s'identifie plutôt à la position *passive* d'un sujet « touché » et « regardé » par les choses visibles, maintenu pour cela dans un perpétuel état d'instabilité⁵⁵⁴. Ainsi, lorsqu'il écrit, par exemple, « [...] ce filet rouge, parce qu'il ne représente rien, s'avance vers *moi, me* contraint à son détail, *me* regarde [...] » (cité précédemment ; nous soulignons), ou encore, de façon plus directe, « [...] on ne regarde (et peut-être ne peint-on) que pour être regardé » (Didi-Huberman 1985 : 26), idée reformulée au « nous » dans le titre évocateur du livre de 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, c'est à la fois la réversibilité *phénoménologique* du sensible (touchant-touché, voyant-visible) et le (possible) renversement *fantasmatique* du désir (désirant-désiré, actif-passif), typique de la relation perverse, qu'il met en jeu.

Pour Didi-Huberman (1985 : 42), le fantasme d'incarnation que Balzac reformule dans les termes de la modernité picturale ouvre donc, en premier lieu, « une question d'ordre phénoménologique », au sens où il s'agit de « [...] rendre compte du désir de métamorphose par quoi le plan lui-même veut faire peau, ou “chair” »⁵⁵⁵. L'auteur fait bien sûr référence ici à la notion merleau-pontienne de « chair », dont le « cas Fried », étudié au chapitre précédent, a déjà révélé l'immense potentiel fantasmatique. Soulignant au passage l'exemplarité non fortuite de la couleur rouge dans les réflexions de Merleau-Ponty sur la chair, Didi-Huberman situe à la base de son questionnement le concept phénoménologique de la réversibilité charnelle, que *Le visible et l'invisible* définit comme « [...] l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant » (Merleau-Ponty 1964a cité dans Didi-Huberman 1985 : 43). Cet « effet de retour et de retournement [...] concerne d'abord le regard », remarque l'historien de l'art : « Il concerne tout ce qui fait l'abîme du tableau : ce qui

⁵⁵⁴ Selon Hagelstein (2006), la théorie de l'art didi-hubermanienne se rattache à cet égard au modèle de l'« intentionnalité inversée » qui caractérise une part importante de la phénoménologie contemporaine.

⁵⁵⁵ Pour d'autres lectures phénoménologiques du *Chef-d'œuvre inconnu*, voir Bonfand (1995) et Valazza (2007).

fait que, lorsque nous voyons un tableau, nous sommes, en fait, *regardés* » (Didi-Huberman 1985 : 43). Cet emprunt plus ou moins implicite au texte merleau-pontien, qui évoque également le « *punctum* » barthésien et le « regard » lacanien, mérite ici d'être signalé. Dans « L'entrelacs – le chiasme », Merleau-Ponty (1964a : 181), prenant pour exemple l'expérience esthétique, parle en effet de la vision comme d'une relation chiasmique dans laquelle le voyant reçoit en retour le regard qu'il exerce sur un certain visible :

De sorte que le voyant étant pris dans ce qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; et que pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, que, comme l'on dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, que mon activité est identiquement passivité – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu. (Merleau-Ponty 1964a : 181)

Si Didi-Huberman reprend cette structure phénoménologique regardant-regardé jusqu'à faire de celle-ci un prototype de la relation esthétique, il rompt par ailleurs avec l'anonymat sensible où Merleau-Ponty maintenait son concept de chair – ce qu'a très justement critiqué Irigaray (1984) – pour faire ressortir davantage sa dimension libidinale et sexuelle⁵⁵⁶.

Dans *La peinture incarnée*, la chair phénoménologique est, de fait, explicitement « sexualisée » et « genrée » par le biais du référent féminin : « Le peintre Frenhofer [...] se sentait regardé par son tableau au point où qu'il lui prêta le sexe et l'amour ; “elle m'aime”, disait-il de son tableau ; mais ce faisant, il ne voyait pas que ce qui le regardait n'était, pour cela même, qu'une “muraille de peinture” » (Didi-Huberman 1985 : 43). S'appuyant sur la

⁵⁵⁶ Dans « L'entrelacs – Le chiasme », Merleau-Ponty (1964a : 187) évoque la question du désir à propos de la communication entre les corps, parlant d'« enlacement » et d'« accouplement », mais il demeure néanmoins très abstrait dans sa présentation métaphorique du rapport érotique. En revanche, celui-ci fait l'objet de réflexions plus ciblées dans son projet inachevé d'une ontologie de la sexualité inspirée de la psychanalyse, telle que développées dans son cours sur la passivité de 1955 et sur le concept de Nature, entre 1956 et 1960 (Merleau-Ponty 2003 [1954-1955] et 1995 [1956-1960]). Pour une analyse éclairante des rapports entre chair et désir chez le phénoménologue français, nous renvoyons aux travaux d'Emmanuel de Saint Aubert (2004, 2005, 2006a et 2006b).

théorie lacanienne du regard⁵⁵⁷ et de l'aliénation, toutes deux développées dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973 [1964]), Didi-Huberman conçoit le dilemme « femme *ou* (*vel*) tableau⁵⁵⁸ » du peintre comme une alternative entre le *plan* du tableau qu'il « voit » et la *peau* du corps de la femme qui « le regarde », donc qu'il désire⁵⁵⁹. Il explique que si le « sujet » officiel du tableau de Frenhofer est une femme nommée Catherine Lescault, ce n'est pas une forme visible concrète qui le regarde et qui l'aime dans l'intimité de son atelier, mais une « chair du désir » ; une « *peau* “vivante” » et non des yeux : « Frenhofer se sent le créateur et l'aimé d'une femme dont il chante avant tout la peau : son dos, “ce sein, voyez”, sa joue, son modelé et sa rondeur, les chairs qui “palpitent”. Jamais il ne parle du regard de Catherine (il ne parle de ses yeux que dans la modalité du “j'ai cru que”), – et pourtant, dit-il, “elle m'aime” : car c'est la chair qui le regarde » (Didi-Huberman 1985 : 49). Ici, la chair désigne donc le corps de la femme en tant que produit imaginaire d'un double fantasme d'engendrement et d'intersubjectivité amoureuse (dans lequel l'artiste est l'amant de sa propre création), ce qui rapproche le « mythe » de Frenhofer de celui de Pygmalion⁵⁶⁰, et le distingue, en contrepartie, de la *Gradiva* de Jensen (où le sujet n'est pas lui-même le créateur de son objet d'investissement érotique).

Ce rapprochement avec le mythe de Pygmalion est d'ailleurs l'occasion, pour Didi-Huberman, de mettre en relief le statut de « compromis » qu'acquiert l'œuvre d'art incarnée dans l'échange entre le « sujet peint » et le « sujet voyeur ». De cet échange typiquement pervers résulte, dit-il, un objet « partagé » entre le « vivant-féminin » et « l'inerte-neutre », le

⁵⁵⁷ Notons que, contrairement au chiasme merleau-pontien, le regard au sens lacanien échappe au narcissisme. Il est ce qui, dans le tableau, m'échappe : l'irréductible (Lacan 1973 [1974]).

⁵⁵⁸ Didi-Huberman (1985 : 48-49) reprend ici le schéma de l'aliénation élaboré par Lacan (1973 [1964] : 236) dans son séminaire sur « Le sujet et l'Autre : l'aliénation » à partir de l'exemple « *La bourse ou la vie!* ». Exprimé par le mot *vel* (qui désigne un « ou » aliénant), le « ni l'un, ni l'autre » (le non-sens : effet d'*épiphasis-aphanisis*) qu'entraîne cette alternative selon Lacan, représenté par la réunion ou l'intersection de deux cercles (champ du Sujet et champ de l'Autre), est associé par Didi-Huberman à l'« effet de pan », conçu comme une « intrusion violente » dans le champ de la visibilité. Pour une illustration et une explication plus détaillée du schéma de l'aliénation, voir Lacan (1973 [1964] : 227-240).

⁵⁵⁹ Au sujet de cette alternative femme *ou* tableau, Damisch (1984 : 25) écrit pour sa part : « Comme si l'art ne devait atteindre à son point d'accomplissement qu'à s'abolir en tant que tel, et qu'il fallut alors choisir entre voir la femme ou voir le tableau, au risque que l'un et l'autre se dérobent, comme il arrive ici, au bénéfice de la seule peinture. »

⁵⁶⁰ Sur la proximité entre les « mythes » de Frenhofer et de Pygmalion, voir Didi-Huberman (1985 : 76-84 ; 116-117).

« désir d'aimer » et le « désir de voir » du sujet, le rêve et la crainte mêlés d'un intersubjectivité érotique (Didi-Huberman 1985 : 71, 78-81). Car si l'incarnation artistique met en jeu ce que le théoricien de l'art nomme « l'impératif catégorique et fantasmatique » d'une « hystérisation » de la peinture sous l'espèce du « coloris-symptôme » – « [...] un coloris à travers lequel *la peinture se rêve comme douée de symptôme*, c'est-à-dire douée des capacités d'*épiphasis* et d'*aphanisis* que l'on reconnaît à un corps lorsqu'il est habité, traversé, hanté par les tourments, les virements de l'humeur [...] un coloris à travers lequel la peinture aura pu se rêver comme corps et comme sujet⁵⁶¹ [...] –, cela implique, en retour, une sorte d'« hystérisation » du spectateur, par « [...] un effet de réversion symptomale sur le regard, sur le désir, sur l'humeur, sur le corps tout entier du spectateur » (Didi-Huberman 1985 : 26, 30, 71). Pour citer à nouveau les mots de l'auteur : « Le paradigme d'un tableau qui ferait corps implique donc, ici, nécessairement, celui d'un corps qui lui “répond” par son propre symptôme ou événement érotique et “figural” tout à la fois [...] » (Didi-Huberman 1985 : 71). Or, dans la mesure où ce fantasme de réciprocité charnelle est articulé à la dialectique perverse du renversement dans le contraire (avec les permutations et toute l'ambivalence qui l'accompagnent), la néantisation du désir et incidemment de l'objet du désir – son retrait, sa disparition ou sa non-apparition, donc, sa non-réponse – s'avère tout aussi constitutive de l'(in)existence de cet objet que sa présence en tant que telle. Compromis entre le désir et sa négation, l'animation de l'objet et son inertie, la féminité du corps (*corpus*) et la neutralité du tableau (*opus*), la disponibilité de l'objet et sa « pudeur », entendue comme la résistance du corps regardé au « pervers désir de voir » du sujet regardant (Didi-Huberman 1985 : 75), l'œuvre d'art incarnée a donc un statut éminemment ambigu qui correspond sur plusieurs plans à celui du fétiche.

Comme le note très justement Agamben (1998 [1981]) dans *Stanze*, l'objet-fétiche envisagé dans son ambiguïté fondamentale se définit par une forme d'inaccessibilité qui caractérise semblablement les objets culturels ou artistiques sur lesquels se fixe la quête de

⁵⁶¹ Le texte se poursuit ainsi : « Qu'un tableau dorme, s'éveille, souffre, réagisse, se refuse, se transforme ou se recoloré comme un visage d'amante lorsqu'elle se voit regardée par l'aimé, – c'est tout ce qu'on peut rêver quant à l'efficacité de l'image, et Frenhofer ne rêvait que de cela. Car on ne regarde (et peut-être ne peint-on) que pour être regardé. » (Didi-Huberman 1985 : 26)

possession érotique – pensons par exemple à la pratique « fétichiste » du collectionneur d'art. Le philosophe écrit :

Considéré sous cet angle, le fétiche nous confronte au paradoxe d'un objet insaisissable qui satisfait un besoin humain par son inaccessibilité même. En tant que présence, l'objet-fétiche est bien quelque chose de concret, voire de tangible; mais en tant que présence d'une absence, il est en même temps immatériel et intangible, puisqu'il renvoie continuellement au-delà de lui-même vers un objet qui ne peut jamais être réellement possédé. (Agamben 1998 [1981] : 68)

Ainsi en va-t-il de la « femme incomparable » inventée par Balzac (Catherine Lescault), qui comme la Gradiva de Jensen, se donne comme un substitut fantasmatico-artistique du corps féminin « réel », à la fois désiré et craint de l'homme pour son pouvoir de séduction et ses connotations castratrices. Comme le remarque Didi-Huberman (1985 : 63), une telle femme (fantasmée) sera toujours préférée par l'homme à la « femme singulière » (incarnée par Gilette dans *Le chef-d'œuvre inconnu*), et ce, en dépit de – mais surtout *en raison de* – son inexistence et de son inaccessibilité mêmes, ce qui souligne la fonction-écran du fantasme.

Dans *La peinture incarnée*, ce thème de la « femme incomparable » est décliné en une série d'expressions tout aussi évocatrices du caractère fantasmatique et pour tout dire *fétichique*⁵⁶² du paradigme féminin-corporel qui oriente la recherche artistico-théorique de Frenhofer, mais aussi, postulons-nous, celle de son « analyste » : Georges Didi-Huberman lui-même. Parmi ces expressions figurent, entre autres : la « femme-indice », la « femme “idéale” », la « femme irréprochable », la « femme comme inapprochable », « la femme comme démesure, comme disproportionnalité », la « femme-éclat » et la « femme éternellement disparaissant » ; bref, un corps féminin désiré qui, transgressant les codes et les limites de la « vision située », n'est saisissable que dans « l'interstice du fantasme », qui est celui du regard désirant et non de la perception concrète, précise l'auteur (Didi-Huberman 1985 : 61-66, 83-85, 107-115). C'est en ce sens également qu'il décrit la relation phénoménologique au corps de la femme comme une approximation à distance qui, en vertu

⁵⁶² Nous employons ici l'adjectif « fétichique » pour qualifier ce qui est visé par le fétichisme, soit le corrélat du désir « fétichiste ».

du « délire du toucher » évoqué précédemment, n'aboutit jamais tout à fait à un contact ou à une fusion charnelle. Citant Merleau-Ponty, pour qui l'expérience de la chair doit se comprendre « [...] comme une approche sans fin du “corps voyant” [...] » – la réversibilité du voyant et du visible étant, précise le philosophe, « [...] toujours imminente et jamais réalisée en fait [...] » (1964a : 191-192) –, Didi-Huberman (1985 : 55-61) insiste en outre sur l'« invisibilité à l'œuvre » dans l'« hystérisation » de la « femme-faute-peinture », soit sur sa mise en délai⁵⁶³ ou son éloignement spatio-temporel. C'est dans cette optique qu'il fait appel, d'une part, au concept heideggerien de « phénomène-indice », entendu comme le « mode d'être symptomal » d'« événements corporels qui se manifestent et qui, dans et par leur manifestation, “indiquent” quelque chose qui *ne se manifeste pas* lui-même » (Heidegger 1927 cité dans Didi-Huberman 1985 : 60-61⁵⁶⁴). Le chef-d'œuvre de Frenhofer, explique-t-il en ce sens, « [...] se donne bien comme l'annonce d'un corps féminin qui ne se manifeste pas par quelque chose qui se manifeste, – à savoir une muraille de peinture. Le corps de Catherine y est donc indiqué, mais sans qu'il s'y manifeste comme tel [...], ni non plus comme apparence. [...] Symptôme, et non plus mimésis » (Didi-Huberman 1985 : 61). D'autre part, c'est à travers la notion d'*aura*, définie entre autres par Benjamin (2000 [1931] : 311) comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » que l'historien de l'art envisage la manifestation à *distance* du corps féminin. Reprenant de Nietzsche l'idée selon laquelle les femmes doivent la puissance de leur charme au fait d'opérer à distance, Didi-Huberman (1985 : 61) met l'accent sur le caractère lointain de la femme considérée comme phénomène auratique. Prototype fantasmatique implicite de l'objet esthétique, la femme-aura est donc un corps « intouchable » qui s'appréhende à la fois comme venant de loin et comme s'éloignant infiniment :

La « femme incomparable », la « femme irréprochable » est donc bien la femme inapprochable, – inapprochable mais invisible pour qui se tient loin d'elle. Elle n'est sujette au regard que dans l'espace de la plus extrême proximité : elle se donne à celui pour qui regarder, c'est regarder vers les dessous, jusqu'au fond, quitte à n'en voir qu'un bout [le « bout » de pied vivant, résidu apparaissant ou phénomène-indice de la « femme là-dessous »,

⁵⁶³ Féru d'étymologie, Didi-Huberman (1985 : 15) renvoie ici au mot grec *hystérésis*, qui signifie « retard ».

⁵⁶⁴ On retrouve déjà la notion de « phénomène-indice » dans *Invention de l'hystérie* à propos du mode de manifestation symptomal du corps hystérique (Didi-Huberman 1982 : 99-101).

fétiche par excellence]. Structure d'aliénation. C'est une femme sans échelle, c'est une *femme-éclat*. (Didi-Huberman 1985 : 95)

De plus, cette manière de concevoir l'inaccessibilité de la femme met directement en jeu la notion de pudeur, qui est liée à l'exigence de pureté ou de « virginité » du corps regardé par l'homme, au bénéfice de ses fantasmes (Didi-Huberman 1985 : 76-77). Dans sa propre étude du *Chef-d'œuvre inconnu*, dont la publication précède d'un an celle de Didi-Huberman, Hubert Damisch, son maître désavoué, soutient que le positionnement du corps féminin comme fondement « pudique » de la peinture – ou comme « dessous » – est une opération perverse qui sert à rassurer le regard des hommes en éloignant le corps physique de la « femme » comme sujet visible ou représenté, au profit d'un corps ou d'un sujet imaginé et désiré. Damisch écrit :

Et comment comprendre cet avatar de la tresse qui veut que, sous l'effet d'une pudeur sans doute mal placée, la femme, ou plutôt *une* femme soit ainsi venue s'établir en position de fondement, de *dessous*, et la peinture à s'exhiber à ses dépens, en surface, de façon aussi indiscrete, et devrait-on dire, impudique, sans rien dissimuler de ses arrières, même métaphoriques? Que, sous la peinture qui la dérobaient à leurs regards, les deux visiteurs aient su inventer une femme, voilà certes qui était fait pour les rassurer, et nous avec eux. Sous la peinture comme sa « vérité », au lieu et place du prétendu tableau, l'échange revêtait enfin sa vraie figure : une femme pour un tableau, et la peinture pour ce qui fait (ou devrait faire) son « sujet ». (Damisch 1984 : 26)

En appréhendant le corps féminin dans son éloignement ou sa disparition visuelle, s'agirait-il finalement, pour le théoricien de l'art comme pour les spectateurs du chef-d'œuvre inconnu, de maîtriser sa propre fascination afin d'éviter de se rendre coupable de son plaisir de voir – pire, de son plaisir/sa crainte de toucher, face à l'énigme de la constitution corporelle de la femme⁵⁶⁵? Selon Sarah Kofman (1982 : 76-80), la pudeur, considérée en tant que qualité morale, relève d'une économie sexuelle masculiniste qui consiste, pour l'homme, à mettre à distance les femmes de manière à les rendre « intouchables » et à se protéger ainsi du danger que représente l'assouvissement de ses désirs. Mais est-ce véritablement ce dont il est question dans le travail de Didi-Huberman? Rien ne paraît moins sûr. Car si, chez lui, l'hystérisation/auratisation de la femme met effectivement en jeu la dialectique fétichiste,

⁵⁶⁵ Voir les développements du chapitre 1 sur *Gradyva*.

laquelle implique notamment un certain éloignement de l'objet fascinant, ses opérations théoriques ne cessent de réfuter les processus de sublimation et d'idéalisation auxquels sont associés les représentations et discours traditionnels du corps féminin⁵⁶⁶. Il faut donc éviter de tirer des conclusions hâtives à ce sujet et examiner de plus près le traitement qui est fait de la figure féminine dans ses écrits ultérieurs, où celle-ci constitue tour à tour – ou tout à la fois – une chair sexuelle ambiguë, un insaisissable objet de quête érotique, un « fond » dissemblant, une « arrière-ressemblance » ou une « hantise » de l'image, l'objet du deuil originaire et le sujet endeuillé.

La nymphe

L'histoire de la relation ambiguë entre les hommes et les nymphes est l'histoire de la difficile relation entre l'homme et ses images. (Agamben 2004 [2003] : 61)

En mettant partout l'accent sur l'ambivalence et l'indécidabilité (phénoménologique, visuelle, corporelle, sexuelle, etc.), la pensée didi-hubermanienne du féminin⁵⁶⁷ tente clairement d'échapper à ce que Sarah Kofman (1982 : 43-44), dans *Le respect des femmes*, a si bien nommé le « clivage de la figure fascinante originaire », soit le dédoublement de la mère en putain et en déesse. De fait, les figures féminines auxquelles l'historien de l'art s'attache et qu'il réinvente à travers son écriture se présentent toutes, à l'exemple de l'hystérique en crise, comme des formations de conflits ou de compromis entre des modalités figurales ou fantasmatiques antithétiques de la femme – implicitement, de la mère. La figure de la nymphe héritée de Warburg est tout à fait emblématique de cette dialectique. « Personnage théorique » central de la recherche warburgienne – dont Didi-Huberman se fait le successeur immédiat et privilégié, faut-il le rappeler –, la nymphe, Ninfa pour les intimes, est décrite dans *L'image survivante* comme un être paradoxal, à la fois femme et déesse, « Vénus terrestre » et « Vénus céleste » (2002a : 257-258). D'ailleurs, comme le signalent les dernières pages de *La peinture*

⁵⁶⁶ Voir à ce sujet Nead (1992).

⁵⁶⁷ Le « thème » de la femme étant suffisamment prégnant chez Didi-Huberman pour qu'on puisse parler ici d'une « pensée du féminin ».

incarnée, la « notion de *venus* » se situe elle-même dans l'entre-deux de la séduction érotique et de la religiosité. Terme neutre à l'origine ayant, à un certain moment de l'histoire, « viré au féminin » pour devenir l'expression parfaite de la féminité, « *venus* » est, pour Didi-Huberman (1985 : 131), « un mot du *charme* », à comprendre comme une « notion antithétique » (lisons « dialectique ») : « [...] entre l'efficacité du religieux et l'efficacité de l'obscène, entre la magie du philtre d'amour et la sentence d'un poison, d'un venin (car le mot *venus* donne le mot *venenum*). Ou bien entre la grâce divine, qui se dit *venia*, et la prostitution, voire le mal vénérien. » Telle est, par exemple, l'approche adoptée par l'historien de l'art dans son étude *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté* (1999b), qui déconstruit l'opposition entre la nudité du corps (*nakedness*) et le nu comme forme artistique idéale (*nude*), formulée par Kenneth Clark dans *The Nude : A Study of Ideal Art* (1956), pour repenser d'un point de vue « phénoménologique⁵⁶⁸ » les rapports entre beauté et cruauté, pudeur et horreur, pulsion érotique et pulsion destructrice, Éros et Thanatos⁵⁶⁹. Or davantage qu'à la figure de Vénus, c'est à la nymphe (Ninfa), appréhendée comme « signifiant flottant » aux multiples incarnations possibles, que Didi-Huberman (2002b : 265-266) attribue le pouvoir de révéler « [...] les liens inconscients de l'agressivité et de la pulsion sexuelle [...] » et de « [...] réunir tout cela dans son propre corps [...] », formant un « [...] nœud indémêlable du conflit et du désir [...] », pour reprendre ses propres mots.

⁵⁶⁸ La revendication d'une approche phénoménologique centrée sur l'expérience pulsionnelle du toucher est articulée, dans ce livre, au refus des « facilités néo- ou post-freudienne » dont relèvent, selon l'auteur, les études *gender* axées sur l'iconographie sexuelle ou génitale, à l'exemple de l'ouvrage de Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983).

⁵⁶⁹ Déplorant que l'histoire de l'art « humaniste » ait « désésexualisé », et par le fait même « déculpabilisé », la figure de Vénus, en l'habillant triplement d'un vêtement littéraire, d'un vêtement de marbre et d'un vêtement d'idées, Didi-Huberman construit un récit inverse qui transforme la « nudité offerte » en « nudité ouverte » par la mise en tension et en relation de deux images extrêmes de Vénus : d'un côté, l'Aphrodite pudique de *La Naissance de Vénus* peinte par Sandro Botticelli en 1484-1486, que l'on a souvent rapprochée de la *Vénus des Médicis*, célèbre statuette antique qui représente de façon emblématique le modèle classique de la *Venus pudica*; de l'autre, la *Vénus des médecins* (1781-1782) de Clemente Susini, corps de femme sculpté en cire que l'on pouvait « ouvrir » pour en examiner (perversement) l'anatomie intérieure et viscérale.

D'emblée, nous pourrions avancer que la figure de la nymphe « hante » l'histoire de l'art didi-hubermanienne, à la fois comme la trace mnésique d'une jouissance perdue et comme l'objet insaisissable d'un désir théorique inassouvissable⁵⁷⁰. Introduite officiellement dans *L'image survivante* sous les traits de Ninfa, personnification féminine dansante et drapée des notions warburgiennes de *Nachleben* (survivance) et de *Pathosformel* (formules de pathos)⁵⁷¹, puis traitée isolément dans les essais *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé* (2002b) et *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* (2015b), qui font partie d'une série d'ouvrages à compléter⁵⁷², cette figure de fascination apparaît et se dissimule également un peu partout dans les textes de l'auteur, l'accompagnant dans ce qu'il conçoit lui-même comme une sorte de traversée érotique de l'histoire de l'art occidentale, de l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Outre de déployer toute une fantasmagorie autour de la figure féminine ambiguë, ce travail sur (ou avec) la nymphe permet à Didi-Huberman de situer sa démarche dans le prolongement direct de celle de Warburg, mais aussi de renforcer les liens établis entre cette « matrice » d'histoire de l'art et les composantes psychanalytiques-freudiennes (l'hystérie, le symptôme) et philosophiques-benjaminienne (l'aura, l'image dialectique) de son système ; autrement dit, de solidifier le noyau central de son roman familial⁵⁷³.

De fait, la nymphe pour laquelle Didi-Huberman se passionne, voire qui l'obsède, renvoie directement à la *Ninfa fiorentina* découverte par Warburg dans les chefs-d'œuvre de la Renaissance florentine. Cette énigmatique Ninfa, l'inventeur de l'iconologie l'a d'abord vue apparaître, robes et cheveux au vent, dans les tableaux sensuels de Sandro Botticelli, en particulier *La Naissance de Vénus* (vers 1484-1485) [fig. 72] et *Le Printemps* (vers 1482-

⁵⁷⁰ Cette idée rejoint en partie la thèse d'Anne-Marie Smith-Di Basio (2009).

⁵⁷¹ Tel que signalé plus haut, la nymphe a chez Warburg un équivalent mélancolique masculin que Didi-Huberman a plus récemment identifié à Atlas. Cela est formulé très clairement dans le troisième volume de la série « L'œil de l'histoire » : « La Nymphe et l'Atlas seraient donc comme deux figures antithétiques – toutes deux nécessaires, l'une s'exagérant dans la parade hystérique, l'autre s'écroulant dans la prostration mélancolique – de la *Pathosformel* et du *Nachleben* selon Warburg. » (Didi-Huberman 2011a : 101).

⁵⁷² Au moment de réviser ce travail paraît un troisième livre de cette série intitulé *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente* (2017) centré sur l'œuvre littéraire de Victor Hugo.

⁵⁷³ « Le deuxième thème qu'il m'a inspiré [le premier est la lamentation dont nous traiterons bientôt], c'est la *ninfa*, la nymphe qui, évidemment, correspond aussi à des intérêts qui viennent de l'iconographie de l'hystérie, etc. J'essaie de faire une série de livres qui s'appelleraient *Ninfa* quelque chose. Warburg disait *la ninfa fiorentina*, mais son manuscrit de la *ninfa fiorentina* c'est à peine quelques pages. Je me suis donc dit : "Tiens! Je vais faire plusieurs volumes différents en une série qui s'appellerait *La Ninfa*." » (Didi-Huberman avec Bricault 2015)

1485) [fig. 73], auxquels il consacra une thèse en 1893 : « [...] premier et dernier travail universitaire de Warburg, qui échoua à son “habilitation” et, par la suite, refusa tout poste académique [...] », souligne Didi-Huberman (2015b : 8) de manière empathique. Il l’a ensuite retrouvée dans un ensemble de représentations peintes ou sculptées par Antonio del Pollaiuolo, Donatello, Bertoldo di Giovanni, Domenico Ghirlandaio et Donatello, entre autres, où Ninfa – qu’elle se présente comme « déesse antique », « ménade chrétienne » ou « jeune vierge » – est tour à tour l’objet de « poursuites érotiques », affectée de « souffrance pathétique » et auréolée de « grâce victorieuse ». Comme en témoignent les nombreuses planches de l’atlas *Mnemosyne* où elle apparaît [fig. 74]⁵⁷⁴, « *Ninfa*⁵⁷⁵, devint alors une “passion prédominante” pour le fondateur de notre histoire de l’art moderne : il ne cessa jamais de la voir réapparaître et repasser, ici et là, fascinante comme la mémoire, comme le désir, comme le temps lui-même », pour citer Didi-Huberman (2002b : 9-10).

Selon ce dernier, Ninfa aura donc été pour Warburg ce que les hystériques et d’autres créatures séduisantes, comme la fictive Gradiva de Jensen, furent pour Freud, à savoir une « puissance d’apparition » féminine capable d’ébranler les fondements positivistes de sa discipline et lui indiquant, à l’intérieur de celle-ci, sa « voie royale » pour accéder à un nouveau style de connaissance. Voilà ce qui est énoncé d’entrée de jeu dans *Ninfa moderna* :

On le sait : pour que naisse quelque chose comme une moderne « science de l’âme », il aura fallu que Freud, en 1885, voie surgir les hystériques en crise sur l’amphithéâtre de Charcot, à la Salpêtrière. Corps bouleversés à la renverse, gestes bouleversant le drapé des robes ou des camisoles, regard bouleversé du jeune médecin... De tous ces bouleversements – et de la découverte que ces malheureuses nymphes modernes, Anna, Emma ou Dora, en réalité « souffraient de réminiscences » – sera née, contre toute psychologie d’école, la psychanalyse. Plus tard, Freud s’est pris à suivre, captivé, le pas dansant de *Gradiva* entre les colonnes en ruine et les laves grises de Pompéi... Comme si la jeune créature de fiction parvenait à faire du savoir analytique – laborieusement conquis sur le positivisme ambiant – une sorte d’exercice de charme trouble, mémoire et désir réunis dans la même apparition. Or pour que naisse également quelque chose comme une moderne « science des images », il aura fallu qu’une puissance d’apparition semblable vienne bouleverser cet autre

⁵⁷⁴ Principalement, les planches 6, 39, 41 et 45 à 48.

⁵⁷⁵ L’auteur met systématiquement le nom de « Ninfa » en italiques. Comme pour « Gradiva », nous réservons les italiques au titre des œuvres et optons pour les caractères romains lorsqu’il s’agit du nom des personnages.

savoir d'école nommé histoire de l'art. En 1893, Warburg a vu surgir *Ninfa* – comme il devait finir par l'appeler – sur la scène des chefs-d'œuvre de la Renaissance florentine [...] (Didi-Huberman 2002b : 7-8)

Faisant écho à l'idée d'Agamben (2004 [2003] : 61-63) selon laquelle la nymphe, « figure par excellence de l'objet d'amour » liant le fantasme (ou l'image) à l'intellect (la pensée, le langage), ne prend vie que dans sa rencontre amoureuse avec l'homme, Didi-Huberman conçoit donc l'analogie entre Ninfa et Gradiva en fonction du lien épistémico-érotique que Warburg et Freud entretiennent respectivement avec elles. Dans *L'image survivante*, il nous les présente l'une et l'autre comme des personnifications emblématiques de l'« image survivante » appréhendée dans sa temporalité anachronique (donc dialectique)⁵⁷⁶, entre le présent surgissant de la rencontre (érotique) et « l'éternel retour » d'une mémoire enfouie⁵⁷⁷, mais aussi comme des figures de fascination dont le charme étrange et ambivalent – pensons à la « double nature » de Gradiva-Zoé – ébranle profondément le savoir et les pratiques théoriques des hommes auxquels elles sont liées, en l'occurrence deux des grands héros intellectuels du « roman familial » de notre sujet d'analyse (Didi-Huberman 2002a : 343-347).

La reconstitution par Didi-Huberman des couples Warburg-Ninfa et Freud-Gradiva⁵⁷⁸ – couples formés de ses héros (les théoriciens-hommes) et de leurs nymphes (les femmes-images) – est une opération qui, de notre point de vue, est essentielle à l'économie (hétéro)sexuelle de son système – bien qu'à l'instar de Fried, il soit en même temps en train, inconsciemment, de « queeriser » la « matrice hétérosexuelle » de la culture identifiée par Judith Butler (1989) dans son analyse de la prohibition de l'homosexualité. L'implication de la notion benjaminienne d'aura dans cette logique amoureuse vient renforcer une telle intuition. En effet, non seulement l'auteur envisage-t-il l'aura (avec un « a » minuscule) comme étant

⁵⁷⁶ Cette analogie entre Ninfa et Gradiva est appuyée par le fait que la figure du récit de Jensen, dont un moulage décorait le bureau de Freud, occupe une place importante dans les répertoires iconographiques utilisés par Warburg (Didi-Huberman 2002a : 343-344).

⁵⁷⁷ « Toujours elle surgit dans le présent du regard, toujours ce surgissement dévoile un éternel retour. » (Didi-Huberman 2002b : 11)

⁵⁷⁸ Au début de *Ninfa moderna* est énumérée une série d'autres couples d'hommes (écrivains, pour la plupart) et de nymphes comprises comme jeunes femmes séduisantes : Théophile Gautier et *Arria Marcella*, Nerval et *Aurélia*, Mallarmé et *Hérodiane*, Villiers de l'Isles-Adam et *L'Ève future*, Wedekind, puis Berg, et *Lulu*, Hofmannsthal, puis Strauss, et *La Femme sans ombre*, ou encore Breton et *Nadja*, par exemple (Didi-Huberman 2002b : 7).

incarnée par la nymphe, qualifiée d'« héroïne *auratique* par excellence » (Didi-Huberman 2002a : 257⁵⁷⁹), mais il va jusqu'à personnifier cette notion en faisant d'« Aura » (avec un « A » majuscule) le « nom propre » d'une figure nymphatique – animée et aimée – au même titre que Ninfa et Gradiva⁵⁸⁰. Cette personnification de l'aura lui permet donc, d'une part, d'accoupler son trio de héros masculins (Warburg, Benjamin, Freud) avec un trio correspondant d'« héroïnes » féminines aux prénoms assonants : « *Ninfa, Aura, Gradiva...* », tel que formulé dans *Ninfa moderna*, celles-ci se voyant du même coup attribuer une place centrale dans son « panthéon du deuil et du désir » (Didi-Huberman 2002b : 11). D'autre part, le fait d'associer la ninfa à l'aura a pour effet d'accentuer le caractère insaisissable du paradigme féminin de l'image que Didi-Huberman met très explicitement de l'avant dans ses textes, l'aura n'étant finalement qu'un autre nom pour désigner la dialectique fétichiste (apparition-disparition, animé-inanimé, vivant-mort) évoquée plus tôt.

Comme le note Anne-Marie Smith-Di Basio dans son texte « Emerging Phantom-Like from Some Other Reality : Thinking Back and the Apparition of the Feminine » (2009), la correspondance établie ici entre la figure anachronique de la nymphe, surgissement au présent d'une forme archaïque du féminin renvoyant à une certaine antériorité de la sexualité, et la notion benjaminienne d'aura, comprise au sens phénoménologique d'une apparition spatio-temporelle complexe, permet de penser le retour intermittent de cette figure dans l'art et la littérature modernes, puis contemporaines. Pour Smith-Di Basio, traquer l'« éternel retour » de la nymphe, comme Didi-Huberman se propose de le faire à la suite de Warburg, implique par ailleurs de questionner l'*impensé* (ou l'*impensable*) théorique que celle-ci représente en tant qu'« incomplétude obsédante » (*haunting incompleteness*), pour reprendre l'expression de l'auteure, un idée qui rejoint la logique kofmanienne du « substitut originaire » selon laquelle le fantasme n'existe qu'à travers ses formations substitutives, qui elles-mêmes ne renvoient à

⁵⁷⁹ L'auteur souligne à ce titre l'association iconologique que Warburg faisait entre les *nymphae* et les *aurae* (air, souffle, vent, atmosphère), ainsi que l'intérêt que ce dernier portait à l'animation du corps sous l'action d'une « cause extérieure ». Nous y reviendrons.

⁵⁸⁰ « *Ninfa* et *Gradiva*, de notre point de vue, apparaissent comme deux possible noms propres – noms de fées ou de quasi-déeses – pour toute notion à se faire de l'« image survivante ». » (Didi-Huberman 2002a : 344)

aucune origine identifiable⁵⁸¹. Voilà précisément ce qu'affirme Agamben dans le passage suivant de son essai « Nymphae » à propos des multiples « épiphanies » de Ninfa regroupées sur les planches de l'atlas *Mnemosyne* de Warburg :

Ce serait lire l'atlas de travers que d'y chercher, parmi elles, quelque chose comme un archétype ou un original dont les autres dériveraient. Aucune des images n'est l'original, aucune n'est simplement une copie. C'est en ce sens même que la nymphe n'est ni une matière passionnelle dont l'artiste doit donner une nouvelle forme, ni un moule auquel soumettre ses propres matériaux émotifs. La nymphe est un être en qui l'originale et la répétition, la forme et la matière se font indiscernables. (Agamben 2004 [2003] : 44)

Aussi est-ce dans un même esprit que Didi-Huberman (2002a : 348) porte à notre attention la « fonction structurale » assurée par Ninfa dans l'œuvre de l'historien de l'art hambourgeois, qui « [...] en a suivi le destin jusque dans les textes humanistes qu'il collectionnait – ceux de Boccace, en particulier⁵⁸² –, et jusque dans la modernité des tableaux de Delacroix ou de Manet ». Pour autant, insiste-t-il, il serait vain, voire insensé, de chercher à identifier un début ou une fin au parcours de Ninfa, car cette « impersonnelle héroïne du *Nachleben* » met en jeu des modalités temporelles paradoxales qui contredisent la linéarité de l'histoire de l'art et sa téléologie implicite. C'est pourquoi il faut selon lui déplacer la question d'emblée, et se demander non pas où et quand commence et finit Ninfa, « [...] mais jusqu'où elle est capable de se nicher, de se cacher, de se transformer », voire « [...] jusqu'où [elle] est capable de *choir* » (Didi-Huberman 2002b : 11).

Voilà précisément ce que à quoi tentent de répondre *Ninfa moderna* (2002b) et *Ninfa fluida* (2015b), les deux premiers épisodes publiés d'un « feuilleton » érotique sur la nymphe dont l'écriture a été interrompue, pendant près de quinze ans, par une plongée dans la dimension politique des images à la suite de la polémique autour d'*Images malgré tout*⁵⁸³.

⁵⁸¹ Comme l'objet *a* de Lacan.

⁵⁸² Les rapports entre la nymphe chez Warburg et chez Boccace comme dans la poésie médiévale de façon plus large sont discutés par Agamben (2003).

⁵⁸³ Comme le précisent le post-scriptum et la note bibliographique de *Ninfa fluida*, l'essentiel des chapitres de ce livre, à l'exception du quatrième, a été rédigé entre 2000 et 2001 dans la foulée de *L'image survivante* et a fait l'objet de séminaires à l'EHESS entre 2002 et 2004. Didi-Huberman explique l'écart qui sépare le début de ce travail d'écriture et sa publication en 2015 par la bifurcation qu'a causée, dans sa démarche, la polémique sur les images d'Auschwitz : « J'étais dans le travail d'écriture de cette *Ninfa fluida*, entre 2000 et 2001, lorsqu'une rude

Reprenant l'investigation sur la nymphe là où Warburg l'avait laissée, au seuil de la modernité artistique, Didi-Huberman y explore le caractère infiniment démultipliable, métamorphosable et substituable de cet « objet » par nature insaisissable qui peut apparaître ou se dissimuler dans toute chose investie par le fantasme. Dans *Ninfa moderna*, il propose, en ce sens, une mise en série de diverses incarnations et transformations de Ninfa à travers l'histoire de l'art moderne, privilégiant une configuration linéaire qui semble contredire *a priori* l'idée du retour obsessionnel du même sur lequel repose le fantasme de survivance cristallisé par la figure de la nymphe. Se présentant comme un montage cinématographique⁵⁸⁴ montrant en accéléré « [...] un film tourné pendant des dizaines de siècles [...] »⁵⁸⁵, ce livre reconstruit, de façon plus ou moins chronologique⁵⁸⁶ et sur un mode résolument narratif, le double mouvement de chute et de dénudation qui affecte le corps de Ninfa à travers les époques, depuis ses incarnations mythologiques (déesses éthérées parées d'« accessoires en mouvement »⁵⁸⁷) jusqu'à ses errances modernes (prostituées et clochardes livrées aux vicissitudes de la rue)⁵⁸⁸.

polémique sur la question des images d'Auschwitz vint interrompre cette promenade esthétique – voire érotique – à travers les “brises imaginaires” du Quattrocento et les “choses formidables” inventées par Victor Hugo pour conjoindre les motifs de la tourmente fluide (le vent, la vague) et du tourment amoureux. C'est ainsi que l'écriture de ce livre se trouva interrompue par des préoccupations autrement plus dures et, sans aucun doute, *urgentes* : des préoccupations politiques, pour tout dire. Il ne s'agissait pas seulement de répondre à une querelle sur le statut de certaines images de l'histoire – où la question de l'art et du plaisir esthétique n'était plus du tout à l'ordre du jour –, il s'agissait aussi de construire une certaine position sur les rapports mêmes des images à l'historicité en tant que telle. Impossible, dans ces conditions, de maintenir de front la belle nymphe qui traverse l'histoire de l'art et les terribles massacres qui traversent l'histoire tout court. » (Didi-Huberman 2015b : 126) Dans son entretien de 2015 avec Michel Bricault, l'auteur précise que la « réponse » à Lanzmann que constitue la seconde partie d'*Images malgré tout* « [l']a entraîné dans la découverte, très tardive, de l'élaboration des dimensions politiques de l'image [...] », qu'il a exploré dans les six volumes de la série « L'œil de l'histoire ». Ayant achevé cette série en 2014, il s'est alors trouvé dans l'obligation, dit-il, de retourner à son travail sur la nymphe et de terminer les livres entamés quinze ans plus tôt. On peut néanmoins penser qu'il reste quelque chose de la Ninfa dans *Images malgré tout*, dont les critiques soulignent la dimension fétichiste.

⁵⁸⁴ La notion de « montage » est centrale dans la méthodologie de Didi-Huberman. Son usage s'inspire des pensées de Benjamin et Warburg, mais aussi de Brecht, Einstein et Eisenstein. La dimension plus proprement politique du montage comme méthode est abordée notamment dans la série « L'œil de l'histoire », ainsi que dans *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* (2013c). Voir à ce sujet Girard (2011).

⁵⁸⁵ Signalons ici la proximité du « film » avec l'idée du « scénario » fantasmatique.

⁵⁸⁶ Si l'histoire de *Ninfa moderna* est paradoxalement chronologique, les retours de la Ninfa n'ont toutefois aucune régularité, ni aucune logique – un peu comme les survivances du portrait de cire dans la version de Schlosser.

⁵⁸⁷ Warburg nommait « accessoires en mouvement » (*bewegtes Beiwerk*) des éléments situés à la bordure des corps féminins tels que les draperies et les chevelures animées par le vent (cause extérieure). Traduit en termes freudiens, ce concept désignerait, selon Didi-Huberman (2015b : 30), les détails déplacés et faussement secondaires qui donnent accès au sujet principal de l'image.

⁵⁸⁸ Nous retrouvons ici les deux images polarisées de la femme/mère évoquées plus haut.

Découpé en six grandes séquences correspondant aux six chapitres du livre⁵⁸⁹, et balisé par deux images extrêmes, soit un drapé antique et une serpillère moderne, le scénario imaginé par Didi-Huberman met en forme « [...] l'irréparable chute de *Ninfa*, son mouvement vers le sol [...] » qui en découvre du même coup la nudité, conférant au drapé son « autonomie figurale » et fantasmatique. Le synopsis de ce « film » nous est fourni par l'auteur au début du second chapitre :

Récapitulons brièvement le « film » de notre hypothèse, son mouvement général : l'antique *Ninfa* warburgienne, cette créature de la survivance qui courait de tableau en reliefs à l'époque humaniste (Botticelli, Donatello), ralentit son pas et finit par choir au seuil de la représentation moderne (Titien, Poussin). La voici, désormais, couchée dans les angles des tableaux mythologiques – bientôt affalée, dans les coucheries libertines de Courbet ou de Rodin –, mais aussi cachée dans les restes, dans les plis, dans les haillons de sa propre déchéance. Le mouvement de sa chute est tout à la fois sexualisé et mortifère. Il finira, c'est déjà prévu, dans le rebut et dans l'informe. (Didi-Huberman 2002b : 25)

Comparant la chute de *Ninfa*, son « *clinamen*⁵⁹⁰ », au « déclin de l'aura » analysé par Benjamin comme un important symptôme de la modernité culturelle, l'historien de l'art retrace donc le « destin moderne » de la nymphe, qui évolue au rythme de la dénudation des corps et de leur affaissement suivant deux axes : l'axe sexuel du désir, auquel sont rattachées des représentations fortement érotisées, et l'axe mortifère du deuil, dans lequel prennent forme des images plus mélancoliques (Didi-Huberman 2002b : 12). Il déplace ensuite l'attention vers le « reste » (ou « reliquat ») qui subsiste de ce double mouvement, à savoir le drapé en lui-même. Détachées physiquement des corps mais toujours rattachées psychiquement à eux, les draperies, devenues tas informes (tel qu'observé dans les photographies de Germaine Krull,

⁵⁸⁹ 1) « De la nymphe, et de sa chute » ; 2) « De la sainte, et de ses restes » ; 3) « De la mode, et de ses détroques » ; 4) « De la rue, et de ses entrailles » ; 5) « Du trottoir, et de ses expressions » ; 6) « De l'informe, et de ses draperies ». Le livre se conclut avec un « Coda » intitulé « La Muse du chiffonnier (histoire et imagination) ».

⁵⁹⁰ L'auteur renvoie à la double signification latine du mot *clinamen* : d'un côté, ce mot désigne un mouvement d'inclinaison illustré par le corps qui se penche. Suivant le sens du terme grec *clinè*, le registre horizontal du *clinamen* comprend les motifs du lit et de la couche que l'on retrouve dans les représentations de *Ninfa* en déesse antique. De l'autre côté, il y aurait dans le *clinamen* l'idée d'une déviation du mouvement qui suppose une complexification de celui-ci (par des détours, déplacements, tensions de forces, etc.). C'est davantage par rapport à cette idée d'une « dynamique de bifurcations » que Didi-Huberman justifie son interprétation phénoménologique et analytique (freudienne) de la chute de *Ninfa* (Didi-Huberman 2002b : 13-16).

Éli Lotar, Brassai, Alain Fleischer et Steve McQueen, entre autres) [fig. 75-79], se donnent alors, pour citer les mots de l'auteur, comme des « [...] *réceptacles* – tout à la fois métaphoriques et métonymiques – pour la substance imaginaire du désir » (Didi-Huberman 2002b : 20); bref, quelque chose qui oscille entre la relique et le fétiche, tous deux trace d'une absence (celle du corps mort dans un cas, du phallus maternel dans l'autre) et conservation fantasmatique de l'objet perdu par le truchement d'un fragment ou d'un substitut matériel à valeur de « compromis »⁵⁹¹.

En somme, le travail de Didi-Huberman sur la nymphe déplace l'attention du corps féminin figuré avec ses « accessoires en mouvement » vers l'absentement de ce corps et sa substitution par diverses matières, substances ou organismes à connotation sexuelle et/ou mortifère. Dans *Ninfa moderna*, ce mouvement est traité sous l'angle benjaminien et ultimement bataillien du « drapé tombé », comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, faisant passer le tissu du statut de « [...] supplément de grâce dans la figuration humaine [...] » (draperie) à celui de « [...] supplément d'horreur dans l'inhumaine charogne [...] » (chair informe) (Didi-Huberman 2002b : 100)⁵⁹². Par contraste, dans *Ninfa fluida*, c'est le « drapé-désir », placé sous le signe d'une « dynamique des fluides », dont l'auteur décline les diverses

⁵⁹¹ Dans un court chapitre de *L'absence* intitulé « La relique et le travail du deuil », Fédida (2005 [1978]) a très bien montré le lien qui existe entre les processus menant à l'instauration de la relique (fragment matériel d'un corps disparu qui recueille en lui le souvenir du mort, et l'empêche ainsi de mourir complètement) et du fétiche (partie de corps ou objet se substituant au phallus maternel inexistant). S'appuyant sur la théorie freudienne, le psychanalyste (et grand ami de notre sujet d'analyse) rappelle en effet que la relique et le fétiche sont tous deux des compromis entre un savoir (la perte) et une croyance (la conservation imaginaire de l'objet perdu). Selon Fédida (2005 [1978] : 81), les similitudes observées par Freud entre le régime psychopathologique de la relique, soit la névrose obsessionnelle, et la perversion fétichiste apporteraient une nouvelle confirmation au « [...] rapport qui maintient solidaires angoisse de mort et angoisse de castration [...] ». Il explique : « Si le fétiche n'a rien d'une relique, pas plus que celle-ci n'est un fétiche, on ne peut manquer d'être frappé par l'homologie de deux processus qui conduisent, avec des arguments différents – dans un cas la mort et dans l'autre la castration – à accéder dans la réalité, à des formations substitutives à valeur de compromis. Ces formations se désignent différemment comme relique et comme fétiche. [...] La comparaison introduite par Freud au sujet du clivage entre névrose obsessionnelle et perversion fétichiste nous autorise à penser que si dans les deux cas il est question d'un *perdre* et d'un *conserver* dont l'opposition est résolue par un compromis-arrêt, à la faveur d'une véritable transvaluation de la réalité, la relique ne concerne pas exclusivement la clinique des névroses mais est propre à reposer, à un autre niveau, la question de ce qu'elle désigne en relation avec le fétiche, au sein de la psychose. » (Fédida 2005 [1978] : 81, 82-83) La différence entre relique et fétiche demeure donc très fragile.

⁵⁹² Il est à noter que l'intérêt de l'auteur pour les matériaux et objets textiles (drapé, toile, étoffe, baillon, filet, maille, tablier, faille, serpillière, linceul) se manifeste également, entre autres, dans son étude *L'étoilement* sur le peintre français d'origine hongroise Simon Hantaï (Didi-Huberman 1998a).

manifestations et transformations artistiques. Le mouvement général de ce livre nous conduit alors d'un *univers aérien*, celui du vent, des flux, du souffle et de la danse, vers un *univers aquatique*, celui des turbulences organiques, des vagues et ressacs, du flux et reflux des eaux, des substances liquides, jusqu'aux « flueurs » menstruelles et jaillissements d'écume spermatique.

Il est à ce titre notable que ce soit dans les sections du livre écrites après l'achèvement de sa série « L'œil de l'histoire », soit en 2014-2015⁵⁹³, que l'auteur sexualise plus explicitement ce qu'il nomme une « *fluidification généralisée* du monde visible » : phénomène moderne qui résulterait cette fois non pas de la chute de Ninfa, mais d'une étendue fantasmatique de ses qualités fluides à l'ensemble du monde visible – à la « chair du monde », comme dirait Merleau-Ponty (Didi-Huberman 2015b : 156). Tout se passe en effet comme si l'énergie libidinale que Didi-Huberman avait contenue et accumulée pendant toutes ces années de recherche consacrées à des questions politiques considérées comme plus urgentes se relâchait d'un coup et « explosait », pour reprendre le vocabulaire « économique » au moyen duquel Kofman (1992) décrit la conception nietzschéenne du travail créateur⁵⁹⁴. Cette seconde hypothèse concernant le devenir moderne de la nymphe (sa fluidification généralisée) est formulée en ces termes dans le « post-scriptum » de l'ouvrage, éloquemment intitulé « Le ressac de toute chose » :

À la fin du 19^e siècle, *Ninfa* se répand partout, adopte toutes les poses et « prend part » à tous les domaines de la matière comme de l'esprit : garante de tous les paradis perdus et héroïne tragico-érotique, hystérique ou nymphe présidant à la « panféminisation de l'environnement » (comme l'écrivait Claude Quigner⁵⁹⁵), elle devient ce personnage diffusant autour de lui un milieu fluide de biomorphismes en tout genre et de flueurs organiques... (Didi-Huberman 2015b : 133-134)

⁵⁹³ Le dernier volume de « L'œil de l'histoire » est paru en 2016, mais le manuscrit était achevé en 2014.

⁵⁹⁴ Kofman (1992 : 201-211) écrit, à propos de cette conception « économique » : « (Parce que la naissance d'une œuvre d'art est aussi celle d'un enfant génial, Nietzsche use pour la comprendre de la même hypothèse économique. Ainsi contre Schopenhauer, il montre qu'elle dispose de toutes les réserves et de tous les suppléments de force et de vigueur de la vie animale : la création esthétique ne résulte pas d'une suspension du désir, notamment du désir sexuel ; elle n'est pas non plus le résultat d'une sublimation mais elle implique accumulation et retenue, sélection, la force la plus forte, en l'occurrence la pulsion esthétique, mettant à son service les plus faibles.) »

⁵⁹⁵ Auteur d'un livre sur les femmes et les machines (Quigner 1979).

L'équivalence établie ici entre « fluidification » et « féminisation » du visible est appuyée par un ensemble de références philosophiques, littéraires et artistiques qui révèlent une fantasmatique masculine totalement imperméable aux considérations féministes et politiques qui lui sont inhérentes⁵⁹⁶. En effet, tandis que Fried constatait, non sans perplexité, l'étrange proximité de sa lecture de Courbet avec la théorie des fluides développée par Irigaray, Didi-Huberman ignore complètement cette théoricienne du féminin-maternel, empruntant plutôt à Gilles Deleuze (1983) l'idée, formulée préalablement dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), du « [...] passage d'une mécanique des solides à une mécanique des fluides [...] » (cité dans Didi-Huberman 2015b : 158). Parmi les autres références significatives que renferme le supplément textuel de *Ninfa fluida*, on peut mentionner également : la relecture par Benjamin des *Affinités électives* de Goethe, qui met en scène les nymphes marines de la mythologie grecque, Océanides et Néréides « – dont l'un est nommée *Schönfließ*, qui signifie la “belle onde”, mais qui était aussi le nom de jeune fille de sa mère [la mère de Benjamin] – », précise l'historien de l'art, pour qui « féminité » et « fluidité » riment aussi avec « maternité » (Didi-Huberman 2015b : 140) ; le « substantialisme féminin de l'eau » théorisé par Bachelard dans *L'eau et les rêves* (1942) à partir des écrits romantiques de Novalis et de Jules Michelet, qui constitue un imaginaire matérialiste « “[...] où l'eau [...] apparaît comme *de la jeune fille dissoute*, comme une *essence liquide de jeune fille*” hantée par le souvenir d'Aphrodite anadyomène d'Hésiode⁵⁹⁷ ou par toutes les Océanides ou *Aurai* sculptées qui ornent les mausolées de la Grèce antique » (Didi-Huberman 2015b : 146) ; ou encore les réflexions psychanalytiques de Sandor Ferenczi sur « [...] le paradigme de la mer (*Thalassa*) comme “psychomorphisme” fondamental où le mouvement de ressac se voyait compris comme un

⁵⁹⁶ Nous pensons entre autres à l'étude passionnante de Klaus Theweleit en deux volumes intitulée *Males Fantasies* (vol. 1 : *Women, Floods, Bodies, History*, 1987 ; vol. 2 : *Male Bodies – Psychoanalyzing the White Terror*, 1989), qui fait l'analyse des fantasmes masculins véhiculés par le fascisme allemand. Si l'on comprend évidemment pourquoi Didi-Huberman ne prend pas en compte ce travail, l'extrapolation de certains aspects dégagés par Theweleit aurait certainement aidé à faire le pont entre l'axe très sexualisé et plus ou moins dépolitisés de son travail, auquel se rattache sa série sur la nymphe, et la dimension historico-politique des images sur laquelle se focalisent ses travaux entre 2003 et 2014. Cela dit, les livres de Theweleit l'auraient aussi mené sur le terrain encore plus menaçant de la féminité interne et de l'homosexualité...

⁵⁹⁷ Voir à ce titre le texte de 1986 « La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle » publié dans le recueil *L'image ouverte* (Didi-Huberman 2007a : 67-95).

principe de flux sexuel (pulsion de vie) et de reflux-régression dans le “ventre maternel” (pulsion de mort)⁵⁹⁸ » (Didi-Huberman 2015b : 144) – un point sur lequel nous reviendrons bientôt.

La fantasmagorie « nymphatique » de Didi-Huberman se déploie, en outre, à travers divers motifs érotiques et de fécondation qui révèlent une fascination particulière pour les substances corporelles à caractère sexuel, telles que la salive, l’urine, le sperme, le lait maternel, le sang menstruel, et même le liquide éjaculé par certaines femmes au moment de l’orgasme... Dans *Ninfa fluida*, il parle à cet égard d’une « véritable *érotique des fluides* » dont les manifestations très variées incluent tout aussi bien des images de « jaillissement d’écume » rappelant la mythique naissance d’Aphrodite [fig. 80] – mais aussi très clairement l’éjaculation masculine – que diverses « équivalences fantasmagoriques » de la « jeune fille » liquide (la nymphe), comme « l’émouvante femme-fontaine » mise en scène par le cinéaste japonais Shôhei Imamura dans son film *De l’eau tiède sous un pont rouge* (2001), pour ne nommer que ces deux exemples particulièrement éloquentes (Didi-Huberman 2015b : 163).

Prenant pour point de départ un court film de l’artiste français d’origine arménienne Sarkis intitulé *Au commencement, l’apparition* (2005) [fig. 81-84], l’essai « Le lait de la mort⁵⁹⁹ » qui forme la première partie de *Blancs soucis* (2013a) mérite, à cet égard, une attention spéciale⁶⁰⁰. Dans ce texte, l’historien de l’art se livre à une sorte de délire théorique sur le lait compris comme une substance (bi)sexuelle – « bigenrée », dirait Fried – contenant à la fois le sang menstruel (féminin) et le sperme (masculin). Très minimal, le film de Sarkis consiste en un plan fixe de trois minutes trente-neuf secondes montrant un bac de plastique

⁵⁹⁸ Selon la théorie « thalassale » de Ferenczi (2002 [1924]), le coït hétérosexuel représente une réalisation mi-fantasmée, mi-réelle du désir de retourner dans le ventre maternel, ainsi qu’une négociation des rapports de plaisir et d’angoisse liés à la naissance.

⁵⁹⁹ Ce titre est repris d’une nouvelle de Marguerite Yourcenar parue en 1938 dans le recueil *Nouvelles orientales*. Le récit de Yourcenar met en scène le sacrifice d’une femme que l’on emmure dans une tour pour que celle-ci cesse de s’écrouler. Allaitant encore son jeune enfant, la femme sacrifiée demande qu’on laisse ses seins libres, desquels le lait continuera magiquement de couler après sa mort, jusqu’à ce que l’enfant soit sevré et qu’il se détourne de sa mère.

⁶⁰⁰ Ce texte, daté de 2005, a d’abord été publié dans le catalogue accompagnant l’exposition *Sarkis : Au commencement, le toucher* présentée en 2005-2006 au FRAC Alsace, Sélestat, à la chapelle Saint-Quirin, Sélestat, et au Musée d’Unterlinden, Colmar.

vide au fond duquel est peinte en rouge la lettre *K*, puis la disparition progressive de cette inscription sous l'écoulement d'un liquide blanc semblable à du lait, et dans lequel un doigt lui-même recouvert de peinture rouge plonge ensuite à deux reprises pour faire apparaître, enfin, à la surface, une forme organique que Didi-Huberman décrit comme une espèce de fleur résultant d'un « acte de défloration ». La relation visuelle simple construite par l'artiste entre la substance lactée et le geste pictural déclenche alors, chez notre sujet d'analyse, une réflexion d'une étourdissante érudition sur la puissance non seulement « métaphorique » mais aussi « métamorphique » du lait, dont il souligne le caractère proprement sexuel, c'est-à-dire, dans ses termes, « symboliquement *structurant* » et « imaginativement surinvesti » (Didi-Huberman 2013a : 30-41).

Il suffit de citer quelques passages du texte pour rendre compte de la haute teneur fantasmatique, voire délirante, de cette réflexion. Rejetant d'emblée la conception idéalisée du lait maternel « premier », « heureux » et « prodigieux » qu'il retrouve notamment chez Bachelard, Didi-Huberman (2013a : 31) écrit, dans le sillage de Michelet, que « [...] le lait – émulsion opaque toujours au bord de se déshomogénéiser – sera bien tout ce qu'on veut sauf “pur”. Miraculeux, certes, mais toujours près de tourner, de cailler, de “bleuir”, de fermenter, de grumeler. » Il poursuit :

C'est une substance sexuelle, puisqu'elle concerne directement la reproduction (l'exception mariale ayant fait couler beaucoup d'encre, au Moyen Âge et à la Renaissance, sur le « lait des vierges »). Sa blancheur même n'est pas « pure » que pour l'apparence, si l'on en croit une tradition séculaire qui fait du lait un résidu, une métamorphose par coction – c'est-à-dire par l'action de la chaleur sur les matières organiques, sorte de lente digestion ou ébullition – du sang menstruel. « Le lait, écrivait Aristote, possède la même nature que la sécrétion d'où naît chaque animal » ; non seulement « la nature du lait est la même que celle des menstrues », mais encore le lait peut être défini, strictement, comme « du sang qui [par l'action du sperme] a subi un coction parfaite », ce qui, aux yeux des anciens physiologistes, était prouvé par le simple fait que « durant l'allaitement les règles n'ont pas lieu ». Lorsque, vers 1473, Léonard de Vinci composera son célèbre dessin en coupe du coït humain, on pourra voir un petit vaisseau partir de l'utérus et remonter directement vers le sein de la femme. (Didi-Huberman 2013a : 31-32)

L'auteur ne manque pas non plus de signaler le fantasme de l'allaitement masculin, dont il constate la récurrence dans plusieurs rites et croyances européens et moyen-orientaux, ainsi

que la mainmise des hommes sur la gestion de l'allaitement des enfants au sein de nombreuses sociétés, en plus des comportements spécifiques que commande « l'institution de la *parenté de lait* » dans certaines régions de l'Inde, de l'Asie centrale et de l'Afrique (Didi-Huberman 2013a : 32-33). Le surinvestissement imaginaire de cette substance corporelle est également étayé au moyen de références très variées qui témoignent non seulement de la compulsion d'érudition propre à l'historien de l'art warburgien, mais aussi de la nécessité, inhérente à son système, de tout penser de manière dialectique, c'est-à-dire double et ambivalente. C'est ainsi qu'il affirme que « [...] toute substance sexuelle est aussi, imaginairement, *déstructurante* : elle accepte de se dissiper en figures qui épousent la loi de l'inconscient, son insensibilité à la contradiction, sa capacité de déplacement, de symptôme, d'anachronisme, de dissemblance. Alors, le lait devient *invasif*, il contamine, atteint, modifie les représentations de la réalité » (Didi-Huberman 2013a : 34). Par conséquent, le lait se voit attribuer le statut de *pharmakon*, au sens platonicien du mot revisité par Derrida (1972a) : à la fois remède et poison, il fait surgir la question de la mort au cœur même de la relation entre la figure de la mère et l'univers des fluides. D'où cette ultime référence à l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, « [...] roman de l'inquiétude par excellence [...] [qui] commence par une assiette de lait destinée à recevoir la chair féminine "rose et noire", et se termine sur un récit d'obscénité, de noyade et de mère morte » (Didi-Huberman 2013a : 40)⁶⁰¹.

Mais avant d'examiner de plus près le revers mélancolique de cette « érotique des fluides » déployée autour de la nymphe, il faut nous pencher sur l'attraction particulière que semble exercer, chez Didi-Huberman, les organes génitaux féminins. Si la théorie psychanalytique met davantage l'accent sur le caractère horrifiant et médusant du sexe de la femme – qui, comme le souligne Jacqueline Schaeffer (2011 : 1624), évoque pour l'homme à la fois Méduse et l'« antique demeure » maternelle, soit une double menace de castration et d'engloutissement⁶⁰² –, c'est apparemment sans angoisse ni malaise, mais plutôt avec une

⁶⁰¹ Notons que cette référence à Bataille est précédée d'un renvoi au livre *De la souillure* (1966) de l'anthropologue britannique Mary Douglas.

⁶⁰² Selon Freud, la tête de Méduse auréolée de serpents et à la bouche ouverte et avide est un substitut symbolique des organes génitaux féminins, et plus particulièrement du sexe de la mère entouré de poils pubiens, dont la vue provoque l'effroi de la castration. Le caractère pétrifiant, apotropaïque, de l'exhibition du sexe féminin-maternel

sorte de curiosité perverse, que l'historien de l'art fixe son regard libidinal sur ce sexe de la « différence ». Dans *Ninfa fluida*, il justifie d'emblée son voyeurisme sur le plan terminologique, en invoquant la polysémie du mot « nymphe », qui désigne, outre une jeune fille au physique attrayant, les petites lèvres de la vulve, ainsi qu'un état transitoire dans la métamorphose de la larve en insecte :

Désormais, écrit-il, entre les *nymphes* comme personnages gracieux de l'Antiquité classique et les *nymphes* comme désignant l'organe sexuel féminin – sans compter le sens métamorphique du terme, quand on parle des papillons – l'échange devient explicite, de même qu'entre la grâce innocente des *fleurs* et la substance menstruelle des *flueurs*, par exemple. (Didi-Huberman 2015b : 148)

L'« échange » observé par Didi-Huberman entre les nymphes mythologiques et les nymphes génitales ressort très clairement de sa sélection d'images et des descriptions qu'il fait de celles-ci. Toujours dans le « post-scriptum » de *Ninfa fluida*, ce dernier s'attarde, par exemple, sur un dessin de Gustave Klimt représentant une *Femme se masturbant* (1916-1917) [fig. 85], qu'il décrit plus précisément comme une « jeune femme se masturbant » – une nymphe, donc – en insistant sur la jeunesse du modèle, qui, soit dit en passant, n'est pas du tout évidente. Cela dit, ce qu'il remarque avant tout dans ce dessin est une sorte de « désordre » figural généralisé, mais accentué autour du sexe de la femme, « [...] comme si l'artiste avait renoncé à représenter les formes exactes de ce qu'il voit [...] » ; ou encore comme si « [...] l'artiste a[vait] passé son propre doigt sur la feuille de papier, là exactement où la main dessinée s'agite, créant sur la feuille de papier une zone à la fois centrale et floue – plus fluide encore que le reste – qui est la zone même où le regard pose sa question au désir féminin » (Didi-Huberman 2015b : 150). À la lecture de ce passage, on comprend bien sûr qu'il s'agit d'abord et avant tout du regard de l'auteur lui-même, de *son* questionnement et de *ses* fantasmes sur la femme, dont le corps, et métonymiquement le sexe imaginativement caressé, lui apparaissent un peu partout, tout comme *Ninfa fiorentina* envahissait le champ de vision et la pensée de

châtré serait contrecarré en partie par l'érection du membre viril, mécanisme de défense par lequel l'homme se rassure de l'existence de son pénis, donc de sa *non* castration. Notons par ailleurs que la figure de Méduse est souvent rapprochée de celle de Baubô tirée des mystères d'Éleusis consacrés à Déméter, déesse de la fécondité qui se comportait en femme stérile après la disparition de sa fille Perséphone. En relevant ses jupes et en lui dévoile son sexe et son ventre sur lequel un visage était dessiné, Baubô provoque le rire de Déméter et met ainsi fin à son deuil. Une interprétation intéressante de Baubô est proposée par Sarah Kofman dans « Baubô, perversion théologique et fétichiste » (1986 [1973]), qui reconsidère la prétendue misogynie de Nietzsche. Sur la symbolisation culturelle du sexe féminin de façon plus large, voir Schaeffer (2008).

Warburg au point de le rendre fou. En témoigne notamment la reproduction, un peu après l'image de Klimt, d'une vue rapprochée de la poche incubatrice du mâle hippocampe photographiée en 1931 par Jean Painlevé [fig. 86], image qui, avoue Didi-Huberman (2015b : 156), lui rappelle « [...] irrésistiblement une vulve, avec tout le détail de ses “nymphes” [...] ». Dans un même ordre d'idées, on peut mentionner l'évocation, dans l'essai introductif de son recueil *Phalènes*, du « [...] fantasme du papillon qui ouvre ses ailes comme une nymphe ouvre ses jambes [...] » tiré du cas freudien de « L'homme au loup », fantasme que l'historien de l'art s'approprie en affirmant qu'il traduit à la fois le lien « essentiel » entre la peur et le désir⁶⁰³ et l'expérience de l'incessante métamorphose des images. C'est ce principe de métamorphose qui, par exemple, lui permet d'associer la perception d'une envolée de papillons dans la chevelure de l'Infante María Teresa, peinte par Velázquez vers 1650 [fig. 87], à l'image de papillon que produit « [...] toute empreinte d'une femme qui ouvre les jambes [...], avec le sexe pour partie centrale, comme on le constate [...] dans certaines œuvres fameuses de Yves Klein [...] » [fig. 88] (Didi-Huberman 2013d : 47). « Fantasme, sans doute, concède-il. Mais fantasme de qui ? Suis-je le seul à voir cela ? » (2013d : 47) Alors que Fried soulignait l'originalité de sa perception, prétendant être le seul à voir et pouvoir rendre pleinement intelligibles les éléments fantasmatisques de la peinture de Courbet, Didi-Huberman recourt ici à la forme interrogative afin d'atténuer le caractère idiosyncrasique de ses fantasmes et de leur attribuer du même coup une hypothétique valeur collective. Ce faisant, il « dépathologise » son rapport érotique aux images – nul besoin d'être fou pour éprouver cela, affirme-t-il d'emblée – en appliquant à son propre cas la conversion épistémologique de la « folie » warburgienne examinée plus tôt : « Ne faut-il pas, au contraire, voir dans ce fantasme une hyperesthésie, soit un savoir quant à l'image elle-même ? » (Didi-Huberman 2013d : 47)

⁶⁰³ Il importe de souligner que la section du texte de Freud où figure l'interprétation de ce fantasme est aussi celle qui introduit le fantasme du retour au ventre maternel en tant que pendant du fantasme incestueux de prendre la place du père dans le coït parental (Freud 2008 [1918] : 590-593).

Comme dernier exemple de cette fixation génitale en partie déniée par Didi-Huberman⁶⁰⁴, nous citerons enfin le fragment d'un recueil à paraître rédigé sous la forme d'un journal, et dont quelques extraits ont été publiés dans un numéro de la revue *Études française* sur « les nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », dirigé par Ginette Michaud. Daté du 26 octobre 2012, et portant le sous-titre très irigarayien de « Lèvres selon lèvres », ce fragment décrit comme suit la représentation jugée « ratée » du sexe féminin par Léonard de Vinci dans un dessin de 1504-1509 [fig. 89]⁶⁰⁵ : « Le sexe est devant nous grand ouvert, c'est une sorte de caverne béante *telle que, dans la vie, on ne l'observe jamais*. Dans ce grand trou désagréable, la représentation du clitoris est réduite à un petit cercle qui flotte quelque part, en haut, entouré d'une auréole. Les lèvres sont pires que bâclées, on dirait quelque chose comme un pneu dégonflé. » (Didi-Huberman 2015d : 57. Nous soulignons.) Puis à propos d'un second dessin de Léonard tirée d'une planche embryologique [fig. 90] : « [...] on dirait un placage des *genitalia* féminins sur un corps d'homme, car [...] la vulve n'est pas située à sa bonne place sur ce fragment de corps : elle est comme “copiée-collée” sur le bas-ventre – c'est-à-dire à la place normale des *genitalia* masculins – et non, plus en dessous, dans l'entre-cuisse. » (Didi-Huberman 2015d : 57) Si, comme le remarque Didi-Huberman, ce positionnement erroné des organes génitaux féminins évoque certainement « un reliquat de théorie sexuelle infantile » à laquelle il admet avoir lui-même même cru, « petit garçon », le problème central pour lui n'est pas celui de la *fente* et de son positionnement, mais celui « [...] plus morphologique, plus immanent à la pratique même du peintre et au monde de ses formes peintes ou dessinées [...] » – plus « dialectique » car dédoublées, pourrions-nous ajouter – des *lèvres*. À son avis,

[...] l'artiste n'a pas voulu voir – lui, l'omnivoyant suprême – qu'un sexe de femme se présente d'abord comme une sorte de draperie reclose sur son antre rose, son repli dans les plis, comme une draperie de chairs, j'oserais dire un frou-frou, un froissement de *nymphes*: lèvres (grandes) selon lèvres (petites). La chose est d'autant plus troublante que Léonard fut le maître incontesté de tout ce qui, fantasmatiquement, déplaçait dans l'iconographie la question de ces

⁶⁰⁴ Rappelons par exemple que, dans *Ouvrir Vénus*, il condamne les travaux qui, sous l'effet d'un engouement pour le « *gender* », mettent l'accent sur la représentation réaliste des caractères sexuels au détriment de ce qu'il nomme une « phénoménologie de la nudité ». Il prend néanmoins la peine de signaler que, par contraste avec l'absence de fentes et de poils dans les nus de Botticelli, « Masaccio [...], au Carmine, représente Ève avec un sexe de petite fille [...] » (Didi-Huberman 1999b : 24-25).

⁶⁰⁵ Ce dessin, intitulé *Vulve*, est représenté sur la couverture du livre *Cachez ce sexe que je ne saurais voir* (2003), écrit par Elvan Zabunyan, Chrystel Besse, Arlette Fontan, Françoise Gaillard et Marie-Joseph Bertini.

lèvres d'en bas : je pense à la gracieuse *Ninfa*, cette créature fractale qui soulève en dansant ses robes transparentes, plis de soie sur – ou selon – replis du corps ; je pense au rendu textural, dans une étude de draperie pour la robe de la Vierge, où tout se chantourne si subtilement, si organiquement, dans la zone même du giron ; je pense à tous ces exquis battements – entre le net et le flou – des paupières et des lèvres sur les visages des femmes peintes par Léonard. (Didi-Huberman 2015d : 57-58)

En lisant ce passage, on peut évidemment se demander si Didi-Huberman n'est pas en train de (re)sublimiser les nymphes du sexe féminin en ne voulant voir en elles qu'une belle « draperie de chairs » roses, un « frou-frou » de lèvres (celles d'en bas) imaginées comme frémissant dans les replis du corps et se déplaçant iconographiquement dans les « plis de soie » gracieux et transparents des robes de *Ninfa*, jusqu'aux « exquis battements [...] » des paupières et des lèvres » (celles d'en haut) animant les visages de femmes léonardesques – bref, tout sauf un informe et disgracieux « pneu dégonflé » dessiné autour d'un « grand trou désagréable »⁶⁰⁶. Mais s'en tenir à ce seul point de vue, ce serait négliger l'envers bataillien, menaçant et vorace de ce « sexe-bouche » féminin⁶⁰⁷, que Didi-Huberman perçoit finalement comme tout aussi voluptueux qu'« étrangement inquiétant », au sens où, comme le souligne Freud (1985 [1919] : 252), il désigne « [...] l'entrée de l'antique terre natale [*Heimat*] du petit d'homme [*sic*], du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord [...] », le « chez soi » d'où chacun est issu, à savoir, plus précisément, le sexe de la mère. L'association des motifs de la bouche et du sexe féminin permet donc, en dernière analyse, de penser l'entrelacement des

⁶⁰⁶ Un autre fragment du journal de Didi-Huberman portant sur le tableau *Waldnympe* (1862) de Victor Müller reformule dans ces termes le rapport entre la nymphe (figure féminine) et les nymphes (sexe féminin): « Mais du milieu a surgi une figure: toute claire, toute pâle, absolument fragile et charmante pour cela. C'est une femme nue, une nymphe, la "Nymphe des bois". Sa chevelure brune se perd dans le fond de la forêt, en sorte qu'elle semble encore plus claire, encore plus chair, encore plus nue que nue. Son pubis glabre est exactement situé en face du spectateur, par une très belle torsion du corps et un remarquable effet de raccourci. Devant ce tableau je me dis, une fois de plus, que ce serait tout perdre que de penser à séparer "le fond" et "la figure". Il n'y a pas "une figure" claire et charmante simplement située dans "un fond" obscur et inquiétant. La figure et le fond échangent ici leurs puissances fantasmatiques, comme si tout ce qui est vu sur trois mètres de haut était l'analogie formelle – et même chromatique – de cela précisément que cache encore la femme (ne vous souvenez-vous pas du jeu surréaliste *Je cherche la femme cachée dans la forêt* qui valait bien un *Je cherche la forêt cachée dans la femme* ?). Comme si cette nymphe était ici à la forêt ce que les nymphes, au fond d'un corps de femme, seraient à la petite forêt de sa toison : une très désirable trouée de claire chair. » (Didi-Huberman 2015d : 61)

⁶⁰⁷ L'extrait cité se termine avec la précision suivante : « Il faudra attendre Georges Bataille et son *Catéchisme de Dianus* – adressé à une femme – pour lire et relier en toute clarté ce que Léonard dissociait et refusait encore de voir: "Tu dois savoir en premier lieu que chaque chose ayant une figure manifeste en possède encore une cachée. Ton visage est noble : il a la vérité des yeux dans lesquels tu saisis le monde. Mais tes parties velues, sous ta robe, n'ont pas moins de vérité que ta bouche." » (Didi-Huberman 2015b : 58)

fantasmes d'incorporation (ou de dévoration) et de retour au ventre maternel dans le système didi-hubermanien, et de faire ressortir la prégnance mélancolique de la figure de la mère au centre de celui-ci.

Des mères mortes aux mères en deuil

[S]'il n'est d'écriture qui ne soit amoureuse, il n'est d'imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement, mélancolique. (Kristeva 1987 : 15)

En vertu des exigences dialectiques de son système hystérico-mélancolique, Didi-Huberman a fait du deuil, de la mort, de la perte et de l'absence les thèmes prédominants d'un autre pan important de son œuvre textuelle. Dans cet axe plus mélancolique du système didi-hubermanien, la figure de l'amante, exemplairement incarnée par l'hystérique, la nymphe et les femmes/œuvres d'art inventées par les écrivains (Galatée, Catherine Lescault, Gradiva...), s'efface pour laisser place à la mère, « fond sans figure⁶⁰⁸ » de la fascination originaire qu'il décrit, avec Pierre Fédida, comme une « arrière-mère », un « fond d'arrière-ressemblance⁶⁰⁹ » qui constitue la « matière maternelle de l'absence » et de l'image (Didi-Huberman 2005 : 82-83 ; 1992 : 12). De fait, plusieurs des textes que l'historien de l'art a écrits depuis le début des années 1990, en particulier ceux consacrés à l'art contemporain⁶¹⁰, se révèlent habités par ce que Julia Kristeva (1987 : 14-41), dans ses riches réflexions sur la mélancolie, a identifié comme le « *deuil impossible de l'objet maternel* » : deuil de cette « *Chose* » archaïque qu'est le corps de la mère et dont la perte originaire concourt, selon cette théoricienne, à la formation

⁶⁰⁸ Nous empruntons cette expression à Kofman (1982 : 42).

⁶⁰⁹ Didi-Huberman puise cette formule dans le texte « Catholicisme » du recueil *Divagations* (1897) de Stéphane Mallarmé.

⁶¹⁰ Nous pensons entre autres aux séries « Fables du lieu », qui réunit cinq études monographiques sur Simon Hantaï, Pascal Convert, Guiseppo Penone, Claudio Parmiggiani et James Turrel (Didi-Huberman 1998a; 1999a; 2000b; 2001a; 2001b), et « Fables du temps », dont les quatre livres publiés portent sur Sarkis et Esther Shalev-Gerz, Pascal Convert et Steve McQueen, Mirosław Balka et James Coleman, et Pier Paolo Passolunghi (Didi-Huberman 2013a; 2013b; 2014a; 2014b).

d'une image mortifère du féminin⁶¹¹. Comme le soutient Kristeva (1980 : 18-22) dans *Pouvoirs de l'horreur*, le corps de la mère serait en effet l'objet d'un « refoulement originaire » ou « primaire » qui précède la constitution du sujet et qui ferait retour dans l'abject.

Le livre de Didi-Huberman qui témoigne le mieux de ce contre-investissement mélancolique du féminin-maternel est *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Dans cet essai théorique qui se présente comme une « fable philosophique de l'expérience visuelle » (quatrième de couverture), Didi-Huberman propose une relecture phénoménologique de l'art minimal sous l'angle métapsychologique de la perte, en centralisant le corps humain absent – et ultimement celui de la mère morte⁶¹² – en tant que schème fondamental de la perception. S'articulant plus particulièrement autour de la sculpture *Die* (1962) de Tony Smith, cube noir de six pieds de côté sur lequel, faut-il le rappeler, Michael Fried avait concentré ses attaques dans « Art and Objecthood », cette analyse tente de rétablir l'ambiguïté fondamentale du minimalisme en proposant une redéfinition de la notion d'anthropomorphisme, pensée non plus en termes de ressemblance, mais de dissemblance, d'absence et de défaut. Les conceptions esthétiques de « Fried le critique d'art » jouent d'ailleurs un rôle crucial dans l'édification théorique de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Dépeint au chapitre quatre comme un renverseur d'idoles victime de la violence de son propre système (1992 : 46), l'auteur de « Art and Objecthood » sert non seulement de repoussoir pour l'historien de l'art français, mais aussi d'appui au système de pensée adverse échafaudé par ce dernier. En effet, tout en rejetant vertement la « sur-dénonciation » de l'illusionnisme théâtral formulée dans l'essai critique de 1967, Didi-Huberman (1992 : 45) insiste sur le fait que « Michael Fried aura commencé par voir sous la lumière crue, et donc par bien voir. Ce qu'il voit si bien – son texte prenant, pour cela, quelque chose comme une valeur définitive, une valeur de référence –, c'est le *paradoxe* même des objets minimalistes [...] ». Ce paradoxe, explique-t-il, relève avant tout de l'anthropomorphisme de ces objets, capables d'évoquer la « stature » et

⁶¹¹ Kristeva (1987 : 39) avance que le « féminin-image de la mort » tient lieu non seulement d'écran contre l'angoisse de la castration, mais aussi de défense (de « cran d'arrêt imaginaire ») contre la pulsion matricide qui, dans la mélancolie, est retournée sur le moi par l'introjection de l'objet maternel perdu.

⁶¹² Sur la « mère morte », voir Green (1983).

l'« intériorité » du corps humain malgré leur spécificité géométrique, leurs « dimensions humaines » tenant aussi bien à l'échelle des œuvres qu'à leur « présence » quasi subjective – fondement d'un rapport intersubjectif avec le spectateur, tel que théorisé par Robert Morris et Rosalind Krauss à sa suite –, mais une présence qui se manifeste ici à travers l'absence, le vide, la dissemblance et la perte :

Alors, l'« anthropomorphisme » des sculptures minimalistes finit par dévoiler sa capacité d'auto-renversement, ou d'auto-altération : il finit par être envisageable, au moins pour quelques-unes de ses œuvres les plus troublantes, comme la subversion même de ce qu'y voyait Michael Fried – à savoir une stratégie relationnelle, un théâtralisme psychologique – pour accéder au registre bien plus subtil, je veux dire métapsychologique, d'une dialectique du don et de la perte, de la perte et du désir, du désir et du deuil. (Didi-Huberman 1992 : 96)

À travers cette lecture métapsychologique – et ouvertement anti-friedienne – du minimalisme est (re)construite une fantasmagorie maternelle/mortifère liée au problème de la visualité, ce qui constitue pour nous l'enjeu fondamental de la double démarche de théorisation et de mise en récit qui anime ce livre.

Sur le mode « parergonal » du supplément à l'œuvre (Derrida 1978), l'auteur a singulièrement encadré son analyse au moyen de deux paraboles littéraires à partir desquelles il invente sa propre fiction théorique : la première parabole est puisée dans le récit colossal de James Joyce, *Ulysse* (1922); la seconde, dans le roman inachevé *Le procès* (1914-1916) de Franz Kafka. La parabole joycienne sur laquelle s'ouvre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* est celle de l'« inéluctable modalité du visible⁶¹³ », expression tirée de la première partie d'*Ulysse* que Didi-Huberman reformule comme « l'inéluctable scission du voir⁶¹⁴ ». D'après la lecture de l'historien de l'art, Joyce désigne par « inéluctable modalité du visible » une expérience visuelle scindée en deux, entre l'évidence du visible offerte au regard (*ce que*

⁶¹³ « Inéluctable modalité du visible (*ineluctable modality of the visible*) : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frais et varech qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert-pituite, bleu-argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. Donc il les connaissait corps avant de les connaître colorés. Comment? En cognant sa caboche contre, parbleu. Il était chauve et millionnaire, *maestro di color che sanno*. Limites du diaphane dans. Pourquoi dans? Diaphane, adiaphane. Si on peut passer les cinq doigts à travers, c'est une grille, sinon une porte. Fermons les yeux pour voir ». (Joyce cité dans Didi-Huberman 1992 : 9)

⁶¹⁴ C'est le titre donné au premier chapitre de l'ouvrage.

nous voyons) et l'invisible qui le sous-tend (*ce qui nous regarde*)⁶¹⁵. C'est une telle « scission du voir » qu'éprouverait, au début du récit, le personnage de Stephen Dedalus, regardant la mer depuis le deuil de sa mère, dont le corps mort inéluctablement *le regarde* (notons ici le rapprochement appuyé des mots « mer » et « mère », réitéré à maintes reprises dans l'ouvrage ; nous y reviendrons). Comme le suggère la référence implicite du titre du livre (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*) à la notion merleau-pontienne de « chiasme » – dont Lacan (1973 [1964]) s'est inspiré pour penser la « schize de l'œil et du regard », à laquelle fait également allusion l'idée d'une vision scindée⁶¹⁶ –, l'interprétation did-hubermanienne du texte de Joyce s'appuie d'emblée sur une conception phénoménologique du visible selon laquelle le corps est non seulement l'ancrage primordial de la perception, mais aussi un schéma symbolique ou une forme *a priori* de toute vision (une *Gestalt* pour employer le vocabulaire de la psychologie). Le commentaire liminaire de l'auteur à propos du « fameux paragraphe » d'*Ulysse* sur l'« inéluctable modalité du visible » met clairement cela en évidence :

C'est que la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains. *In bodies*, écrit Joyce, suggérant déjà que les corps, ces objets premiers de toute connaissance et de toute visibilité, sont des choses à toucher, à caresser, des obstacles contre quoi « cogner sa caboche » (*by knocking his sconce against*

⁶¹⁵ Selon Hagelstein (2006), l'intersubjectivité esthétique, que Didi-Huberman (1992) conceptualise à travers l'idée d'une instance « qui nous regarde » dans « ce que nous voyons », rejoint la thèse maldineyenne de l'« intentionnalité inversée », qui s'inspire à la fois de la phénoménologie husserlienne axée sur la visée intentionnelle et de la conscience imageante, des développements de Sartre concernant les rapports mutuels de captation et de fascination entre l'image et l'objet qui caractérisent ce mode de conscience, et des travaux de Freud et de Binswanger en ce qui a trait notamment aux processus de projection-introjection. Voir en particulier Maldiney (1973 : 222-224).

⁶¹⁶ Rappelons que le célèbre séminaire de Lacan sur le « regard comme objet petit a » s'appuie en partie sur le retournement ontologique du visible par lequel Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'invisible*, proposait de dépasser les limites de sa *Phénoménologie de la perception*. Déplaçant le questionnement merleau-pontien sur le terrain psychanalytique, Lacan (1973 [1964] : 84-85) reprend l'idée de la « préexistence d'un regard » révélée par le philosophe français (« [...] je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout [...] »), mais il cible une autre « schize » que celle du visible et de l'invisible, qui met à l'épreuve l'intentionnalité de l'expérience phénoménologique : « La schize qui nous intéresse n'est pas la distance qui tient à ce qu'il y a des formes imposées par le monde vers quoi l'intentionnalité de l'expérience phénoménologique nous dirige, d'où les limites que nous rencontrons dans l'expérience du visible. Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration. L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. » (Lacan 1973 [1964] : 85) Précisons que pour Lacan, l'œil désigne l'instance consciente qui regarde, alors que le regard renvoie au champ symbolique inconscient qui nous regarde, qui nous cerne et qui nous assujettit au manque constitutif de notre condition de sujet.

them); mais aussi des choses d'où sortir et où rentrer, des volumes doués de vides, de poches ou de réceptacles organiques, bouches, sexes, peut-être l'œil lui-même. Et voilà que surgit l'obsédante question : quand nous voyons ce qui est *devant* nous, pourquoi quelque chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un *dans*, un *dedans*? « Pourquoi dans? » se demande Joyce. Quelques lignes plus loin, il sera question de contempler (*gaze*) un ventre maternel originaire, « gros de toutes les grossesses, bouclier de vélin tendu, non, un monceau blanc de blé qui demeure auroral, nacré, maintenant et à jamais dans tous les siècles des siècles. Ventre de péché », infernal creuset. Et nous comprenons alors que les corps, spécialement les corps féminins et maternels, imposent l'inéluctable mode de leur visibilité comme autant de choses où « passer – ou ne pas pouvoir passer – ses cinq doigts », ainsi qu'on le fait tous les jours en passant les grilles ou les portes de nos maisons. « Fermons les yeux pour voir » (*shut your eyes and see*) – telle sera donc la conclusion du fameux passage. (Didi-Huberman 1992 : 10)

Parlant du corps en termes de volume (« des choses à toucher, à caresser, des obstacles contre quoi “cogner sa caboche” ») et d'intériorité (« des choses d'où sortir et où rentrer, des volumes doués de vides, de poches ou de réceptacles organiques, bouches, sexes, peut-être l'œil lui-même »), Didi-Huberman introduit ici un modèle de l'image dialectique plus « originaire », en quelque sorte, que celui découvert avec Freud dans le symptôme hystérique : il s'agit du « devant-dedans », une structure ambivalente qui, dans sa réécriture personnelle de la fiction joycienne, renvoie directement au corps féminin-maternel, conçu en tant que premier objet de connaissance et de (non-)visibilité ; un corps qui, lorsque placé *devant* nos yeux, éveille inmanquablement le souvenir d'avoir séjourné *dedans* – d'où, selon lui, la réaction défensive de Fried à l'inquiétante étrangeté/familiarité, voire à l'abjection des objets minimalistes, ainsi que le suggère son évocation d'entrailles humaines⁶¹⁷.

⁶¹⁷ Commentant la description par Fried de sa double expérience de mise à distance et d'envahissement face aux œuvres minimalistes, Didi-Huberman (1992 : 88) écrit : « Il est clair que cette description nous vient d'un homme *atteint* par des objets qu'il déteste pourtant – des objets qu'il déteste précisément pour leur capacité à l'atteindre de cette façon. Michael Fried a repéré ici, ou plutôt ressenti, mieux que quiconque, l'*efficacité* des volumes minimalistes (il s'agissait d'abord, sous sa plume même, des œuvres de Tony Smith et de Robert Morris). Il s'est trouvé soudain confronté à une familiarité terriblement inquiétante, *unheimliche*, devant ces sculptures bien trop “spécifiques” – valeur idéale selon lui – pour être honnêtement “modernistes”, bien trop géométrique pour ne pas cacher quelque chose comme des entrailles humaines. Et ces œuvres le font littéralement frissonner, comme un *colossos* ou une idole cycladique feraient frissonner un iconoclaste : car elles délivrent une efficacité fantasmatique qu'il abhorre, par les moyens mêmes qu'il adore, à savoir les moyens aniconiques de la “spécificité” formelle, de la pure géométrie. »

À ce titre, il est significatif que l'historien de l'art interprète la conclusion du passage cité de Joyce (« Fermons les yeux pour voir ») à la lumière des développements du dernier Merleau-Ponty (1964a) sur la dimension tactile du visible, dont Luce Irigaray a si finement retissé les liens avec l'expérience du séjour intra-utérin⁶¹⁸ : « [...] ce mystère de nuit prénatale où [le voyant] était palpé sans voir [...] » (1984 : 145). Didi-Huberman (1992 : 11) ne mentionne évidemment pas cette relecture féministe du *Visible et l'invisible*, mais il s'en rapproche, selon nous, lorsqu'il affirme trouver chez Joyce une préfiguration de l'enseignement terminal de la phénoménologie merleau-pontienne voulant que « [...] voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du *toucher* [...] », car tout visible, et incidemment tout corps voyant, émerge de l'espace tactile et demeure à jamais incrusté en lui⁶¹⁹. Ainsi, pour Didi-Huberman (1992 : 11, 13), tout se passe « [c]omme si l'acte de voir finissait toujours par l'expérimentation tactile d'un pan élevé devant nous, obstacle peut-être ajouré, œuvré, de vides [...] », à l'image d'un « ventre maternel originaire » porteur de toutes les grossesses, mais aussi de toutes les morts à venir. Considérée sous cet angle, l'injonction joycienne de « fermer les yeux pour voir » exprimerait donc avant tout un fantasme de retour au giron, par lequel la vision s'éclipserait au profit d'une tactilité première – ou dernière⁶²⁰. Le recours ultérieur au concept freudien d'« inquiétante étrangeté » pour décrire la même expérience visuelle vient confirmer cette hypothèse. Vers la fin du livre, Didi-Huberman (1992 : 183) nous rappelle en effet que Freud, dans son célèbre texte de 1919, mettait déjà le « fantasme du ventre maternel » (*Mutterliebsphantasie*) en relation avec l'angoisse de castration, qui elle-même renvoie à l'angoisse de mort, par le biais des motifs de l'aveuglement et de la désorientation, dont la vue du sexe féminin constituerait, pour les hommes, l'ultime épreuve.

⁶¹⁸ À ce sujet, voir également nos développements du chapitre précédent.

⁶¹⁹ Didi-Huberman (1992 : 11) cite le passage suivant du *Visible et l'invisible* : « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. » Puis, en note, il complète sa citation avec la phrase suivante tirée du même paragraphe : « Toute vision a lieu dans l'espace tactile. » (Merleau-Ponty 1964a : 175) À cela, on pourrait ajouter cette proposition éloquente, formulée deux pages plus loin, selon laquelle « [l]e corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait, ses deux lèvres : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible où il naît par ségrégation, et à laquelle, comme voyant, il reste ouvert. » (Merleau-Ponty 1964a : 177)

⁶²⁰ Sans oublier l'importance du goût et de l'olfaction dans cette unité pré-œdipienne.

De la parabole de Joyce, l'historien de l'art tire alors un second enseignement quant aux modalités « inéluctables » du vide, de la perte et de l'absence qui déterminent, sur le plan psychique aussi bien que physique, notre double condition d'êtres regardants et regardés. Selon lui, l'exemple de Stephen Dedalus nous amène à « [...] comprendre que chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluctable* [c'est-à-dire vouée à une question d'*être*] lorsqu'une perte la supporte [...], et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante » (Didi-Huberman 1992 : 13). Car c'est bien l'expérience d'une perte, en l'occurrence celle de sa mère décédée, qui vient bouleverser la vision du personnage joycien, faisant vaciller la limite entre la réalité matérielle offerte à son regard et la réalité psychique qui sous-tend celle-ci :

C'est ce qui se passe au moment où Stephen Dedalus contemple la mer devant lui : *une limite s'efface* bien lorsque la vague apporte avec elle le frais et le varech d'une mémoire endeuillée. Mais dans le même temps, *un seuil s'ouvre* aussi dans la visibilité même du paysage marin ; l'horizon, le *devant* lointain, s'ouvre et se recourbe jusqu'à dessiner virtuellement le « bouclier de vélin tendu » du ventre maternel, mais aussi l'image extrêmement rapprochée de ce bol de porcelaine plein d'humeurs de la mère mourante, vertes encore comme la mer contemplée au loin. Et le seuil qui s'ouvre là, entre ce que voit Stephen Dedalus (la mer qui s'éloigne) et ce qui le regarde (la mère qui meurt), ce seuil n'est autre pour finir que l'ouverture qu'il porte *au-dedans* de lui, la « plaie vive de son cœur ». (Didi-Huberman 1992 : 184)

À n'en pas douter, Didi-Huberman nous offre ici l'une de ses plus habiles constructions dialectiques, où derrière l'apparence d'un réseau d'associations libres, les propositions et images contradictoires s'enchaînent de façon très ordonnée et calculée : « *une limite s'efface* » / « *un seuil s'ouvre* » ; « le *devant* lointain » dessine un horizon / « la plaie vive de son cœur » s'ouvre « *au-dedans* de lui » ; « le “bouclier de vélin tendu” du ventre maternel » / le « bol plein d'humeurs de la mère mourante » ; il regarde « la mer qui s'éloigne » / « la mère qui meurt » le regarde. C'est suivant cette même logique que l'historien de l'art établit, dans le premier chapitre de *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, une équivalence quasi directe entre : contempler la *mer* qui flue et reflue – dans toute sa dimension fantasmatique explorée par Ferenczi –, regarder « un être qui meurt » – ou une *mère* qui s'absente, comme le révèle la référence du chapitre cinq au célèbre « jeu de la bobine » (également identifié comme le *Fort-*

Da)⁶²¹, dans lequel Freud voyait un moyen symbolique pour maîtriser l'absence de la mère⁶²² – et poser les yeux sur une *œuvre d'art*, si minimale soit-elle, comme le fameux cube *Die* (1962) de Tony Smith autour duquel se concentre son analyse. Selon Didi-Huberman, chacune de ces expériences visuelles acquiert un statut existentiel du fait d'être « supporté par une perte⁶²³ », ce qui ramène régressivement le spectateur vers l'infantile, réveillant le souvenir du deuil à la fois nécessaire et impossible du corps maternel, en même temps qu'elle le confronte à la menace éventuelle de sa propre disparition. Cette idée est d'ailleurs étayée, dans le second chapitre de l'ouvrage, par un rapprochement direct entre la figure de la mère morte et le motif du tombeau, lequel se décline à travers l'iconographie funéraire des images regroupées à la fin du livre [fig. 91-94]⁶²⁴. À propos de ce motif, Didi-Huberman (1992 : 18) écrit : « Il me

⁶²¹ Dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud (2001 [1920] : 58-60) rapporte les observations suivantes au sujet de son petit-fils, alors âgé de dix-huit mois : « Cependant ce bon petit garçon avait l'habitude, qui pouvait être gênante, de jeter loin de lui dans un coin de la pièce, sous le lit, etc., tous les petits objets dont il pouvait se saisir, si bien qu'il n'était souvent pas facile de ramasser son attirail de jeu. En même temps, il émettait avec une expression d'intérêt et de satisfaction un *o-o-o-o*, fort et prolongé, qui de l'avis commun de la mère et de l'observateur, n'était pas une interjection, mais signifiait « parti » [En allemand : *fort*]. Je remarquai finalement que c'était là un jeu et que l'enfant n'utilisait tous ses jouets que pour jouer avec eux à « parti ». Un jour, je fis une observation qui confirma ma façon de voir. L'enfant avait une bobine en bois avec une ficelle attachée autour. Il ne lui venait jamais, par exemple, l'idée de la traîner par terre derrière lui pour jouer à la voiture; mais il jetait avec une grande adresse la bobine, que retenait la ficelle, par-dessus le rebord de son petit lit à rideaux où elle disparaissait, tandis qu'il prononçait son *o-o-o-o* riche de sens; il retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux « voilà » [En allemand : *da*]. Tel était donc le jeu complet : disparition et retour; on n'en voyait en général que le premier acte qui était inlassablement répété pour lui seul comme un jeu, bien qu'il ne fût pas douteux que le plus grand plaisir s'attachât au deuxième acte. L'interprétation du jeu ne présentait plus alors de difficulté. Le jeu était en rapport avec les importants résultats d'ordre culturel obtenus par l'enfant, avec le renoncement pulsionnel qu'il avait accompli (renoncement à la satisfaction de la pulsion) pour permettre le départ de sa mère sans manifester d'opposition. » Tout le chapitre cinq de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, intitulé « La dialectique du visuel, ou le jeu de l'évidement » est articulé autour de cette scène paradigmatique qui a été décrite par Freud en lien avec sa théorisation contemporaine de la « pulsion de mort », puis réinterprétée après lui par d'autres psychanalystes, dont Jacques Lacan (1966 [1953]), Nicolas Abraham (1987 [1978]) et, surtout, Pierre Férida (2005 [1978]) à travers sa notion d'« objet ». Voir également les commentaires de Kofman (1979 : 64-65) sur la compulsion de répétition liée aux apparitions/disparitions de l'actrice sur scène dans le roman *Sylvie* (1853) de Gérard de Nerval, qu'elle compare aux apparitions/disparitions de la mère pour l'enfant du *Fort-Da* freudien.

⁶²² Didi-Huberman (1992 : 60) compare en ces termes l'expérience de Stephen Dedalus et celle du fils de Freud jouant avec sa bobine : « Voilà peut-être aussi ce qu'il y a de mortel dans la répétition : Stephen Dedalus regardant la mer immobile et mouvante sur le fond d'une mère morte qui le regarde et le noie dans l'angoisse ; l'enfant à la bobine regardant son jeu comme on subit l'absence répétée – et tôt ou tard fixée, inéluctable, définitive – d'une mère. »

⁶²³ Sur l'interprétation existentielle de l'art contemporain par Didi-Huberman, voir la critique d'Yves Michaud (2005 [1997] : 179-186).

⁶²⁴ Rassemblées de façon inhabituelle après le texte plutôt que dispersées à travers celui-ci, les quarante-deux images contenues dans cet ouvrage sont organisées de manière à soutenir la narration de l'auteur, débutant avec quelques représentations de tombeaux issues du Moyen Âge et de la Renaissance, et se terminant avec la

regarde aussi, bien sûr, parce qu'il impose en moi *l'image impossible à voir* de ce qui me rendra l'égal et le semblable de ce corps dans mon propre destin de corps s'évidant, gisant et disparaissant bientôt dans un volume plus ou moins semblable. Devant le tombeau, je tombe ainsi moi-même, je tombe dans l'angoisse [...] » Et pour l'auteur de ces lignes, qui se tourne alors vers la philosophie ontologique de Martin Heidegger, tomber dans l'angoisse signifie rien de moins que sombrer dans la lucidité, « [...] à supposer que l'attitude lucide, en l'occasion, se nomme mélancolie » (1992 : 18). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*⁶²⁵ peut ainsi être lu comme une sorte d'éloge de la mélancolie, comprise moins en tant que condition psychopathologique que comme capacité supérieure ou privilégiée, propre à certains individus (les artistes notamment)⁶²⁶, d'éprouver la scission ouverte en eux par la perte sans chercher à la « suturer », tentant plutôt de lui donner une forme visuelle (le « devant-dedans », le seuil) ou spatio-temporelle (l'aura, la « double distance »).

Dans le dernier chapitre de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, intitulé « L'interminable seuil du regard », l'auteur tisse la « fable » joycienne du regard exposée ci-dessus avec la parabole kafkaïenne « Devant la Loi » (*Vor dem Gesetz*)⁶²⁷, qui s'articule autour du motif de la porte, également repéré dans le texte sur l'« inéluctable modalité du visible ». Mettant l'accent sur l'ambivalence visuelle de ce motif, Didi-Huberman l'interprète, par analogie au corps féminin-maternel⁶²⁸, comme une expression paradigmatique de la structure du « devant-dedans » (ou du seuil) par laquelle il propose, dans ce livre, de

documentation photographique de l'enterrement d'un « cube contenant un objet d'importance mais de faible valeur » par Sol LeWitt (*Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968), précédée d'une série de variations, tant historiques que modernes et contemporaines, sur le motif du cube, de la boîte, du cercueil et de la porte.

⁶²⁵ Entendons : *Ce que nous voyons* – des œuvres d'art –, *ce qui nous regarde* – nos mères mortes, des tombeaux.

⁶²⁶ Voir Schiesari (1992).

⁶²⁷ Voir la lecture que fait Derrida de cette parabole dans son texte « Préjugés. Devant la loi » (1985), ainsi que l'article de Michael Löwy, « “Devant la Loi” : le judaïsme subversif de Franz Kafka » (2002).

⁶²⁸ Dans un article cité précédemment, Jacqueline Schaeffer (2011) a approfondi les conséquences théoriques de ce que Freud, dans une lettre de 1932 à Stephen Zweig, a nommé « les portes des mères ». À cet égard, Schaeffer (2011) évoque notamment le thème freudien des trois Parques, qu'elle interprète comme l'incarnation des trois portes où se déclinent les figures de la mère : la génitrice (porte de la vie), l'amante (porte de l'amour) et la « Terre-Mère » (porte de la mort). Voir Freud (1933 [1913]).

redéfinir l'image d'un point de vue phénoménologique et métapsychologique⁶²⁹. La porte, écrit-il en ce sens, est « une figure du *double bind* » qui place le regardant « *entre un devant et un dedans* », c'est-à-dire, si on traduit cela dans le langage fantasmatique de son système théorique, « [...] entre le *désir* de passer, de toucher au but, et le *deuil* interminable, comme interminablement anticipé, de n'avoir jamais pu toucher au but » (Didi-Huberman 1992 : 185). Comme le corps féminin-maternel, peut-on lire entre les lignes, la porte évoque à la fois l'expérience dialectique de l'aura⁶³⁰ – « [...] une trame singulière d'espace ouvert et clos en même temps [...] » (p. 192) – et celle, tout aussi dialectique, de l'inquiétante étrangeté⁶³¹ – un « lieu » paradoxal « [...] où les coordonnées spatiales se déchirent, *s'ouvrent* à nous et finissent par s'ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela même nous incorporer » (p. 194). Dans cette « économie » mortifère – où les jeunes nymphes cèdent la place aux « petites vieilles », que Baudelaire, dans un poème de 1859, situait entre les deux images extrêmes de la « boîte-berceau » (naissance) et de la « boîte-cercueil » (mort)⁶³² –, l'image-porte (ou l'image-seuil) s'imposerait à notre regard telle une « bouche de Gorgone », à la fois « pétrificatrice » et « attirante », toujours menaçant de nous « manger » pour nous incorporer mélancoliquement à sa structure ambivalente⁶³³ (p. 196-197).

De fait, les fantasmes d'incorporation, de dévoration et d'engloutissement occupent une place prépondérante dans l'imaginaire didi-hubermanien. Centrés sur le motif de la bouche⁶³⁴ – dont les multiples occurrences dans l'ensemble du corpus en font l'équivalent, en quelque sorte, des mains chez Fried –, ces fantasmes peuvent être rattachés d'emblée à la notion de

⁶²⁹ Didi-Huberman reprend le motif de la porte dans sa monographie de 1999 sur Pascal Convert (1999a : 123-133).

⁶³⁰ Le concept benjaminien d'aura est discuté en profondeur dans le septième chapitre du livre, « La double distance » (Didi-Huberman 1992 : 103-123).

⁶³¹ Didi-Huberman (1992 : 179) associe étroitement les deux concepts en soutenant, dans son chapitre « Forme et intensité », que l'inquiétante étrangeté freudienne fournit une définition « sécularisée » et « métapsychologique » de l'aura selon Benjamin.

⁶³² Passant par Benjamin, grand lecteur de Baudelaire, Didi-Huberman (1992 : 197) cite en note le poème « Les petites vieilles » (1859), qui se termine sur cette médiation au sujet du regard : « Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes, / Des creusets qu'un métal refroidi pailleta... / Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes / pour celui que l'austère Infortune allaita ! »

⁶³³ « C'est ainsi que l'homme de la campagne, devant sa porte, aura fini par être "mangé" par elle, voire par devenir lui-même comme un cadre exsangue dessiné autour du vide. » (Didi-Huberman 1992 : 194)

⁶³⁴ Nous remercions Anne-Marie Ninacs d'avoir porté à notre attention la prééminence de ce motif dans les écrits de l'historien de l'art.

« cannibalisme », au moyen de laquelle Freud et Karl Abraham, les premiers, ont décrit le processus d'identification par incorporation du moi à l'objet perdu qui intervient dans la mélancolie⁶³⁵. Comme l'explique Fédida (2005 [1978]) dans son texte « Le cannibale mélancolique », le fantasme cannibalique de dévorer l'objet d'amour pour éviter imaginativement sa disparition exprime non seulement l'angoisse de la perte de cet objet, mais aussi la menace d'une destruction du moi, destruction qui est consubstantielle à cette perte et qui, ultimement, relève de l'angoisse de mort⁶³⁶. À cette économie fantasmatique appartient donc également, selon Fédida (2005 [1978] : 89), « [...] l'angoisse cannibalique d'être annihilé par la fascination exercée par l'objet [...] » – le psychanalyste donnant comme exemple non fortuit la réaction pathologique des hommes face à la beauté médusante de la femme, ce que nous pouvons également rattacher au motif de la bouche génitale évoqué précédemment, ainsi qu'au fantasme de la bouche dévorante maternelle et matricielle dont parle Irigaray dans *Le corps-à-corps avec la mère* (1981⁶³⁷).

Ces réflexions psychanalytiques trouvent un écho retentissant dans les différents écrits de Didi-Huberman, où l'omniprésence du motif buccal met en jeu un renversement de la pulsion orale active, transformée sous la forme contraire, c'est-à-dire passive, d'un fantasme d'être « mangé » par l'objet du regard, en l'occurrence l'image/le corps de la femme, ou encore dévoré de l'intérieur par le vide creusé en nous par l'expérience de la perte⁶³⁸. On constate en effet que les expressions « dévorer des yeux » et « dévorer du regard », qui apparaissent dans

⁶³⁵ Dans l'épilogue de *L'image survivante*, Didi-Huberman (2002a : 512) évoque en ces termes les fantasmes cannibaliques du Warburg mélancolique : « Les personnages de contes de fées, comme les fantômes, manifestent toujours une certaine propension à la mélancolie : ils n'arrivent jamais à mourir. Êtres de la survivance, ils errent comme des *dibbouks*, quelque part entre un savoir immémorial des choses passées et une prophétie tragique des choses futures. Au plus fort de sa souffrance psychique, Warburg, à Kreuzlingen, mangeait compulsivement des petits morceaux de chocolat avec l'impression d'éviter, provisoirement, de manger ses propres enfants : c'est bien qu'il se prenait pour Chronos, et qu'il se débattait dans les affres terribles d'être le temps. »

⁶³⁶ Comme le résume très bien Kristeva (1987 : 21), se référant à Fédida, « [l']imaginaire cannibalique mélancolique est un désaveu de la réalité de la perte aussi bien que de la mort. »

⁶³⁷ « Ainsi la matrice, non pensée comme lieu du premier séjour où l'on devient corps, est fantasmé comme bouche dévorante, comme cloaque ou trou déversoir anal ou urétral, comme empire phallique, au mieux, comme reproductrice. La matrice à laquelle se confond, en un imaginaire toujours muet, tout le sexe de la femme. » (Irigaray 1981 : 24)

⁶³⁸ Voir à ce sujet les développements de Didi-Huberman sur la mélancolie dans *Le cube et le visage : autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (1993), un livre dont les réflexions recourent en plusieurs points celles de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992).

plusieurs textes de l'historien de l'art (Didi-Huberman 1995 : 84 ; 2007a : 52, entres autres), s'accompagnent souvent de propositions inverses, comme en témoigne exemplairement cette phrase tirée d'*Invention de l'hystérie* : « Nous dévorons l'hystérique du regard, l'hystérique dévore en retour notre regard » (Didi-Huberman 1982 : 259). Cette substitution de l'œil par la bouche dans l'articulation de la réversibilité phénoménologique (voyant-visible, regardant-regardé) constitue d'ailleurs une opération récurrente chez Didi-Huberman – un peu comme Fried le fait, quasi obsessionnellement, avec les mains. Voici, à titre d'exemple, un passage de *La ressemblance informe* concernant la relation entre regard, espace et voracité chez Georges Bataille : « [La “forme spatiale de l'expérience”] serait ce qui lui permet de “dévorer des yeux” les images les plus déchirantes, et de dire en même temps : “Quand je dis que je vois, c'est un cri de peur qui voit.” Énoncé que j'aimerais paraphraser ou prolonger ainsi : “Quand je dis que ça me regarde, c'est une bouche dévorante qui m'engloutit”... » (Didi-Huberman 1995 : 84) Renvoyant aux illustrations des articles que Bataille a publiés dans *Documents* (1930) sous les titres « Bouche » (le gros plan d'une bouche qui crie photographiée par Jacques-André Boiffard [fig. 95]) et « Espace » (l'image trouvée d'un poisson qui s'apprête à en dévorer un autre plus petit [fig. 96]), cette idée est déclinée, dans l'ensemble de l'ouvrage, au moyen d'énoncés tels que : « C'est comme si l'image avait été pensée de façon à exhiber cette autre du visage qui pourtant nous regarde, et pour cela nous fait écarquiller les yeux comme un petit poisson devant un gros, *comme si nous allions être dévorés* » (1995 : 56). Du reste, la « dévoration de l'anthropomorphisme », la bouche comme « organe de séduction », le « regard qui touche, [...] qui mord, qui dévore » ou encore le « contact vorace » sont autant de thèmes et de motifs qui découlent de l'appropriation didi-hubermanienne de l'imaginaire cannibalique bataillien (1995 : 89-96, 117, 122⁶³⁹).

⁶³⁹ Notons que Didi-Huberman, dans son livre sur Giacometti, avait déjà évoqué la primauté de l'organe buccal dans le traitement bataillien de la figure humaine. On peut y lire en effet « Et lorsque Bataille voulut prendre un nouveau départ dans cette question de la figure humaine, il le fit symptomatiquement en commençant *par la bouche*, définie dans les termes presque sculpturaux d'une “proue” animale : et tout son texte – admirable texte, quoique fort bref – ne cessait de rabattre la figure idéale sur l'organe vaguement dégoûtant (une célèbre photographie de Boiffard, en gros plan, soutenant avec efficacité l'argument bataillien), le creux de la bouche sur la prééminence de la gueule, la familiarité du visage humain sur l'étrangeté du masque animal, le consensus de la parole sur le chahut des cris inarticulés, etc. [...] Il n'est pas douteux que la fascination de Giacometti pour les bouches ouvertes et mortifères – à travers, notamment, l'épisode de la mort de T. aux accents évoquant *Le Chien*

Dans *L'image ouverte*, c'est plus spécifiquement sous l'angle d'une « phénoménologie des bouches » que Didi-Huberman (2007a : 54) pense les rapports entre image, ouverture, incarnation et incorporation [fig. 97]. Faisant notamment référence au « Rêve de l'injection d'Irma », dont l'analyse freudienne met l'accent sur l'ouverture de la bouche⁶⁴⁰, ainsi qu'à la description par Paul Schilder de « [l]'espace primitif [...] centré autour des orifices du corps [...] » (cité dans Didi-Huberman 2007a : 34-35⁶⁴¹), l'introduction de cet ouvrage propose un modèle d'expérience visuelle qui s'articule à nouveau autour de la dévoration :

C'est, au fond, comme si l'on demandait au spectateur de toutes ces images, non seulement de les voir et d'en capter la signification, mais encore, pour les méditer réellement – « expérience intérieure⁶⁴² » –, de les dévorer du regard, de *se repaître de leur ouverture*. [...] Sans doute faudrait-il finir par repenser les rapports de l'image au mot, de la chair au verbe, en se réglant, non seulement sur une sémiologie des mots prononcés, mais sur une phénoménologie des bouches – réelles ou imaginaires – qui sont supposées les prononcer, les murmurer ou les crier, fût-ce tacitement : histoire de mieux comprendre les rapports fondamentaux que l'image entretient avec l'incarnation et l'incorporation. (Didi-Huberman 2007a : 52-54)

Dans une perspective similaire, mais coupée de toute connotation chrétienne ou eucharistique, l'auteur écrit, dans son texte hommage à Fédida, que la bouche est non seulement l'« [...] organe qui délivre la parole vers l'extérieur, vers la transparence de l'*air* ; mais qui reclôt [aussi] les viscères où elle mène vers l'intérieur, vers l'obscur de la *chair* » (2005 : 60).

Andalou – ait dû une part de son développement à cette attention bataillienne pour la capacité défigurative et inhumaine de l'organe humain par excellence, l'organe de la parole. » (Didi-Huberman 1993 : 202-203)

⁶⁴⁰ Le récit et l'analyse de ce rêve paradigmatique, qui met en scène une patiente atteinte de mots de gorge, de ventre et d'estomac, se trouve dans *L'interprétation des rêves* (Freud 1967 [1900] : 98-112). La séquence du rêve concernant l'ouverture de la bouche se lit comme suit : « *Alors elle ouvre bien la bouche, et je constate, à droite, une grande tache blanche, et d'autre part j'aperçois d'extraordinaires formations contournées qui ont l'apparence des cornets du nez, et sur elles de larges eschares blanc grisâtre.* » (Freud 1967 [1900] : 100) Dans son séminaire de 1954-1955, Lacan (1978 : 196) a souligné la vision d'angoisse que constitue pour Freud le surgissement de cette « image terrifiante », au sens où la bouche béante d'Irma évoque aussi bien « [...] l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre [...] où tout est englouti, [...] l'image de la mort où tout vient se terminer ».

⁶⁴¹ Sur le rôle des orifices dans la configuration du schéma corporel, voir la seconde partie de l'ouvrage *The Image and Appearance of the Human Body : Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, intitulée « The Libidinous Structure of the Body-image » (Schilder 1999 [1935] : 114-212).

⁶⁴² Référence implicite au livre *L'expérience intérieure* (1943) de Georges Bataille.

On rencontre également d'autres variantes du motif buccal dans les petites monographies que l'auteur a produites sur des artistes contemporains, en particulier celles regroupées dans la collection « Fables du lieu ». Par exemple, l'étude de 2001 sur James Turrell, intitulée *L'homme qui marchait dans la couleur*, évoque le sentiment que plusieurs personnes ont de « [...] rêver dans la cavité de leur bouche [...] », comme l'a relaté B.D. Lewin dans son article de 1949 « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » (Didi-Huberman 2001b : 47). Différemment, le livre sur Guiseppe Penone, *Être crâne : lieu contact pensée, sculpture*, pose la question de l'intériorité des organes, comparant la boîte crânienne à une boîte de Pandore dont l'ouverture impliquerait de « [...] prendre le risque d'y plonger, d'y perdre la tête, d'en être – comme de l'intérieur – dévoré » (2000b : 11). Dans *L'étoilement : conversation avec Hantai*, il est plutôt question de membranes buccales⁶⁴³ et de bouches que l'on bâillonne pour les empêcher de parler et de crier⁶⁴⁴ – par extension, de nous « regarder » et de nous séduire, pour mieux nous détruire ?

Aussi est-ce à l'expérience autrement angoissante d'une bouche obstinément fermée et silencieuse que Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, attribue la cause du « déplaisir violent » ressenti par Fried devant la « présence » anthropomorphe et étrangement familière des œuvres minimalistes :

Cette expérience consiste, dirai-je, dans le jeu de deux silences. C'est d'abord la *bouche close* de cette personne inquiétante imaginée par Michael Fried, et devant laquelle il se sent profondément gêné, mal à l'aise jusqu'à l'angoisse – en même temps mis à distance, comme si un vide s'interposait de personne à personne, et envahi par elle, comme si le vide venait l'emplir lui-même, c'est-à-dire l'abandonner à lui-même. C'est le silence humain, le suspens du discours, instaurateur d'angoisse et de cette « solitude partenaire » que les mourants ou bien les fous imposent souvent par leur présence. C'est ensuite la boîte close, « muette comme une tombe », qui impose par son volume même la mise à distance de l'évidement qu'elle contient, mais qu'elle rouvre pourtant au creux même de notre regard : façon bien sûr de l'envahir aussi. Elle l'envahit et elle l'angoisse, peut-être parce qu'elle suspend, par d'autres moyens, le discours –

⁶⁴³ « Un *filet* [...] désigne aussi [...] la membrane qui rattache le dessous de la langue à la paroi inférieure de la bouche. » (Didi-Huberman 1988a : 25)

⁶⁴⁴ « Un bâillon est un morceau d'étoffe, ou de toile, que l'on met entre les mâchoires, ou contre la bouche, de quelqu'un pour l'empêcher de crier, ou de parler. On bâillonne les fous et ceux qui, trop fort, disent la vérité. Que dire de ceux qui se bâillonnent eux-mêmes ? » (Didi-Huberman 1988a : 9)

idéal, métaphysique – de la forme bien formée, pleine ; et que dans cette suspension elle nous laisse seuls et comme ouverts devant elle. (Didi-Huberman 1992 : 89-90)

Contre ce Fried névrosé⁶⁴⁵, incapable de tolérer la suspension du discours qu'entraîne non pas la plénitude transcendante d'une « *presentness* » esthétique, mais l'envahissement d'une présence *quasi*-humaine (celle d'un mourant ou d'un fou ; d'une mourante ou d'une folle ?), Didi-Huberman se construit ici une identité de théoricien de l'art lucide, à l'image des sujets mélancoliques que sont pour lui les personnages de Joyce et Kafka, l'enfant du jeu de la bobine, ainsi que certains artistes contemporains, dont les minimalistes américains, sans oublier ses grands héros mélancoliques (Warburg et Benjamin tout spécialement). Cette lucidité nommée mélancolie, à laquelle il rapporte également la folie warburgienne, lui permettrait donc, contrairement à Fried, de reconnaître ce qui constitue, dans ses mots, « [...] l'opération formelle de l'art contemporain le plus intéressant, le plus novateur – et l'opération littéralement anachronique de tout désir et de tout deuil humains [...] », à savoir précisément la mise en œuvre de l'absence ou de la perte (Didi-Huberman 1992 : 101). Rattachée à la notion (redéfinie) d'anthropomorphisme, cette opération qu'il considère garante de la valeur artistique⁶⁴⁶ consiste à donner forme à « [...] une humanité sans humanisme, une *humanité par défaut* – défaut d'êtres humains manquant à l'appel, défaut de visages et de corps perdus de vue, défaut de leurs représentations devenues plus qu'impossibles : vaines » ; bref, une opération qui conduit « [...] à poser le vide en tant que question visuelle. Une question silencieuse comme une *bouche fermée* (c'est-à-dire creuse) », donc capable de nous *enfermer*, peut-on lire entre les lignes (1992 : 101, 78-79. Nous soulignons).

⁶⁴⁵ La névrose étant entendue ici dans un sens négatif, sur la base d'une distinction implicite au discours de Didi-Huberman entre une « bonne » et une « mauvaise » folie.

⁶⁴⁶ C'est fort probablement pour se distinguer de Fried, et plus largement de l'esthétique moderniste, que Didi-Huberman évalue ici les œuvres contemporaines en fonction de leur « intérêt » et de leur caractère « novateur ». De fait, ces termes font écho à la position de Donald Judd, condamnée dans « Art and Objecthood », selon laquelle les « nouvelles » œuvres n'ont plus à convaincre par leur « qualité », encore moins par leur « beauté », mais à susciter l'intérêt, à être « intéressantes », comme on l'entend partout aujourd'hui (Fried 1998 [1967] : 164-165).

Pour clore cette section d'un chapitre en soi interminable⁶⁴⁷, il convient de signaler, mais sans pouvoir l'analyser en profondeur, un changement de position intéressant concernant la figure de la mère et le motif des bouches qui s'y rattache. Dans la foulée de la politisation de son travail initiée avec *Images malgré tout* (2003) – mouvement dont il réfute aujourd'hui la « nouveauté » en replaçant rétrospectivement l'ensemble de son œuvre sous le signe du politique⁶⁴⁸ –, Didi-Huberman a déplacé récemment son attention (ou son obsession ?) sur les bouches grandes ouvertes, déformées par les pleurs et les cris de douleur ou de colère, des scènes de lamentations et de soulèvements collectifs dont abonde l'histoire des images, toutes époques confondues. Ainsi, par une sorte de renversement fantasmatique – et peut-être un changement de position dû à l'âge⁶⁴⁹ –, le théoricien a substitué le motif des *femmes et des mères présentes/absentes*, dont nous avons analysé ici différentes variantes, par celui des *femmes et des mères en deuil*, s'inspirant pour cela d'une planche de l'atlas *Mnemosyne* consacrée au pathos des plaintes funèbres et de la lamentation (planche 42) [fig. 98]. Comme le relève un texte de 2007 sur une œuvre de Pascal Convert intitulée *Pietà du Kosovo (D'après la photographie, « Veillée funèbre au Kosovo » de Georges Merillon)* (1999-2000)⁶⁵⁰ [fig. 99-100], *Mnemosyne*, en faisant se côtoyer des bacchantes païennes et des pleureuses chrétiennes, la *kinah* juive et la plainte musulmane, a produit la figure transhistorique et transculturelle de *Ninfa dolorosa* : version warburgienne/didi-hubermanienne de la *mater dolorosa*

⁶⁴⁷ L'écriture de ce chapitre n'a d'ailleurs pas pu suivre le rythme accéléré de publication de son sujet d'étude ces dernières années.

⁶⁴⁸ Dans un entretien de 2016 concernant son exposition *Soulèvements* présentée au Jeu de Paume à Paris du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017 (et qui viendra à la Galerie de l'UQAM en 2018), Didi-Huberman affirmait : « Il n'y a pas eu "un déclic". Plutôt une série de "clic-clac-clic-clac", comme un mécanisme fait de plusieurs roues qui tourneraient perpétuellement. Un projet m'amène à plusieurs autres. Mon premier livre sur l'hystérie, alors que j'étais influencé par Michel Foucault, était déjà une façon de décrire le conflit entre une sorte de police médicale et des femmes qui souffrent et se soulèvent depuis le fond de leur souffrance. [...] Depuis que je suis proche des pensées de Freud, Benjamin et Aby Warburg, ce qui m'intéresse, c'est la puissance politique en tant qu'elle se transmet, en tant qu'elle survit. » (Didi-Huberman avec Jauffret 2016) De ce point de vue, les six volumes de la série « L'œil de l'histoire » peuvent être lus comme proposant une révision politique des textes écrits avant 2003.

⁶⁴⁹ Né en 1953, Georges Didi-Huberman a atteint les soixante ans en 2013.

⁶⁵⁰ Dans ce texte, l'auteur reprend la longue discussion sur la représentation plastique du cri (donc de la bouche ouverte) amorcée par Lessing dans son texte *Laocoon* de 1766.

(littéralement, la « mère de douleur »), conçue comme l'archétype de la douleur féminine en Occident et au-delà (Didi-Huberman 2007b⁶⁵¹).

Dans des textes récents de Didi-Huberman comme *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), chapitre final de l'hexalogie « L'œil de l'histoire » où sont confrontés Sergeï Eisenstein et Roland Barthes sur la question des émotions, les mères douloureuses, ces pleureuses qui gémissent et hurlent de souffrance en réaction à la mort injuste d'un homme, trouvent place à l'autre extrémité de la longue série d'incarnations féminines entamée avec les hystériques, ces « pauvres folles en crise » immobilisées par « l'appareil photographiques asilaire » sous le règne médical de Charcot (Didi-Huberman 2016 : 11) – et que l'auteur d'*Invention de l'hystérie* a transformées, par le biais de Freud, en paradigme de l'image en mouvement. Nous voyons alors se cristalliser, dans la fantasmatique didi-hubermanienne, deux figures extrêmes de la douleur féminine qui mettent en lumière deux modèles opposés de femmes *faisant (dialectiquement) système* l'une avec l'autre : d'un côté, les jeunes filles agitées par le désir ; de l'autre, les vieilles mères déchirées par le deuil. Isolant donc, symétriquement à la crise d'hystérie, cette autre situation « exemplaire » qu'est pour lui la lamentation – un homme meurt et des femmes se rassemblent autour de lui pour pleurer⁶⁵² –, l'historien des images affirme maintenant vouloir révéler la dimension politique des « formules de pathos » en examinant comment l'affliction et le deuil peuvent aussi se transformer en colère ; et les émotions individuelles, en émotions collectives. Ainsi, qu'il prenne pour exemple une séquence du célèbre film *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein [fig. 101-105], dans laquelle les pleureuses d'Odessa se révoltent contre la mort d'un jeune matelot et réclament justice (Didi-Huberman 2016) ; des photogrammes de *La Rabbia* (1962-

⁶⁵¹ Tout en signalant les dangers que comporte une telle approche transhistorique et transculturelle du thème de la lamentation, dont celui, très actuel, d'une « colonisation » de la douleur musulmane par l'application à celle-ci de catégories chrétiennes (Pietà, Madone, etc.), et bien qu'il insiste sur l'importance de prendre en compte le contexte historico-politique des images, Didi-Huberman soutient que la complexité temporelle et anthropologique du problème des images rend légitime, voire nécessaire, une compréhension plus vaste de l'enchevêtrement culturel et de la durée qu'elles impliquent.

⁶⁵² « On a vu cela de tout temps et sous toutes les latitudes dans la réalité du monde historique On voit cela représenté dans toutes les tragédies, dans les épopées ou dans les opéras, dans les romans et les chansons populaires, dans les tableaux mythologiques et les sculptures religieuses, dans de nombreux films de fiction et dans d'innombrables images documentaires. » (Didi-Huberman 2016 : 79)

1963) de Pier Paolo Passolini montrant des femmes et des mères de mineurs victimes du coup de grisou survenu à Morgnano (Italie) en 1955 (Didi-Huberman 2014a) ; ou encore la photographie de George Merillon popularisée sous le titre *La Pieta du Kosovo* (1990) [fig. 100], qui documente la veillée funèbre du jeune Nasimi Elshani, tué par un policier serbe lors d'une manifestation contre la décision de Slobodan Milosevic de retirer au Kosovo son statut d'autonomie (Didi-Huberman 2007b) : c'est chaque fois un *peuple en armes* que Didi-Huberman cherche à faire surgir de ces figures de *femmes en larmes*.

Ce dernier mouvement observé dans l'œuvre de l'historien de l'art et philosophe suscite de nombreuses questions et objections qui mériteraient d'être approfondies dans un travail futur. Il importerait entre autres de se demander : comment interpréter l'appropriation politique que Didi-Huberman fait ici de la souffrance féminine, désindividualisée et en grande partie « dégenrée » à travers les représentations de colères émancipatoires et d'émotions politiques collectives qu'explore également son exposition *Soulèvements* (2016-2018) ? Faut-il voir, dans ce retournement de la passivité en activité, un renversement de sa propre position de « pleureuse », position « maternelle » qu'il épingle chez le Barthes de *La chambre claire*, en reprochant à ce dernier de se lamenter narcissiquement sur lui-même, en même temps que sur sa mère morte bien-aimée (Didi-Huberman 2016 : 164-165) ? Manière de faire oublier qu'il s'était lui-même, pendant longtemps, tenu à l'écart du terrain politique, enfermé dans un monde d'images coupé de l'action⁶⁵³, et qui plus est accablé par le poids du deuil maternel ?

Interrogé à l'automne 2016 sur la coïncidence entre les événements politiques de la dernière décennie et le glissement, opéré dernièrement dans son travail, du thème de la lamentation à celui de l'insurrection, Didi-Huberman (avec Jauffret 2016) déclarait : « Après avoir longuement travaillé sur Auschwitz, il est évident qu'il fallait que je jette ma mélancolie politique par-dessus mes épaules, comme Atlas. » Ramenant la mélancolie du côté masculin par l'identification au puissant titan mythologique (figure autobiographique du projet

⁶⁵³ « J'ai l'impression d'avoir passé mon enfance dans un monde d'images, c'est-à-dire, en gros, dans un monde coupé de l'action. En mai 1968 j'avais quinze ans, tous mes amis proches occupaient le lycée, défilaient dans la rue, et moi je regardais tristement les choses de ma fenêtre, sans un mot, essayant de me faire une idée. Il y avait dans cet écart, je crois, de la peur tout simplement. Les images peuvent nous mettre à l'écart de l'action, mais elles nous placent directement au centre de la peur. » (Didi-Huberman avec Zaoui et Potte-Bonneville 2006 : 8)

warburgien), cette déclaration met clairement en évidence le « compromis » entre l'intime et le public que constitue, en définitive, la fantasmagorie du théoricien – compromis entre sa « petite histoire » personnelle et la « grande histoire » contemporaine qui, pour le dire en termes psychanalytiques, fait communiquer son délire individuel avec le délire collectif de son époque. Aussi peut-on en conclure que, loin de s'opposer à la réalité sociale (collective), la réalité psychique de l'auteur (ses fantasmes et conflits individuels) est toujours déjà, malgré les apparences, de part en part socio-politique. En somme, le fétichisme et la mélancolie de Georges Didi-Huberman, tout comme l'hystérie et la paranoïa de Michael Fried, seraient à comprendre en quelque sorte comme des réponses au politique, mais du côté psychotique-systématique.

CONCLUSION

Comment conclure cette thèse ? Et surtout, *que* conclure des analyses qu'elle renferme ? Au terme de ce long parcours, la question qui s'impose est peut-être moins de savoir en quoi précisément les cas de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman se rapprochent et se distinguent l'un de l'autre, bien que cette comparaison demeure féconde à nos yeux, que de déterminer quelle portée critique et quelle valeur épistémologique plus générale il est possible de donner à notre travail. Pour éviter de reconduire, à propos de ces auteurs, l'opération singularisante qui affirmerait ou renforcerait leur statut d'êtres exceptionnels – opération en partie dénoncée par la psychanalyse freudienne⁶⁵⁴ que nous avons retrouvée tant chez Fried (par son identification à Diderot et Courbet) que chez Didi-Huberman (à travers sa marginalisation excessive de Warburg, Benjamin, Einstein et les autres) –, il semble en effet primordial de nous demander: que signifie et qu'implique une telle démarche analytique au-delà des deux cas étudiés ? En l'occurrence, que pouvons-nous tirer de ce travail *pour* et *au sujet de* la théorie de l'art ? Bref, de quelles « généralités » les systèmes friedien et didi-hubermanien sont-ils exemplaires, à supposer que ceux-ci ne constituent ni de simples « exceptions » plus ou moins pathologiques, ni des productions intellectuelles désincarnées, sexuellement neutres et sans détermination historique, culturelle, politique et disciplinaire ? Et qu'en est-il finalement de notre propre position critique ? Pour tenter de répondre à ces questions, il convient de nous tourner une dernière fois vers Sarah Kofman, en reprenant certaines des réflexions méthodologiques que nous avons développées au cours du premier chapitre, puis mises à l'épreuve dans les deux chapitres subséquents.

Dans son livre *Aberrations : le devenir femme d'Auguste Comte*, dont nous avons tiré d'importants enseignements concernant les déterminations corporelles et pulsionnelles de la théorie, l'articulation des rapports entre l'œuvre et la vie et le problème de la féminité dans le

⁶⁵⁴ Nous référons ici à l'ambivalence œdipienne de Freud à l'égard de l'artiste, entre admiration/idéalisation et démythification analytique (voir notre chap. I, sections « Fantasma et théorie de l'art : l'exemple de *Gradiva* » et « La construction fantasmatique de l'histoire de l'art »).

positionnement des philosophies masculines, Kofman a problématisé de façon intéressante la portée généralisante d'un système théorique conçu comme un « délire singulier », tel qu'exemplifié au 19^e siècle par le positivisme de Comte. Les remarques conclusives qu'elle a formulées dans le « post-scriptum » de cet ouvrage résument bien sa pensée et nous aident, d'une certaine manière, à baliser notre réflexion au sujet de Fried et de Didi-Huberman. En voici un extrait particulièrement éclairant :

— Le positivisme a donc été bénéfique pour Comte et son économie pulsionnelle. Il a tenu lieu d'un délire. Mais en quoi n'a-t-il pas été un simple délire ? en quoi a-t-il pu être positif pour d'autres que Comte même, en quoi a-t-il été aussi *philosophie* positive ?

— Les intérêts de Comte aussi singuliers soient-ils communiquent avec ceux de toute une époque. Il le déclare lui-même : son existence privée est inséparable de la situation du monde intellectuel au XIX^e siècle. Il est un simple organe de la loi des trois états. Si mieux qu'un autre il a pu jouer ce rôle c'est que sa singularité est en même temps *typique*.

— Typique de quoi ?

— Selon Comte, typique du besoin d'une époque correspondant à la nécessité du moment post-révolutionnaire : besoin de reconstruire les valeurs « théologiques » subverties par la révolution et l'anarchie « métaphysiques » ; besoin de reconstruire un ordre social qu'il voudrait aussi nécessaire et fixe que l'ordre naturel. Le positivisme est une réponse à ce besoin : la critique des aberrations métaphysiques si elle a été nécessaire à Comte, à son économie sexuelle singulière, est bénéfique *aussi* pour la société de son temps. [...]

— [...] On comprend, dès lors, que le positivisme ait pu être à la fois une réponse à des problèmes pulsionnels, à des problèmes personnels de « position » ; et une réponse à un problème social. Il est une réponse contre le danger de *folie* qui menace la société et l'individu lorsque se trouvent subverties des valeurs qui consacraient la domination « naturelle » et légitime de l'homme sur la femme rendue responsable, en dernière analyse, de la folie de l'homme et des perturbations sociales. (Kofman 1978 : 307-309)

Il va sans dire que Michael Fried et Georges Didi-Huberman appartiennent à une tout autre époque et à un tout autre *épistémè*, en plus d'intervenir dans un champ intellectuel *a priori* plus restreint, qui est celui de la théorie de l'art⁶⁵⁵. Par conséquent, leurs systèmes soulèvent des enjeux épistémologiques et sociaux très différents, et sans doute moins vastes, que ceux

⁶⁵⁵ Comme nous l'avons remarqué en introduction, il y a toutefois, chez Didi-Huberman en particulier, une certaine propension non seulement à se nourrir d'autres disciplines, ce qui est pour une part constitutif de l'histoire de l'art, mais aussi à étendre la portée de son travail dans d'autres domaines de réflexion tels que l'histoire, la littérature, l'anthropologie, la psychanalyse et, de plus en plus, la théorie politique.

décrits par Kofman dans ce passage. Néanmoins, nous considérons que ses observations au sujet de Comte demeurent utiles et pertinentes pour envisager les problèmes supra-individuels auxquels répondent les œuvres de nos deux théoriciens de l'art, ainsi que la relation que leurs constructions fantasmatiques, aussi singulières soient-elles, entretiennent avec la situation plus générale du monde intellectuel dans lequel ils évoluent depuis quelques décennies : l'un aux États-Unis, l'autre en France (et nous entre les deux, d'une certaine manière). Mais alors de quoi leurs « cas » sont-ils typiques ? Bien qu'il soit impossible de régler cette question de manière définitive, nous pouvons néanmoins esquisser quelques pistes de réponse en guise de conclusion.

Nous croyons avoir efficacement montré dans cette thèse que, malgré la force et la particularité de leurs investissements pulsionnels, ni Fried ni Didi-Huberman n'a produit un simple délire solipsiste, une simple fiction ou, pour être plus juste, un simple « substitut » théorique de délire sans aucune valeur intersubjective. Au contraire, pour le dire dans les mots de Kofman, il est clair que les « intérêts » individuels de chacun communiquent avec des besoins ou des fantasmes collectifs qui caractérisent également leur époque, les groupes (genre, culture, race, classe) auxquels ils s'identifient et, avant tout, la communauté intellectuelle à laquelle ils appartiennent communément : celle des historiens/théoriciens de l'art *hommes*, faut-il le préciser. À cet égard, il importe de rappeler que Fried et Didi-Huberman ont tous deux à leur manière – et pour des motifs assez différents – souligné la nécessité de rompre avec les méthodes conventionnelles de l'histoire de l'art afin de donner une place nouvelle à la théorie (philosophique et critique) et, corrélativement, d'intégrer le fantasme (l'imagination, la fiction, le désir et même la folie) de façon plus assumée au sein du discours savant de leur discipline. D'une part, l'historien de l'art américain l'a clairement établi dans ce que nous avons nommé « son *Courbet* », soit son livre le plus explicitement « théorique » et « délirant » à la fois, à partir duquel nous avons pu éclairer son système paranoïaque (antithéâtral/masculin) sous un angle différent (corporel/féminin). Chez Fried, avons-nous remarqué, l'articulation du théorique et du fantasmatique se traduit plus spécifiquement par la revendication d'une approche « fortement interprétative », fondée sur une remise en question de l'opposition entre l'imagination et l'observation positiviste – une opposition qui sous-tend notamment les discours sur le réalisme artistique –, ainsi que par une

combinaison sans précédent (ni véritable suite d'ailleurs) de la phénoménologie, de la psychanalyse, du poststructuralisme et du féminisme. D'autre part, comme nous l'avons vu dans la première partie du dernier chapitre à travers la reconstruction du « roman familial » didi-hubermanien, l'ambition épistémologique du théoricien français implique un rejet encore plus affirmé du positivisme au profit d'un retour du refoulé philosophique (nietzschéen, benjaminien), fantasmatique (freudien) et, ultimement, « maternel » (warburgien) de l'histoire de l'art – le tout inscrit dans une structure psychopathologique bipolaire (« dialectique », pour utiliser son vocabulaire) oscillant entre l'hystérie et la mélancolie.

À l'issue de notre travail d'analyse, ce repositionnement théorico-fantasmatique nous apparaît tout aussi significatif du fonctionnement interne *particulier* des systèmes friedien et didi-hubermanien, que d'un certain état de la pensée contemporaine sur l'art et de son « économie pulsionnelle » *générale*. Aussi pouvons-nous en déduire que, contrairement aux conclusions de Kofman à propos du philosophe positiviste, les opérations théoriques/délirantes de Fried et de Didi-Huberman ne correspondent pas à un besoin collectif d'ordre social ou disciplinaire : à l'inverse, elles semblent exprimer un certain besoin de « folie »⁶⁵⁶ à l'intérieur du champ discursif de l'art, besoin alimenté par la théorie contemporaine et légitimé, en quelque sorte, par l'assimilation générale de la pensée psychanalytique – ce qui, en dernier ressort, implique une autre forme de négociation de la différence sexuelle. D'une certaine manière, Michael Fried et Georges Didi-Huberman offrent une réponse *psychotique* au contexte disciplinaire mais aussi socio-politique singulier qui est le nôtre, au sens où le fantasme, et plus encore le système clos que forme le délire ou qui s'y substitue dans la théorisation, constituent des écrans contre le Réel. D'ailleurs, ce mécanisme de défense (le système théorico-psychotique) pourrait témoigner de bien des choses au-delà de l'histoire personnelles de nos deux cas : par exemple, des fonctions de l'art et de ses discours aujourd'hui, du statut précaire des intellectuels et du désenchantement général, entre autres. S'il est encore hasardeux de confirmer ces hypothèses, tout comme d'appliquer à d'autres

⁶⁵⁶ Ce besoin pourrait, en un sens, être qualifié de « post-positivisme », mais nous préférons éviter d'employer cette terminologie, qui nous situerait dans un tout autre ordre de considérations épistémologiques.

historiens de l'art la méthode analytique employée dans cette thèse⁶⁵⁷, il est par ailleurs intéressant de constater l'influence considérable (tant positive que négative) que des esprits aussi originaux – et à jusqu'à un certain point paranoïaques – ont pu exercer, et continuent d'exercer, sur leur discipline – notre discipline – depuis quelques décennies. L'une des contributions de notre étude est sans doute d'avoir mis en lumière cet aspect qui, espérons-nous, concourra à développer un rapport plus rigoureusement critique aux écrits de Fried aussi bien qu'à ceux de Didi-Huberman.

Une autre contribution de ce travail a été de cerner le rôle plus spécifique que la phénoménologie, articulée avec la psychanalyse, joue dans la structuration et l'expression des fantasmes de ces deux théoriciens de l'art. Cet amalgame phénoménologie-psychanalyse⁶⁵⁸, que nous avons repéré tant chez Fried que chez Didi-Huberman, nous apparaît de fait indissociable de l'organisation fantasmatique, aussi bien que de la constitution théorique, de leurs systèmes respectifs. Or, par ce qu'il permet de thématiser dans leurs écrits, cette articulation discursive s'avère également « typique », selon nous, de la reformulation contemporaine d'un rapport libidinal à l'art que l'analyse freudienne de *Gradiva*, et sa réinterprétation par Kofman et Pollock nous ont permis de mieux saisir. Dans le chapitre « La féminité de Michael Fried », nous avons argumenté en ce sens que le double encadrement phénoménologique et psychanalytique du discours quasi « délirant » de Fried sur Courbet avait pour fonction première de soutenir, d'un point de vue théorique, un fantasme de fusion quasi corporelle avec l'œuvre d'art qui avait été partiellement refoulé dans la première phase de son œuvre, puis renégozié à travers l'identification à Courbet. Ce fantasme – pour lequel une part importante du système friedien (l'axe antithéâtral) sert par ailleurs d'*apotropaïon* – implique de reconnaître l'ambiguïté à la fois corporelle *et* sexuelle du sujet, nous invitant à

⁶⁵⁷ N'ayant pas encore poussé la recherche en ce sens, nous ne pouvons pour l'instant que postuler l'opérativité de cette méthode à d'autres cas. C'est l'une des issues envisagées pour la poursuite de nos travaux.

⁶⁵⁸ Notons que l'investigation des liens entre phénoménologie et psychanalyse constitue une tendance importante des recherches merleau-pontiennes depuis le tournant des années 2000. De ces recherches à prédominance française, on retiendra surtout celles de Guy Félix Duportail (2006, 2010), en plus des ouvertures intéressantes trouvées chez Emmanuel de Saint Aubert (2004 ; 2005 ; 2006a ; 2006b). Pour un sommaire état de la question, on pourra se référer au numéro 6 de la revue *Chiasmi International*, sur le thème « Merleau-Ponty : entre esthétique et psychanalyse » (2005).

penser ensemble la réversibilité phénoménologique du corps (Merleau-Ponty) et la réversibilité psychanalytique des fantasmes (Freud), avec toutes les conséquences que cela comporte pour l'identité genrée du théoricien, ici modelée en partie sur celle de l'artiste. En définitive, cette analyse nous a permis de déplacer le débat quant au « féminisme » ou au « masculinisme » de Fried vers une interrogation plus subtile des modalités corporelles et psychiques de sa propre ambivalence identitaire et expérientielle – ultimement, de sa quasi-« féminité ».

Différemment chez Didi-Huberman, l'articulation de la phénoménologie et de la psychanalyse s'inscrit à l'intérieur d'un système « dialectique » extrêmement sophistiqué où le principe d'ambiguïté, qui est inhérent à chacune de ces pensées, se décline en une multitude de thèmes, de motifs et de figures fantasmatiques témoignant d'une sorte de compulsion de répétition. Bien qu'il recoupe certains des fantasmes œdipiens et précœdipiens observés chez Fried (les fantasmes de séduction et de retour au giron, par exemple), l'usage psychanalytique que fait Didi-Huberman de la phénoménologie met davantage l'accent sur le « conflit ambivalentiel » qui caractérise la relation du sujet à l'objet, ainsi que sur la dimension symptomale et perverse des inversions que cette relation met en jeu. De ce fait, avons-nous noté, l'historien de l'art déstabilise en partie la structure genrée de l'expérience visuelle traditionnelle, puisque même si la femme demeure pour lui *le* paradigme de l'image – et par le fait même l'objet d'un certain fétichisme –, son discours exprime des fantasmes passifs et masochistes (être regardé, touché, mangé ou dévoré par l'image) qui traduisent également l'ambiguïté de sa position théorique, phénoménologique et sexuelle.

Dès lors, ces deux cas nous donnent à penser qu'il y a, eu égard au fantasme, une spécificité de la théorie des *arts visuels*, laquelle tiendrait, peut-être moins à l'implication du regard dans la relation du sujet à objet qu'à la centralité du corps, conçu à la fois comme ancrage phénoménologique de la perception esthétique et comme modèle fantasmatique implicite de l'œuvre d'art. Comme l'a proposé Amelia Jones dans son article « Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History » (2003a), l'attribution d'une identité corporelle à l'objet d'art, fondée sur une conception

intersubjective de l'expérience esthétique, est une opération fantasmatique que la phénoménologie permet en quelque sorte d'activer dans l'écriture sur l'art. Jones explique :

[...] the most crucial aspect of Merleau-Ponty's theory is that it not only implicates the viewing subject in determining the meaning and value of the thing in the world but also understand this object as a kind of subject in its own right : what used to be thought of as subject and object are chiasmically intertwined ; both are what Merleau-Ponty felicitously called "flesh of the world" [...] In turning to Merleau-Ponty, I want to insist, then, upon the usefulness of acknowledging the complexity of identity as we understand it in relation to visual images – the fact that it is determined and experienced in an ongoing, reciprocal relation between interpreters and the objects or images we interpret (objects or images which, as I have argued, become kinds of "subjects"). The identity we ascribe to a particular image or object (an identity connected, inevitably, with a posited making subject) is intimately connected to our own psychic desires, fantasies, and projections. (Jones 2003a: 78)

Bien que notre approche analytique diverge considérablement de celle préconisée par Jones dans ses travaux⁶⁵⁹, ses remarques concernant l'identité *complexe* des sujets et des objets qui se trouvent chiasmiquement liés dans l'expérience esthétique nous semblent pertinentes ici pour réaffirmer l'ambiguïté profonde et la motilité des positions corporelles, psychiques et sexuelles (de genre), qu'adoptent des théoriciens de l'art comme Fried et Didi-Huberman dans leurs écrits. Cela nous permet, en dernière analyse, de mieux circonscrire l'apport de cette thèse aux méthodologies féministes en histoire de l'art.

Dans cette optique, reposons-nous la question laissée en suspens tout au long du parcours qui s'achève ici, à savoir : les œuvres de Michael Fried et de Georges Didi-Huberman forment-elles des systèmes de pensée *masculinistes* ? Autrement dit, leurs « cas » sont-ils finalement typiques du positionnement masculin dominant de l'histoire et de la théorie de l'art, tel que dénoncé et déconstruit par tant d'autres avant nous⁶⁶⁰ ? Répondre par l'affirmative est sûrement la solution facile que privilégierait une certaine *doxa* des études féministes, qui se manifeste par une critique quasi systématique et politiquement préprogrammée des discours produits par des hommes, au détriment des femmes. Or, c'est

⁶⁵⁹ Et notamment dans ce texte de 2003, qui renferme une interprétation du débat entre Fried et Nochlin avec laquelle nous sommes totalement en désaccord.

⁶⁶⁰ Linda Nochlin, Griselda Pollock et Lisa Tickner demeurent des figures de proue dans ce mouvement.

précisément ce que nous avons tenté d'éviter dans ce travail en nous appropriant les questions et la méthode de lecture originale que Sarah Kofman a mises de l'avant dans le champ de la philosophie – et qui, pour nous, représentent ce qu'il y a de plus pertinent et fécond pour renouveler d'un point de vue féministe les pratiques d'histoire de l'art orientée vers l'analyse de discours, et déplacer du même coup cette analyse vers une approche plus *queer*. Se dégageant radicalement de l'essentialisme, par une lecture qui cherche plutôt à suivre le jeu subtil des identifications et des négociations entre les identités reçues de sexe et de genre, notre position féministe s'est traduite ici par un refus de trancher quant à l'appartenance unilatérale des auteurs étudiés à un régime de pensée phallocratique, mais évidemment, sans pour autant les laver de tout soupçon. Si, comme nous avons tenté de le démontrer à travers nos deux études de cas, des théoriciens de la trempe de Fried et de Didi-Huberman échappent en un sens aux lectures féministes simplistes en raison de la complexité et de l'ambivalence fondamentale de leurs écrits, un examen précis, attentif, nuancé et « soupçonneux » des systèmes qu'ils ont construits a néanmoins permis d'en détecter les « points faibles », qui touchent de près la question des femmes. En somme, cet examen a révélé de façon significative que le rapport entre théorie et « folie », tel qu'il s'articule chez ces historiens de l'art, est indissociable des position(s) que ces derniers adoptent à l'égard de la/leur féminité.

Pour terminer, il convient de signaler qu'un travail d'analyse plus directement politique reste à faire en vue de mieux comprendre en quoi les « positions sexuelles » des théories de l'art renvoient également à des positions idéologiques précises. Bien que cet aspect n'ait pas été complètement ignoré ici, l'accent a été mis surtout sur la question du sexe et du genre, sans qu'un traitement équivalent n'ait été accordé aux questions de race et de classe qui s'y rattachent. Par ailleurs, face aux bouleversements politiques et sociaux qui secouent le monde en ce moment, avec la montée des nationalismes de droite en Europe, l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis et l'exacerbation d'une condition épistémologique qualifiée de « post-vérité », il devient de plus en plus urgent de s'interroger, d'un point de vue psychanalytique, sur la « valeur d'usage » du délire et sur l'anxiété collective qui contribue à nourrir la situation pathologique actuelle. Comme le souligne pertinemment Mignon Nixon dans son article « Crazy », paru en mars 2017 dans la revue *October*, si l'on demande notamment à la psychanalyse d'éclairer les rapports entre certaines réalités psychiques et la

politique, une responsabilité similaire échoit peut-être aujourd'hui aux artistes et aux intellectuelles et intellectuels du monde de l'art afin de combattre les effets morbides de l'inquiétante mélancolie de masse qui caractérise notre réalité socio-politique⁶⁶¹. La conception psychanalytique du fantasme en tant qu'écran protecteur contre le réel et celle de l'œuvre culturelle comme révélateur-écran des fantasmes sur lesquelles s'est appuyée cette thèse y trouveraient alors une nouvelle actualité politique.

⁶⁶¹ Nixon (2017) appuie son propos notamment sur la psychanalyse des groupes élaborée par Wilfred Bion, ainsi que sur les travaux de Hanna Segal et de Franco Fornani concernant la psychanalyse et la guerre.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Michael Fried

FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press.

FRIED, Michael (1982). « How Modernism Works : A Response to T. J. Clark », *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 1 (septembre 1982), p. 217-234.

FRIED, Michael (1987). *Realism, Writing, Disfiguration : On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago, University of Chicago Press.

FRIED, Michael (1988). « Courbet's "Feminity" », in Sarah Faunce et Linda Nochlin (dir.), *Courbet Reconsidered*, cat. d'expo., New York, Brooklyn Museum, p. 43-53.

FRIED, Michael (1990). *Courbet's Realism*, Chicago, University of Chicago Press.

FRIED, Michael (1990 [1980]). *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard (nrf essais).

FRIED, Michael (1993 [1990]). *Le réalisme de Courbet : esthétique et origines de la peinture moderne, II*, trad. de l'anglais par Michel Gauthier, Paris, Gallimard (nrf essais).

FRIED, Michael (1994). *To the Center of the Earth*, Noonday Press.

FRIED, Michael (1996). *Manet's Modernism : Or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press.

FRIED, Michael (1998 [1996]). « An Introduction to My Art Criticism », in *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, p. 1-74.

FRIED, Michael (1998). *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press.

FRIED, Michael (1998 [1966]). « Shape as Form : Frank Stella's Irregular Polygons », in *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, p. 77-99.

FRIED, Michael (1998 [1967]). « Art and Objecthood », in *Art and Objecthood : Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, p. 148-172.

FRIED, Michael (2000 [1996]). *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860 : esthétique et origines de la peinture moderne, III*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard (nrf essais).

FRIED, Michael (2002). *Menzel's Realism : Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven et Londres, Yale University Press.

FRIED, Michael (2004). *The Next Bend in the Road*, Chicago, University of Chicago Press.

FRIED, Michael (2007). *De l'antithéâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais).

FRIED, Michael (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven et Londres, Yale University Press.

FRIED, Michael (2010). *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press.

FRIED, Michael (2011). *Four Modest Outlaws : Sala, Ray, Marioni, Gordon*, New Haven et Londres, Yale University Press.

FRIED, Michael (2012). *Flaubert's 'Gueuloir.' On 'Madame Bovary' and 'Salammbô'*, New Haven et Londres, Yale University Press.

FRIED, Michael avec BEAULIEU, Jill, Mary ROBERTS et Toni ROSS (2012 [2000]). « An Interview With Michael Fried », in *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 377-404.

Œuvres de Georges Didi-Huberman

DIDI-HUBERMAN, Georges (1982). *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1983). *Mémoire de la peste*, Paris, Bourgeois.

DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.) (1984). *Les démoniaques dans l'art* suivi de *La foi qui guérit*, de J.-M. Charcot et P. Richer, Paris, Macula.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1985). *La peinture incarnée*, suivi de Honoré de BALZAC. *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de minuit (« critique »).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1993). *Le cube et le visage : autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula (Vues).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1995 [1990]). *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion (Idées et recherches).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1996). « Pour une anthropologie des singularités formelles : note sur l'invention warburgienne », *Genèses*, n° 24 (1996), p. 145-163.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997). *L'empreinte*, cat. d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998a). *L'étoilement : conversation avec Hantai*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998b). *Phasmes : essais sur l'apparition 1*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998c). « Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64 (été 1998), p. 94-115.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998d). « Morceaux de cire », in *Définitions de la culture visuelle, III. Art et philosophie. Actes du colloque tenu au Musée d'Art contemporain de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997*, Montréal, Musée d'art contemporain, p. 53-65.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1999a). *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1999b). *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard (Le temps des images).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000a). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit (collection « critique »).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000b). *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001a). *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001b). *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002a). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002b). *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard (Art et artistes).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002c). « Billet-réponse : soupçon ou dialectique ? », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 81 (automne 2002), p. 118-119.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit (Fables du lieu).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006a). *Ex-voto : image, organe, temps*, Paris, Bayard Éditions.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006b). *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006c). « L'image brûle », in Laurent Zimmermann, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 11-52.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007a). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard (Le temps des images).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007b). « Construire la durée », in Pascal Convert. *Lamento, 1998-2005*, Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean, 2007, p. 25-34. Reproduit en ligne sur le site web de l'artiste : <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-didi-huberman.html> (consulté le 5 février 2017).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). « L'exorciste », in Roland Recht et Fabrice Douar (dir.), *Relire Panofsky*, Cycle de conférences au musée du Louvre du 19 novembre au 17 décembre 2001, Paris, les éditions Beaux-arts de Paris (Principes et théories de l'histoire de l'art), p. 67-87.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008 [1997]). *La ressemblance par contact : archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009a). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009b). *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011a). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011b). *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011c). « Petites boîtes de lecture, pour voir », in Thierry Davila et Pierre Sauvanet (dir.), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, p. 41-68.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012a). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012b). « Aperçues (2). Dialectique, oui, synthèse, non », Mediapart, le 17 décembre 2012, [En ligne] : <https://blogs.mediapart.fr/georges-didi-huberman/blog/171212/aperçues-2> (consulté le 26 août 2014).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012c). « Postface. Des images et des maux », in *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, cinquième édition revue, remaniée et augmentée, Paris, Macula, p. 364-405.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013a). *Blancs soucis*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013b). *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013c). *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Louvre Éditions-Hazan.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013d). *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013e). *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard Éditions (« Les petites conférences »).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014a). *Sentir le grisou*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014b). *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015a). *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire 5*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015b). *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard (Art et artistes).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015c). *Sortir du noir*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015d). « Aperçues (fragments d'un journal) », *Études françaises*, vol. 51, n° 2 (2015), p. 47-67.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2017). *Ninfa profunda : essai sur le drappé-tourmente*, Paris, Gallimard (Art et artistes).

DIDI-HUBERMAN, Georges avec Patrick LACOSTE (1995). « Dialogue sur le symptôme. Entretien avec Patrick Lacoste », *L'inactuel*, n° 3 (printemps 1995), p. 191-226.

DIDI-HUBERMAN, Georges avec François NOUDELMANN (2002). « Image, matière, immanence. Entretien avec François Noudelmann », *Rue Descartes Collège International de Philosophie*, 2002/4, n° 38, p. 86-99.

DIDI-HUBERMAN, Georges avec Michel BRICAULT (2015). « Georges Didi-Huberman : Temps et images, de l'écriture / Temps de vie. Entretien avec Michel Bricault », *Archée, revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture*, mars 2015 [En ligne] : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=474> (consulté le 12 août 2016).

Références

ABRAHAM, Nicolas (1987 [1978]). *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.

ADLER, Kathleen (1991). « Reviews : Michael Fried, *Courbet's Realism* », *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 7, n° 4 (octobre-décembre 1991), p. 383-386.

AGAMBEN, Giorgio (2004 [2003]). « Nymphae », in *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. de l'italien par Daniel Loayza, Paris, Desclée de Brouwer, p. 37-69.

AGAMBEN, Giorgio (1998 [1981]). *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages.

AGAMBEN, Giorgio (2009). *Nudités*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Payot).

AHMED, Sara (2006). *Queer Phenomenology : Orientation, Objects, Others*, Durham et Londres, Duke University Press.

- ALCOFF, Linda Martín (1999). « Towards a Phenomenology of Racial Embodiment », *Radical Philosophy*, n° 95, p. 8-14.
- ALLEN, Jeffner et Iris Marion YOUNG (dir.) (1989). *The Thinking Muse : Feminism and Modern French Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press.
- ALEXANDER, Natalie (1999). « Rending Kant's Umbrella : Kofman's Diagnosis of Ethical Law », in Penelope Deutscher et Kelly Oliver (dir.), *Enigmas : Essays on Sarah Kofman*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, p. 143-158.
- ALTER (2006). *Phénoménologie et Psychanalyse*, numéro de la revue *Alter, revue de phénoménologie*, n° 14 (2006).
- ANGENOT, Marc (1977). « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, p. 11-34.
- ANTOINE, Jean-Philippe (2003). « Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté » (compte-rendu), *Annales, Histoire, Sciences Sociales, EHESS*, 58^e année, n° 4 (juillet-août 2003), p. 899-901.
- ANZIEU, Didier (1959). *L'auto-analyse : son rôle dans la découverte de la psychanalyse par Freud, sa fonction en psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- ANZIEU, Didier (1970). « Freud et la mythologie », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 2, p. 114-145.
- ANZIEU, Didier (1996). *Créer-Détruire : le travail psychique créateur*, Paris, Dunod.
- ARENDDT, Hannah (1974 [1968]). « Walter Benjamin (1892-1940) », trad. de l'allemand par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, in *Vies politiques*, Paris, Gallimard, p. 244-306.
- ARISTOTE (1990 [IV^e siècle av. J.-C.]). *Poétique*, trad. par Michel Magnien, Paris, Librairie Générale de France (Livre de poche/Classiques de poche).
- ARMSTRONG, Carol (2003). « Probing Pictures : Carol Armstrong on Georges Didi-Huberman. (Invention of Hysteria : Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere) », *Artforum International*, vol. 42, n° 1 (septembre 2003), p. 55-56.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1981). *Introduction à l'épistémologie freudienne*, Paris, Payot (Science de l'homme).
- ASSOUN, Paul-Laurent (1993). *Freud et les sciences sociales : psychanalyse et théorie de la culture*, Paris, Arman Colin (Cursus).
- ASSOUN, Paul-Laurent (1995 [1976]). *Freud, la philosophie et les philosophes*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.

- ASSOUN, Paul-Laurent (1996). *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses.
- ASSOUN, Paul-Laurent (2000). *La métapsychologie*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?).
- ASSOUN, Paul-Laurent (2007). *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, Paris, Anthropos (Psychanalyse Poche).
- ASSOUN, Paul-Laurent (2012). « Introduction », in Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Flammarion (Champs classiques), 2012 [1924].
- BAL, Mieke (1991). *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAROLSKY, Paul (1996). « Art History as Fiction », *Artibus et Historiae*, vol. 17, n° 34 (1996), p. 9-17.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- BAYARD, Pierre (1991). « Les lectures freudiennes du texte en France : problèmes de méthode », thèse, 4 vol., Lille, Université de Lille.
- BAYARD, Pierre (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe).
- BEAULIEU, Jill (2012 [2000]). « Immanence and Outsideness : The Absorptive Aesthetics of Diderot's Existential Reverie and Courbet's Embodied Merger », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 23-59.
- BEAULIEU, Jill, Mary ROBERTS et Toni ROSS (dir.) (2012 [2000]). *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard.
- BEAUNE, Jean-Claude (dir.) (1998). *Phénoménologie et psychanalyse, étranges relations*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Milieux).
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1983). *Gradiva au pied de la lettre : relecture du roman de W. Jensen dans une nouvelle traduction*, Paris, Presses universitaires de France (Le fil rouge).
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002). *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France/Quadrige.

BENJAMIN, Walter (2000 [1931]). « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 295-321.

BENJAMIN, Walter (2000 [1935]). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version) », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 67-113.

BENJAMIN, Walter (2000 [1939]). « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 329-390.

BIRAN, Maine de (2004 [1799]). *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, introduction, notes et appendices de Pierre Tisserand, document produit en version numérique par Marcelle Bergeron, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi (« Les classiques des sciences sociales ») [En ligne] : http://classiques.uqac.ca/classiques/maine_de_biran/influence_habitude/influence_%20habitu_de.pdf (consulté le 20 juillet 2016).

BONI, Livio (2014). *Freud et la question archéologique*, Paris, Presses universitaires de France.

BOURLLOT Gilles (2011). « Fictions et destins des fictions : enjeux épistémologiques de la fiction chez Freud », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 84 (2011), p. 75-92.

BOWIE, Malcolm (1987). *Freud, Lacan and Proust: Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

BREUER, Joseph et Sigmund FREUD (1956 [1895]). *Études sur l'hystérie*, trad. de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique).

BRONFEN, Elisabeth (1998). *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton, Princeton University Press.

BUCHLOH, Benjamin, Michael FRIED et Rosalind KRAUSS (1987). « Theories of Art after Minimalism and Pop », in Hal Foster (dir.), *Discussion in Contemporary Culture 1*, Seattle, Bay Press, p. 55-87.

BUCKLEY, Thomas et Alma GOTTLIEB (dir.) (1988). *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*, Berkeley, University of California Press.

BUTLER, Judith (1988). « Performative Acts and Gender Constitutions: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theater Journal*, vol. 40, n° 4 (décembre 1988), p. 519-531.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge (Thinking Gender).

BUTLER, Judith (2006 [1990]). « Sexual Difference as a Question of Ethics : Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty », in Dorothea Olkowski et Gail Weiss (dir.), *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, The Pennsylvania State University Press (Re-Reading the Canon), p. 107-125.

CAHIERS DU GRIF (1997). Hors-série n° 3, 1997, « Sarah Kofman ».

CHAGNON, Katrie (2008). « Phénoménologie et art minimal: la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal », mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal.

CHAGNON, Katrie (2012). « Compte-rendu : Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet* », RACAR, vol. XXXVII, n° 2 (2012), p. 86-89.

CHAGNON, Katrie (2012-2013). « Le conflit phénoménologique de l'œuvre d'art chez Michael Fried », *La Part de l'Œil*, n° 27, dossier « Formes et forces », 2012-2013, p. 15-29.

CHAGNON, Katrie (2015). « Quand l'historien de l'art prend position », *Spirale*, n° 251 (hiver 2015), dossier « Dans l'œil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman », p. 27-29.

CHANTER, Tina et Pleshette DE ARMITT (dir.) (2008), *Sarah Kofman's Corpus*, Albany, State University of New York Press (SUNY series in Gender Theory).

CHARBONNEAU, Chantal (dir.) (1995). *Définitions de la culture visuelle : Revoir la New Art History : = Definitions of Visual Culture : The New Art History – Revisited*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

CLARK, Kenneth (1956). *The Nude : A Study of Ideal Art*, Londres, John Murray.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de (1921). « Les délires passionnels. Érotomanie, Revendication, Jalousie » (Présentation de malade), *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale*, février 1921, p. 61.

CNRTL (2012). « Fétichisme », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [En ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/fétichisme> (consulté le 22 août 2016).

COLLOT, Michel (1985). « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », *Littérature*, n° 58 (1985), p. 75-90.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de (2010 [1754]). *Traité des sensations. Augmenté de l'Extrait raisonné*, document produit en version numérique par Jean-Marc Simonet, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi (« Les classiques des sciences sociales ») [En ligne] :

http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/traité_des_sensations/traité_des_sensations.html (consulté le 26 mars 2017).

CONISBEE, Philip (1982). « Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 952 (juillet 1982), p. 455-456.

CUSSET, François (2003). *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La découverte.

CRIMP, Douglas (1979). « Pictures », *October*, vol. 8 (printemps 1979), p. 75-88.

DAMISCH, Hubert (1984). « Les dessous de la peinture », in *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil (Fiction & Cie), p.11-46.

DAVILA, Thierry (2007). « Georges Didi-Huberman : l'image ouverte », *Artpress*, n° 334 (mai 2007), p. 63-63.

DAVIS, Withney (1996). « Winckelmann's "Homosexual" Teleologies », in Natalie Kampen (dir.), *Sexual in Ancient Art*, New York, 262-275.

DAVIS, Withney (1998 [1994]), « Winckelmann Divided. Mourning the Death of Art History », in Donald Preziosi (dir.), *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford et New York, Oxford University Press (Oxford History of Art), p. 40-51.

DELANEY, Janice, Mary Jane LUPTON et Emily TOTH (dir.) (1988 [1976]). *The Curse : A Cultural History of Menstruation*, Urbana, University of Illinois Press.

DELEUZE, Gilles (1986). *Différence et répétition*, Presses universitaires de France (Épiméthée).

DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DERRIDA, Jacques (1967 [1966]). « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 293-340.

DERRIDA, Jacques (1967 [1965]). « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 253-292.

DERRIDA, Jacques (1972a). *La dissémination*, Paris, Édition du Seuil (Tel quel).

DERRIDA, Jacques (1972b). *Marges de la philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DERRIDA, Jacques (1978). *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs).

DERRIDA, Jacques (1979 [1978]). *Spurs : Nietzsche's Style / Éperons : les styles de*

Nietzsche, Chicago, University of Chicago Press.

DERRIDA, Jacques (1985). « Préjugés. Devant la loi », in Jacques Derrida et al., *La faculté de juger*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DERRIDA, Jacques (1996). *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée (La philosophie en effet).

DERRIDA, Jacques (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée (incises).

DESCOMBES, Vincent (1979). *Le même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1923-1978)*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

DEUTSCHER, Penelope et Kelly OLIVER (dir.) (1999). *Enigmas : Essays on Sarah Kofman*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.

DEUTSCHER, Penelope (1999). « *Complicated Fidelity : Kofman's Freud (Reading The Childhood of Art with The Enigma of Woman)*, in Penelope Deutscher et Kelly Oliver (dir.), *Enigmas : Essays on Sarah Kofman*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, p. 159-173.

DEUTSCHER, Penelope (2008). « *Becoming : Devenir-femme in the Work of Sarah Kofman* », in Tina Chanter et Pleshette De Armitt (dir.), *Sarah Kofman's Corpus*, Albany, State University of New York Press (SUNY series in Gender Theory), p. 123-134.

DEVEREUX, Cecily (2014). « *Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave* », *English Studies in Canada*, vol. 40, n° 1 (mars 2014), p. 19-45.

DOANE, Mary Ann (2003 [1982]). « *Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator* », in Amelia Jones (dir.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, p. 60-71.

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole. (1993). « *Michael Fried I et II* », *Trois. Revue d'écriture et d'érudition*, vol. 8, n° 3 (Printemps/été 1993), p. 71-91.

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole. (1996). « *La scène de la peinture après l'éblouissement formaliste : le cas de Michael Fried* », in *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes – postformalisme et pureté de la vision*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 9 et 10 décembre 1995, Montréal, Musée d'art contemporain (Conférences et colloques 4), p. 71-91.

DUBOST, Jean-Pierre (2006). « *Topos, répétition et différence* », in Max Vernet (dir.), *Étrange topos étranger*, Actes du XVI^e colloque de la SATOR, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 3-16.

DUNCAN, Carol (1988). « The Aesthetics of Power in Modern Erotic Art », in Arlene Raven, Cassandra Langer et Joanna Frueh (dir.), *Feminist Art Criticism*, Ann Harbor, UMI Research Press, p. 59-69.

DUPORTAIL, Guy Félix (2006). « Psychanalyse et phénoménologie : questions et enjeux », *Savoirs et clinique*, vol. 1, n° 7, p. 163-174.

DUROUX, Françoise (1997). « Comment philosophe une femme », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série n° 3 (1997), « Sarah Kofman », p. 87-105.

EAGLETON, Terry (1992). *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Basil Blackwell.

EMERLING, Jae (2005). *Theory for Art History*, New York, Routledge (Theory : 4).

FAUNCE, Sarah et Linda NOCHLIN (dir.) (1988), *Courbet Reconsidered*, cat. d'expo., New York, Brooklyn Museum.

FÉDIDA, Pierre (2005 [1978]), *L'absence*, Paris, Gallimard (folio/essais).

FELMAN, Shoshana (1985). « Postal Survival, or the Question of the Navel », *Yale French Studies*, n° 69, The Lesson of Paul de Man (1985), p. 49-72.

FERENCZI, Sandor (2002 [1924]). *Thalassa : psychanalyse des origines de la vie sexuelle* précédé de *Masculin et féminin*, trad. de l'allemand par Judith Dupont et Myriam Viliker, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot).

FINK, Bruce (1995). *The Lacanian Subject : Between Language and Jouissance*, Princeton, Princeton University Press.

FORRESTER, John (1983). « Review of Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière », *Medical History*, vol. 27, n° 4 (octobre 1983), p. 447-448.

FOSTER, Hal (1996 [1986]). « The Crux of Minimalism », in *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge et Londres, MIT Press, p. 34-68.

FOUCAULT, Michel (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3 (juillet-septembre 1969), p. 73-104.

FOUCAULT, Michel (1994 [1964]). « Nietzsche, Freud, Marx », in *Dits et écrits I, 1954-1969*, texte 46, Paris, Gallimard (nrf), p. 564-579.

FOUCAULT, Michel (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.

FRACKOWIAK, Mathieu (2012). *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes*, Paris, Hermann.

FREEDBERG, David (1989). *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press.

FREUD, Sigmund (1927 [1910]). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard (nrf).

FREUD, Sigmund (1933 [1908]). « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, p. 69-81.

FREUD, Sigmund (1933 [1913]). « Le thème des trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, p. 87-103.

FREUD, Sigmund (1965 [1912]). *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. de l'allemand en 1923 avec l'autorisation de l'auteur par S. Jankélévitch, réimpression en 1965, Paris, Petite bibliothèque Payot.

FREUD, Sigmund (1951 [1926]). *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. de l'allemand par Michel Tort, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse).

FREUD, Sigmund (1967 [1900]). *L'interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par Ignace Meyerson, Paris, Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund (1968). *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard (folio/essais).

FREUD, Sigmund (1968 [1915a]). « Pulsions et destins des pulsions », in *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 11-43.

FREUD, Sigmund (1968 [1915b]). « L'inconscient », in *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 65-121.

FREUD, Sigmund (1968 [1915c]). « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 145-171.

FREUD, Sigmund (1969 [1908]). « Le tabou de la virginité », in *La vie sexuelle*, trad. de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris Presses universitaires de France, p. 66-80.

FREUD, Sigmund (1969 [1918]). « Les théories sexuelles infantiles », in *La vie sexuelle*, trad. de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris Presses universitaires de France, p. 14-27.

FREUD, Sigmund (1969 [1927]). « Le fétichisme », in *La vie sexuelle*, trad. de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris Presses universitaires de France, p. 133-138.

FREUD, Sigmund (1973). *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund (1973 [1896a]). « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 61-81.

FREUD, Sigmund (1973 [1896b]). « L'étiologie de l'hystérie », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 83-112.

FREUD, Sigmund (1973 [1908]). « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 148-160.

FREUD, Sigmund (1973 [1909]). « Le roman familial des névrosés », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 157-160.

FREUD, Sigmund (1973 [1919]). « “Un enfant est battu” : contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 219-243.

FREUD, Sigmund (1973 [1924]). « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose », in *Névrose, psychose, perversion*, trad. de l'allemand sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, p. 299-303.

FREUD, Sigmund (1981 [1951]). *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. de l'allemand par Michel Tort, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse).

FREUD, Sigmund (1984 [1908]). *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot).

FREUD, Sigmund (1984 [1913]). « L'intérêt de la psychanalyse », trad. de l'allemand par Paul-Laurent Assoun, in *Résultats, idées, problèmes I, 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, p. 187-213.

FREUD, Sigmund (1984 [1919]). « Doit-on enseigner la psychanalyse à l'Université? », trad. du hongrois par J. Dor, in *Résultats, idées, problèmes I, 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, p. 239-242.

FREUD, Sigmund (1984 [1933]). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard (folio/essais).

FREUD, Sigmund (1985 [1908]). « Les théories sexuelles infantiles », in *La vie sexuelle*, trad. de l'allemand par Denis Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), p. 14-27.

FREUD, Sigmund (1985 [1919]). « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 209-263.

FREUD, Sigmund (1985 [1927]). « Le fétichisme », in *La vie sexuelle*, trad. de l'allemand par Denis Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), p. 133-138.

FREUD, Sigmund (1986 [1907]). *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris, Gallimard (folio/essais).

FREUD, Sigmund (1987 [1905]). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard (folio/essais).

FREUD, Sigmund (1987 [1923]). « “Psychanalyse” et “Théorie de la libido” », in *Résultats, idées, problèmes II : 1921-1938*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, p. 51-77.

FREUD, Sigmund (1987 [1937a]). « Constructions dans l'analyse », in *Résultats, idées, problèmes II : 1921-1938*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, p. 269-281.

FREUD, Sigmund (1987 [1937b]). « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », in *Résultats, idées, problèmes II : 1921-1938*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France, p. 231-268.

FREUD, Sigmund (1998 [1911]). « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique », in Jean Laplanche (dir.), *Œuvres complètes*, vol. XI, p. 11-21.

FREUD, Sigmund (2001 [1920]). « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand sous la dir. d'André Bourguignon, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 47-128.

FREUD, Sigmund (2001 [1921]). « Psychologie des foules et analyse du moi », in *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand sous la dir. d'André Bourguignon, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 130-242.

FREUD, Sigmund (2008). *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.

FREUD, Sigmund (2008 [1905]). « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », in *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 7-141.

FREUD, Sigmund (2008 [1909]). « Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (Le Petit Hans) », in *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 143-282.

FREUD, Sigmund (2008 [1911]). « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (*dementia paranoides*) décrit sous forme autobiographique (Le président Schreber) », in *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 379-478.

FREUD, Sigmund (2008 [1918]). « À partir de l'histoire d'une névrose infantile (L'Homme aux loups) », in *Cinq psychanalyses*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 479-611.

FREUD, Sigmund (2010 [1938]). « Le clivage du moi dans le processus de défense », in Jean Laplanche (dir.), *Œuvres complètes*, vol. XX : 1937-1939, trad. de l'allemand par Pierre Cotet et Alain Rauzy, p. 219-224.

FREUD, Sigmund (2015 [1912-1913]). *Totem et tabou : quelques concordances dans la vie d'âme des sauvages et des névrosés*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris, Presses universitaires de France/Quadrige.

FREY, Hans-Jost (2012 [2000]). « Poetry and Art Theory in Michael Fried », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 361-375.

GALLOP, Jane (1984). « Psychoanalytic Criticism : Some Intimate Questions », *Art in America*, vol. 72, n° 10 (novembre 1984), p. 9-15.

GALLOP, Jane (1988). *Thinking Through the Body*, New York, Columbia University Press.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GILMAN, Sander L. (2004). « Review of Georges Didi-Huberman. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* », *Isis*, vol. 95, n° 4 (décembre 2004), p. 716-717 .

GIRARD, Mathilde (2011). « Imaginer, monter – facultés politiques », in Thierry Davila et Pierre Sauvanet (dir.), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, p. 127-161.

GRANOFF, Wladimir (1975). *Filiations : l'avenir du complexe d'Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit (« Arguments »).

GRANOFF, Wladimir (1976). *La pensée et le féminin*, Paris, Les Éditions de Minuit (« Arguments »).

GREEN, André (1970). « Répétition, différence, répliation : en relisant Au-delà du principe de plaisir », *Revue française de psychanalyse*, vol. 34, n° 3, 1970, p. 461-501.

GREEN, André (1992 [1971]). « La déliaison », in *La déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les belles lettres, p. 11-42.

GREEN, André (1992 [1980]). « Le mythe : un objet transitionnel collectif. Abord critique et perspectives psychanalytiques », in *La déliaison : psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les belles lettres, p. 147-179.

GREEN, André (2011 [1993]). « La sublimation », in *Le travail du négatif*, Paris, Les Éditions de Minuit (reprises), p. 297-354.

GREENBERG, Clement (1982 [1961]). « Modernist Painting », in Francis Frascina et Charles Harrison (dir.), *Modern Art and Modernism : A Critical Anthology*, New York, Harper & Row, p. 5-10.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1980 [1809]). *Les affinités électives*, trad. de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris, Gallimard (folio).

GROSZ, Elizabeth (1993). « Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh », *Thesis Eleven*, n° 36 (1993), p. 37-59.

GROSZ, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

HAGELSTEIN, Maud (2003). *Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme*, mémoire, Liège, Université de Liège.

HAGELSTEIN, Maud (2005a). « Art contemporain et phénoménologie : réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman », *Études phénoménologiques*, n° 41-42 (2005), p. 133-164.

HAGELSTEIN, Maud (2005b). « Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme », *Δαιμόνιον. Revista de Filosofia*, n° 34, p. 81-96.

HAGELSTEIN, Maud (2006). « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *La Part de l'Œil*, n° 21-22 (2006-2007), Dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 32-40.

HAGELSTEIN, Maud (2007). « Ressemblance et dissemblance chez Georges Didi-Huberman », in Thierry Lenain et Danielle Lories (dir.), *Mimèsis : approches actuelles*, Bruxelles, La Lettre Volée, p. 102-125.

HAGELSTEIN, Maud (2008). « Origine et survivance : l'historique et le transcendantal en tension. Warburg, Cassirer et Panofsky », thèse, Liège, Université de Liège.

HARRIS, Jonathan. 2001. *The New Art History : A Critical Introduction*. Londres et New York, Routledge.

HARRISON, Charles (1992). « Reviews : *Courbet's Realism* by Michael Fried; *Courbet : To Venture Independance* by Klaus Herding », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 2 (juin 1992), p. 341-344.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2006 [1807]). *Phénoménologie de l'esprit*, trad. de l'allemand par Bernard Bourgeois, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques).

HEIDEGGER, Martin (1964 [1927]). *L'être et le temps*, trad. de l'allemand et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard (nrf).

HERSANT, Yves (2005). *Mélancolies : de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Laffont (« Bouquins »).

HERTZ, Neil (1983). « Medusa's Head : Male Hysteria under Political Pressure », *Representations*, n° 4 (automne 1983), p. 27-54.

HOLLY, Michael Ann (2007). « Interventions : The Melancholy Art », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 1 (mars 2007), p. 7-17.

HOLLY, Michael Ann (2013). *The Melancholy Art*, Princeton, Princeton University Press.

HORNEY, Karen (1969 [1926]). « La fuite devant la féminité : le complexe de masculinité chez la femme vu par l'homme et par la femme », in *La psychologie de la femme*, trad. de l'américain par Georgette Rintzler, Paris, Éditions Payot (petite bibliothèque payot), p. 48-65.

HUSSERL, Edmund (1992 [1931]). *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, trad. par G. Peiffer et E. Levinas, Paris, J. Vrin.

HUSSERL, Edmund (2004 [1952]). *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, livre second. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée).

IRIGARAY, Luce (1974). *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).

- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IRIGARAY, Luce (1980). *Amante marine*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »).
- IRIGARAY, Luce (1984). « L'invisible de la chair (lecture de Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, "L'entrelacs – le chiasme") », in *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), p. 143-171.
- ISAAC, Susan (1966 [1948]). « Nature et fonction du phantasme », in Melanie Klein et al., *Développements de la psychanalyse*, trad. de l'anglais par Willy Baranger, Paris, Presses universitaires de France/Quadrige (Grands textes), p. 64-114.
- IVERSEN, Margaret (1993). « Retrieving Warburg's Tradition », *Art History*, vol. 16, n° 4 (décembre 1993), p. 541-553.
- JARDINE, Alice et Paul SMITH (dir.) (1987). *Men in Feminism*, New York et Londres, Routledge.
- JARDINE, Aline A. et Anne M. MENKE (1991). *Shifting Scenes : Interviews on Women, Writings and Politics in Post-68 France*, New York, Columbia University Press (Gender and Culture).
- JAY, Martin (1993). *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.
- JONES, Amelia (1994). *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JONES, Amelia (1998). *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JONES, Amelia (1999). « Art history / art criticism: Performing meanings », in Amelia Jones et Andrew Stephenson (dir.), *Performing the body / performing the text*, Londres et New York, Routledge, p. 39-55.
- JONES, Amelia (2003a). « Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History », in Dana Arnold et Margaret Iversen (dir.), *Art and Thought*, Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History), p. 71-90.
- JONES, Amelia (dir.) (2003b). *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge.
- KANT, Emmanuel (2002 [1798]). *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. par Michel Foucault, Paris, J. Vrin.

KLEIN, Melanie (1982 [1934]). « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs », in *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, trad. de l'anglais par Marguerite Derrida, Paris, Payot (Science de l'homme), p. 311-340.

KLEIN, Melanie (1982 [1940]). « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs », in *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, trad. de l'anglais par Marguerite Derrida, Paris, Payot (Science de l'homme), p. 341-369.

KLIBANSKY, Raymond, Fritz SAXL et Erwin PANOFSKY (1989 [1964]). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires).

KOFMAN, Sarah (1970). *L'enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Petite bibliothèque Payot (Science de l'homme).

KOFMAN, Sarah (1973a). *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée (La philosophie en effet).

KOFMAN, Sarah (1973b). « Un philosophe "unheimlich" », in Lucette Finas et al., *Écart : quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Paris, Fayard, p.107-204.

KOFMAN, Sarah (1978). *Aberrations : le devenir-femme d'Auguste Comte*, Paris, Aubier/Flammarion (La philosophie en effet).

KOFMAN, Sarah (1979). *Nerval : le charme de la répétition*, Lausanne, L'Age d'Homme (Cistre 6).

KOFMAN, Sarah (1982). *Le respect des femmes (Kant et Rousseau)*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1983 [1980]). *L'énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1983). *Comment s'en sortir?*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1984). *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1986). *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1986 [1973]). « Baubô, perversion théologique et fétichiste », in *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Galilée, p. 225-259.

KOFMAN, Sarah (1990). *Séductions de Sartre à Héraclite*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1992). *Explosion I : de l'« Ecce Homo » de Nietzsche*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah (1993). *Explosion II : les enfants de Nietzsche*, Paris, Galilée.

KOFMAN, Sarah avec Joke HERMSEN (1992). « La question des femmes : une impasse pour les philosophes », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 46, n° 1 (2012), p. 65-74.

KOFMAN, Sarah avec Evelyne ENDER (1993). « Interview avec Sarah Kofman 22 mars 1991 : Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance », *Compar(a)ison*, n° 1, p. 9-26.

KRAUSS, Rosalind (1977). *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press.

KRAUSS, Rosalind (1988). « The Im/pulse to see », in Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, vol. 2, Seattle, Bay Press, p. 51-75.

KRAUSS, Rosalind (1991). « Using Language to Do Business as Usual », in Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey (dir.), *Visual Theory : Painting and Interpretation*, New York, Harper Collins, p. 79-94.

KRIS, Ernst et KURZ, Otto (1987 [1934]). *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie : un essai historique*, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages (Galerie).

KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil (points/essais).

KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (folio/essais).

KUSPIT, Donald (1989). « A Mighty Metaphor : The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis », in Lynn Gamwell et Richard Wells (dir.), *Sigmund Freud and Art : His Personal Collection of Antiquities*, Londres, Thames and Hudson, p. 133-152.

LABARRIÈRE, Jean-Louis (2003). « phantasia [Φαντασία] », *Grand Robert de la langue française*, [En ligne] : http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/PHANTASIA.HTM (consulté le 19 octobre 2012).

LACAN, Jacques (1966). *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil (Champ freudien).

LACAN, Jacques (1966 [1953]). « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil (Champ freudien), p. 235-321.

LACAN, Jacques (1966-1967). *Le séminaire XIV. La logique du fantasme*, sténotype. Transcription disponible en ligne : <http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireXIV.php>.

LACAN, Jacques (1973 [1964]). *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil (points/essais).

- LACAN, Jacques (1978). *Le séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955*, Paris, Édition du Seuil (Champ freudien).
- LAGEIRA, Jacinto (2007). *L'esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles, La Lettre volée.
- LALANDE, André (2010 [1926]). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige/Dicos poches).
- LAMOUREUX, Johanne (1983). « Le théâtre comme métaphore dans quelques discours sur l'œuvre d'art », mémoire, Montréal, Université de Montréal.
- LANGER, R. D. (2007). « The Influence and Significance of Merleau-Ponty's Work in Minimal and Post-Minimal Art », thèse, Essex, Université d'Essex.
- LANOUZIÈRE, Jacqueline (2013). « Hystérie et féminité », in Catherine Chabert (dir.), *Les névroses : traité de psychopathologie de l'adulte*, Malakoff, Dunod, p. 59-142.
- LAPLANCHE, Jean et Bertrand PONTALIS (1964). « Fantôme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme », *Les Temps modernes*, vol. 19, n° 215 (1964), p. 1833-1868.
- LAPLANCHE, Jean et Bertrand PONTALIS (1985). *Fantôme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*, Paris, Hachette (Textes du XX^e siècle).
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS (2004 [1967]). *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Daniel Lagache, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France.
- LAQUEUR, Thomas (1986). « Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology », *Representation*, n° 14 (printemps 1986), *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, p. 1-41.
- LAURENTIS, Teresa de (dir.) (1991). *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, numéro spécial de *Differences : A Journal of Feminist and Cultural Studies*, vol. 3, n° 2 (1991).
- LECLERC, Josée (1996). « Freud devant l'objet de l'art. Pour une pensée de l'atteinte », *Trans. Revue de psychanalyse*, n° 7 (1996), p. 91-109.
- LEE, Emily S. (dir.) (2014). *Living Alterities: Phenomenology, Embodiment, and Race*, Albany, State University of New York.
- LEJEUNE, Anaël, Olivier MIGNON et Raphaël PIRENNE (dir.) (2013). *French Theory and American Art*, Bruxelles et Berlin, Sternberg Press.
- LEMPÉRIÈRE, Thérèse (2002). « Hystérie », *Encyclopaedia universalis*, France.

LEVINE, Steven Z. (2012 [2000]). « Mutual Facing : A Memoir of Freedom », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 289-323.

LÖWY, Michael (2002). « “Devant la Loi” : le judaïsme subversif de Franz Kafka », *Raisons politiques*, n° 8 (2002), dossier « La pensée juive » (vol. 2), p. 117-129.

LYON, Elisabeth (1990). « Unspeakable Images, Unspeakable Bodies », *Camera Obscura*, vol. 8, n° 24 (septembre 1990), p. 168-194.

MADISON, Garry Brent (1973). *La phénoménologie de Merleau-Ponty: une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck (Publications de l'Université de Paris X – Nanterre. Série A : Thèses et travaux n° 20).

MAHONY, Patrick (1993). « Freud's cases : are they valuable today », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 74, p. 1027-1035.

MALDINEY, Henri (1973). *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme (Amers).

MALLARMÉ, Stéphane (1989 [1899]). « L'après-midi d'un faune », in *Poésies*, texte établi par Lloyd James Austin, Paris, GF Flammarion, p. 75-79.

MANNONI, Maud (1979). *La théorie comme fiction : Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, Paris, Éditions du Seuil.

MARIN, Louis (1986). *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Boréal.

MARKS, Elaine et Isabelle de COURTIVRON (1980). *New French Feminisms : An Anthology*, Amherst, University of Massachusetts Press.

MCDONALD, Christie V. et LÉVESQUE, Claude (dir.) (1982). *L'oreille de l'autre : otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur.

MELVILLE, Stephen (1986). *Philosophy Besides Itself: On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press (Theory and History of Literature).

MELVILLE, Stephen (1996 [1982]). « Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism », in *Seams. Art as Philosophical Context*, Amsterdam, G+B Arts International (Critical Voices in Art, Theory and Culture), p. 147-186.

MELVILLE, Stephen (1996 [1991]). « Compelling Acts, Haunting Convictions », in *Seams. Art as Philosophical Context*, Amsterdam, G+B Arts International (Critical Voices in Art, Theory and Culture), p. 187-198.

MELVILLE, Stephen (1998). « Phenomenology and the Limits of Hermeneutics », in Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey (dir.), *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 143-154.

MELVILLE, Stephen (1998 [1990]). « The Temptation of New Perspectives », in Donald Preziosi (dir.), *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford et New York, Oxford University Press, p. 401-412.

MELVILLE, Stephen (2012 [2000]). « The Difference Manet Makes », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 97-128.

MELVILLE, Stephen (2004). « Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin by Michael Fried », *The Art Bulletin*, vol. 86, n° 1 (mars 2004), p. 173-176.

MELVILLE, Stephen et Bill READINGS (1991). « Feminism and the Exquisite Corpse of Realism », *Strategies : A Journal of Theory, Culture and Politics*, n° 4/5 (1991), p. 242-288.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (tel).

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960 [1942]). *La structure du comportement*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine).

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 63-135.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964a). *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard (folio/essais).

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964b). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1995). *La nature : notes, cours du Collège de France*, texte établi et annoté par Dominique Ségler, Paris, Seuil (Traces écrites).

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996 [1933]). *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996 [1966]). « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard/nrf, p. 13-33.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2003 [1954-1955]). *L'institution dans l'histoire personnelle et publique ; Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire : notes de cours au collège de France, 1954-1955*, textes établis par Dominique Darmaillacq, Claude Lefort, and Stéphanie Ménasé, Paris, Belin.

MEYER, James (1998). « « Der Gebrauch von Merleau-Ponty », trad. de l'anglais par Almuth Carstens, in Christoph Metzger et Nina Möntmann (dir.), *Minimalisms*, Stuttgart, Cantz Verlag, 1998, p. 178-187.

MEYER, James (2012 [2000]). « The Writing of "Art and Objecthood" », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 61-96.

MEYER, James (2001). *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*, New Haven et Londres, Yale University Press.

MICALE, Mark S. (1995). *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*. Princeton. Princeton University Press.

MICHAUD, Yves (2005 [1997]). *La crise de l'art contemporain*, Paris, Quadrige/PUF.

MICHAUD, Éric (2008). « The Descent of the Image », in Olivier Asselin, Johanne Lamoureux et Christine Ross (dir.), *Precarious visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montréal, McGill-Queens University Press, p. 355-379.

MICHELSON, Annette (1969). « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in *Robert Morris*, cat. d'expo., Washington D. C., Corcoran Gallery of Art, p. 7-79.

MITCHELL, Juliet (1975). *Psychoanalysis and Feminism : A Radical Reassessment of Freudien Psychoanalysis*, New York, Penguin Books.

MITCHELL, W.J.T. (1996). « What Do Picture Really Want? », *October*, n° 77 (été 1996), p. 71-82.

MITCHELL W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want : The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press.

MULHALL, Stephen (2001). « Crime and Deeds of Glory : Michael Fried's Modernism », *British Journal of Aesthetics*, n° 41 (2001), p. 1-23.

MULVEY, Laura (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), *Screen*, vol. 16, n° 3 (automne 1975), p. 6-18.

NAGEL, Alexander (1996). « Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance and Figuration*. William Hood, *Fra Angelico at San Marco* (Book Reviews) », *The Art Bulletin*, vol. 78, n° 3 (septembre 1996), p. 559-565.

NANCY, Jean-Luc (1997). « Cours, Sarah! », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série n° 3, 1997, « Sarah Kofman », p. 29-38.

NEAD, Lynda (1992). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, New York et Londres, Routledge.

NIETZSCHE, Friedrich (1906 [1878]). *Humain, trop humain : un livre pour esprits libres, Œuvres complètes*, vol. 5, trad. de l'allemand par Henri Albert et Alexandre-Marie Desrousseaux, Paris, Société du Mercure de France.

NIETZSCHE, Friedrich (2015 [1889]). *Nietzsche contre Wagner : pièces justificatives d'un psychologue*, trad. de l'allemand par Henri Albert, Arvensa Éditions, édition numérique établie à partir de l'édition de la Société du Mercure de France, Paris, 1908.

NIXON, Mignon (2017). « Crazy », *October*, n° 159 (hiver 2017), p. 7-13.

NOCHLIN, Linda (1988 [1971]). « Why Have There Been No Great Women Artists ? », in *Woman, Art, and Power and Other Essays*, New York, harper & Row, p. 145-178.

NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE (1990). *Histoires de cas*, dossier spécial de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 42 (automne 1990).

OLKOWSKI, Dorothea et Gail WEISS (dir.) (2006). *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, Pennsylvania State University Press.

PAGNOUX, Elisabeth (2001). « Reporter photographe à Auschwitz », *Les temps Modernes*, n° 613 (2001), p. 84-108.

PANOFSKY, Erwin (1967 [1939]). *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard.

PERRON-BORELLI, Michèle (1997). *La dynamique du fantasme*, Paris, Presses universitaires de France.

PERRON-BORELLI, Michèle (2001). *Les fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?).

PIPPIN, Robert (2005). « Authenticity in Painting : Remarks on Michael Fried's Art History », *Critical Inquiry*, vol. 31, n° 3 (printemps 2005), p. 575-598.

POINSOT, Jean-Marc (1999). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain ; Villeurbanne, Institut d'art contemporain.

POLLOCK, Griselda (1980). « Artists, Mythologies and Media — Genius, Madness and Art History », *Screen*, vol. 21, n° 3 (1980), p. 57-96.

POLLOCK, Griselda (1999). *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge.

POLLOCK, Griselda (2003). « Does Art Think? How can we Think the Feminine, Aesthetically? », in Dana Arnold et Margaret Iversen (dir.), *Art and Thought*, Oxford, Blackwell Publishing, p. 129-155.

POLLOCK, Griselda (2003 [1988]). « Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective », in Amelia Jones (dir.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, p. 76-93.

POLLOCK, Griselda (2006a). « Beyond Oedipus : Feminist Thought, Psychoanalysis and Mythical Figuration of the Feminine », in Vanda Zajko et Miriam Leonard (dir.), *Language with Medusa*, Oxford, Oxford University Press, p. 67-117.

POLLOCK, Griselda (2006b). « The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor », in POLLOCK, Griselda (dir.), *Psychoanalysis and the Image : Transdisciplinarity Perspectives*, Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History), p. 1-29.

PONTALIS, Jean-Bertrand (1986). « La jeune fille » (préface), in Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, Paris, Gallimard (folio/essais), p. 9-23.

POTTS, Alex (1994). *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the Origins of Art History*, Londres et New Haven, Yale University Press.

POTTS, Alex (2000). *The Sculptural Imagination : Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven, Yale University Press.

PREZIOSI, Donald (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven et Londres, Yale University Press.

PREZIOSI, Donald (1998). *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford et New York, Oxford University Press.

QUIGNER, Claude (1979). *Femmes et machines de 1900 : lecture d'une obsession Modern Style*, Paris, Klincksiek.

RAMPLEY, Matthew (2008). « The Poetics of the Image : Art History and the Rhetoric of Interpretation », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 35, p. 7-31.

REBENTISCH, Juliane (2012 [2003]). *Aesthetics of Installation Art*, traduit de l'allemand par Daniel Dendrickson et Gerrit Jackson, Berlin, Sternberg Press.

RECHT, Roland (2013). « L'iconologie avant Warburg », *Images Re-vues*, Hors-série 4 (janvier 2013) [En ligne] : <http://imagesrevues.revues.org/2898> (consulté le 27 avril 2017).

REES, A. L. et Frances BORZELLO (1986). *The New Art History*, Londres, Camden Press.

RICHARDS, K. Malcolm (2012 [2000]). « Eavesdropping/Eve's Dropping », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 247-287.

RICHER, Paul (1881). *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Delahaye & Lecrosnier.

RICOEUR, Paul (1969 [1965]). « La psychanalyse et le mouvement de la culture contemporaine », in *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 122-159.

RICOEUR, Paul (1969 [1966]). « Une interprétation philosophique de Freud », in *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 160-176.

RICOEUR, Paul (1986). « La psychanalyse confrontée à l'épistémologie », *Psychiatrie française*, vol. 30, n° 4 (1986), Dossier : « Entre théorie et pratique : fonctions de la pensée théorique », p. 228-242. © 2012 Fonds Ricoeur – Institut protestant de théologie [En ligne] : <http://www.fondsriceur.fr/photo/psychanalyse%20confrontee%20epistemologie.pdf> (consulté le 15 mai 2012).

ROBERTS, Mary (2012 [2000]). « Difference and Deferral : The Sexual Economy of Courbet's "Feminity" », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 211-245.

ROSS, Toni (2012 [2000]). « Paradoxes of Authorship and Reception in Michael Fried's Art History », in Jill Beaulieu, Mary Roberts et Toni Ross (dir.), *Refracting Vision : Essays on the Writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, p. 177-210.

ROTH, Michael S. (2010). « Why Photography Matters to the Theory of History », *History and Theory*, n° 49 (février 2010), p. 90-103.

SAINT AUBERT, Emmanuel de (2004). *Du lien des êtres aux éléments de l'être : Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, J. Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

SAINT AUBERT, Emmanuel de (2005). *Le scénario cartésien : recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty*, Paris, J. Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

SAINT AUBERT, Emmanuel de (2006a). « La "promiscuité" : Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique », *Archives de Philosophie*, 2006/1, tome 69, p. 11-35.

SAINT AUBERT, Emmanuel de (2006b). *Vers une ontologie indirecte : sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, J. Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard (tel).

SAUVANET, Pierre (2011). « Didi-Huberman philosophe ? », in Pierre Sauvanet et Thierry Davila (dir.), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, p. 203-222.

SCHADE, Sigrid (1995). « Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body : The 'pathos formula' as an aesthetic staging of psychiatric discourse – a blind spot in the reception of Warburg », *Art History*, vol. 18, n° 4 (décembre 1995), p. 499-517.

SCHAEFFER, Jacqueline (2008). « Une symbolisation du sexe féminin est-elle possible? », in Bernard Chouvier et René Roussillon (dir.), *Corps acte et symbolisation : psychanalyse aux frontières*, Bruxelles, De Boeck, p. 51-70.

SCHAEFFER, Jacqueline (2011). « Les portes des mères », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, 2011/5, p. 1623-1630.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.

SCHAPIRO, Meyer (1956). « Leonardo and Freud : An Art-Historical Study », *Journal of the History of Ideas*, vol. 17, n° 2 (avril 1956), p. 147-178.

SCHELER, Max (2003 [1923]). *Natures et formes de la sympathie*, trad. de l'allemand par M. Lefebvre, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot).

SCHILDER, Paul (1999 [1935]). *The Image and Appearance of the Human Body : Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, Londres, Routledge.

SCHOWALTER, Elaine (1993). « Hysteria, Feminism, and Gender », in Sander L. Gilman et al. (dir.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, p. 287-335.

SCOBLE, A. et TAYLOR, A.J.W. (1975). « Perversions Ancient and Modern : I. Agalmatophilia, the Statue Syndrom », *Journal of the History of Behavioral Sciences*, vol. 11, n° 1 (1975), p. 49-54.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.

SMITH-DI BIASIO, Anne-Marie (2009). « Emerging Phantom-Like from Some Other Reality : Thinking Back and the Apparition of the Feminine », *Paragraph*, vol. 32, n° 2 (2009), 214-225.

SMITHSON, Robert (1996 [1967]). « Letter to the Editor (1967) », in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, p. 66-67.

STAROBINSKI, Jean (2012). *L'encre et la mélancolie*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^e siècle).

STEINBERG, Leo (1983). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, Parthenon.

STRAUS, Erwin W. (1989 [1935]). *Du Sens des Sens*, trad. de l'allemand par Georges Tines et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Million.

STREICHER, Corinne (2010). « L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann », thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal.

TAHON, Marie-Blanche (1997). « Kofman lectrice de Rousseau : la tenue à distance », *Les Cahiers du GRIF*, Hors-série n° 3, 1997, « Sarah Kofman », p. 71-85.

THEWELEIT, Klaus (1987). *Male Fantasies, volume 1: Women, Floods, Bodies, History*, trad. de l'allemand par Stephen Conway en collaboration avec Erica Carter et Chris Turner, Minneapolis, University of Minnesota Press.

THEWELEIT, Klaus (1989). *Male Fantasies, volume 2: Male Bodies – Psychoanalyzing the White Terror*, trad. de l'allemand par Erica Carter et Chris Turner, en collaboration avec Stephen Conway, Minneapolis, University of Minnesota Press.

TICKNER, Lisa (1988). « Feminism, Art History and Sexual Difference », *Genders*, n° 3 (automne 1988), p. 92-128.

ULLERN, Isabelle (2015). « Construction en philosophie? Autour d'une lettre d'Andrée Green à Sarah Kofman », *Revue française de psychanalyse*, vol. 79, n° 3 (2015), p. 880-886.

VALAZZA, Nicolas (2007). « La chair du chef-d'œuvre inconnu », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 3, p. 145-154.

VAN EYNDE, Laurent (1999). *Goethe lecteur de Kant*, Paris, Presses universitaires de France.

VERNET, Max (dir.) (2006). *Étrange topos étranger*, Actes du XVI^e colloque de la SATOR, Québec, Presses de l'Université Laval.

VICKERY, Jonathan (2003). « Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism », in Dana Arnold et Margaret Iversen (dir.), *Art and Thought*, Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History), p. 111-128.

VOUILLOUX, Bernard (2002). « Notes de lectures. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg ; Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 81 (automne 2002), p. 115-118.

VOUILLOUX, Bernard (2011). « Saint Georges à la croisée des chemins. Question posée aux fins d'une anthropologie des images », in DAVILA, Thierry et SAUVANET, Pierre (dir.), *Devant les images : penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, p. 271-343.

VULSER, Nicole (2004). « Georges Didi-Huberman, L'alchimiste. Le dernier livre du philosophe et historien de l'art, réflexion sur quatre photos d'Auschwitz, a provoqué une polémique », *Le Monde*, 13 février 2004. Reproduit en ligne sur le site des Éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.com/imprimer_livre-2050.html (consulté le 13 août 2016).

WAJCMAN, Gérard (2001). « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, n° 613 (2001), p. 47-83.

WARBURG, Aby (1990 [1893]). « “La Naissance de Vénus” et “Le Printemps” de Sandro Botticelli », in *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Klincksieck, p. 47-100.

WARNKE, Martin (2008). « L'histoire de l'art en tant qu'art », trad. de l'allemand par Aude Virey-Wallon, in Roland Recht et Fabrice Douar (dir.), *Relire Panofsky*, Cycle de conférences au musée du Louvre du 19 novembre au 17 décembre 2001, Paris, les éditions Beaux-arts de Paris (Principes et théories de l'histoire de l'art), p. 37-65.

WEISS, Gail (1999). *Body Image : Embodiment as Intercorporality*, Londres, Routledge.

WINNICOTT, Donald W. (1969 [1960]). « La théorie de la relation parent-nourrisson », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. de l'anglais par Jeannine Kalmanovitch, Paris, Payot, p. 358-378.

YOUNG, Iris Marion (1990). *Throwing Like a Girl and Other Essays*, Bloomington, University Press.

YOUNG, Iris Marion (2005). « Menstrual Meditation », in *On Female Body Experience : “Throwing Like a Girl” and Other Essays*, New York, Oxford University Press (Studies in Feminist Philosophy), p. 97-122.

ZAPPERI, Roberto (1983). *L'Homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, trad. de l'italien par Marie-Ange Maire-Vigueur, Paris, Presses universitaires de France (Les chemins de l'histoire).

ZIMMERMANN, Laurent (dir.) (2006). *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut.

FIGURES



Fig. 1 – Edmund Engleman, *Moulage de Gradiva dans le cabinet de Freud à Vienne*, 1938.
Source : <http://www.freud-museum.at/online/freud/chronolg/1907-e.htm>

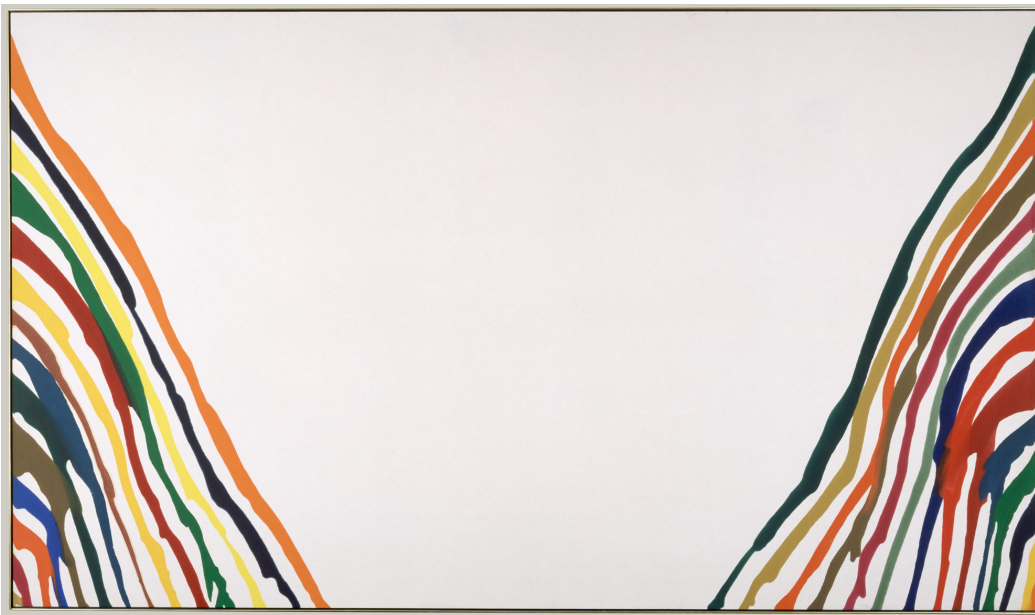


Fig. 2 – Morris Louis, *Alpha-Pi*, 1960, acrylique sur toile, 260,4 x 449,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. © 1960 Morris Louis.
Source : <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.232/>

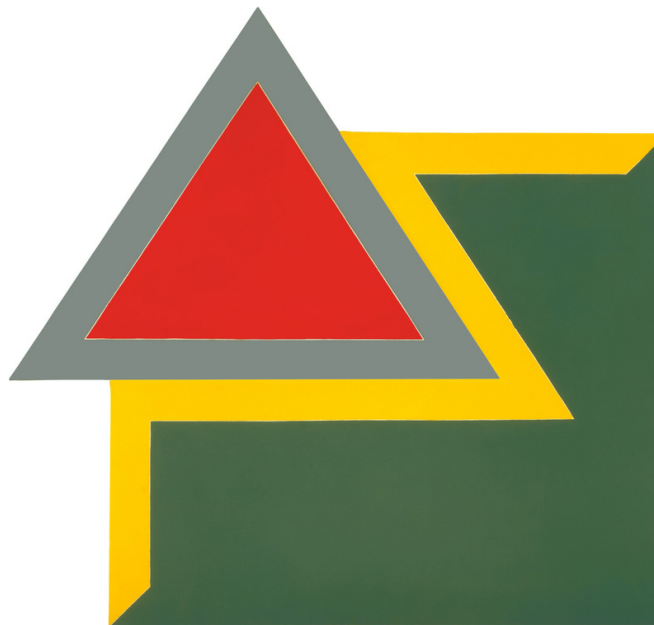


Fig. 3 – Frank Stella, *Chocorua IV*, 1966, alkyde fluorescent et peinture époxy sur toile, 304,8 x 325,1 x 10,2 cm, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, NH. © 2010 Frank Stella/ Artists Rights Society (ARS), New York. Photo : Steven Sloman.
Source : <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/frank-stella>



Fig. 4 – Tony Smith, *Die*, 1962, acier, 183,85 x 183,85 x 183,85 cm, National Gallery of Art, Washington.

Source : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>



Fig. 5 – Donald Judd, *Untitled*, 1966, laque sur aluminium et fer galvanisé, 101,6 x 482,6 x 101,6 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, Californie. © Judd Foundation/Licencé par VAGA, New York, NY

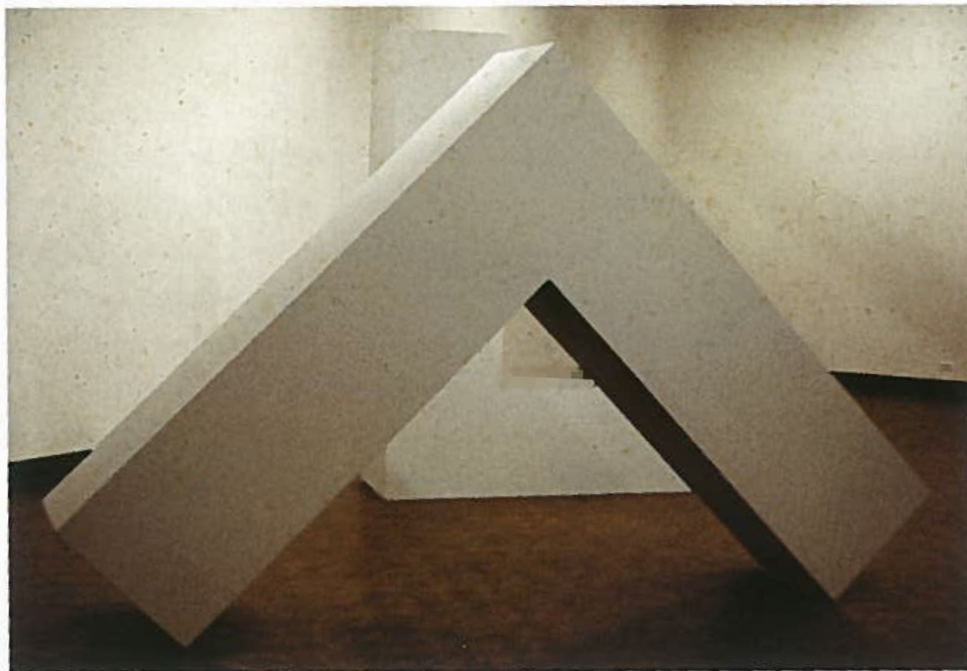


Fig. 6 – Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1969, refabrication de l'œuvre originale de 1965, contreplaqué peint, trois unités, 243,8 x 243,8 x 61 cm (chacune). Reproduction dans Fried (2011 : 6)



Fig. 7 – Anthony Caro, *Midday*, 1960, acier peint, 235.6 x 96.2 x 378.5 cm, Museum of Modern Art, New York. Reproduction dans Fried (2011 : 3)

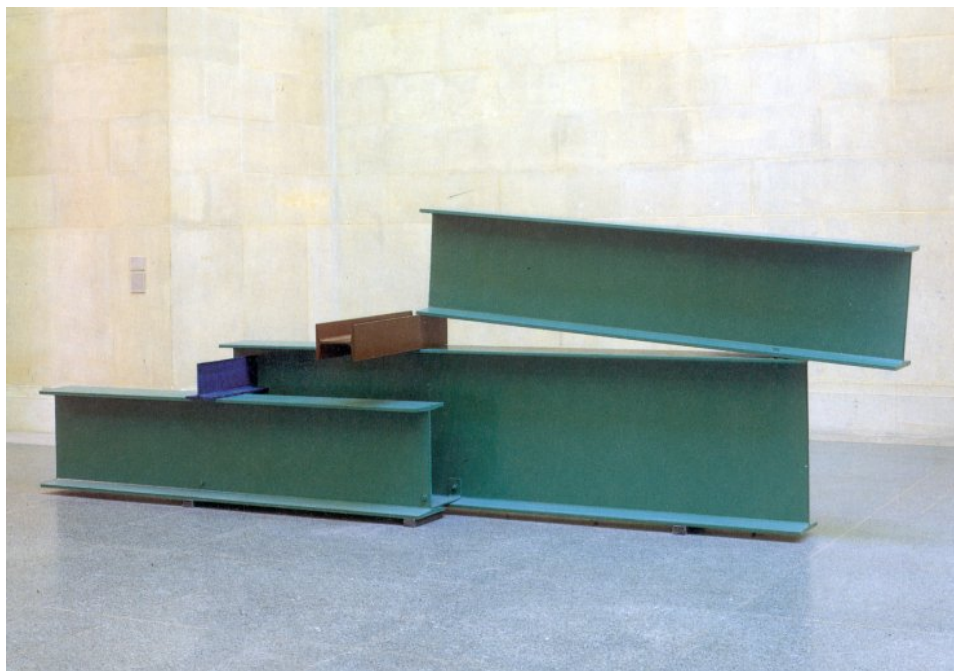


Fig. 8 – Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961, acier peint, 178 x 537 x 105,5 cm, collection de l'artiste. Source : <http://www.anthonycaro.org/Gallery-Pic.asp?WorkID=825>



Fig. 9 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le Château de cartes*, c.1737, huile sur toile, 82,2 x 66 cm, Nationa Gallery of Art, Washington, D.C.

Source : https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221937.1.90%22



Fig. 10 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Jeune dessinateur*, c.1738, huile sur panneau, 21 x 17,1 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Source : <https://www.kimbellart.org/collection-object/young-student-drawing>



Fig. 11 – Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784, huile sur toile, 326 x 420 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images



Fig. 12 – Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 13 – Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.
Source : Wikimedia Commons



Fig. 14 – Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992*, transparent sur caisson lumineux, 119 x 164 cm, collection de l'artiste. © Jeff Wall. Reproduction dans Fried (2011 : 19)



Fig. 15 – Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images



Fig. 16 – Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, 1875, huile sur toile, 243,8 x 198,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons



Fig. 17 – Thomas Eakins, *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River*, 1876-1877, huile sur toile montée sur masonite, 51,1 x 66,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons



Fig. 18 – Le Caravage, *Jeune garçon mordu par un lézard*, ca. 1595, huile sur toile, 66 x 49,5 cm, National Gallery, Londres. Source : Wikimedia Commons

Fig. 19 – Le Caravage, *Narcisse*, ca. 1599-1600, huile sur toile, 112 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome. Source : Wikimedia Commons

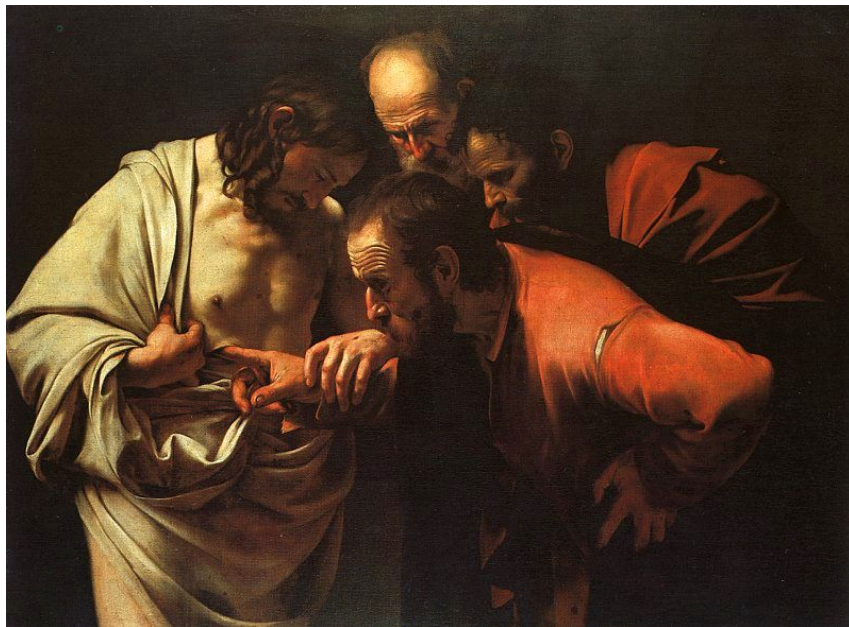


Fig. 20 – Le Caravage, *L'Incrédulité de Saint Thomas*, 1601-1602, huile sur toile, 107 x 146 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Source : Wikimedia Commons



Fig. 21 – Gustave Courbet, *Portrait de l'auteur*, 1842, huile sur toile, 27,5 x 22 cm, Musée municipal de Pontarlier, Pontarlier. Source : Wikimedia Commons

Fig. 22 – Gustave Courbet, *Le Sculpteur*, 1844, huile sur toile, 55 x 41 cm, collection privée. Source : Google images



Fig. 23 – Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1843-1845, huile sur toile, 45 x 54 cm, collection privée. Source : Wikimedia Commons



Fig. 24 – Gustave Courbet, *Le Violoncelliste*, 1847, huile sur toile, 117 x 90 cm, Nationalmuseum, Stockholm. Source : Wikimedia Commons



Fig. 25 – Gustave Courbet, *L'Homme à la ceinture de cuir*, 1845-1846, huile sur toile, 105 x 81,2 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 26 – Gustave Courbet, *L'Homme blessé*, 1844-1854, huile sur toile, 81,5 x 97,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 27 – Gustave Courbet, *Courbet au chien noir*, 1844, huile sur toile, 46,3 x 55,5 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet

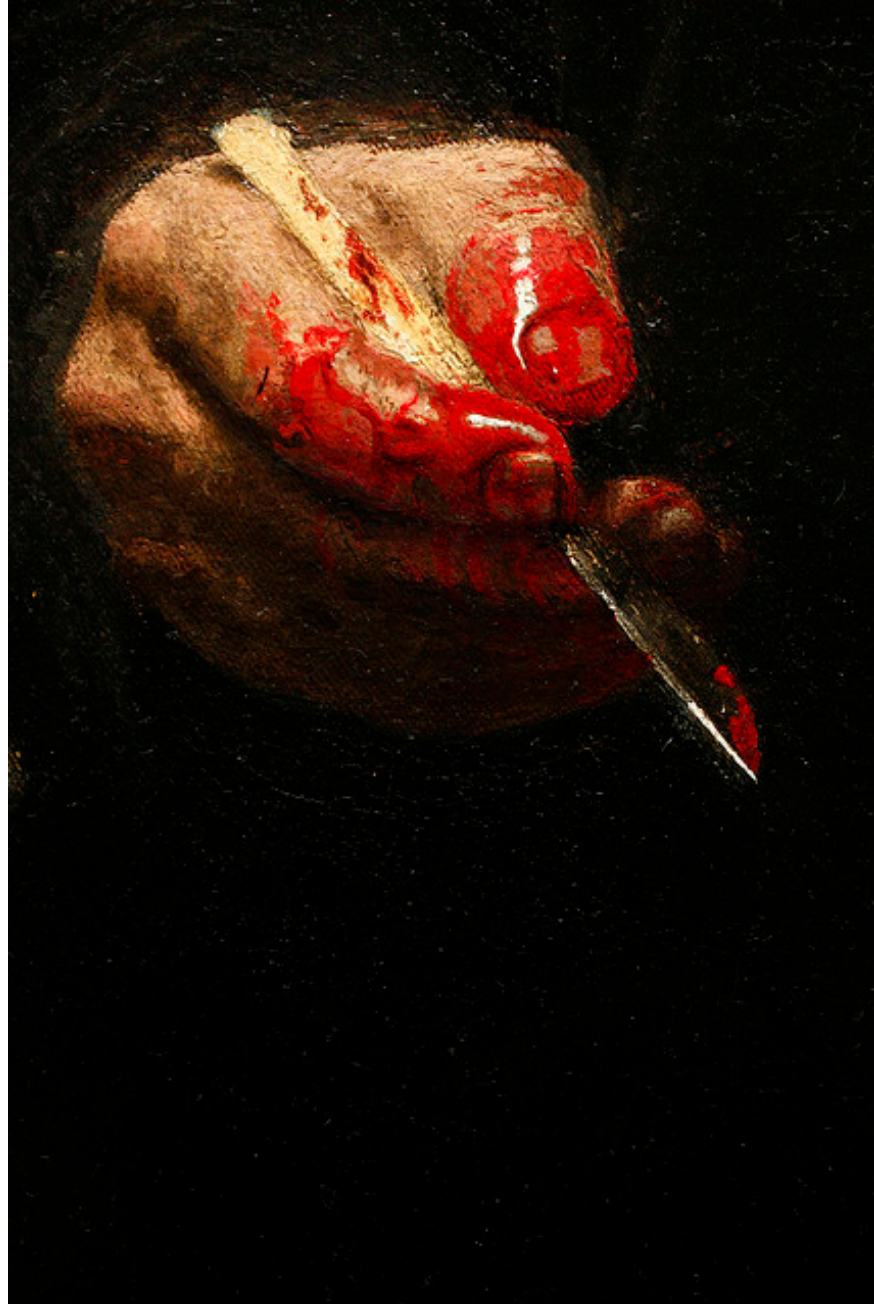


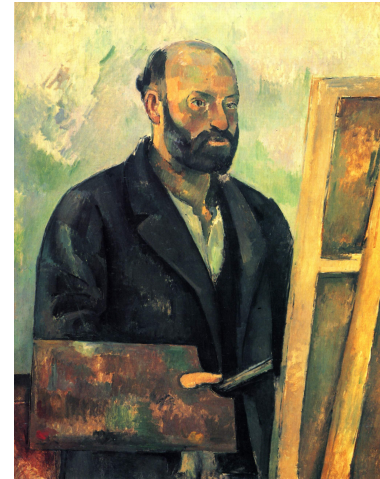
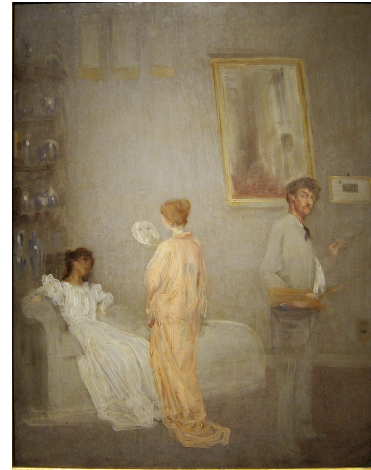
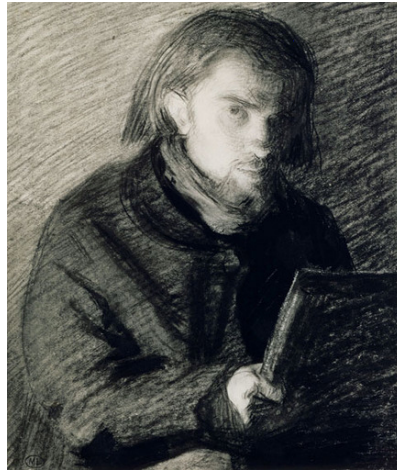
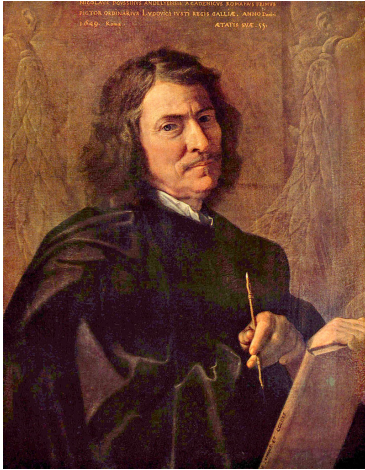
Fig. 28 – Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, détail, 1875, huile sur toile, 243,8 x 198,1 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. Source : Wikimedia Commons



Fig. 29-30 – Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre : Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1854-1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 31 – Gustave Courbet, *La Curée*, 1856-1857, huile sur toile, 10,2 x 183,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Source : Wikimedia Commons



De haut en bas et de gauche à droite : Fig. 32 – Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1649, huile sur toile, 78 x 65 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Source : Wikimedia Commons

Fig. 33 – Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, ca. 1860, dessin à l'estompe, dessin au crayon noir, fusain et rehauts de blanc, 14,2 x 12 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Wikimedia Commons

Fig. 34 – James Abbott McNeill Whistler, *The Artist and His Studio*, 1865-1866, huile sur bois, 62,9 x 46,4 cm, The Art Institute of Chicago. Source : Wikimedia Commons

Fig. 35 – Henri Matisse, *Autoportrait*, 1918, huile sur toile, 65 x 54 cm, Dépôt du Musée du Louvre, Musée département Matisse, Le Cateau-Cambrésis. © Succession H. Matisse/Artists Rights Society (ARS), New York

Fig. 36 – Édouard Manet, *Autoportrait avec une palette*, 1878-1879, huile sur toile, 83 x 67 cm, Collection de Steven et Alexandra Cohen. Source : Wikimedia Commons

Fig. 37 – Paul Cézanne, *Autoportrait avec palette*, ca. 1890, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection de la Fondation E. G. Bührle, Zurich. Source : Wikimedia Commons



Fig. 38 – Adolf von Menzel, *Hand Holding a Paint Dish*, 1864, gouache, 20 x 25 cm, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Source : Wikimedia Commons



Fig. 39 – Adolf von Menzel, *Hand Holding a Book*, 1864, gouache, 25 x 18 cm, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. Source : Wikimedia Commons



Fig. 40 – Gustave Courbet, *Une Après-dînée à Ornans*, 1848-1849, huile sur toile, 195 x 257 cm, Palais des beaux-arts, Lille. Source : Wikimedia Commons



Fig. 41 – Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm, détruit en 1945. Source : Wikimedia Commons



Fig. 42 – Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Musée d'Orsay, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 43 – Gustave Courbet, *Les Cribleuses de blé*, 1853-1854, huile sur toile 131 x 167 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes. Source : Wikimedia Commons



Fig. 44 – Gustave Courbet, *La Fileuse endormie*, 1853, huile sur toile, 89 x 117 cm, Musée départemental des Vosges, Épinal, France. Source : Wikimedia Commons



Fig. 45 – Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris. Source : Google images



Fig. 46 – Gustave Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1857, huile sur toile, 174 x 206 cm, Petit Palais, Paris. Source : Wikimedia Commons



Fig. 47 – Gustave Courbet, *Portrait de Jo*, 1866, huile sur toile, 54 x 65 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DT1909.jpg>



Fig. 48 – Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile, 129,5 x 195,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436002?sortBy=Relevance&ft=courbet&offset=0&rpp=20&pos=3>

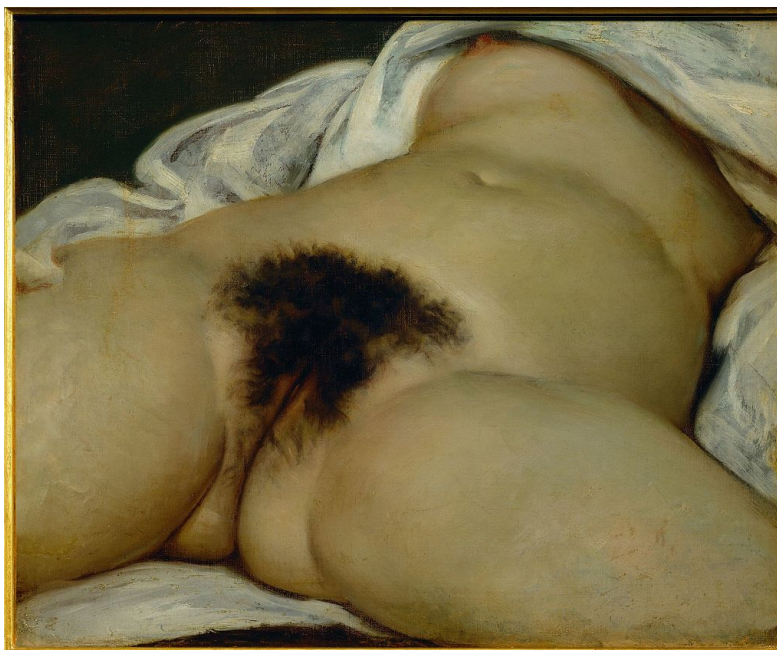


Fig. 49 – Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Fig. 50 – Gustave Courbet, *La Femme aux bas blancs*, vers 1861, huile sur toile, 65 x 81 cm, Foundation Barnes, Merion, Pennsylvanie. Source : Google images

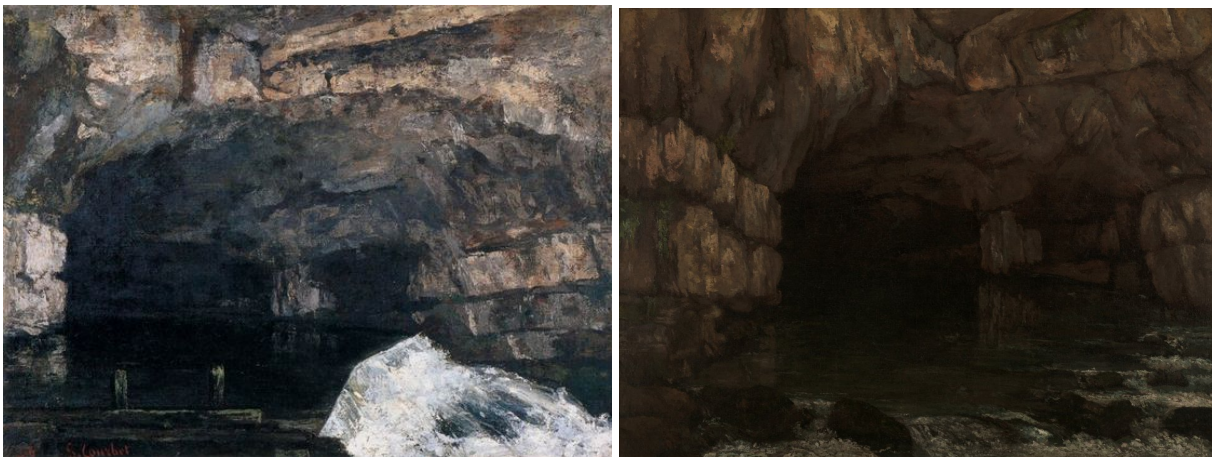


Fig. 51 – Gustave Courbet, *Source de la Loue*, 1863, huile sur toile, 84 x 107 cm, Zurich Kunsthaus. Source : Web Gallery of Art

Fig. 52 – Gustave Courbet, *Source de la Loue*, 1864, huile sur toile, 107,3 x 137,5 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.
Source : <https://www.albrightknox.org/artworks/19591-la-source-de-la-loue-source-loue>



Fig. 53 – Gustave Courbet, *La Bacchante*, 1844-1845, huile sur toile, 65 x 81 cm, Fondation Rau, Cologne. Source : Wikimedia Commons

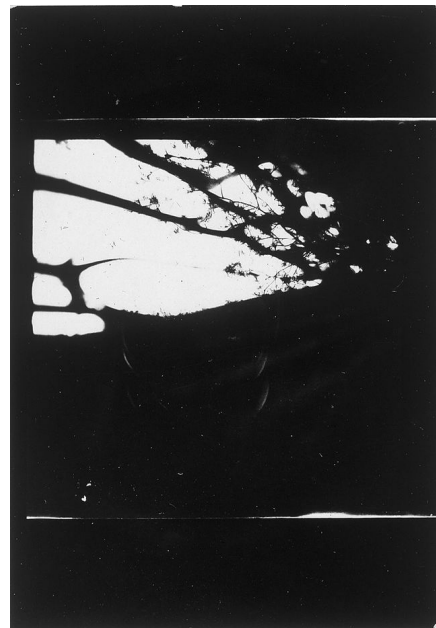


Fig. 54-55 (rangée du haut) – Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birjkenau, Oswiecim (négatifs n° 277-278). Reproductions dans Didi-Huberman (2003 : 24-25)

Fig. 56-57 (rangée du bas) – Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944, Musée d'Etat d'Auschwitz-Birjkenau, Oswiecim (négatifs n° 282-283). Reproductions dans Didi-Huberman (2003 : 26-27)



Fig. 58 – Bertoldo di Giovanni, *Crucifixion*, détail, vers 1485, relief en bronze, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Source : <http://www.abwarburg.com/pathos.html>

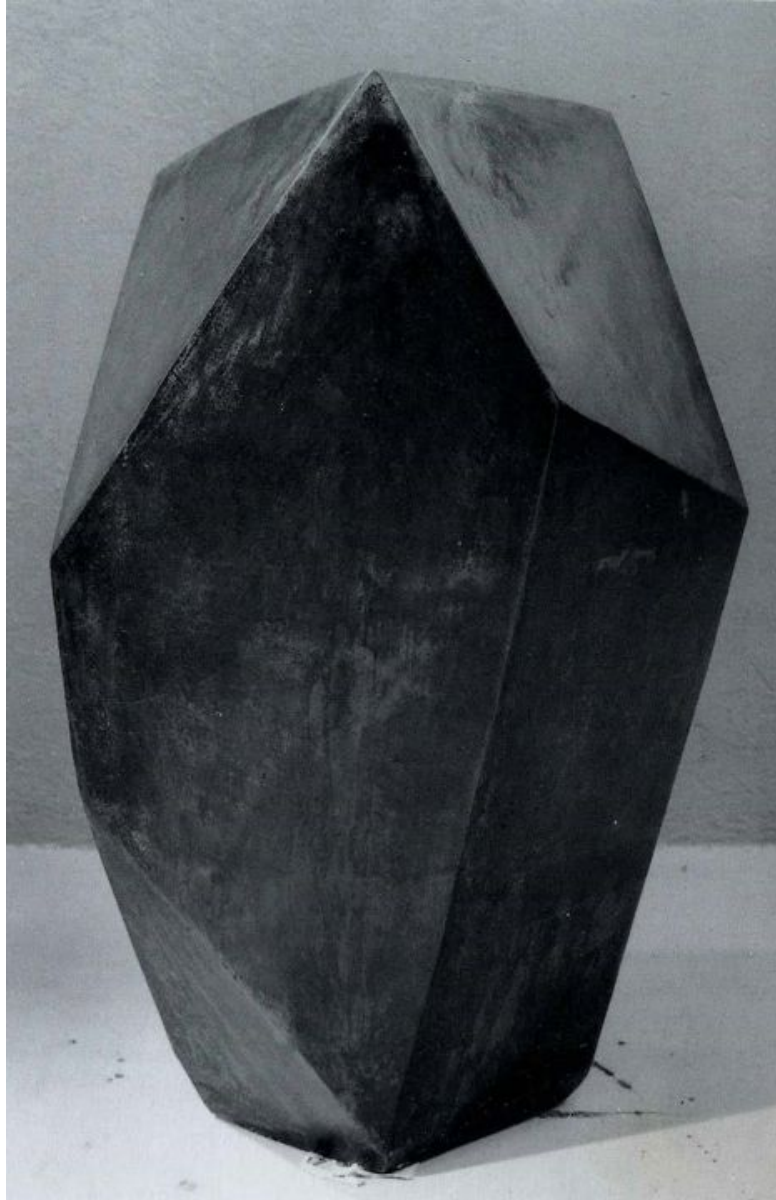


Fig. 59 – Alberto Giacometti, *Le Cube*, 1934, bronze, 94 x 54 x 59 cm. Zurich, Kunsthaus (Fondation A. Giacometti). Reproduction dans Didi-Huberman (1993 : 8)



Fig. 60 – Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure sur cuivre, 25 x 18,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : Google image

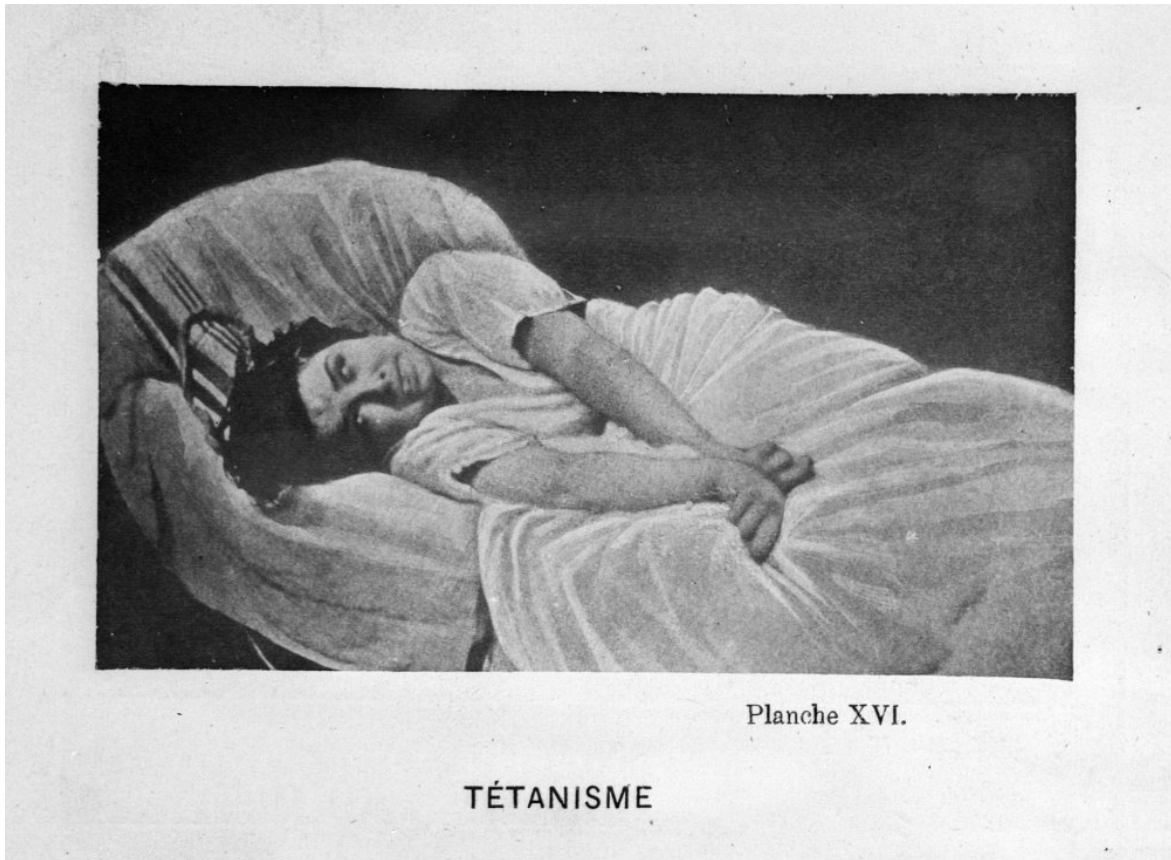
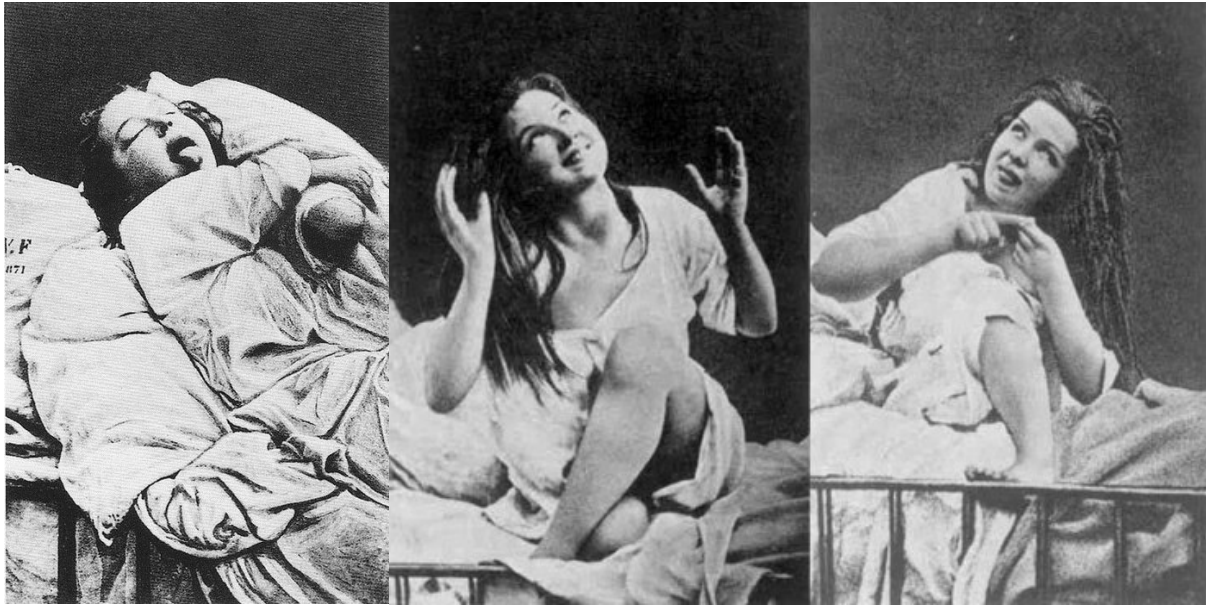


Fig. 61-64 – Paul Regnard, photographies d'Augustine reproduites en phototypie, planches XXVIII, XXIII, XXVI, XVI, in *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome II, Bourneville & Regnard, Paris, Progrès médical & Delahaye, 1878.



Fig. 65 – Johannes Vermeer, *La Fille au chapeau rouge*, 1668, huile sur panneau, 23,2 x 18,1 cm, National Gallery, Washington. Source : Wikimedia Commons

Fig. 66 – Johannes Vermeer, *La maîtresse et la servante*, 1666-1667, huile sur toile, 90,2 x 78,7 cm, The Frick Collection, New York. Source : Wikimedia Commons



Fig. 67-68 – Johannes Vermeer, *L'Allégorie de la Foi*, 1670-1672, huile sur toile, 114,3 x 88,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877>

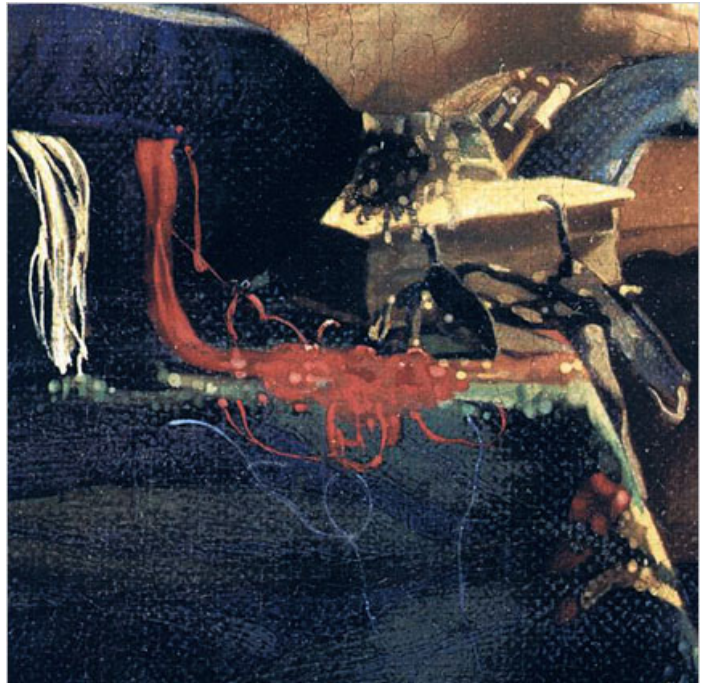


Fig. 69-70 – Johannes Vermeer, *La Dentellière*, vers 1669-1670, huile sur toile, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris. Source : Google images



Fig. 71 – Fra Angelico, *La Madone des ombres*, détails, vers 1438-1450, fresque, Couvent de San Marco, corridor oriental, Florence.

Source : <https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2015/08/>

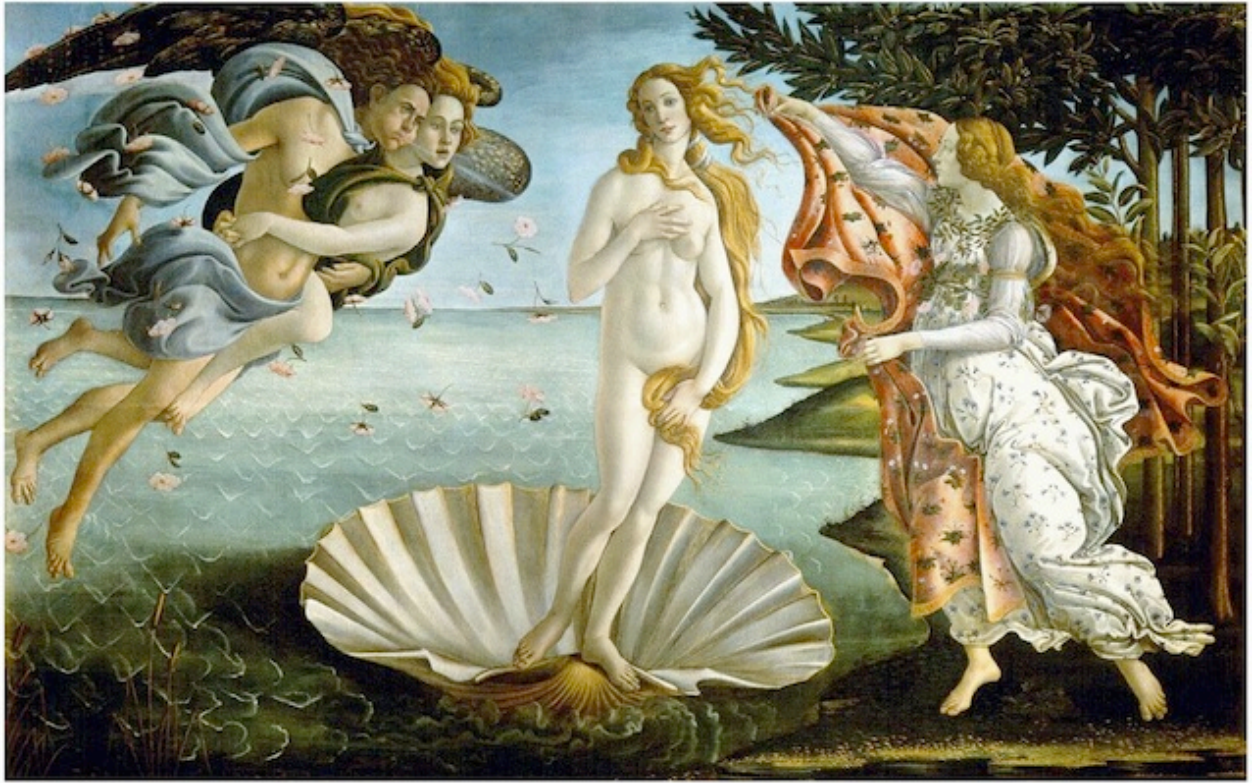


Fig. 72 – Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, vers 1484-1485, tempera sur toile, 172,5 x 278,5 cm, Galerie des Offices, Florence. Source : Wikimedia Commons



Fig. 73 – Sandro Botticelli, *Le Printemps*, vers 1482-1485, tempera sur bois, 203 x 314 cm, Galerie des Offices, Florence. Source : Wikimedia Commons



Fig. 74 – Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (planche 46), montage de photographies, The Warburg Institute, Londres.
Source : <https://warburg.library.cornell.edu/panel/46>

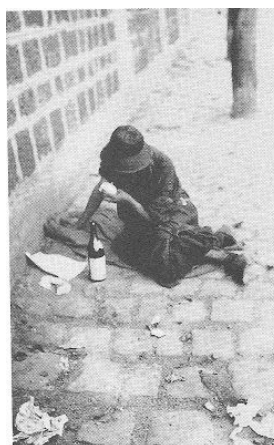


Fig. 75 – Gian Lorenzo Bernini, *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*, 1671, marbre, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri, Rome.

Fig. 76 – Alain Fleischer, *Paysages du sol*, 1967, tirage cibachrome, collection particulière, Paris.

Fig. 77 – Germaine Krull, *Clocharde*, 1928, photographie, collection A. Jammes, Paris.

Fig. 78 – Éli Lotard, *Aux abattoirs de La Villette*, 1929, photographie illustrant l'article de Georges Bataille « Abattoir », *Documents*, 1929, n° 6, p. 330.

Fig. 79 – Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, feutre découpé en 264 morceaux, dimensions variables, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

*Reproductions en noir et blanc dans Didi-Huberman (2002b : 37, 54, 94, 110, 125)



Fig. 80 – Pierre Jahan, *Vague jaillissement d'écume*, 1935, photographie noir et blanc, 22 x 17,2 cm, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre. © Pierre Jahan

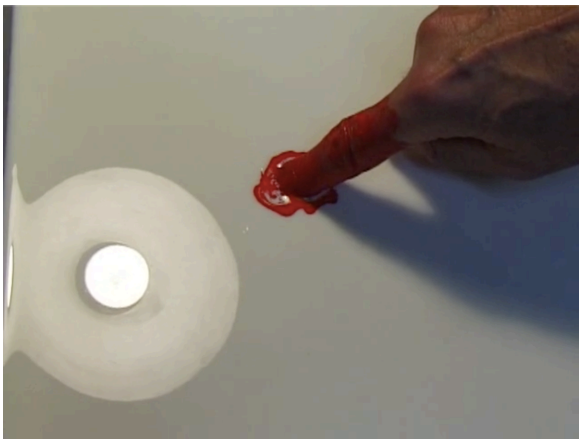
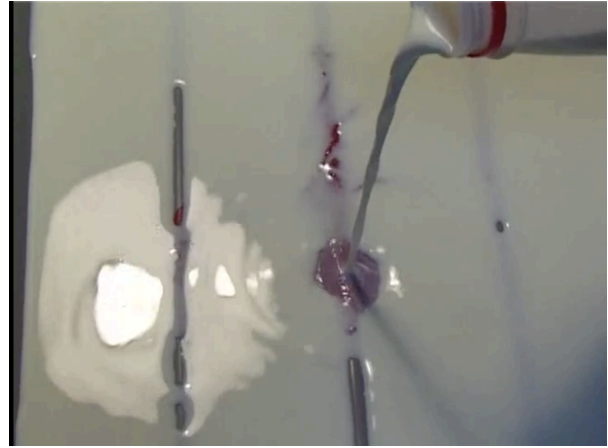
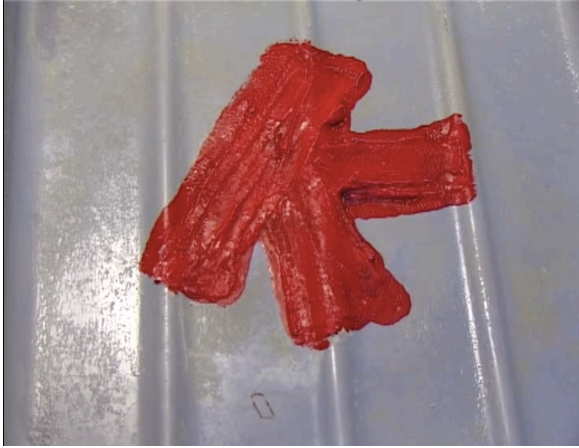


Fig. 81-84 – Sarkis, *Au commencement, l'apparition*, 2005, images tirées du film, 3 min 39 s.
Source : <http://www.sarkis.fr/2005-au-commencement-lapparition/>



Fig. 85 – Gustave Klimt, *Femme se masturbant*, 1916-1917, dessin au crayon et craie blanche sur papier japon, Leopold Museum, Vienne. Reproduction dans Didi-Huberman (2015b : 150)



Fig. 86 – Jean Painlevé, *Ouverture de la poche incubatrice du mâle hippocampe*, 1931, Épreuve argentique, Les documents cinématographiques, Paris.
© 2014 Les documents cinématographiques



Fig. 87 – Diego Velázquez, *L'Infante María Teresa*, vers 1650, huile sur toile, 34,3 x 40 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Source : Google images



Fig. 88 – Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960, pigments purs et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 156,5 x 282,5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris. © Adagp, Paris



Fig. 89 – Leonard de Vinci, *Vulve et anus*, c.1508, encre et craie noire sur papier, 19,1 x 13,8 cm, Collection royale, Londres. Source : <https://www.royalcollection.org.uk/collection>



Fig. 90 – Leonard de Vinci, *Le Fœtus et les muscles attachés au pelvis*, c.1511, encre et craie rouge et noire sur papier, 30,4 x 21,3 cm, Collection royale, Londres. Source : <https://www.royalcollection.org.uk/collection>

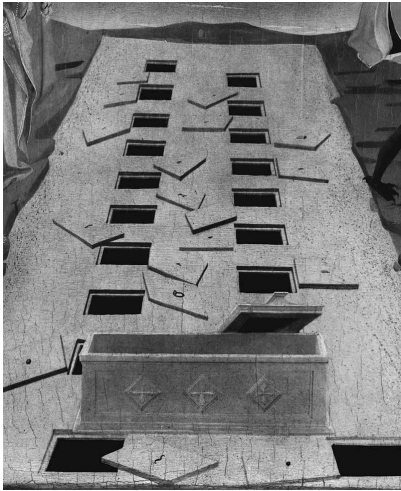


Fig. 91 – Fra Angelico, *Jugement dernier*, détail, vers 1433, tempera sur bois, Musée de San Marco, Florence. Photo : Scala. Source : Wikimedia Commons

Fig. 92 – Tony Smith, *Black Box*, 1962-1967, acier, 57,1 x 83,8 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession de Tony Smith/SODRAC (2013)

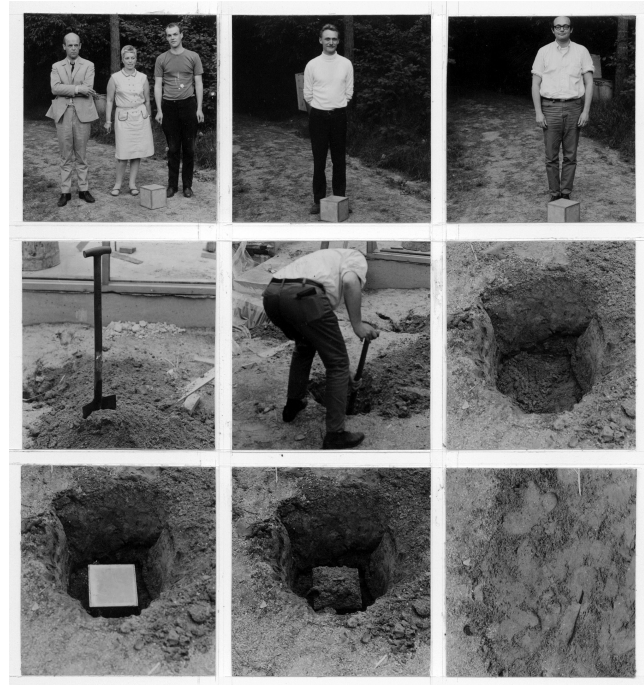


Fig. 93 – Robert Morris, *Sans titre*, 1961, bois, 188 x 63,5 x 26,5 cm. Photo : Sonnabend Gallery. © Robert Morris

Fig. 94 – Sol LeWitt, *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968, acier, 25,4 x 25,4 x 25,4 cm. Œuvre disparue. Reproduction dans Didi-Huberman (1992 : 202)

*Les images sont ici reproduites en noir et blanc comme dans l'ouvrage de Didi-Huberman.



... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

Fig. 95 – Jacques-André Boiffard, « ... *La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants* », article « Bouche », *Documents*, 1930, n° 5, p. 298.

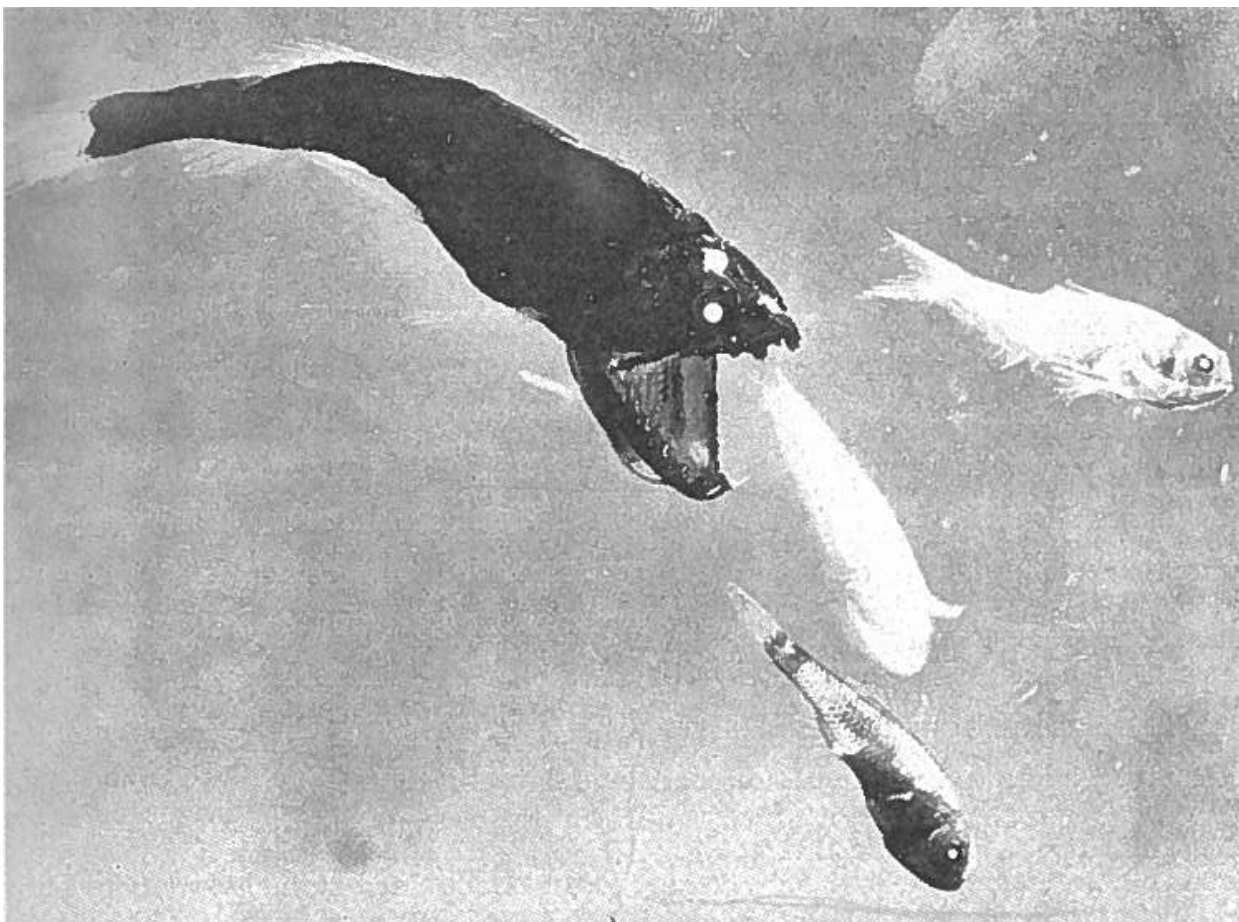


Fig. 96 – Anonyme, « *L'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre* » (image trouvée), article « Espace », *Documents*, 1930, n° 1, p. 43.

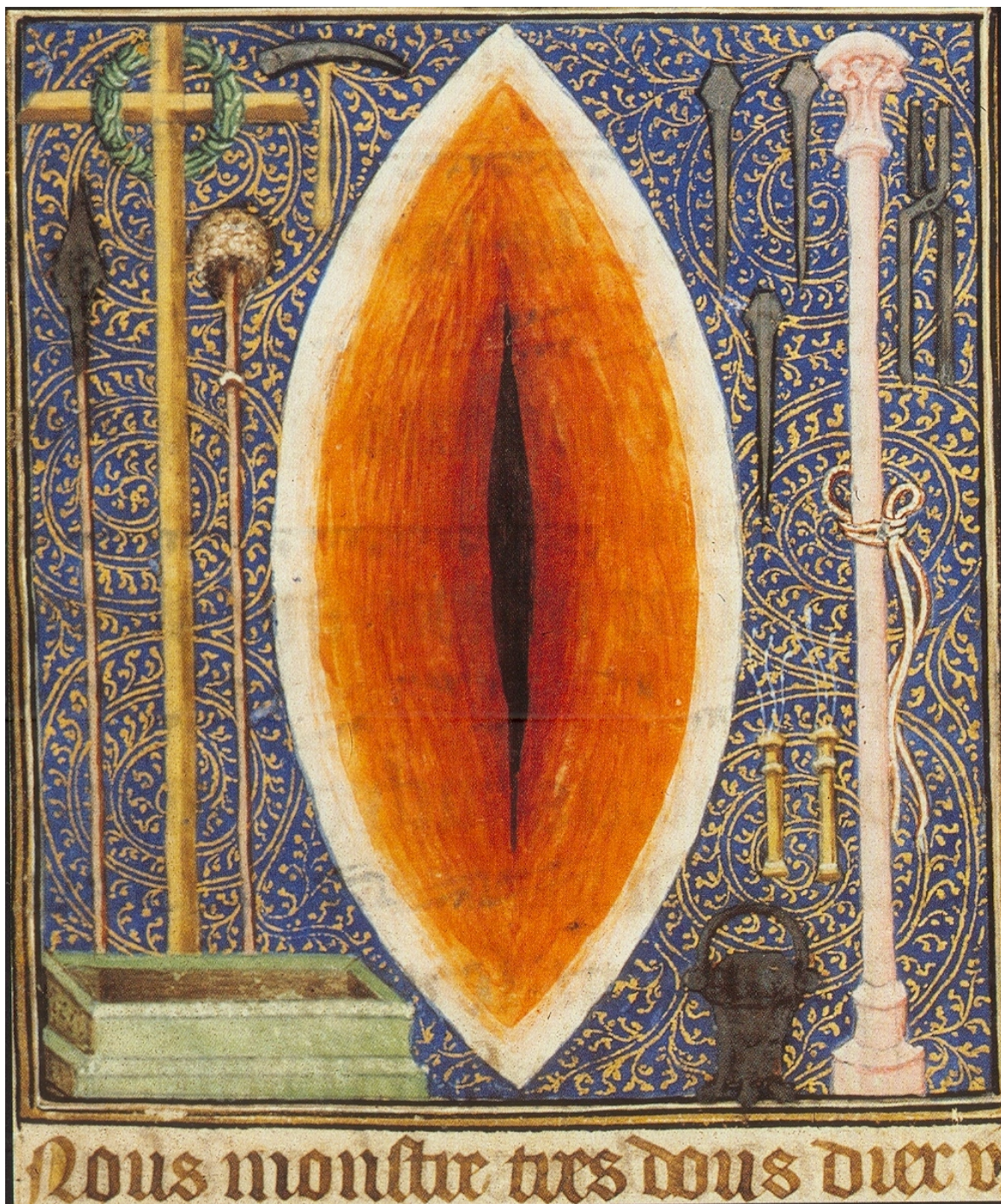


Fig. 97 – Anonyme français, *Arma Christi*, 1345, enluminure sur parchemin du *Bréviaire de Bonne de Luxembourg*, fol. 331 r^o. The Metropolitan Museum of Art, New York. Reproduction dans Didi-Huberman (2007a : fig. V)



Fig. 98 – Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (planche 42), montage de photographies, The Warburg Institute, Londres. Photo : The Warburg Institute



Fig. 99 – Pascal Convert, *Pietà du Kosovo* (D'après la photographie, « *Veillée funèbre au Kosovo* » de Georges Merillon), 1999-2000, détail, cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm, Collection Mudam Luxembourg et Fnac. Photo : F. Delpech Source : http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html



Fig. 100 – Georges Méridon – Gamma, *Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Ehasani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo, Nagafc, Kosovo, le 29 janvier 1990*. Source : http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/pieta_du_kosovo.html

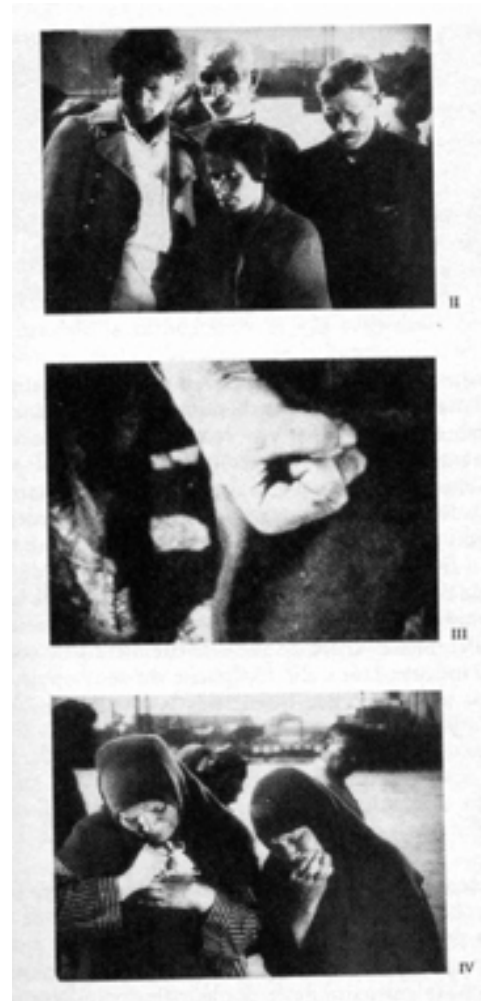


Fig. 101-105 – Sergueï M. Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, photogrammes publiés par Roland Barthes dans « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 13-14

