UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HISTOIRE DE L'ART ET HÉTÉROGÉNÉITÉ : LE « PROVENIR AUTREMENT » CHEZ JACQUES RANCIÈRE ET GEORGES DIDI-HUBERMAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

MARIE-ODILE LANCTÔT-DAVID

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie

Mon directeur Jean-Philippe Uzel pour avoir jugé pertinente l'intuition initiale de ce projet qui a finalement donné la juste impulsion à son élaboration, de même que pour ses conseils, ses suggestions et son enseignement ;

Mes formidables amies et amis et toutes ces discussions interminables que nous avons eues ensemble ;

Ma chère Dounia pour son immense soutien ;

Ma mère, Carole, pour sa confiance invétérée ;

La grève du printemps 2012 et la puissance de ces foules anonymes qui a ouvert une brèche qu'aucun effort de récupération ne pourra enclore dans l'histoire comme chose du passé ;

L'existence d'organismes de financement à la recherche comme le CRSH dont j'ai bénéficié et sans quoi il m'aurait été très difficile de mener à terme une telle démarche. Mes pensées vont plus particulièrement à tous ces travailleuses et travailleurs qui m'ont permis de vivre de mon travail de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS III
LISTE DES FIGURES V
RÉSUMÉ VI
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I
HÉTÉROGÉNÉITÉ ET ÉVÉNEMENT 12
1.1 L'indétermination esthétique d'après Jacques Rancière 13
1.1.1 Formes d'art et de communauté 13
1.1.2 Philosophie platonicienne et marxisme 17
1.1.3 Dérèglement esthétique et subjectivation politique 21
1.1.4 Le caractère originaire de l'événement esthétique 25
1.2 L'esthétique du choc hétérogène chez Georges Didi-Huberman 27
1.2.1 La défiguration du *visuel* 28
1.2.2 Déconstruction et être-ensemble 31
1.2.3 Les limites du modèle iconologique d'Erwin Panofsky 34
1.2.4 La mise en œuvre symptomale de l'image 42
1.3 D'une hétérogénéité à l'autre 46
CHAPITRE II
VERS UNE CRITIQUE DU DISCOURS HISTORIQUE SUR L'ART: VIRTUALITÉ SENSIBLE ET ÉCLATEMENT PLURIEL DU TEMPS 50
2.1 Historicité esthétique et langage chez Rancière 50

2.1.1 Le fourmillement des origines 52

2.1.2 Le temps de l'inconscient esthétique 55

2.1.3 Temps et espace de la parole démocratique 58

2.1.4 Le désordre de la parole littéraire 61

2.2 Les latences anachroniques de l'image chez Didi-Huberman 68

2.2.1 Concordance temporelle et anachronisme « affectif » 69

2.2.2 Le temps historique de l'*image dialectique* 74

2.2.3 *Restance* et *survivance* 77

CHAPITRE III 81

LE « PROVENIR AUTREMENT » DE L'HISTOIRE 81

3.1 Le pouvoir d'altération de l'imagination 84

3.1.1 Faire « provenir autrement » par la traduction 87

3.1.2 Faire « provenir autrement » par le désir 92

3.2 Deux historicités du « provenir autrement » 96

3.2.1 La réflexivité du langage 98

3.2.2 Virtualité et vie immanente 102

3.3 Pratiques historiennes de l'imaginaire 105

3.3.1 Indécidabilité et jeu de l'historien-artiste 106

3.3.2 Allégorie de la survivance photographique 109

CONCLUSION 114

FIGURES 118

BIBLIOGRAPHIE 122

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Figure 1	Erwin Panofsky, Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. 1967, Éditions Gallimard : Paris, p. 31	118
Figure 2	Fra Angelico, *L'Annonciation et vue de la cellule*, 1440-1441, Florenc San Marco	120
Figure 3	Walid Raad, *Secrets of the Open Sea*, 1994-2004, photographie, 110 x 175 cm	121
Figure 4	Walid Raad, *Secrets of the Open Sea* (détail), 1994-2004, photographie, 110 x 175 cm	122

RÉSUMÉ

La recherche qui sous-tend l'écriture de ce mémoire a été menée par un désir quelque peu régressif de penser l'effectivité historique de l'art. L'auteur s'interroge à savoir comment s'articule le rapport entre art et histoire s'il ne s'agit pas, à proprement parler, de faire de l'histoire de l'art comme on fait l'histoire des styles artistiques dans le temps, mais de penser la puissance historique de l'art comme tel dans la singularité de ses manifestations?

L'auteur propose d'inverser le rapport entre art et histoire. En ce sens, ce que l'on entend par « art » serait le lieu du faire-histoire et non une Idée dont l'histoire se déploie à travers la chronologie de ses différentes représentations stylistiques. L'auteur développe l'hypothèse que Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman, dans une démarche critique de l'historicisme, c'est-à-dire de la réduction d'un événement à sa détermination historique, se penchent sur l'efficacité hétérogène de la singularité sensible. Si le propre des choses de l'art et de l'image est la défiguration du choc (Didi-Huberman) et l'indétermination esthétique (Rancière), ce sont les singularités sensibles qui portent une puissance historique potentielle. Tout en cherchant à définir chez Rancière et Didi-Huberman une certaine logique de l'hétérogène, l'auteur s'attarde de même aux types de communauté qu'ouvre chacune des efficaces de l'hétérogène.

Pour démontrer cette hypothèse, l'auteur définit dans le premier chapitre l'hétérogénéité chez chacun des auteurs en regard de leur démarche propre afin de démontrer qu'elle renvoie à une expérience qui libère le sensible de la détermination historique. L'auteur établit que l'efficace de l'hétérogène, du « provenir autrement », émancipe dans un cas la subjectivité assujettie à son identité sociale par la fiction altérante du soi (Rancière), tandis que dans l'autre cas, elle libère une latence du sensible oblitérée par la connaissance (Didi-Huberman). Le deuxième chapitre établit que l'hétérogénéité temporelle est cette puissance virtuelle qui fait événement à travers le caractère originaire de la prise de parole (Rancière) et la défiguration à retardement d'une latence (Didi-Huberman). L'auteur défend finalement que l'efficace de l'hétérogène ou le « provenir autrement » de l'histoire dépend dans les deux cas du pouvoir d'altération de l'imagination malgré les différentes historicités que mettent en œuvre l'indétermination esthétique et le choc de l'hétérogène : esthétique et spectrale. En dernière analyse, l'auteur s'attarde à la double historicité que met en œuvre *Secrets of the Open Sea* de l'Atlas Group.

MOTS-CLÉS : GEORGES DIDI-HUBERMAN ; JACQUES RANCIÈRE ; HÉTÉROGÉNÉITÉ ; HISTORICITÉ ; IMAGINATION ; TEMPS ; HISTOIRE DE L'ART

INTRODUCTION

> *Ce mot « autre » est toujours délicat. On ne sait pas qui est cet autre. C'est un mot mannequin, capable de masquer bien des choses. Dieu, le grand soir, que sais-je? J'ai pour ma part privilégié un mot d'une autre nature, un mot que j'affectionne, c'est le mot hétérogène, qui signifie que quelque chose provient d'une autre façon que cela a coutume de provenir. D'habitude, les choses proviennent de leurs causes, de leurs principes. L'hétérogène, c'est ce qui fait provenir autrement que depuis la cause ou le principe. [...] Bien entendu, autant le dire tout de suite, sous le mot hétérogène, je ne désigne pas un supposé moteur de l'histoire – il y en a beaucoup –, mais la conjoncture paradoxale de ce qui, dans toute situation discursive et politique, à la fois excite et inhibe : d'où évidemment surgissent des symptômes, où se creuse le trauma.*
>
> Patrice Loraux, « Le souci de l'hétérogène »

Comme Patrice Loraux, nous choisissons pour ce mémoire de parler de l'*hétérogène* plutôt que de l'*autre*. Ce terme nous permettra une plus grande souplesse. L'altérité est une problématique qui a occupé différents spectres de la pensée tel les *Culturals Studies*, la théorie postcoloniale, la théorie critique et la philosophie dite poststructuraliste pour faire une courte énumération d'appellations que le milieu universitaire, surtout celui des États-Unis, a créé pour qualifier la pensée non arrimée aux visées de la connaissance scientifique. Jean-François Lyotard (1979) distingue deux types de savoir : l'un est axé sur la constitution d'une vérité et l'autre est basé sur la transmission par la narration et le récit. Ce schisme, à l'œuvre

depuis l'émergence de la science moderne à la fin du XIXe siècle, poussée qui a fissuré la légitimité du référent transcendantal et divin, divise à l'heure actuelle une philosophie d'allégeance culturelle qui tisse des liens avec certaines sciences humaines et une vouée à l'épistémologie des sciences et à la logique. La notion d'altérité a justement permis de penser la représentation d'identités minoritaires repoussées à l'extérieur des bornes des cultures dominantes et oblitérées par les projets nationalistes qui s'appuient sur la présumée authenticité de l'identité culturelle. Un concept comme l'hybridité théorisé par Homi Bhabha (2007), un auteur qui se réclame des théories postcoloniales, ouvre sur une pensée des « lieux » de la culture, sites singuliers où convergent plusieurs trames historiques et culturelles. Bhabha invite à refonder l'identité sur le clivage culturel à partir de cette présomption que l'autre n'est pas totalement autre par rapport à soi, qu'il n'y a pas, donc, une « vérité » culturelle comme il y a une « vérité » logique, parce qu'aucun récit identitaire n'est véritablement univoque et tissé du même fil. L'hybridité culturelle est un mode de représentation qui permet en ce sens la convergence de luttes sur la scène politique établi sur la parenté de traits identitaires interculturels et réprimés. Penser l'altérité cultuelle ou le métissage s'avère un effort herméneutique pour se représenter la différence sans tomber dans le piège de l'envers absolu qui renforce la vérité de l'identité.

L'hybridité assouplit certes le mode de la représentation identitaire, mais ce souci de penser l'autre dans la complexité de sa visibilité se détourne des logiques singulières qui interrompent le sens, le défigurent, l'altèrent. Outre la pensée de l'autre et de sa juste représentation identitaire, nous comptons nous pencher ici sur le pouvoir effectif de l'hétérogène comme élément sensible transgressif. « L'hétérogène c'est ce qui fait provenir autrement que depuis la cause ou le principe » (Loraux, 1997, p. 30) ; l'hétérogène c'est « la conjecture paradoxale » (Loraux, 1997, p. 31) ; en d'autres mots, l'hétérogène c'est la puissance potentielle d'une chose et de son apparaître perturbateur. Il en va ici moins d'une politique dont l'acuité rend possible la représentation d'identités interculturelles complexes et la lutte pour leur reconnaissance que d'une pensée tendue vers les différents *modi operandi* du « provenir autrement ». Un tel projet passe évidemment par une critique de la représentation sans que dans son mouvement l'on tente par le fait même de refonder un principe identitaire sur de nouvelles bases soucieuses de la diversité culturelle. La

« conjecture paradoxale » de la singularité sensible s'inscrit dans une perspective critique de la systématicité totalisante, statique et naturalisante de la représentation. De la sorte, nous nous pencherons sur l'efficace des phénomènes sensibles qui font événement parce qu'ils sont hétérogènes.

La recherche qui sous-tend l'écriture de ce mémoire a été menée par un désir quelque peu régressif de penser l'effectivité historique de l'art. Au fil de nos lectures, nous en sommes venus à cette question : comment s'articule le rapport entre art et histoire s'il ne s'agit plus, à proprement parler, de faire de l'histoire de l'art comme on fait l'histoire des styles artistiques dans le temps, mais de penser la puissance historique de l'art comme tel dans la singularité de ses manifestations. Il ne s'agit pas non plus d'étendre l'art à la culture afin de pouvoir l'étudier dans la diversité de ses représentations. Ceci serait à nouveau une tentative pour définir un champ, là le propre de l'être humain : la culture, concept plus unificateur que l'art parce qu'il implique encore une fois une diversité, une hybridité, que l'idée d'Art faillirait à définir étant donné l'univocité temporelle et conceptuelle qu'induit le syntagme « Histoire de l'art ». Ainsi, notre projet de mémoire s'inscrit dans une tentative autre que celle de repenser l'art comme un concept lui-même hybride à l'aune d'une approche apte à penser les cultures (et non seulement *la* culture) sous divers angles d'analyse (sociologique, anthropologique, iconographique, esthétique, politique, *queer*, féministe, etc.) dans la perspective d'une compréhension de la pratique artistique comme phénomène social et plutôt que comme objet d'un champ de connaissance spécifique. Il s'agit moins ici d'assouplir le concept même d'art afin de permettre l'analyse et la représentation de cultures et de pratiques artistiques éclipsées par un discours axé sur la périodisation historique et stylistique (Antiquité, Moyen Âge et Renaissance, Classicisme, Romantisme, Impressionnisme, Modernisme, Postmodernisme, etc.) que d'inverser le rapport entre art et histoire. En ce sens, ce que l'on entend par « art » serait le lieu du faire-histoire et non une Idée dont l'histoire se déploie à travers la chronologique de ses différentes représentations stylistiques.

Nous développerons notre réflexion à travers une analyse de l'œuvre respective de Jacques Rancière et de Georges Didi-Huberman. Le premier auteur se penche sur la relation entre art et politique depuis, disons, la publication en 2000 du *Partage du sensible* (2000).

Plusieurs de ses publications ont suscité chez les historiens d'art un intérêt important, notamment en ce qui a trait à l'« indécidable »[1], concept qui renouvèle la portée politique de l'art suite à ce que l'on a appelé la crise de l'art contemporain, cette polémique des années 90 qui aboutit au constat quelque peu cynique que l'art n'a maintenant plus rien d'utopique puisqu'il ne s'adresse qu'à un petit public de connaisseurs. Le deuxième auteur, Georges Didi-Huberman, est plus connu pour ses recherches en histoire de l'art et sur les images en général. Il doit beaucoup dans son travail à l'œuvre du philosophe Walter Benjamin de même qu'à l'historien d'art Aby Warburg. En se distanciant de l'empirisme scientifique qu'implique la méthode iconologique, Didi-Huberman développe une heuristique très inspirée par la critique que Benjamin formule à l'égard du travail de l'historicisme. Ces auteurs abordent les choses de l'art de manière bien différente : Rancière comme des objets esthétiques dont la portée sensible s'intègre à une réflexion plus générale sur le politique, Didi-Huberman, lui, comme une mémoire portant des latences qui peuvent être libérées. Ces deux thématiques : le politique et la mémoire, permettent à certains égards de penser l'art comme concept effectif déployant une efficace de l'hétérogène. Elles sont ici des pistes qui introduisent notre démarche parce qu'elles déterminent les orientations majeures de notre réflexion de même que la structure essentielle du plan de ce mémoire.

Nous développerons l'hypothèse que ces deux auteurs, dans une démarche critique de l'historicisme, c'est-à-dire de la réduction d'un événement à sa détermination historique, se penchent sur l'efficacité hétérogène de la singularité sensible. Or, si le propre des choses de l'art et de l'image est la défiguration (Didi-Huberman) et la désidentification (Rancière), ce sont les singularités sensibles qui portent une puissance historique potentielle. Tout en cherchant à définir chez Rancière et Didi-Huberman une certaine logique de l'hétérogène, nous définirons les déclinaisons de l'être-ensemble telles qu'elles apparaissent lorsqu'un avenir anticipé est articulé à une antériorité (historicité). Une critique de la représentation historique mène nécessairement au démantèlement d'une certaine compréhension dominante

[1] Nous pensons au colloque *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art* (St-Gelais, 2008) auquel nous avons assisté en 2008. Ce colloque dont les interventions exploraient le champ d'efficacité de ce concept d'indécidable que l'on doit à Rancière a certainement suscité nos premières interrogations à propos de l'effectivité esthétique de l'art. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

du « sens » de l'histoire et plus particulièrement du « sens » de l'histoire de l'art si l'efficace de l'hétérogène est le mouvement par lequel le sensible ordonné en connaissance par la représentation est fissuré et dynamisé. Le « provenir autrement » n'est pas identitaire ni même hydride culturellement. Sa virtualité ouvre un commun qui n'est pas fixé par une représentation historique mais mis en œuvre.

L'hétérogène se soustrait à la logique de la représentation, certes. Quoique nous ferons intervenir des idées et des concepts d'auteurs dont la radicalité de la critique a mené à la formulation d'une esthétique de l'irreprésentable – nous pensons notamment à Jacques Derrida et à Jean-François Lyotard – la démarche de ce projet se penche sur ce qui résiste à la représentation, au seuil de son effondrement, là où l'hétérogène dans sa tension avec ce que Rancière nomme la « police » et Didi-Huberman le « discours » est virtualité comme puissance historique à la fois antérieure et à venir. L'irreprésentable, l'Autre ou l'altérité absolue, renvoie à quelque chose d'irréel, de totalement déconnecté, alors que l'hétérogène retourne de la « conjoncture paradoxale », de la médiation. L'hétérogène est ce qui provient autrement, non pas dans sa différence totale avec l'identité mais par le biais d'une « logique » dont le propre est l'altération.

Ce mémoire n'a pas de cadre théorique détaché de son objet puisqu'il porte sur deux perspectives d'analyse. Nous tâcherons justement de discerner l'efficace de l'historicité du régime esthétique de celle de la dynamique différentielle de l'image afin d'établir quel « objet » met en œuvre chacune de ces logiques de l'apparaître. Notre hypothèse postule une similarité entre la pensée de Rancière et celle de Didi-Huberman en ce qu'elles donnent à la singularité hétérogène un pouvoir déréglant. Il s'agira, donc, de mettre en rapport certaines idées développées par ces deux auteurs afin de comprendre quel type de communauté l'inscription « historique » de la singularité sensible qui fait événement ouvre, que ce soit au sein du régime esthétique ou grâce à la dynamique différentielle de l'image. Ce mémoire est, en ce sens, divisé en trois chapitres où la discussion sera sans cesse relancée par des allers-retours entre convergences et divergences d'idées. Ainsi, chaque chapitre articule un rapport entre les perspectives théoriques de Rancière et de Didi-Huberman afin de faire état de cette structure de l'événement hétérogène tout en examinant le différend fondamental qui distingue les deux types de communautés dont il est question.

Le premier chapitre est une entrée en matière. Nous y évaluons sommairement à quoi réfère l'hétérogénéité chez chacun des auteurs en regard de leur démarche propre. Nous discuterons, de même, de certains points où leur conceptualisation de l'hétérogénéité achoppe. Si pour chacun il s'agit de penser une expérience qui libère le sensible de la détermination historique de même que de son référent originaire, nous verrons qu'en regard des deux thématiques relevées précédemment : la mémoire et le politique, l'efficace de l'hétérogène, du « provenir autrement », émancipe dans un cas la subjectivité assujettie à son identité sociale par la fiction altérante du soi, tandis que dans l'autre cas, elle libère une latence du sensible oblitérée par l'horizon du discours historique empirique.

Nous abordons l'esthétique de Rancière à partir de son œuvre politique. Ce sont généralement ses textes plus actuels qui intéressent les historiens d'art, notamment *Malaise dans l'esthétique* (2004), *Le partage du sensible* (2000) et plus récemment *Aisthesis* (2011), un ouvrage où l'auteur discute de plusieurs « scènes » du régime esthétique. Nous ferons intervenir des titres tels que *La leçon d'Althusser* (2012a), *Lire le Capital III* (1973), *La mésentente* (1995) afin de souligner que l'indétermination esthétique correspond à la poésie, cette forme d'art à laquelle Rancière est sensible et que Platon rejette de la Cité parce qu'elle défait l'ordre hiérarchique et essentiel de la communauté. Les trois régimes d'historicité que Rancière décrit dans *Le partage du sensible* (2000) sont tirés des trois formes d'art chez Platon qui chacune fonde un type de communauté politique : le théâtre (régime représentatif), la page (régime esthétique) et le cœur (régime éthique). Or, la communauté esthétique est pour Rancière la seule qui est proprement politique parce que son principe est l'égalité. L'importance de la poésie au sens où l'entend Platon se réverbère dans toute son œuvre. Déjà en 1973, Rancière s'en prend à Althusser, ce philosophe marxiste qui a été son professeur, en rejetant sa théorie de l'idéologie parce que le théoricien porte justement le rôle de celui qui détient la connaissance par rapport au peuple aliéné, position d'autorité qui est celle, en l'occurrence, du Philosophe roi dans la Cité platonicienne. L'expérience du politique est justement ce qui suspend les déterminations divisant la communauté en différentes classes. Or, cette expérience, parce qu'elle bouleverse la répartition des places, est l'événement hétérogène. Nous choisissons de nommer cette expérience « indétermination esthétique » afin de mettre l'accent sur cette levée des puissances de destination propre au régime esthétique

qui le distingue radicalement deux autres régimes décrits par Rancière. La démonstration de cette première section permet d'introduire la réflexion sur l'historicité du régime esthétique. Pour l'instant, suggérons que la levée des déterminations est politique chez Rancière parce qu'elle s'apparente à la prise de parole qu'il décrit dans des textes antérieurs à *Malaise dans l'esthétique* (2004).

Nous abordons Didi-Huberman à partir de la déconstruction, ce projet entamé par Jacques Derrida critique des présuppositions qui fondent la tradition philosophique. La déconstruction est une pratique d'analyse qui fait apparaître l'opposition dans un texte ou un système philosophique qui protège leur autonomie et leur identité. Cette une perspective est à première vue difficilement conciliable à celle de Rancière. Or comme le régime esthétique, elle prend en charge, d'après nous, l'hétérogène, le « provenir autrement » parce qu'elle dépend d'un potentiel non intelligible. Notre réflexion dans cette partie est centrée sur *Devant l'image* (1990a), un ouvrage important dans la démarche de Didi-Huberman parce qu'il campe le projet d'une « nouvelle » histoire de l'art où l'historien lui-même prend part à l'analyse des images par l'investissement de son regard et du coup de ses désirs. Nous discuterons sommairement de son analyse de *L'Annonciation* de Fra Angelico pour faire valoir l'heuristique méthodologique qui s'en dégage ; celle-ci est basée sur la défiguration de ce qu'il nomme le *visuel*, concept dont nous évoquerons la similarité avec le *figural* chez Jean-François Lyotard. Nous défendons par la suite que Didi-Huberman déconstruit le modèle iconologique d'Erwin Panofsky en relevant ses limites : parce qu'il fait des images des objets de connaissance, ce modèle présuppose qu'elles correspondent à une mentalité, soit à une représentation historique – une certaine identité, donc. Le système iconologique appréhende l'image comme une chose historique appartenant à un passé révolu et clos, tandis que ne Didi-Huberman, lui, accorde à l'image le pouvoir de surprendre le spectateur qui la regarde. Dans ce cas, l'hétérogène, ce qui provient autrement, est le choc de cette différence captée par le regard qui secoue l'identité de l'image comme objet de connaissance. Dans ce cas, la relation défigurante qui prend place entre le regard et l'image relèverait de la déconstruction parce qu'elle résisterait à la réduction iconologique. Or nous défendrons que l'hétérogène chez Didi-Huberman provient de la « négativité inaliénable », mouvement que tissant une certaine parenté avec le concept déconstructiviste de *différance* employé par

Derrida. Cette « négativité inaliénable » ouvre, d'après nous, l'espace d'une communauté qui s'élabore dans l'espace créée par la déliaison de la connaissance, mouvement qui empêche la fondation d'une identité positive comme le font la culture, l'ethnicité, la classe, etc. La communauté, donc, tient à cette ouverture empêchant la stabilisation d'un sol commun, d'un fondement. En ceci, l'hétérogénéité mise en branle par le *visuel* rappelle le travail défigurant du symptôme, perspective introduisant le thème du Chapitre II : l'historicité du choc de l'hétérogène.

Le second chapitre de ce mémoire est consacré à la virtualité historique de l'événement hétérogène. Les deux efficaces de l'hétérogène dont il est ici question ouvre un temps fait de jonctions nouvelles ne répondant à aucune ordonnance systématique. La partie sur Rancière se base sur cette proposition fondamentale du *Partage du sensible* (2000) : le temps du régime esthétique est fait d'une coprésence de temporalités hétérogènes (2000, p. 37). Or ce temps, s'il est fait d'une multiplicité sensible, n'a pas de direction et n'est pas constitué d'une succession d'épisodes historiques. Afin de décrire cette coprésence et de la comprendre, il est nécessaire de l'aborder dans son rapport au langage. D'après nous, l'indétermination esthétique est une expérience dont l'historicité dépend du caractère originaire de la prise de parole elle-même et non d'une quelconque extériorité déterminante. Le repartage du sensible, processus au cœur du régime esthétique permettant les raccords de temporalités hétérogènes, est événement historique au même titre que la prise de parole : dans les deux cas il y a arrachement d'une singularité sensible à la place qu'elle occupe dans le quotidien. Pour illustrer un tel rapprochement, nous discutons de la parenté entre le fourmillement des temporalités hétérogènes que permet le suspens esthétique et l'historicité de l' « âge démocratique » théorisé par Rancière dans *Les noms de l'histoire* (1992) dont le cœur est le développement de la parole littéraire. Le concept d' « inconscient esthétique » corrobore aussi l'hypothèse d'une trame langagière originaire définie à laquelle se rapporte la subjectivité lorsqu'elle prend la parole et s'arrache à elle-même, soit à son identité au sein de la communauté la distinguant des autres individus. Le langage, cet inconscient, est une puissance virtuelle gisant dans le sensible qui contrecarre les déterminations ontologiques lorsqu'on s'y identifie. En dernièrement analyse, quelques mots sur le concept d'*anachronie* théorisé dans un court article par Rancière (1996) permettent de fait valoir le caractère

véritablement disruptif de l'événement hétérogène en ce qu'il est raccord de temporalités brisant l'horizon de la détermination historiciste.

L'historicité du choc de l'hétérogène dépend, elle, d'une latence qui, dans son surgissement, défigure la connaissance. Dans l'« Introduction » de *Devant le temps* (2000), Didi-Huberman plaide en faveur d'une histoire de l'art anachronique. Dans la foulée de sa critique de la concordance temporelle entre la représentation historique de la mentalité et la singularité de l'œuvre, l'auteur pense une relation affective à l'image qui engage un aspect de sa constitution dont l'iconologie fait fi : la dynamique de sa mémoire. La particularité du temps à retardement dynamisé par l'effet défigurant du surgissement de la latence s'apparente à la notion de *phrase-affect* théorisée par Jean-François Lyotard. La mise en œuvre de cette phrase qui n'est est pas totalement une est déconstructiviste : l'affect, parce qu'il n'appartient à aucun univers de sens, interrompt la communication, vocation inhérente au phrasé. L'affect, donc, est en quelque sorte la part obscure du langage et ne s'éprouve que dans la durée du *maintenant*. L'*image dialectique*, ce concept de Benjamin essentiel à la démarche de Didi-Huberman, tient à un mouvement similaire. Elle permet la libération après-coup d'un rebus de l'histoire, c'est-à-dire d'un élément que inintelligible pour l'horizon de l'historicisme. Or cette libération est une stase dialectique : à travers l'épreuve du *maintenant*, le passé (l'*autrefois*) apparaît dans son inactualité en une constellation de sens, une pluralité d'associations formant une image rompant l'horizon homogène du progrès et de la chronologie. Nous démontrerons que ce qui est transmis à partir d'une telle dynamique n'est pas un message historique, une représentation possible grâce au langage, mais un élément oblitéré par l'histoire qui survit malgré tout, une résistance, faisant surface à travers la relation affective du regard. Le concept de *restance* employé par Jacques Derrida et celui de *survivance* (*Nachleben*) propre à Aby Warburg, historien d'art à qui Didi-Huberman a dédié une monographie entière intitulée *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002a), soutiennent en ce sens notre réflexion sur le choc de l'hétérogène. Ces quatre concepts (la *phrase-affect*, l'*image dialectique*, la *restance* et la *survivance*) témoignent de l'activation de quelque chose d'antérieur au langage et à la représentation générant de l'hétérogène lorsqu'il est touche par l'épreuve affective du *maintenant*.

Malgré leur conceptualisation divergente de l'hétérogénéité et conséquemment de l'historicité qu'elle met en œuvre, les démarches de Didi-Huberman et de Rancière se recoupent en ce qu'elles relèvent toutes deux du pouvoir altérant de l'imagination. Tel est le dernier thème de notre réflexion. Si la singularité hétérogène est l'événement, le faire-histoire, c'est parce qu'une instance médiatrice l'arrache à son identité (Rancière) ou la défigure (Didi-Huberman). L'imagination, ce pouvoir d'altération, revêt le rôle de cette instance du « provenir autrement » dans les deux cas. D'après nous, le « provenir autrement » retourne chez Rancière du potentiel à la fois infini et originaire de la traduction que permet la parole littéraire. L'« image pensive » (2008) illustre le jeu formel de la traduction sans finalité. Le pouvoir d'altération de l'imagination retourne chez Didi-Huberman de la correspondance affective, c'est-à-dire du transfert.

De concert, le pouvoir d'altération de l'imagination chez Didi-Huberman comme chez Rancière ne peut endosser l'hypothèse lyotardienne de l'irreprésentable, c'est-à-dire l'impossibilité de témoigner d'un phénomène de destruction ou de disparition radicale comme celui de la Shoah. À partir de prémisses théoriques bien différentes, ces deux auteurs refusent l'idée qu'il puisse y avoir une extériorité telle qu'elle ne partage absolument rien avec le langage, soit une chose que l'imagination ne pourrait prendre en charge. Le transfert et la traduction sont toutefois des processus qu'on ne peut assimilé l'un à l'autre. La virtualité du langage est purement formelle alors que l'affect latent est un témoignage qui n'est pas encore inscrit. Le heurt fondamental entre les deux auteurs réside en cette distinction. Si hétérogénéité et imagination caractérise la pensée de chacun d'eux d'après notre démonstration, l'origine de la transformation opérée par l'imagination n'est pas la même : elle est la levée totale des déterminations pour l'un et le choc de l'inintelligible pour l'autre. Or Rancière défend que le tort ne peut être irreprésentable parce qu'il n'existe que lorsqu'il est énoncé. Didi-Huberman répond autrement à ce problème. Le contenu latent, s'il résiste à l'horizon de la représentation, c'est parce qu'il est sans adresse. Le regard qui ne prend en charge en devient le destinataire virtuel ; ainsi le travail de transfert de la défiguration est-il ouverture, dissémination. Le langage comme opérateur de traduction et de communication des torts, parce qu'il est pure réflexivité, éclipse justement le désir, force d'attraction

essentielle à l'efficace propre au choc de l'hétérogène. La résistance à l'historicisme se fonde en l'indestructibilité de ces lambeaux de vie.

CHAPITRE I

HÉTÉROGÉNÉITÉ ET ÉVÉNEMENT

L'objectif de ce premier chapitre est de déterminer en quoi les choses de l'art chez Rancière comme chez Didi-Huberman renvoient à une certaine conceptualisation de l'hétérogénéité, bien qu'elles se formulent de manière différente à travers leur démarche respective – notamment parce qu'elles sont reliées, l'une comme l'autre, à des notions particulières au projet philosophique de chacun. Penser l'hétérogénéité correspond à un effort d'analyse du sensible à travers l'efficace de son apparaître perturbateur. En ce sens, l'hétérogénéité se distinguerait de toute démarche systématique se rapportant à une connaissance première à partir de laquelle le sensible serait intelligible. Le point de départ d'une pensée de l'hétérogène est l'événement disruptif lui-même, dans la particularité de sa manifestation. Bien que les choses de l'art et les images chez Rancière comme chez Didi-Huberman relèvent de l'événement hétérogène, elles ont un statut différent : chez le premier elles sont liées au politique tandis que chez le second à la mémoire.

Il s'agit de même de discuter de l'être-ensemble que l'efficace hétérogène génère. Les choses de l'art du régime esthétique comme l'image qui relève du choc se distingue de toute science de l'art parce que leur efficace déborde de ce champ de la connaissance. Si elles ont à voir avec un certain commun, c'est à titre de puissance transformatrice de l'être-ensemble. Il en va pour chacune des efficaces qui font l'objet de ce mémoire d'une perspective qui fait du mode d'apparaître du sensible la dimension où prend forme le sens d'une communauté à travers le bouleversement de l'hétérogène. Or l'événement esthétique chez Rancière a lieu lorsqu'il y a indétermination esthétique tandis que chez Didi-Huberman sa manifestation

dépend du mouvement dialectique de l'image. L'irruption d'une singularité sensible inassimilable à tout système de connaissance qui lui donnerait sens génère la transformation de l'être-ensemble, de la communauté. Or ce mémoire présente deux déclinaisons du commun : la communauté politique ou démocratique (Rancière) et la communauté spectrale (Didi-Huberman).

1.1 L'indétermination esthétique d'après Jacques Rancière

La démarche de Rancière est mue par une critique générale de l'éthique platonicienne. Contre la hiérarchisation et les séparations identitaires qu'impose l'ordre de la Cité, Rancière élabore une philosophie de l'émancipation. Ce chapitre identifie certains moments de la pensée de Rancière où se formule une telle critique pour ensuite mettre en évidence la correspondance entre politique et esthétique chez l'auteur. L'art du « régime esthétique de l'art » et la subjectivation politique, processus décrit par Rancière dans *La mésentente* (1995) par lequel de nouveaux sujets, que l'on pourrait qualifier eux-mêmes d'hétérogènes, se constituent, correspondent sensiblement à la même chose. À la fois l'œuvre d'art et le sujet politique sont posés par Rancière comme des singularités rompant avec l'identité que leur assigne l'intelligible et s'en émancipent par une altération. La philosophie de l'émancipation théorisée par Rancière dans ses écrits politiques n'est pas posée comme un horizon, qu'il soit celui de la perfectibilité infini ou de l'accomplissement de l'Idée. Ce qui la meut est l'universel de l'égalité réfléchi à chaque fois qu'il y a indétermination esthétique ou subjectivation politique. Par ce cheminement, le rapprochement entre le mélange des hétérogènes, c'est-à-dire la contrariété sensible propre au suspens esthétique, et l'altération de l'identité du sujet politique, processus à partir duquel la communauté démocratique se constitue, apparaît plus clairement.

1.1.1 Formes d'art et de communauté

Le suspens esthétique a ceci de particulier qu'il donne lieu à la création d'un espace où l'ordre qui rend le sensible intelligible s'interrompt. Cet espace, parce qu'il est réglé par l'absence de règle, est constitutivement paradoxal. Il s'opère à la fois arrachement d'une part sensible à sa place et à sa fonction dans la vie ordinaire et identification de cette même chose à l'art. Ainsi cette part est-elle, du coup, une chose et son contraire, c'est-à-dire quelque

chose qui appartient au quotidien, dont l'usage et l'utilité sont déterminés, et l'incarnation sensible de cette puissance hétérogène radicale qu'est l'art. Cette logique qui a la fois n'en est pas une parce qu'elle ne peut être véritablement fondée en un principe supérieur se rapproche de celle du le libre jeu propre à l'expérience esthétique théorisée par Kant dans *La critique de la faculté de juger*. Rancière s'inspire directement de sa dynamique. Il explique à ce propos que la logique du régime esthétique

> se caractérise en effet par une double suspension : une suspension du pouvoir cognitif de l'entendement déterminant les données sensibles selon ses catégories ; et une suspension corrélative du pouvoir de la sensibilité imposant des objets de désir. Le « libre jeu » des facultés – intellectuelle et sensible – ce n'est pas seulement un activité sans fin, c'est une activité égale à l'inactivité. (2004, p. 45)

Ce passage témoigne à juste titre de l'assimilation du suspens esthétique au beau kantien. Pour Rancière, l'art ouvre une expérience hors de toute domination possible. Ce paradoxe fondamental est l'origine d'une universalité sans condition parce qu'elle invalide la prépondérance de « la faculté intellectuelle active » sur « la matérialité sensible passive » (Rancière, 2004, p. 48). La détermination objectale de l'intelligible et du désir fait place à la liberté et l'égalité du sentir (Rancière, 2004, p. 47). C'est dans *La critique de la faculté de juger* que Kant décrit la réflexivité de ce principe universel qui fonde paradoxalement le beau. Parce qu'il ne peut être défini par aucune règle et qu'il n'a pas de finalité, le plaisir tiré du beau kantienne peut être ressenti par tout un chacun.

À travers le suspens esthétique, une chose peut-être à la fois elle-même et son contraire. C'est par cette seule condition qu'elle relève de l'art. Il ne peut donc exister de franches différenciations entre plusieurs arts qui définiraient le propre de chacun. Dans ce cas, une page d'écriture, « surface des signes muets » (Rancière, 2000, p. 15), devient « surface des signes qui sont [...] comme des peintures » (Rancière, 2000, p. 15), et une toile de peinture, une « surface/interface » où « art pur et art appliqué, art fonctionnel et art symbolique se fond[ent] » (Rancière, 2004, p. 49). À travers l'expérience esthétique, donc, la séparation des différents arts est interrompue au profit de l'identification d'une forme d'art comme incarnation d'une vie nouvelle, celle d'une communauté libre de toute division. Le suspens esthétique, parce qu'il abolit tout rapport de pouvoir, fait de l'art une expérience dépourvue « d'émetteurs spécifiques » et « de destinataires privilégiés » (Rancière, 2000, p.

161). Le suspens esthétique abolit donc autant les rapports de domination qui structurent le quotidien, que la distinction entre les différents arts et la détermination de la finalité sociale d'une forme d'art et la légitimité du discours de ses créateurs. L'expérience de ce libre jeu sans finalité théorisé par Kant et repris par Rancière pour caractérisé le régime esthétique inscrit le sens de la communauté des égaux.

L'abolition de la domination de l'intelligible sur le sensible divisé et ordonné sous son influence permet la coexistence dans l'égalité suspensive d'éléments contradictoires. Les dualismes tels que activité/passivité, intelligible/sensible, vérité/apparence qui servent à légitimer un certain ordre et sa hiérarchie deviennent les termes d'une égalité au sein du régime esthétique. Or c'est précisément cette suspension qui fait événement Le bouleversement qu'elle crée critique une répartition donnée des identités et la détermination de la puissance qui y est dominante par la correspondance entre deux choses qui d'après leur rôle usuel sont exclusives. Cette « identité des contraires » inscrit en ce sens l'égalité dans le sensible. Rancière a fait état de la particularité du régime esthétique à travers le récit de certaines « scènes » dans *Aisthesis* (2011) où coexistent les hétérogènes. L'auteur parle d'un poète du Nouveau Monde, Walt Whitman, qui s'empare « des matérialités de la moderne Amérique [...] pour dénoncer le véritable matérialisme, celui qu'incarne la tradition empiriste et sensualiste anglaise » (2011, p. 81), d'un spectacle de la danseuse Loïe Fuller incarnant à la fois la modernité de l'Amérique et la noblesse de la sculpture grecque (Rancière, 2011, p. 120), d'objets décoratifs dont la beauté prosaïque évoque la spiritualité d'un temple (Rancière, 2011, p. 161-163).

L'art du régime esthétique correspond à l'une des trois formes d'art décrites par Platon. Rancière atteste dans *Le partage du sensible* (2000) cette reprise des trois logiques qu'il décrit comme suit :

> En somme Platon dégage trois manières dont des pratiques de la parole et du corps qui proposent des figures de communauté. Il y a la surface des signes muets : surface des signes qui sont, dit-il, comme des peintures. [...] il y a le mouvement des simulacres de la scène, offert aux identifications du public [et] le mouvement authentique, le mouvement propre des corps communautaires (p. 15–16)

Rancière associe chacune d'elle à une figure de communauté. La première de ces formes est celle du régime esthétique : le commun y est à chaque fois redéfini par le suspens esthétique, soit l'abolition des déterminations hiérarchiques et des identités dualistes. Ainsi, une subjectivité muette, c'est-à-dire une subjectivité dont la voix n'est pas reconnue comme parole articulée, transforme le commun par l'intégration à la définition de l'universel de son mode d'être hétérogène à l'ordre institué. La deuxième forme est celle du régime représentatif : la représentation de la distribution des places de chacun dans une communauté y est réglée par un code mimétique qui exprime le propre de chacune de ses parties, soit ce que chacun peut dire et faire afin d'être entendu et visible. Finalement, la troisième de ces formes est celle de la logique du régime éthique : la communauté y est liée par une manière d'être originaire et organique, c'est-à-dire que l'identité de chacun est telle qu'inscrite dans l'au-delà des Idées, monde qui se distingue des apparences et de la mondanité vulgaire. Ainsi Rancière tire-t-il de l'œuvre de Platon trois « formes d'inscription du sens de la communauté » (2000, p. 16) qui ont aussi chacune un mode propre de règlement du sensible et de l'intelligible. Bien qu'il affirme dans *Le partage du sensible* (2000) qu'elles « ne définissent évidemment pas la totalité des manières dont des figures de la communauté se trouvent esthétiquement dessinées » (2000, p. 24), nous verrons que les logiques du régime représentatif et du régime éthique lui servent de repoussoir pour identifier la véritable forme de politique qui, d'après lui, est celle mue par la logique égalitaire du régime esthétique, la seule règle qui, parce qu'elle est paradoxale, ne destine depuis aucune origine extrinsèque.

Or, c'est « l'opposition d'un art sublime des formes et d'un art modeste des comportements et des relations » (2004, p. 51)[2] qui formule la logique du régime esthétique d'identification de l'art et de forme communautaire. Ici, le mot « esthétique » est libéré de son assimilation à « la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité » (Rancière, 2000, p. 10) pour acquérir une dimension proprement politique. Dans un premier temps, avant d'être un régime d'intelligibilité de l'art, « esthétique » réfère chez Rancière à l'ensemble des « formes a priori déterminant ce qui se

[2] Rancière fait ici référence à deux tendances qu'il identifie dans le paysage de l'art contemporain : le sublime théorisé par Jean-François Lyotard (1988) et l' « art relationnel », soit l'ensemble des pratiques artistiques connues sous le *label* d' « esthétique relationnelle » depuis la publication de l'ouvrage homonyme de Nicolas Bourriaud (1998).

donne à ressentir » (2000, p. 13). Ces formes sont ce que nomme Rancière des « partages du sensible », c'est-à-dire des configurations qui rendent visibles la distribution des places de chacun au sein de la communauté ainsi que ce qui peut être dit et entendu (Rancière, 2000, p. 13). Le commun, la communauté politique donc, existe à travers des formes d'expériences, soit des configurations sensibles qui fixent les conditions de la visibilité et celle de l'audibilité. À chacune d'elles correspond une forme symbolique, c'est-à-dire la détermination d'un commun. Le partage du sensible est une notion qui se définit comme « esthétique première », c'est-à-dire « comme système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir » (Rancière, 2000, p. 13). La politique du régime esthétique, soit la logique pour laquelle l'identification de l'art, est l'inscription de la communauté des égaux à travers le dérèglement de la duàlité. Cette logique fonctionne comme « une contradiction originaire sans cesse à l'œuvre » (Rancière, 2004, p. 53) en ce qu'elle n'est pas une forme limitative comme l'épistémè foucauldien[3] mais une dynamique génératrice de partages du sensible. Or, si elle n'est pas posée comme origine téléologique ni comme transcendance historique, cette logique incarnent à la fois les positivités historiques « art moderniste » et « art postmoderne » qu'on a séparées et opposées pour en faire deux moment distincts de l'histoire de l'art, mais qui fondent pour Rancière « un même noyau initial » (Rancière, 2004, p. 51). Ces positivités sont justement les deux pôles du régime esthétique qui, lorsqu'on abolit leur exclusion chronologique, relèvent de l'identité paradoxale des contraires. Lorsqu'elles définissent à elles seules des arts distincts, la politique du régime esthétique se scelle en un rapport à l'origine qui est destination.

1.1.2 Philosophie platonicienne et marxisme

Le propre du régime esthétique, donc, est l'indétermination des identités de tout acabit. En ceci, il faut souligner que l'émancipation chez Rancière s'écarte de l'idée marxiste convenue de la révolution issue d'une certaine orthodoxie de parti parce qu'elle refuse la temporalité téléologique du renversement dialectique de la domination bourgeoise. La perspective de Rancière postule plutôt une réunification du monde à travers l'expérience

[3] À ce titre, Rancière affirme dans une entrevue : « So that where Foucault thinks in terms of limits, closure and exclusion, I think in terms of internal division and transgression. » (Guenoun and Kavanagh, 2000, p. 13).

esthétique et son corrélat : la suspension des dualités – cette voie s'accorde davantage à une vision romantique. À ce titre, ajoutons que Rancière, avec la publication de *La leçon d'Althusser* (2012a) en 1973, cinq ans après mai 68, se fait fort critique du discours marxiste dominant qu'il taxe de platonicisme. Le projet d'une révolution culturelle radicale à l'image de celle de la Chine communiste de Mao Zedong a fini par diviser, au lendemain des révoltes estudiantines, la frange intellectuelle – les « maîtres penseurs » – des étudiants (Rancière, 2012, p. 9-10). Dans « L'avant-propos à la nouvelle édition » de *La leçon d'Althusser* (2012), Rancière identifie rétrospectivement les germes de sa théorie de l'émancipation dans la critique qu'il adresse déjà à Althusser et au structuralisme en général en 1973 :

> Au-delà des thèses propres d'Althusser, [la polémique menée par ce livre] prenait pour cible la logique bien plus large qui retourne les pensées de la subversion au profit de l'ordre. Le principe de ce retournement se trouve dans l'idée de la domination que véhiculent inlassablement les discours qui prétendent en faire la critique. Ceux-ci partent en effet d'une même présupposition : celle que la domination fonctionne grâce à un mécanisme de dissimulation qui fait ignorer ses lois à ceux qu'elle assujettit en leur présentant la réalité à l'envers. [...] Cette vision simpliste donne d'abord à ceux qui l'adoptent la tâche exaltante d'apporter leur science aux masses aveuglées. Elle se transforme ensuite en une pure pensée du ressentiment, déclarant l'incapacité des ignorants à guérir de leurs illusions, donc l'incapacité des masses à ne prendre jamais en mains leur propre destin.
> Mon livre déclarait la guerre à cette théorie de l'inégalité des intelligences qui est au cœur des prétendues critiques de la domination. Il déclarait que toute pensée révolutionnaire doit se fonder sur la présupposition inverse, celle de la capacité des dominés. (2012a, p. 12–13)

D'emblée, Rancière refuse l'existence de mécanismes sous-jacents au réel qui en commanderaient la production, ceci parce qu'une telle appréhension des choses reproduirait la domination de l'intelligible sur le sensible. La division dualiste mène inévitablement à la possession de la connaissance par une classe d'intellectuels dont la tâche est de prodiguer l'enseignement nécessaire aux masses afin qu'elles prennent en charge leur émancipation sous la tutelle des biens-pensants. Cette perspective marxiste perpétue l'inégalité entre dominés et dominants, comme dans la Cité platonicienne où seul le Philosophe roi perçoit les abstractions, et où les Idées, par leur immuabilité originaire, destinent chacun des autres membres de la Cité à sa place. Chez Rancière, donc, la cessation de la domination a lieu dans le suspens de l'ordre hiérarchique, soit dans le dé-règlement : la ruine des déterminations qui soumettent la matière à la forme, le sensibilité à l'intelligence, la passivité à l'activité

(Rancière, 2004, p. 159), précisément là où « une révolution esthétique [réalise] dans les formes mêmes de l'expérience vécue une liberté et une égalité condamnées à rester toujours abstraites dans leur forme simplement politique. (Rancière, 2004, p. 159). En ce sens, l'attitude platonicienne de l'intellectuel marxiste affirme la distinction entre une théorie de l'émancipation et une pratique qui en serait le reflet.

La distinction que Rancière fait entre la critique du jeune Marx et celle du Marx du *Capital* dans *Lire le Capital III* (1973) équivaut à celle qu'il fait entre le suspens caractéristique du régime esthétique et la puissance de destination qui règle les régimes éthique et représentatif. La première critique de Marx s'articule à partir de la structure de l'aliénation : « Dans l'aliénation se produit l'inversion suivante : la vie générique de l'homme devient le moyen de sa vie individuelle, son essence devient le moyen de son existence. » (Rancière, 1973, p. 20). De la sorte, si l'homme ne coïncide pas avec lui-même c'est parce qu'il est aliéné à un être étranger. La contradiction se formule dans cette perspective comme la « scission du sujet avec son essence et [l'] inversion de l'acte du sujet » (Rancière, 1973, p. 34). La structure de l'aliénation qui fonde la condition de l'expérience humaine porte en elle la solution : le retour à l'unité du sujet et de son essence. Cette structure n'est pas sans rappeler la dualité platonicienne des Idées et du sensible. Or, Rancière se distancie justement de cette tendance marxiste qui en appelle à une véritable « révolution "humaine" » (Rancière, 2006, p. 7), une révolution qui, somme toute, réunifierait l'homme et son essence. Celle-ci suppose une dichotomie qui fait un partage entre une réalité des apparences et une réalité authentique sous-jacente qu'une révolution menée par des intellectuels à la conscience éclairée renverserait au profit de la « démocratie réelle » (2006, p. 7) et aboutie.

Contrairement au premier Marx, l'aliénation n'est pas chez Rancière la « condition nécessaire » à la « révolution humaine »[4]. Sa réflexion n'a pas pour point de départ une inégalité fondamentale qu'un processus renverserait, car elle se dégage de ce choix théorique de Marx et d'un certain marxisme pour lequel l'émancipation est affaire de « protocole » et

[4] Rancière fait remarquer que Marx pensera dans le 3e manuscrit l'aliénation comme « processus nécessaire, inhérent au développement de l'humanité » (1973, p. 28). Il renchérit : « l'aliénation de l'essence humaine apparaîtra [chez Marx] comme la condition de la réalisation d'un monde humain. » (1973, p. 28).

« d'apprentissage défini » (Rancière, 1992, p. 187). La forme dialectique est remplacée chez Rancière par l'égalité paradoxale entre les deux termes qui la constituent : l'essence (ou les Idées, l'intelligible) et le sujet. L'émancipation acquiert en ce sens une toute autre dynamique : au-delà de toute téléologie révolutionnaire, elle prend forme dans un métonymique, là où il y a indifférenciation entre un objet et sa valeur abstraite. Enfin, l'émancipation n'est pas l'acte d'un sujet conscient de son aliénation, elle est la manifestation de l'égalité à travers le « caractère sensible-suprasensible » (Rancière, 1973, p. 52) et l'identité paradoxale d'une chose. « Nous n'avons plus affaire à un texte appelant une lecture qui en donne le sens sous-jacent, mais à un hiéroglyphe qu'il faut déchiffrer. », écrit Rancière (1973, p. 50). En ces mots, l'auteur explique que le sens ne relève pas d'une essence cachée dans une réalité séparée de l'objet. La réalité suprasensible s'exprime plutôt à travers l'objet même. L'espace de cette identité paradoxale est « espace d'objectivité fantomatique » (Rancière, 1973, p.49), donc espace nécessairement hétérogène, où idées et apparences sont coprésents l'un à l'autre. La réalité sensible devient elle-même spéculative sans qu'il n'y ait division et domination de la matière passive par la pensée.

L'espace hétérogène d'identité des contraires qu'ouvre la deuxième critique de Marx, celle du *Capital*, pose un rapport d'égalité entre une forme sensible et son incarnation symbolique. À ce titre, la contradiction constitutive de cet espace où représentation et sensible sont les termes d'une égalité, si elle n'exprime pas comme dans la critique du jeune Marx, celle des *Manuscrits*, la scission de l'unité originaire, qui, rappelons-le, réitère la division platonicienne, elle expose plutôt « l'existence séparée de termes complémentaires » (Rancière, 1973, p. 54) et « réside dans l'union de deux termes exclusifs l'un de l'autre. » (p. 54). L'identité paradoxale, soit l'équation posant l'égalité de termes hétérogènes, devient dérèglement et vérification de l'égalité universelle.

C'est donc à partir de l'égalité de l'équation liant le quelconque (les apparences, le sensible) et le symbolique (les idées, l'intelligible, le suprasensible) que Rancière peut distinguer la « vraie » politique de la « puissance de destination » qu'est l'éthique platonicienne. Comme nous l'avons précédemment exposé, l'événement du dérèglement esthétique est l'expression à travers une forme singulière et libre d'une communauté d'égaux dont l'expérience est affranchie de toute séparation. Or, si Rancière défend dans *Lire le*

Capital III (1973) la deuxième critique de Marx, c'est qu'il cherche à réfuter la division ontologique qui différencie une réalité des apparences et une réalité causale dissimulée. Ainsi la « vraie » politique, celle du dérèglement esthétique qui lève les divisions perpétuant les inégalités, s'assimile à la conceptualisation de l'émancipation du Marx du *Capital* commentée par Rancière. Les récriminations que l'auteur de *La leçon d'Althusser* (2012a) adresse aux tenants de la science marxiste et à l'horizon dialectique qu'elle ouvre se confondent avec son rejet de l'éthique platonicienne. Rancière relève là l'injustice même du discours tenu par les partisans du renversement de la condition d'aliénation. Ces révolutionnaires s'arroge un pouvoir identique à celui du Philosophe roi : celui de l'intelligence qui le distingue des autres, de ceux qui sont aveugles et enchaînés. Si le révolutionnaire marxiste se fait pédagogue et se donne la tâche d'enseigner son savoir aux prolétaires, il n'en demeure pas moins qu'il réitère une différence qui destine des identités.

1.1.3 Dérèglement esthétique et subjectivation politique

Si chez Rancière l'art pour être politique doit non seulement être habité par une puissance hétérogène qui l'autonomise comme un champ spécifique, il doit aussi refléter l'image d'une communauté libre où aucun partage hiérarchique ne divise quoi que ce soit. L'art qui résiste sans se confondre à la vie, au quotidien, à la banalité, demeure quelque chose d'exclusif dont on ne peut parler et auquel on est aliéné. La résistance à la communicabilité n'est pas politique dans ce cas. L'hétérogénéité absolue fait état d'une origine inaccessible, elle relève de l'éthique, du rapport à la loi. Or, si la négativité, ou disons l'extériorité absolue, est d'emblée refusée par Rancière, comment peut-il se formuler un re-partage du sensible à partir d'un partage du sensible déjà existant? Dans *La mésentente*, Rancière explique qu'un tel repartage a lieu lorsqu'un individu qui en est exclus altère son identité par la modification de son sens :

> Un mode de subjectivation ne crée pas des sujets *ex nihilo*. Il les crée en transformant des identités définies dans l'ordre naturel de la répartition des fonctions et des places en instances d'expérience d'un litige. [...] Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés, d'une mise en rapport et d'une absence de part. (1995, p. 60)

Le processus de subjectivation politique ci-dessus décrit a sensiblement la même logique que l'art dans le régime esthétique. À proprement parler, il y a politique lorsqu'un tel processus de subjectivation a lieu, c'est-à-dire lorsqu'une même forme est à la fois identifiée par un partage du sensible donné et identifiée à l'espace de la communauté des égaux. Rancière distingue cette logique de la politique de celle de la police. Si la politique correspond à la vérification du principe d'égalité, ce principe n'existe que lorsqu'il transforme le sensible ordonné par la police, cet autre principe qui divise, hiérarchise et exclut.

Plus spécifiquement, la subjectivation a lieu lorsqu'une identité est altérée. Or pour qu'une telle chose se produise, le tort subi par un individu ou un groupe d'individus doit être mis en scène, c'est-à-dire énoncé et transmis sous forme de litige. Celui qui est exclus de la communauté, mais se présente à la fois comme l'égal des membres la constituant s'émancipe de sa condition parce qu'il relève l'injustice qu'il subit. En ce sens, la politique au sens où l'entend Rancière est désordre et anarchie tout autant que la poésie chez Platon : elle confond ce qui d'après un ordre naturalisé devrait être séparé. L'exclusion radicale ne peut donc être représentée à travers la scène du litige parce qu'elle est retrait hors de la communauté politique et soumission à la puissance hétérogène irréductible. Le tort politique dérange et altère, selon Rancière parce qu'il conteste la prétention à l'universalité d'un partage. Par la scène que l'exclu met en branle, un nouveau partage du commun a lieu auquel se joint ce « sujet politique supplémentaire » (Rancière, 2004, p. 153).

Revenons au régime esthétique. Son paradigme est formé de deux pôles distincts – structure qu'il ne faut pas confondre avec le type de contradiction qui postule un renversement dans le temps comme celle de la dialectique du jeune Marx. Rancière refuse de penser l'art d'après les positivités historiques « art moderne » et « art contemporain » ou « art postmoderne », car celles-ci s'excluent l'une et l'autre. L'art dans le régime esthétique se pense comme une contradiction irrésolue, une « identité paradoxale des contraires » (Rancière, 2006, p. 7). La scission du sujet et de son essence humaine implique nécessairement la résolution de la contradiction par le renversement dialectique dans la première critique. Si dans ce cas l'essence prime sur le sujet, c'est la mise en relation des termes qui prime dans l'équation de l'identité paradoxale des contraires. Plutôt que de constituer une opposition, les deux pôles du régime esthétique incarnent deux logiques

distinctes : celle de la forme résistante et celle de la de la forme libre. Rancière explique qu'elles définissent le spectre de la « métapolitique qui s'enracine dans le statut [...] de l' " œuvre esthétique " », (2004, p. 56). Le suspens esthétique, pour avoir lieu, dépend donc de la mise en scène sensible de cette formule paradoxale : [...] l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art. » (2006, p. 53).

Le dérèglement esthétique, parce qu'il implique un mélange des hétérogènes, infirme la perspective d'un renversement dialectique où l'origine, initiale et primitive, primerait sur le sensible. Ce rejet se formule plus explicitement encore dans un texte de 2006 où Rancière critique la tradition marxiste parce qu' « elle oppose [aux] apparences [de la réalité impure] la réalité de processus économiques et des conflits de classe. » (p. 7). Là encore, comme chez Platon, le sensible est négligeable car il est ce qui trompe et asservit. En ce sens, la réunification du sujet et de son essence est finalité émancipatrice comme l'est la sortie de la caverne. Ainsi, la préséance de l'intelligible sur le sensible, qu'il soit utopique (renversement dialectique) ou actualisé à travers un partage injuste (inégalité des intelligences), est un règlement entre deux hétérogènes comme le sont les deux autres formes d'art identifiées par Platon et reprise par Rancière : la danse et le théâtre. C'est précisément parce qu'ils destinent et orientent le sens que ces formes d'art et, du même coup, l'orthodoxie marxiste sont rejetées.

On peut désormais avancer que le caractère politique de l'art au sein du régime esthétique s'assimile autant à l'équation de la deuxième critique identifiée chez Marx par Rancière qu'au processus de subjectivation dont nous avons discuté plus haut. Si cet art a une vérité, elle est décrite comme telle par Rancière :

> La beauté n'est plus normée par la vraisemblance. Elle est à nouveau en rapport avec la vérité. Mais cette vérité est sans critères. Elle doit s'imposer par elle-même, être *index sui*. Mais cette démonstration de soi passe paradoxalement par le détour d'une altération de soi, d'une différence avec soi. (2004, p. 162)

Cette vérité est aussi celle de la politique. Une chose de la vie ordinaire, arrachée à son identité consensuelle et identifiée au sensorium spécifique de l'expérience esthétique, soit à une sphère totalement autonome de la vie, prend un sens spéculatif parce qu'elle est à la fois objet quelconque et objet qui incarne la liberté. De la sorte, « [...] l'ordinaire devient beau

comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique. » (Rancière, 2000, p. 52). Cette dernière phrase de Rancière, que nous avons par ailleurs déjà citée plus haut, associe l'égalité entre suprasensible et sensible à l'image d'un hiéroglyphe à déchiffrer. Ici, l'abstrait n'est pas séparé de la matérialité du phénomène, il se manifeste à travers celle-ci non parce qu'il y est dissimulé, mais parce qu'il en est la trace. La dynamique de la subjectivation politique est, d'après nous, équivalente à ceci. L'identification d'une chose banale à l'art comme la mise en scène politique du litige crée une désidentification : à travers le libre jeu des facultés de l'entendement et de l'imaginaire comme à travers l'altération de l'identité subjective, il y a interruption[5] des rapports de domination et fictionnalisation d'une communauté libre. L'appropriation d'une chose par son identification au sensorium spécifique de l'art brise la relation qui l'attache à une origine, à une fonction et un sens concrets. Un nouveau rapport lie cette chose à une communauté libre, un rapport fictionnel, qui ne dépend d'aucune détermination. Cette chose, donc, est à la fois une partie du sensible découpée investie d'une puissance hétérogène radicale garantissant son autonomie et le support d'un monde anticipé libéré de la tyrannie de l'intelligible où tout et tous coexistent sans rapport de domination. En ceci, il y a indifférenciation en une même forme, identité paradoxale des contraires, mélange des hétérogènes.

La critique, la subjectivation politique et l'art du régime esthétique se caractérisent par le même suspens levant la dualité platonicienne distinguant la réalité première des Idées de celle des apparences – dualité qui est en fait un rapport de destination. L'hétérogénéité chez Rancière, donc, se caractérise par la coexistence dans un même espace d'éléments hiérarchisés dans la vie ordinaire. À la différence du renversement platonicien, la révolution esthétique a lieu au sein même du sensible en ce qu'elle « [réalise] dans les formes même de l'expérience vécue une liberté et une égalité condamnées à rester toujours abstraite dans leur forme simplement politique » (1995, p. 60). Le propre d'un tel espace est l'indétermination : la cessation événementielle de tout rapport qui établit la supériorité d'un ordre sur un autre et qui découpe le sensible.

---

[5] Christian Ruby fait valoir le caractère interruptif de l'émancipation chez Rancière dans un ouvrage sur le philosophe intitulé *L'interruption. Jacques Rancière et la politique* (2009).

1.1.4 Le caractère originaire de l'événement esthétique

La première partie de ce chapitre se termine sur une remarque qui ouvre la réflexion sur l'historicité de l'art chez Rancière au second chapitre. La conséquence de l'inscription de l'égalité à même le sensible est la prolifération des origines. Si, dans la foulée de sa critique du marxiste réitérant l'inégalité platonicienne, Rancière rejette l'idée que l'origine ait à voir avec une extériorité qui résiste et destine, l'événement de l'hétérogénéité n'est-il pas à chaque fois sa propre origine? Le foisonnement des origines alors sous l'influence d'aucune puissance n'aurait dans ce cas aucune limite.

Le passage ci-dessous de « Politique de l'indétermination esthétique » où Rancière répond à son interviewer le questionnant sur le rapport de sa pensée à celle de Gilles Deleuze éclaire notre propos. Rancière explique :

> En bref, pour Deleuze comme pour moi, l' « esthétique » est la pensée de l'art comme construction d'un sensorium d'exception. Mais pour Deleuze ce sensorium est une différence ontologique. Pour moi, ce n'est qu'une différence poétique ou pragmatique : Proust, Hitchcock ou Kafka construisent en quelque sorte l'ontologie qui soutient leurs propositions artistiques. Mais cette ontologie n'est qu'une fiction : la construction ponctuelle d'un sensorium qui se donne comme un fragment détaché d'un monde sensible propre qui n'existe en réalité que dans la collection ouverte et inachevable de ces inventions. (2006, p. 171)

La fiction dans la ponctualité de son irruption événementielle, donc, est ici ontologique. Dans *La mésentente* (1995, p. 61-63), Rancière prend l'exemple du révolutionnaire socialiste français Auguste Blanqui emprisonné en 1831. Ce dernier subvertit le sens d'un mot en transformant son identité : lorsque le juge demande au révolutionnaire de décliner sa profession lors de son procès, celui-ci lui répond qu'il est prolétaire. Blanqui en défendant cette définition du mot « prolétaire », une identité qui ne porte pas la noblesse d'un métier ou d'un travail, met en scène le tort que subissent ces milliers de français qu'on exclut de la communauté. Blanqui énonce une injustice et conteste la légitimité d'un partage qui refuse à une part d'individus les droits que possèdent ceux formant la communauté. L'appropriation d'un mot, d'un objet quelconque, dont le sens est « policé » par l'ordre d'un partage agit comme une fiction originaire. L'altération d'une identité par l'imagination interrompt un partage donné pour en reformuler un autre.

Ainsi, chez Rancière, c'est proprement la fiction qui dérègle parce qu'elle génère une nouvelle visibilité. En ce sens, comme le l'explique Yoshihiko Ichida :

> Si [le] domaine de l'imagination existe, on n'a pas en effet à revenir à l'épaisseur substantielle du « sujet constituant » comme source de toute objectivité [...] La narration imaginaire produit un renversement perpétuel du mot en chair et de la chair en mot, décalant un mode d'appartenance vers un autre [...] et produisant ainsi de nouvelles images. Renversement perpétuel au point qu'il nous faut dire : il s'agit de plus en plus d'une seule et même chose, qui n'est autre que la différence à soi de l'imagination chez Rancière (Ichida, 2005, p. 99).

Ichida caractérise la fiction subjective de « non-lieu » (p. 100) : elle n'est pas extérieure au partage du sensible, ni même intérieure à celui-ci ; disons tout au plus qu'elle est le potentiel imaginaire du sensible. Ce non-lieu, comme une instance médiatrice, dérange une distribution par la mise en scène d'un écart entre la part que désigne un mot et la subjectivation de son sens. Ce non-lieu est en quelque sorte un mouvement interruptif qui arrache une part sensible à un partage et l'identifie au « sensorium d'exception » de la communauté des égaux. Le résultat est une fiction qui porte elle-même sa propre ontologie. Cette différence imaginaire d'une chose donnée ne se rapporte à aucune négativité (« écart ontologique » ou hétérogénéité absolue) parce qu'elle se définit comme événement sensible positif. L'émancipation ici ne se réalise pas par le renversement de l'aliénation du sujet dans le sensible objectifié, mais par le travail d'altération de l'imagination. Or, comme Ichida le précise, Rancière évite de postuler la structure d'un nouveau sujet comme « source » de vérité en s'intéressant à au « renversement perpétuel » ; ainsi l'imagination n'est-elle pas considérée comme une faculté subjective, mais comme un effet transgressif qui est posé comme originaire à chaque fois.

Somme toute, l'hétérogénéité chez Rancière est l'événement de l'égalité sensible. Sa philosophie de l'émancipation prend racine dans sa critique de l'orthodoxie marxiste. L'événement, donc, n'est pas la réalisation du renversement dialectique – perspective qui sous-entend que la vérité des mécanismes précède la réalité des apparences –, il est ce moment disruptif où la vérité apparaît à même le sensible. Là seulement, lorsqu'il y a suspension ponctuelle des rapports de pouvoir, prend forme la communauté des égaux. L'hétérogénéité paradoxale poursuit certes la critique du Marx du *Capital* mais plus encore, elle fait de la beauté l'inscription de l'idéalité sans fin de l'égalité dans le sensible. Or, si la

beauté identifiée au sensorium autonome et spécifique de l'art est identifiée du même coup à un « nous » illimité et indéterminé, la vérité éthique est la marque de l'origine qui destine à l'identité d'une place dans une communauté divisée, ordonnée et irréconciliable. L'art du régime esthétique et la subjectivation politique réalisent une dynamique que Rancière avait déjà décrite dans *Lire le Capital* (1973). À travers, donc, le refus du platonicisme latent dans le discours marxiste, Rancière a développé une pensée qui s'attarde à l'hétérogénéité sensible en ce qu'elle est suspens des dualités, soit une pensée qui ne dicte pas la voie qui doit être prise pour l'émancipation, mais qui s'applique à percevoir dans la matérialité même du sensible, l'incarnation du suprasensible. Ainsi, des éléments qui, dans la vie ordinaire, sont hiérarchisés et opposés, se mélangent, s'entremêlent et expriment, dans la ponctualité événementielle, le sens d'une communauté libre.

1.2 L'esthétique du choc hétérogène chez Georges Didi-Huberman

Il est question dans cette section du premier chapitre de la déconstruction de la méthode iconologique de Panofsky qu'opère le choc de l'hétérogène. L'iconologie est un cadre en ce qu'elle traite l'image en surface lisible à l'aide d'un certain répertoire de symboles appartenant au temps historique de l'image. Didi-Huberman définit un mouvement défigurant qu'il nomme *visuel* dans *Devant l'image* (1990a) et qui contrecarre l'appréhension de l'image comme objet de connaissance – c'est-à-dire comme objet que l'on appréhende à partir de catégories déterminantes. L'image, d'après l'auteur, détient un potentiel virtuel que la représentation historique ne peut arraisonner. Afin de faire la lumière sur le concept de *visuel*, nous aborderons le « quasi-concept » de *différance* développé par Jacques Derrida dans la foulée de son projet de déconstruction de la philosophie. Il s'agira, de même, de définir la spectralité de cette communauté qu'ouvre le *visuel* à l'instar de la *différance*. Ces deux mouvements délient l'identité d'une image et libère la virtualité marginalisée par l'appréhension du sensible comme connaissance. La notion de *parergon* introduite par Derrida dans *La vérité en peinture* (1978) et reprise par Didi-Huberman dans *Devant le temps* (2000) nous permettra de discuter des limites de l'iconologie en discutant du potentiel virtuel des éléments marginaux de la représentation et de son herméneutique. Nous en viendrons finalement à rapprocher le choc hétérogène du symptôme, des notions qui relèvent du principe psychanalytique de l'association libre. Le regard du spectateur, à l'instar du patient

qui procède par transfert, saisit les rejetons qui surgissent de l'inconscient et transfigure le sens de la connaissance.

1.2.1 La défiguration du *visuel*

Le projet d'une nouvelle histoire de l'art chez Didi-Huberman se pose en réaction à l'objectification empirique des œuvres : l'historien d'art remet en cause les principes qui garantissent la connaissance et ouvre l'image à la « négativité inaliénable d'un non-savoir » (Didi-Huberman, 1990a, p. 13). Plus que de défaire un ordre symbolique, Didi-Huberman critique les conditions mêmes de possibilité d'un tel ordre, soit la structure subjective transcendantale kantienne, en ce qu'elle présuppose qu'une image, à partir de sa visibilité, peut être traduite en langage. D'après cette perspective, la dynamique différentielle à l'œuvre dans l'image la réduction qu'opère la représentation et empêche la stabilisation du sens ; l'œuvre en tant qu'objet *visuel* est offerte au regard et à l'intensité de ses captations dans leur jeu avec le discours historique cristallise son sens. Le *visuel* chez Didi-Huberman est un opérateur phénoménologique particulier à distinguer du visible. Il explique en ces mots sa dynamique :

> Nous désignons le *visuel*, et non pas l'invisible, comme l'élément de cette contrainte de négativité où les images sont prises, nous prennent. C'est encore pourquoi le négatif ne revêt ici aucune connotation nihiliste ou simplement « négativiste », pas plus qu'elle ne vise à une nostalgie ou à une quelconque philosophie de la négativité. Il ne s'agit pas d'établir en esthétique la douteuse généralité de l'irreprésentable. [...] Il s'agit seulement de poser un regard sur un paradoxe, sur l'espèce de docte ignorance à quoi les images nous contraignent. [...] il ne s'agit pas de choisir un morceau, de trancher – savoir *ou bien voir* [...] mais de savoir demeurer dans le dilemme, *entre savoir et voir* [...] Il s'agit seulement de dialectiser : penser la thèse avec l'antithèse [...] le discours avec son lapsus. (1990a, p. 175)

De la sorte, une telle dynamique délie le commun du discours et ouvre la structure de l'image ; celle-ci devient déchirure, ruine (Didi-Huberman, 1990a, p. 174). Nous pouvons avancer, donc, que l'hétérogénéité chez Didi-Huberman produit davantage une stase dialectique qu'un suspens esthétique. En ce sens, l'image est ouverture à la « *puissance du négatif* » (Didi-Huberman, 1990a, p. 174) mais dans l'écart paradoxal qui la lie au savoir. Il s'agit là d'un potentiel virtuel de différemment qui ouvre la structure de l'œuvre et interrompt

la fonction symbolique et signifiante. Si le choc de l'hétérogène relève d'une certaine négativité, nous réfléchirons à savoir si elle s'assimile ou non à l'extériorité comme puissance éthique de destination, celle qui assigne à une identité. Disons pour le moment que ce potentiel de l'image est quelque chose latente ou immanente qui, dialectisé avec le discours commun – celui de la représentation et du symbolique –, fait jaillir un élément hétérogène susceptible de défigurer le savoir sur l'image.

L'efficace du *visuel* recoupe en plusieurs points celle du *figural* théorisée par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* (Lyotard, 2002). Ce détour introduit le type d'interruption généré par le choc de l'hétérogène. Le *figural* permet à Lyotard de penser la résistance de l'image au décryptage langagier. L'art comme figure a une plasticité que le désir investi par le biais du regard. Le visible, dans ce cas, ne peut-être totalement assimilable à la pensée par le langage, truchement qui garantit la transmission de la signification. Le *figural*, en ce sens, est cette énergie qui résiste à la communication ; celui-ci violente l'ordre de la parole, du discours, parce qu'il opère une transformation (Aubral, 1999, p. 206) par le désir, processus qui déjoue l'appréhension textuelle du sensible par l'introduction d'un élément illisible. « La figure, lorsqu'elle tend vers la forme, se place sous les auspices de l'être, de l'immobile, de la fixité et de l'unité [...]. Lorsqu'elle épouse les rythmes du désir, elle rencontre le multiple, le changement, le devenir » (Aubral, 1999, p. 213). Le *figural* est justement l'efficace qui délie l'image de l'ordre représentationnel, c'est-à-dire de la structure hors du temps du langage pour laquelle le sens est découvert et transmis parce qu'on présuppose la fixation d'un signifiant et d'un destinataire universel. Le travail du *figural* s'assimile à celui du rêve : à travers celui-ci, la figure prisonnière du discours qui la contraint à la cohérence interne du langage introduit une absence, un temps mort, une opacité qui fait événement en ce qu'il nuit à la pure communication du sens. Le sensible, parce que le langage ne peut le rendre totalement transparent est une matière que le désir transforme.

L'élément, donc, qui brouille la visibilité de l'image vient justement rompre l'effet représentationnel lorsqu'il capte le regard. Dans *Devant l'image*, Didi-Huberman s'attarde durant quelques pages à *Annonciation* de Fra Angelico[6], une fresque du couvent de San

[6] Didi-Huberman a publié un ouvrage entièrement consacré à cet artiste intitulé Fra Angelico. Dissemblance et Figuration (1990b). Ce titre s'attarde bien sûr à une analyse bien plus détaillée du

Marco, à Florence (Fig. 1)[7], plus particulièrement au blanc calcaire et pur qui recouvre les murs et colore le préau sous lequel la Vierge et l'Ange Gabriel sont représentés (1990a, p. 21). Le blanc de la fresque est d'autant plus lumineux lorsque les rayons du soleil qui entrent dans la pièce le frappent directement, ainsi est-il lui-même une substance éclairante, relate Didi-Huberman (1990a, p. 28). Si l'on s'en remet à sa lisibilité, ce blanc pourrait représenter l'invisible métaphysique, l'au-delà idéel. Or, la simple efficacité de l'image nous mène sur une autre piste : et si ce blanc éclatant de lumière incarnait la révélation divine? L'image-matière devient alors une surface matricielle dont les latentes apparaissent avec la projection imaginative du regard – elle devient une figure au sens où l'entend Lyotard. La virtualité qu'elle contient, cette absence immanente, prend alors chair dans la matière calcaire du blanc : le mystère de l'Incarnation, événement intraduisible, est paradoxalement bien là, virtualisé à travers la matérialité de la peinture, cette interruption inarticulée de la représentation.

Le statut paradoxal de ce mur blanc « donne l'événement *visuel* d'une exégèse en acte » (Didi-Huberman, 1990a, p. 34). Ce blanc, donc, est un opérateur *visuel*, c'est-à-dire qu'illisible et inarticulé parce que trop éclatant pour représenter le divin d'après un code de couleur, sa dynamique est celle de la mémoire que le regard active. Didi-Huberman explique que :

> Fra Angelico avait réduit tous ses moyens visibles d'imiter l'aspect d'une Annonciation, afin de se donner l'opérateur *visuel* propre *à imiter le procès* d'une annonce. C'est-à-dire quelque chose qui apparaît, se présente – mais sans décrire ni représenter, sans faire apparaître le contenu de ce qu'il annonce (sinon il ne serait plus une annonce, justement, mais l'énoncé de sa solution) (1990a, p. 34).

---

travail de Fra Angelico. Nous nous référerons toutefois seulement à l'introduction de *Devant le temps* (1990a) pour discuter de *L'Annonciation* en raison du temps limité qui nous a été accordé pour la rédaction de ce mémoire et pour nous éviter de faire une trop longue digression qui ne servirait pas son propos.

[7] Malgré l'impossibilité de faire l'expérience de la fresque de Fra Angelico à partir d'une simple photographie, nous avons toutefois pris soin de choisir une image où l'on peut voir de même que la fresque une partie de la cellule où *L'Annonciation* a été peinte. Didi-Huberman plaide pour une expérience visuelle de l'image qui dépasse la somme de connaissance qui nous la rend intelligible. Soulignons simplement l'incongruité de devoir insérer une photographie de la fresque en question à laquelle nous sommes obligés de nous soumettre pour les besoins et les exigences de ce mémoire.

Un simple éclat de matière, donc, brusque la transparence de l'image par sa résistance à la l'herméneutique symbolique du discours historique. Glissé dans la surface même de l'image, cet élément la dépouille de sa valeur représentative, il la fait s'effondrer en elle-même. Cette image, enfin, comporte une part d'inarticulé, une absence, qui apparaît lorsque la *mimésis* est interrompue par la valeur visuelle de ce blanc, réel opérateur de déplacement et de condensation. Cette absence, ou cette latence, n'apparaît paradoxalement que par la présence matérielle et irréductible de cette pâte lumineuse.

Le choc de la matière, donc, dialectise la staticité du savoir. Nous discuterons de ce mouvement différentiel pour relater la similarité qu'il entretient avec le travail de la déconstruction. La déliaison de la présence du discours et l'ouverture à l'inaliénable donne accès à une part de l'image qui n'est justement pas au service de la représentation et du langage. À partir de la déconstruction, nous pourrons établir que la communauté existe chez Didi-Huberman à travers une certaine négativité latente dans l'image dont l'expression passe par le jeu du transfert, c'est-à-dire par la libre association. La notion de *différance*[8] permettra de comprendre en quoi consiste ce potentiel virtuel de l'image – cette absence immanente à la matière de l'image – afin de le distinguer de la virtualité du sensible chez Rancière qui se rapport à la communauté des égaux et au caractère transgressif de la parole.

1.2.2 Déconstruction et être-ensemble

Le jaillissement hétérogène est soudain, voire anachronique, en regard de la présence du discours. Cette « négativité inaliénable » dont parle Didi-Huberman nous l'assimilons à l'« au-delà » de la *différance* en ce qu'elle dépasse et contient à la fois la dichotomie métaphysique présence/absence autosuffisante et autoengendrante. Plus qu'une béance originaire, l'inaliénable est *différance* étant donné qu'il « résiste à cette opposition parce qu'il la porte » (Derrida, 1972a, p. 5). Le souci pour l'hétérogène chez Derrida est poussé par une

[8] « Différance » est un néologisme créé par Derrida. Il l'emploi pour désigner le mouvement d'une différenciation sans limite et critique du statisme métaphysique. Brièvement, Derrida la décrit en ces mots : « [...] mouvement productif et conflictuel qu'aucune identité, aucune idée, aucune simplicité originaire ne saurait précéder, qu'aucune dialectique philosophique ne saurait relever, résoudre ou apaiser, et qui désorganise « pratiquement », « historiquement », textuellement, l'opposition ou la différence (la distinction statique) des différents. » (1993, p. 12–13).

critique du discours de la présence, soit le discours métaphysique, ouvrant une réflexion sur les relations paradoxales entre les distinctions logiques. Or, si la déconstruction s'attarde aux dualités, c'est davantage pour mettre l'accent sur le mouvement différentiel qui les génère et son effet de retardement qui empêche la clôture du sens et la saisie du référent à travers le langage. Les connexions ou les associations, plutôt que d'être subsumées sous un commun positif, sont appréhendées dans leur rapport différentiel.

Chez Derrida, donc, les choses identifiées selon une compréhension oppositionnelle s'entrelacent et l'origine de leur franche distinction s'obscurcit : il ne reste que la *différance* comme mouvement de différenciation. De la chose matérielle à sa représentation, la rassurante exclusion logique bascule, l'écho entre des deux termes devient incessant. Ce passage de *De la grammatologie* (Derrida, 1967) exprime à juste titre de quoi il est question :

> Ce qui est insupportable et fascinant, c'est bien cette intimité enchevêtrant l'image à la chose, la graphie à la phonie, au point que par un effet de miroir, d'inversion et de perversion, la parole semble à son tour le spéculum de l'écriture qui « usurpe ainsi le rôle principal ». La représentation s'enlace à ce qu'elle représente, au point que l'on parle comme on écrit, on pense comme si le représenté n'était que l'ombre ou le reflet du représentant. Promiscuité dangereuse, néfaste complicité entre le reflet et le reflété qui se laisse narcissiquement séduire. Dans ce jeu de la représentation, le point d'origine devient insaisissable. Il y a des choses, des eaux et des images, un renvoi infini des unes aux autres mais plus de source. Il n'y a plus d'origine simple. Car ce qui est reflété se dédouble *en soi-même* et non seulement comme addition à soi de son image. Le reflet, l'image, le double dédouble ce qu'il redouble. L'origine de la spéculation devient une différence. (p. 54-55)

La déconstruction n'inscrit pas l'égalité dans le sensible, elle met à mort l'emprise symbolique du Père et ouvre la dispersion du sens. Aussi est-elle une pratique critique : son travail défait l'espace partagé de la métaphysique, l'espace de la présence, du langage. La déconstruction ne formule toutefois pas un nouveau partage, elle expose la contamination essentielle d'éléments disjoints et opposés en montrant que leur statisme est soutenu par ce qui les lie irrémédiablement à leur envers : leur relation. Ainsi, la déconstruction condense et déplace sans arrêt parce que, menée par une critique de l'idéalisme, elle enchâsse la dualité présence/absence dans un mouvement sans début ni fin.

L'hétérogénéité déconstructiviste, si elle est ouverture à la « négativité inaliénable », est aussi un mouvement qui tend vers l'extérieur du système symbolique. La déliaison du

sens qu'elle engendre génère aussi la dissémination, terme dont Derrida discute la teneur en ces mots :

> Hétérogénéité, extériorité absolue de la semence, la différance séminale se constitue en programme mais en programme non formalisable. Pour des raisons formalisables. L'infinité de son code, sa rupture, donc, n'a pas la forme saturée de la présence à soi dans le cercle encyclopédique. Elle tient, si l'on peut dire, à la chute incessante d'un supplément de code. (1993, p. 68–69)

L'hétérogénéité chez Derrida est résistance à la clôture, c'est-à-dire résistance à « l'effet de subjectivité, la subjectivation, l'appropriation (relève, sublimation, idéalisation, réintériorisation [...], signification, sémantisation, autonomie, loi) » (Derrida, 1972b, p. 112). Tendre vers la négativité du non-savoir, c'est nécessairement se tourner vers ce qui ne peut être récupéré par le discours de la connaissance et sa structure de transmission. L'image, alors, n'est plus restreinte à signifier comme langage, comme visibilité, elle est aussi le lieu du supplément[9] que le jeu différentiel de l'association libre et du figural permet de déployer.

L'espacement crée par la déliaison serait l'événement d'une hétérogénéité incalculable, accidentel, imprévisible, non pas radicalement extérieure puisque aussi virtuelle et latente. Un tel événement romprait la distribution du commun que fige le discours de la connaissance par l'emprise du langage sur le sensible. De cet espacement résulterait l'émergence d'une communauté dont l'origine ne peut être scellée parce qu'elle est justement ouverture. Thierry Briault explique en ce sens que :

> le lieu commun comme lieu ou site d'une communauté virtuelle absolue, se tient dans la déliaison du sens commun entendu comme espace même de la déliaison. L'en-commun qui ne distribue aucun être, le sens commun de l'être commun rendu impossible par une première lecture d'un sens de l'être qui ne coïnciderait plus avec lui-même, suspendant la communauté, serait en réalité bel et bien pris dans une topique diffractée du sens commun (2004, p. 340)

L'être-ensemble de la déconstruction, donc, ne coïncide pas avec lui-même, parce qu'il ne

[9] Le supplément chez Derrida est la virtualité à laquelle renvoie le mouvement de la dissémination : « [...] la supplémentarité qui n'est rien, ni une présence ni une absence, n'est ni une substance ni une essence de l'homme. Elle est précisément le jeu de la présence et de l'absence, l'ouverture de ce jeu qu'aucun concept de la métaphysique ou de l'ontologie ne peut comprendre » (1993, p. 12–13).

repose pas sur une identité, une origine unique et lisible. Sans fondement ni territoire, la communauté est diffractée parce qu'elle existe à travers la mise en œuvre de performances singulières de déliaison.

L'individu dont le regard est happé par une certaine résistance au discours – par exemple, le mur blanc dont parle Didi-Huberman lorsqu'il décrit la fresque de Fra Angelico – se retrouve face à quelque chose d'étranger au langage qui demeure indéfini ; ce quelque chose est une mémoire qui n'est pas adressée à ce regard choqué, tout comme l'archive demeure une inscription sensible qu'aucune subjectivité ne peut appréhender dans son entièreté parce qu'elle renvoie « toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé » (Derrida, 1995, p. 132). Ce qui est inscrit dans le sensible réside en la matière sans qu'on puisse en décrypter un sens communicable. L'archive est disloquée, fissurée, car elle ne l'adresse pas à celui qui l'interroger, mais demeure tout de même ouverte. En ce sens, la rencontre du regard avec l'hétérogène génère une communauté spectrale : le savoir sur l'image qui constitue une certaine sensibilité commune se délie, la communauté est alors suspendue à la virtualité d'une trace dont l'antériorité est une ouverture, un potentiel. Le pan de mur blanc dans la fresque de Fra Angelico que le regard de Didi-Huberman a capté et dont la charge visuelle est telle qu'elle résiste à l'interprétation ne transmet pas un sens, mais une figure, celle de l'Incarnation. En ce sens, l'être-ensemble de la déconstruction se rapporte certes à une négativité, mais celle-ci n'est pas le pendant logique du positif, elle est ce supplément dans l'image, dans la forme, qui lorsqu'il est investi par le regard désirant fait vaciller l'unité de la sensibilité. Une telle antériorité, parce qu'elle demeure illisible et inarticulée, mais hante l'image.

1.2.3 Les limites du modèle iconologique d'Erwin Panofsky

Le travail de la déconstruction s'attarde à défaire la connaissance et à ouvrir l'espace spectral de la dissémination. Dans cette lignée, le projet de Didi-Huberman s'applique à formuler à partir de sa critique de la tradition historiographique de l'histoire de l'art une expérience dialectique de l'hétérogène. Grossièrement, disons qu'avec Didi-Huberman, une philosophie de l'image remplace une épistémologie de l'art ; l'image y serait un lieu où confluent le savoir et l'abîme inaliénable qui les différencie et les excède. L'image, donc, en

tant que dynamique différentielle serait elle-même le lieu d'où provient l'événement et non pas une surface circonscrite dont les parties sont séparées et hiérarchisées en une somme de symboles signifiants. Didi-Huberman définit une philosophie de l'image. Il écrit à ce propos :

> Tel [en] serait donc l'enjeu : savoir, mais aussi penser le non-savoir lorsqu'il se détresse des rets du savoir. Dialectiser. Au-delà du savoir lui-même, s'engager dans l'épreuve paradoxale de ne pas *savoir* (ce qui reviendrait à exactement à le dénier) mais penser l'élément du non-savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art. Il ne s'agit plus de penser un périmètre, une clôture – comme chez Kant -, il s'agit d'éprouver une déchirure constitutive et centrale : là où l'évidence en éclatant s'évide et s'obscurcit (1990a, p. 15).

Il en va donc ici, outre de la connaissance qui clôture l'image à la représentation, de l'image comme expérience d'une *déchirure* où l'identité empirique de l'objet fuit, « où le point d'origine devient insaisissable » (Derrida, 1967, p. 54). Les images, plus que des objets dont le sens est à déchiffrer au moyen d'une sémiotique symbolique, ouvrent l'ordre du discours à un champ sémantique irréductible.

Didi-Huberman s'en prend particulièrement dans son œuvre à Erwin Panofsky pour avoir élaboré une méthode d'analyse de l'art inspirée de la *Critique de la raison pure* de Kant et aini « fonder *en raison* le savoir historique appliqué aux œuvres d'art » (Didi-Huberman, 1990a, p. 12). Il lui reproche cet usage de la critique kantienne en ces mots :

> Requestionner la « raison » de l'histoire de l'art, c'est requestionner son *statut de connaissance.* Quoi d'étonnant à ce que Panofsky [...] se soit tourné vers la philosophie kantienne pour redistribuer les cartes de l'histoire de l'art et lui donner une configuration méthodologique qui, en gros, n'a pas cessé d'avoir cours? Panofsky s'est tourné vers Kant parce que l'auteur de la *Critique de la raison pu*re avait su *ouvrir* et rouvrir le problème de la connaissance, en définissant le jeu de ses limites et de ses conditions subjectives. Tel est l'aspect proprement « critique » du kantisme [...]. En se saisissant de la clef kantienne ou néo-kantienne – via Casirer -, Panofsky ouvrait donc de nouvelles portes à sa discipline. Mais ces portes aussitôt ouvertes, il les a peut-être bien *refermées* devant lui, ne laissant à la critique que le moment d'un bref passage : un courant d'air. C'est que le kantisme en philosophie avait fait de même : ouvrir pour mieux refermer, remettre en question le savoir, non pas pour laisser déferler le tourbillon radical – c'est-à-dire la négativité inaliénable d'un non-savoir -, mais bien pour réunifier, re-synthétiser, re-schématiser un savoir dont la clôture désormais se satisfaisait d'elle-même à travers un haut énoncé de transcendance. (1990a, p. 12–13)

Le but n'est pas ici de disserter en détails du rejet du néo-kantisme de Panofsky formulé par Didi-Huberman, mais plutôt d'esquisser succinctement la relation complexe de leur démarche respective. Didi-Huberman reproche à Panofsky d'avoir fait de l'histoire de l'art une science de la connaissance. Le projet de Panofsky passe évidemment par une critique, mais c'en est une qui pose les limites épistémologiques de l'œuvre d'art entendue comme objet fondé en connaissance pour un sujet.

Panofsky reprend deux aspects de la critique kantienne : son épistémologie et son humanisme (Cheetham, 2009). Il fonde d'abord la discipline de l'histoire de l'art au plan théorétique : l'expérience de l'œuvre d'art comme objet se fait à partir de formes a priori, c'est-à-dire antérieures à l'expérience elle-même et indépendantes du contenu de cette expérience. La connaissance subjective d'un objet, donc, est possible à partir de ces formes transcendantales de la subjectivité : celles-ci permettent la réception sensible des phénomènes et relèvent d'une pureté antérieure à l'expérience, tout en étant ses conditions de possibilités. L'esthétique transcendantale décline les deux formes pures de la sensibilité, soit le temps et l'espace, qui permettent la représentation (Kant, 1920, p. 84). Kant précise que « cette réceptivité de notre capacité de connaître s'appelle sensibilité et demeure immensément distincte de la connaissance de l'objet en lui-même » (1920, p. 82). Ainsi la connaissance d'un objet se rapporte-t-elle aux conditions subjectives de sa réception et ne repose donc pas sur une ontologie de l'objet lui-même. Le sens interne de tous les phénomènes est déterminé par l'a priori formel du temps. La forme pure de l'espace, d'une portée plus restreinte, ne détermine le sens que des objets qui ont une certaine extériorité rapportant la relation entre les diverses positions physiques des objets. Le temps, lui, définit plus fondamentalement encore les objets tels qu'ils sont pour le sujet dans son for intérieur de même que le sujet lui-même comme objet de représentation. (Kant, 1920, p. 75–76).

L'épistémologie kantienne s'arrime à une philosophie de l'histoire cosmopolitique. La deuxième proposition de l'essai de Kant justement intitulé *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1784) éclaire le rapport entre épistémologie et humanisme chez le philosophe de la *Critique de la raison pure* (1920): « Chez l'homme (en tant qu'il est la seule créature raisonnable sur terre), les dispositions naturelles, dont la destination est l'usage de la raison, devaient se développer seulement dans l'espèce, pas dans l'individu. »

(1784). Le déploiement historique de la raison à travers l'espèce humaine tient au partage des conditions formelles de la subjectivité nécessaires à l'usage de la raison. Ainsi la réduction de l'écart entre la raison et l'individu ouvre un horizon temporel de perfectibilité illimité où chaque représentation historico-temporelle est un partage universel qui touche à l'intériorité subjective. Ceci nous conduit à la neuvième proposition énoncée par Kant dans *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*:

> Une tentative philosophique d'étudier l'histoire universelle d'après un plan de la nature visant l'union civile parfaite dans l'espèce humaine doit être considérée comme possible et même comme susceptible de favoriser cette intention de la nature. (1784)

À ce titre, l'historien dont la démarche s'arrime aux visées universalistes de la philosophie kantienne doit supposer que la nature a doté l'espèce humaine d'un dessein propre qu'il est possible de découvrir à partir de la présupposition du partage des conditions formelles de la subjectivité. Ainsi doit-il sonder à travers la somme empirique d'accomplissements humains la nécessité universelle.

La critique de Panofsky fonde les limites épistémologiques de la connaissance de l'art en un formalisme subjectif qui permet à l'historien de l'art de déduire d'une pratique artistique individuelle un certain inconscient sociologique (Elsner and Lorenz, 2012, p. 487) – et culturel. Ainsi, comme Cheetham (2009) le rapporte :

> it is important to register the caveat that Panofsky's cosmopolitan, humanist art history could not resist the other side of his Kantianism, its transcendental formalism. [...] While his iconological project is historical in individual studiers and cases, however, it becomes transcendental as a pattern of judgement.

La forme a priori du temps est la condition de possibilité de toutes les représentations; or les analyses historiques de Panofsky, plus que de simples portraits, ont pour visée de transmettre le sens interne des objets et donc de fournir une représentation historique de « l'esprit humain ». Or un tel travail fonctionne à partir de la présupposition de l'unité synthétique de la subjectivité.

L'iconologie comme méthode d'analyse des œuvres d'art théorisée par Panosky est élaborée comme un système philosophique pur ; les a priori qui fondent la connaissance de

l'art soit les formes pures de la subjectivité, opèrent comme un cadre théorétique qui arraisonne les œuvres d'art à l'objectivité du langage. Panofsky établit trois degrés d'interprétations dans *Essais d'iconologie* (1967) qui sont autant de dispositifs maîtrisant le sens de l'art à travers le langage que des outils méthodologiques : la description pré-iconographique, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique. Il dresse dans ce même ouvrage un tableau explicatif décrivant chacun des degrés d'analyse auxquels nous nous référons ici (Voir figure 1). Ces degrés s'arriment à l'esthétique transcendantale kantienne. Le premier degré s'attarde à la description stylistique de l'aspect visuel et spatial de l'objet au moyen d'un répertoire de formes associées à l'expression particulière d'un univers artistique. Le second, plus général, traite les thèmes iconographiques d'un imaginaire culturel situé afin d'un tiré le sens de l'emploi récurrent de certaines formes. Le troisième degré s'attarde quant à lui au sens interne de l'objet, soit à l'interprétation iconologique de la valeur symbolique à partir de laquelle l'on peut formuler un énoncé universel qui caractérise la mentalité d'une époque historique. Ainsi les deux premiers degrés examinent le sens extrinsèque des œuvres d'art à partir d'outils scientifiques tirés d'un savoir dont l'historien de l'art se sert pour déterminer la spécificité historique d'un certain contenu. Or le troisième degré atteint le sens intrinsèque de l'œuvre, soit un universel d'un « nous » historique (Panofsky, 2012, p. 478–479). De la sorte, la description et l'interprétation soumettent l'œuvre d'art à « la position du sujet de la connaissance » (Didi-Huberman, 1990a, p. 194) – principe d'intelligibilité universel – et touche à ce qui est proprement humain : la représentation du temps.

Panofsky distingue la visée extrinsèque de l'analyse des deux premiers degrés de la visée intrinsèque du troisième degré. Alors que le sens externe consiste en l'identification d'un certain imaginaire au moyen de connaissance et d'outils, le sens interne touche à une réalité plus fondamentale parce partagée historiquement et culturellement par un ensemble d'individus (Panofsky, 2012, p. 480). Ce second sens est synthétique au sens métahistorique chez Panofsky: l'intention de l'artiste trahit l'inconscient objectif d'une communauté déterminée (Didi-Huberman, 1990a, p. 201–202), c'est-à-dire que l'œuvre de l'artiste traduit une représentation temporelle partagée. Disons, en d'autres mots, que l'iconologie de Panofsky découvre les principes qui lient une communauté culturelle à partir des

représentations artistiques qu'elle a laissées derrière elle. Or en arriver à de telles généralités, il faut se rapporter aux présuppositions de la subjectivité transcendantale kantienne. La critique de Didi-Huberman va en ce sens. Pour l'auteur, ce partage sous-jacent d'une réalité universelle ne peut s'assimiler à l'inconscient freudien ; il relève d'un pouvoir commun imputable à l'antériorité de la structure synthétique de la subjectivité : celui de la fonction symbolique. Didi-Huberman distingue ces deux conceptualités en ces mots :

> [La fonction symbolique] vise à une grammaire générale et générative de formes [...], elle est la forme fonctionnelle capable d'engendrer toutes les formes. Elle doit beaucoup à l' « unité formelle » de la *fonction* par Cassirer. C'est-à-dire qu'elle est en fin de compte un objet de la raison, qu'elle a toutes les caractéristiques de l'Idée, et qu'elle soumet à sa loi transcendante le monde des phénomènes singuliers. Or il est bien évident que l'élaboration freudienne constituait sa métapsychologie du *travail* et des « formations de l'inconscient » au rebours exact d'un tel modèle. Elle portait son attention au symptôme comme à ce qui désagrège toute unité discursive, comme à ce qui fait intrusion, brise l'ordre de l'Idée, ouvre les systèmes et impose un impensable. Le travail de l'inconscient freudien ne s'envisage pas à travers une conscience qui s'aiguise ou cherche des principes *a priori* – il exige une autre *position* toujours instable que la technique psychanalytique aborde dans la séance sous l'espèce du jeu transférentiel. (Didi-Huberman, 1990a, p. 203)

L'auteur de *Devant l'image* (1990a) s'attaque ici à l'immobilité que garantit le principe synthétique et unificateur de la connaissance qu'est la subjectivité transcendantale. L'interprétation chez Panofsky assujettit les œuvres au jugement synthétique, soit à l'antériorité d'une représentation pure qui détermine ce qu'est un objet pour un sujet et trace du même coup la clôture du sens. En ces lignes s'affrontent aussi deux conceptions de l'inconscient freudien : le néo-kantisme de Panofsky met de l'avant une fonction symbolique du langage qui permet de penser le principe universel que recouvrent les phénomènes à travers la structure subjective définie par l'esthétique transcendantale tandis que la perspective de Didi-Huberman se fait critique du logocentrisme[10] parce qu'il réduit la

[10] L'usage du terme logocentrisme renvoie à celui qu'en a fait Derrida pour critiquer la métaphysique en son fondement : la parole, le *logos*. La fonction symbolique chez Panofsky comme les formes a priori de l'expérience chez Kant maîtrisent le sensible en en supposant un sens langagier, un sens idéalisé et communicable à travers l'universalité de la structure de l'expérience. Derrida écrit à propos de cette tyrannie logocentrique qui stabilise le sens : « On va se précipiter vers l'appât, on va mordre : allons, encore un retour de logocentrisme, le voilà qui consacre l'analogie, absorbe l'espace dans la voix, la peinture dans le poème, le rhème ou le philosophème, il structure tout comme un langage et pire, selon une théorie mimétique et hypercratyléenne du langage » (1978, p. 199). L'ordre

pluralité des « formations de l'inconscient », le travail infini de la libre association et le surgissement accidentel de l'analogie à l'idéalité d'une universalité symbolique inhérente à l'appréhension phénoménale du sensible. Didi-Huberman considère l'inconscient comme une négativité dont la dynamique n'est pas celle de la binarité logique. Son mouvement met à mal l'emprise de l'ordre symbolique ; il agit dans les marges du savoir sur l'image, lieux qui se dérobent à la systématicité de la vérité représentative parce qu'ils sont supposés garantir la réalité du langage et prévenir l'irruption de l'hétérogène, du référent rébarbatif à la signification.

Didi-Huberman utilise le mot *parerga*, forme plurielle de *parergon*, dans l'introduction de *Devant le temps* (2000) pour désigner « ses zones marginales, les registres bien – ou bien mal – dits « inférieurs » des cycles de fresques, les registres du « décor », les simples "“ faux marbres ” » (2000, p. 10). Il est remarquable que Didi-Huberman fasse le même usage de ce mot que Derrida dans *La vérité en peinture* (1978) sans toutefois jamais le mentionner. Le *parergon* chez Derrida est ce qui

> vient contre, à côté, et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. (1978, p. 63)

En ceci, le *paregon* est une espèce de prothèse qui protège l'intégrité identitaire de l'œuvre d'art, de l'*ergon*, et la fait advenir comme telle. Si à première vue le cadre est extérieur et factuel, il est pour le moins nécessaire à la circonscription de l'œuvre elle-même, à sa différenciation d'une autre surface, que ce soit le mur du musée, le sol de la ville ou l'espace de la galerie. Tout ce qui localise et pointe le lieu de l'art relève du *parergon* : éléments d'apparence futile et complémentaire à la représentation, herméneutique empirique qui fixe le sens, reliure du livre l'arrachant au monde et garantissant son autonomie, etc. Or, ces bordures ne peuvent toutefois être reléguées à une pure extériorité parce qu'elles sont constitutives de l'œuvre : la négativité de leur rôle est partiel, elle agit comme un repoussoir sans quoi l'illusion de la positivité de l'œuvre n'est pas possible. Ces marges, donc,

---

symbolique aborde le sensible d'après la lisibilité : le signifiant, la représentation d'une chose, se rapporte à la castration, le signifié initial.

possèdent un important potentiel différentiel, une véritable force transversale que l'on ne peut stabiliser. Or le propre de la pratique de la déconstruction est justement de « travailler (contre) le cadre, le (faire ou le laisser) jouer contre lui-même » (Derrida, 1978, p. 93). « Nécessité ici de l'angle – diagonalité – où ça joue et travaille, et de faire apparaître le reste d'angle dans les cadres ronds [...] » (Derrida, 1978, p. 94). Les « entrées paradoxales » de Didi-Huberman touchent cette « diagonalité » précisément là où il y a déchirure, crise du savoir et de l'intégrité de l'œuvre. La « nécessité intrinsèque » ou la forme symbolique panofskienne, est l'énergie contrôlée par le cadre : « le contenu, l'objet de [la] fiction théorique [...] est la métaphysique, l'onto-théologie elle-même. ». (Derrida, 1978, p.93). Or la tension symptomale est justement l'angle qui la déconstruit.

Cette « négativité inaliénable » de l'image est ouverture, puissance disséminatrice, et non seulement pure négation, distinction logique. À l'instar de la déconstruction derridienne, l'image ouverte ou l'image-déchirure fonctionne comme les « [...] questions-limite [chez Derrida] qui suscitent une [...] tension productive de l'empirique et du transcendantal » (Depraz, 2000, p. 61), soit comme « [...] autant de lieux d'exploration d'une tension qui jamais par principe ne se résout à la manière d'une dialectique, tension maintenue » que Nathalie Depraz « qualifie d'oxymorique, [de] tension exacerbée par le choc frontal des contraires qui s'entrechoquent sans jamais parvenir à une unité qui, pour autant, bénéficient mutuellement l'un de l'autre. » (2000, p. 61). Ces « questions-limites », à la manière de la stase dialectique chez Didi-Huberman, font état d'une contamination originaire entre tous les couples d'opposition, hétérogénéité sans cesse à l'œuvre qui empêche toute stabilisation du sens.

Cet état de tension est ainsi décrit par Derrida : « la puissance d'objectivité [...], fidèlement décrite telle qu'elle nous apparaît dans l'histoire et selon son sens véritable, n'est autre qu'un produit générique qui échappe à sa genèse, qui la transcende radicalement et en est essentiellement délié. » (1990, p. 16)[11]. L'hétérogénéité, ici, est ouverture structurelle, force résiduelle que le discours ne peut arraisonner au *logos*, puissance débordante de la

[11] Cette citation est tirée d'un ouvrage de jeunesse Derrida sur la phénoménologie d'Edmund Husserl que l'auteur n'a accepté de publier que tardivement : *Genèse et structure de la phénoménologie.*

différance. Par ailleurs, chez Didi-Huberman, la déchirure de l'image se structure à partir du point de fuite de ce paradoxe entre mondanité et ouverture inaliénable. Comme la déchirure implique nécessairement un mouvement, elle a à voir avec une certaine expérience phénoménologique de l'image comme chose offert à la tactilité du regard. Soumise à une herméneutique de la grammaire iconographique, l'image est isolée et désincarnée par un ensemble d'abstractions conceptuelles. L'image n'est alors là plus qu'un code qu'on lit à partir du répertoire de formes de son temps sans que ne soit pris en compte l'expérience singulière de son propre potentiel. Didi-Huberman reproche justement à Panofsky la préséance de ces formes symboliques parce qu'elle réduit l'image à l'abstraction du langage et de la signification. Il explique ceci :

> Si, dans l'hypothèse structuraliste qui pose la prééminence des relations sur les termes, nous n'entendons par *relation* que l' « unité de la synthèse » entre les termes, alors le structuralisme est, ou bien incomplet, ou bien idéaliste. Si, par contre, nous cherchons à rendre compte d'une relation qui n'omette pas – ni ne digère dans quelque Idée transcendantale – l'existence des *symptômes*, à savoir les intrusions, les disparités, les catastrophes locales, alors nous comprendrons mieux l'intérêt critique des concepts freudiens. (Didi-Huberman, 1990a)

Panosky n'était certes pas structuraliste, mais l'on peut toutefois constater la similarité entre la critique que Didi-Huberman adresse à cette tendance philosophique et celle qu'il adresse à l'iconologie de Panosfsky. L'événement pour avoir lieu dépend d'un moment dialectique où le savoir sur l'image est mis à l'épreuve. Le choc de hétérogène, c'est-à-dire le surgissement d'un élément marginalisé par la représentation, fissure l'identité de l'image et ouvre sa virtualité, ce champ sans fin de la dissémination. À travers l'efficace déconstructiviste, l'image devient pour le spectateur un écran fantasmatique. L'association libre se distingue ici de la synthèse transcendantale qui relie le singulier à une visibilité symbolique. C'est justement lorsque la visualité de la matière brise le discours sur l'image à travers la singulière dialectique d'un élément marginal que l'universalité du sens et du langage vacille et laisse place à un mouvement inaliénable.

1.2.4 La mise en œuvre symptomale de l'image

Les choses de l'art sont, dans cette perspective, davantage des mises en œuvre que des œuvres d'art, expression où le mot « art » correspond à l'identification de l'universel

d'une époque et donc d'une forme symbolique pour Panofsky. La critique de la représentation formulée par Didi-Huberman mène à la dimension d'un « au-delà » originaire à partir duquel les théories de la représentation et de la connaissance s'élaborent comme des cadres afin de maîtriser l'image comme visibilité traduisible. L'hypothèse générale de Didi-Huberman dans *Devant l'image*

> tient [...] justement à ceci que l'histoire de l'art [...] a voulu enterrer les très vieilles problématiques du *visuel* et du *figurable* en donnant aux images de l'art des fins qui plaçaient le *visuel* sous la tyrannie du *visible* (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du *lisible* (et de l'iconologie). (1990a, p. 16)

L'imitation et l'iconologie participent d'une sémiotique symbolique et logocentrique vertement critiquée par l'auteur. Or, l'espace du *visuel* résiste au discours et à l'économie de la connaissance tout en les soutenant du même coup, car là où ces ordres vacillent la multiplicité s'ouvre. Le *visuel*, donc, génère une constellation d'analogies qui prolifèrent sans finalité, comme un nœud liant savoir et non-savoir, un entrelacement, un symptôme (Didi-Huberman, 1990a, p. 28). Plutôt que d'appréhender l'image avec des présupposés qui engagent une compréhension iconologique, Didi-Huberman, en équilibre sur le point de chute du savoir, reste attentif au choc singulier de l'élément défigurant.

Didi-Huberman décrit comme suit le symptôme – qu'il n'oppose pas au symbole panofskien parce que l'au-delà du *visuel* se structure justement sur le point de basculement de l'intelligible, la déchirure, la jonction entre la connaissance et l'inaliénable :

> L'éminente symbolicité du symptôme n'est pas comprise dans la théorie freudienne comme le rapport d'un terme avec un autre, mais comme l'ensemble ouvert des rapports entre des ensembles de termes, eux-mêmes susceptibles d'ouverture [...] Et en symbolisant il représente, mais il représente de façon à déformer. Il porte en lui les trois conditions fondamentales d'un repli, d'un retour présenté de ce repli, et d'une équivoque tendue entre le repli et sa présentation : tel serait peut-être son rythme élémentaire. [...] La question revient, une fois de plus à tenir compte du moment où le savoir du symbole se met en crise et s'interrompt face au non-savoir du symptôme, qui en retour ouvre et propulse sa symbolicité dans un jaillissement exponentiel de toutes les conditions de sens à l'œuvre dans une image. (1990a, p. 214–217)

Le symptôme est l'effondrement du symbole. C'est qu'il est le nœud où s'entrelacent savoir et non-savoir – « l'événement d'une rencontre où la part construite de l'œuvre vacille sous le choc et l'atteinte d'une part maudite qui lui est centrale. C'est là que le tissu aura rencontré

l'événement de la déchirure » (Didi-Huberman, 1990a, p. 218). La trajectoire du symptôme est débridée : si celui-ci apparaît comme présentification d'une absence, sa re-symbolisation générée par la libre association rend impossible sa réduction à un quelconque universel historico-culturel qui le stabiliserait en une seule signification. C'est précisément cette tension paradoxale génératrice de sens qui fascine Didi-Huberman. L'ouverture de la structure symptomale chez Panofsky est retenue par le synthétisme de l'iconologie : la « symbolicité » est *ergon*, c'est-à-dire qu'en tant que sens intérieur de l'œuvre elle dépend d'un cadre, d'un *parergon*, soit d'un *a priori* transcendantal extérieur au champ qu'il définit mais essentiel à sa détermination (Derrida, 1978, p. 65), d'une coquille vide qui vient border la valeur intrinsèque de l'*ergon* pour en garantir l'unité. De la sorte, si chez Kant le *parergon* a une fonction critique qui fonde la connaissance, chez Didi-Huberman il est le lieu de fracture paradoxale de la connaissance, là où fuit le mouvement de la dissémination.

Ainsi Didi-Huberman porte-t-il une attention particulière aux zones limitrophes d'une image que le discours a éclipsées ou rejetées (1990a, p. 10) au profit de l'immobilisation de l'*ergon* ; celles-ci sont des « entrées paradoxales » où l'entrelacement du savoir et du non-savoir inaliénable met en crise l'édifice de la connaissance, là précisément où « la *mimesis* [subit] l'épreuve défigurante d'un véritable symptôme » (Didi-Huberman, 1990a, p. 224). Ces points critiques sont autant d'ouvertures qui donnent accès à l'œuvre, mais par différemment; sa virtualité énigmatique et hors de portée du pouvoir identifiant du langage ne se livre que dans la virtualité inaliénable de la trace. Il y a pourtant présentification : l'œuvre s'offre au regard, elle est là, devant nous, mais au-delà de sa lisibilité et de sa visibilité, elle est une énigme qui investie par le désir déploie ses symptômes ; ceux-ci, véritables événements, font irruption, ouvrent la structure de l'objet et la modifient. De même, la présence de l'œuvre renvoie à une origine, non pas à un ça-a-été à recouvrir, mais à une empreinte matérielle, une inscription, dont la résurgence génère une hystérie sensible.

Comme ce blanc dont nous avons plus tôt discuté, le symptôme renvoie à un mémoire virtuelle. Cet empâtement de couleur calcaire est insaisissable puisqu'il ne peut être décrit à partir de connaissances ; or il n'est pas pour le moins invisible, car sa dialectique est floraison fantasmatique, déplacement, association infinie. La présence de ce blanc interrompt l'interprétation (Didi-Huberman, 1990a, p. 207) : il est une surface absolument incarnée où

est inscrite une mémoire latente, absente, encryptée, qui ne peut être ouverte que lorsque bascule l'unité de la représentation. En quelques mots, le *visuel* comme régime déconstructiviste émancipe l'image du discours identifiant et pointe ce qui résiste à la symbolisation : le cadre, le dissemblant, l'inaliénable, l'hétérogène. Ces écueils de la matière qui la rendent trop visible résistent dans les marges de l'image-représentation et empêchent son assimilation à la transcendance du langage. Les symptômes, donc, sont les effets d'une différenciation incessante, d'une non-clôture infinie. Ils sont l'inscription matérielle d'une présence virtuelle qui interrompt la représentation. L'empâtement de peinture de ce pan apparemment extérieur à l'œuvre met paradoxalement en scène le mystère de l'Incarnation. Ainsi, si l'intensité visuelle du blanc crayeux est oblitérée aux fins d'une interprétation de type iconographique, c'est la puissance virtuelle de l'hétérogène qui est éclipsée au profit de la visibilité et de la lisibilité de l'image.

Revenons sur l'ensemble du propos de cette seconde partie du Chapitre I. L'événement chez Didi-Huberman relève du choc de l'hétérogène. Le symptôme délie le discours, le *logos*, et ouvre l'image au non-savoir, à l'inaliénable. Ceci mène l'historien sur une piste qui diverge de celle de la connaissance historique fondée en intelligibilité du langage : il donne accès à la dissémination des analogies. Un choc, un accident visuel, a l'effet de défaire la structure de l'image et d'ouvrir son potentiel virtuel. Lorsque la présence du discours et l'ordre métaphysique sont fissurés grâce à la singularité défigurante du symptôme, il y a déliaison au sens où Briault l'entend, c'est-à-dire que la part inaliénable de l'image ouvre le spectre d'une communauté suspendue à la virtualité de son origine. L'hétérogène ici est une archive : en tant qu'inscription, il excède l'identité par qu'il est à la fois étranger au langage, mais originaire parce qu'il hante la matière. La déliaison du visible et du coup de la sensibilité commune qui fait de l'image un objet de connaissance est ouverture. Le mouvement de la déconstruction génère l'espace d'un être-ensemble transgressé et sans cesse différencié. Le symptôme est en quelque sorte le concept qui joue cette performance déliante chez Didi-Huberman : le choc de son surgissement défigure le savoir et ouvre la communauté en sa dimension spectrale. L'esthétique du choc chez Didi-Huberman renvoie donc à une hétérogénéité qui résiste au pouvoir identifiant du langage. L'efficacité visuelle de la marge ou de l'hétérogène n'est pas la négation du savoir et de la symbolisation, elle n'est

pas non plus une dynamique qui subsume le particulier sous l'universel, elle est le pouvoir opérant de l'image-matière dont la mémoire est libérée à travers le transfert dans l'actualité du regard qui la touche et projette son désir.

1.3 D'une hétérogénéité à l'autre

L'identité paradoxale des contraires chez Rancière est la création d'un espace où le rapport de force entre les polarités et les hiérarchies qui structurent le quotidien est suspendu. Comme nous l'avons exposé, la pensée de Rancière provient d'une critique de la philosophie platonicienne et de son ascendant dans le milieu marxiste des années 1960-1970 en France. Le Rancière de *Lire le Capital III* (1973) et de *La leçon d'Althusser* (2012a) prend ses distances de la théorie marxiste de l'émancipation parce qu'elle l'inscrit dans un télos dialectique dont l'aboutissement est la réunification du sujet aliéné dans les apparences avec son essence. Ici, comme dans la Cité, l'intelligible prime sur le sensible, car il en est la cause sous-jacente. Le renversement dialectique garantirait en ce sens l'émancipation de la vérité dissimulée. Or la seconde critique de Marx identifiée par Rancière, celle du *Capital* identifiée en 1973 recoupe en plusieurs points le processus de subjectivation politique, concept développé par l'auteur dans ses écrits sur le politique tel *La mésentente* (1995), de même que le celui du suspens propre au régime esthétique discuté dès 2000 dans *Le partage du sensible* (2000). Nous avons démontré que ces trois notions associent l'irruption de l'hétérogène, son événement, à la réflexion de l'universel d'égalité par la mise en œuvre d'un repartage du sensible. L'art comme la subjectivité se déclinent en singularités qui sont chacun des fictions originaires en ce qu'elles sont des altérations, c'est-à-dire des identités dont le sens a été modifié, contesté. Ainsi, la réflexion de l'universel de l'égalité est un processus qui arrache une chose ou un individu aux déterminations l'excluant de la communauté des égaux et qui, de ce fait, multiplie les origines. Le potentiel émancipatoire réside ici en la formulation d'un tort.

Si l'on se fie à la définition de l'art politique chez Rancière, l'irréductible, soit le choc de l'hétérogène, ne peut être que l'expression de l'éthique platonicienne, ordre qui destine le sensible à un découpage idéal extérieur à la communauté elle-même. D'après Rancière, la menace que représente l'exclu réitère la domination de la cause l'invisible et sous-jacente, de l'intelligible. De la sorte, nous pouvons avancer que si l'appropriation fictionnelle, qu'il

s'agisse de subjectivation politique ou d'art, est pour l'auteur émancipatoire, qu'il persiste une « *restance* »[12] immanente au sensible sous-entendrait l'impossibilité du la transmission d'un tort. Or le spectral ouvre l'être-ensemble à une négativité flottante qui est originaire que parce qu'elle est une ouverture que le langage ne peut clôturer – horizon sans *telos* du provenir autrement à chaque fois singulier. L'élément hétérogène qui résisterait à la représentation et au langage possède d'après notre lecture de la démarche de Didi-Huberman un potentiel performatif. Le processus déconstructiviste de déliaison faire apparaître des torts spectraux éclipsés par la structure du discours scientifique pour laquelle l'image est lisible d'après sa visibilité. L'expérience du choc ouvre un espace inaliénable à la symbolicité iconologique : l'espace du *visuel*. En ce sens, l'hétérogénéité chez Didi-Huberman est avant tout affaire de seuils d'effondrement. La performativité de l'hétérogène et l'ouverture de son potentiel dépendent du pouvoir de figurabilité du regard. L'élément étranger au discours est ce reste qui, lorsqu'il est investi par une charge affective, fissure la visibilité de l'image. L'expérience de l'image ne relève pas là de la lecture, mais de l'analogie visuelle, de la déformation du sens par le désir. Le *visuel*, donc, parce qu'il débride le pouvoir de la « négativité inaliénable » sur laquelle repose l'*ergon*, c'est-à-dire le discours qui distingue une intériorité artistique et universellement transmissible d'une extériorité objectale, s'inscrit dans la foulée du projet déconstructiviste.

La part exclue par le langage – soit le sensible inarticulé par la représentation historique, le référent – possède un potentiel de figurabilité qui est, tout comme l'appropriation fictionnelle chez Rancière, un pouvoir transgressif. Or si justement chez Rancière la matière muette devient matière parlante lorsqu'elle est identifiée au sensorium spécifique de l'art, chez Didi-Huberman l'élément étranger au langage mais immanent au sensible – la trace, le lacunaire, l'empreinte – déclenche l'« activité paregonale » (Trottein, 2011)[13] lorsqu'il est investi par le désir. Nous pouvons dès lors distinguer une hétérogénéité

[12] Nous empruntons ici ce mot à Derrida. Il sera l'occasion dans le prochain chapitre de le définir et d'expliquer en quoi il qualifie l'hétérogénéité chez Didi-Huberman, plus particulièrement en ce qui a trait au temps.

[13] Serge Trottein commente *La vérité en peinture* (Derrida, 1978) dans un article où il explique que « la lecture est elle-même une activité paregonale, en ce qu'elle consiste toujours à ajouter des cadres plus ou moins ajustés à une œuvre dont elle ne cesse de menacer l'autonomie » (2011, p. 238)

dont le propre est le repartage et une autre pour laquelle l'activité déconstructiviste est le cœur. Il reste que l'hétérogène, dans les deux cas, est ce nœud où l'irruption sensible du singulier transforme l'être-ensemble parce qu'elle transgresse les identités. Qu'il s'agisse du *visuel* ou du fictionnel, il en va d'une relation qui ne mène pas à la fondation d'une connaissance proprement scientifique. L'hétérogène, parce qu'il est comme pour Loraux « ce qui fait provenir autrement que depuis la cause ou le principe » (1997, p. 30), empêche la réduction du particulier à l'universel. Dans les deux cas discutés, la singularité sensible recèle un potentiel critique qui relève de la contrariété, du paradoxal. La perspective de Rancière est celle d'un projet orienté par une philosophie de l'émancipation politique plaidant l'égalité des intelligences. L'indétermination esthétique est un concept qui pense une relation elle-même transformatrice. La dynamique différentielle de l'image est, quant à elle, aussi un concept opératoire dont la tâche est de défaire la sensibilité fondée en la lisibilité et d'en découvrir la figurabilité. L'image, plus qu'une structure visible et lisible, est ouverture originaire. L'expérience de la mise en œuvre du *visuel* dépend d'une relation affective à l'image.

La démonstration poursuivit dans ce chapitre permet d'établir que la charge hétérogène du singulier transforme l'être-ensemble parce qu'il modifie sa sensibilité. Or deux types de transformation ont été exposés. Chez Rancière, la vérification de l'égalité réduit l'écart entre le particulier et l'universel non par la subsomption de l'un sous l'autre, par la contestation de la validité de l'universel formulée par le particulier qui expose le tort qu'il subit. Chez Didi-Huberman, le particulier comme choc de l'irréductible fissure l'intelligibilité qui fait advenir l'image comme connaissance et de ce fait ouvre le commun objectif à la virtualité de l'origine. La singularité hétérogène est, en tout et pour tout, elle-même puissance modificatrice. Toutefois, un différend fondamental sépare les deux perspectives analysées : dans un cas la virtualité de l'indétermination esthétique permet l'émancipation par l'appropriation fictionnelle sans fin ; dans l'autre, elle ouvre le potentiel de dissémination d'une latence du discours. Suspens et immanence définissent, d'après notre démonstration, deux logiques qui font apparaître de manière différente le sensible.

CHAPITRE II

VERS UNE CRITIQUE DU DISCOURS HISTORIQUE SUR L'ART : VIRTUALITÉ SENSIBLE ET ÉCLATEMENT PLURIEL DU TEMPS

Bien que l'hétérogène n'ait pas la même effectivité qu'elle soit indétermination ou choc, la portée transgressive de son événement a été soulignée dans le Chapitre I. Or l'historicité dépend justement de l'hétérogène dans le cas de chacun des efficaces. Celles-ci articulent l'apparition de la singularité perturbatrice à une certaine antériorité qui définit l'avenir. L'indétermination et le choc sont deux logiques virtuelles d'après lesquelles le rapport historique, autrement dit l'historicité, est possible. La première logique relève de la « puissance latente dans l'expérience collective » (Rancière, 2011, p. 89) tandis que la deuxième tient à la « puissance politique relative à notre passé » (Didi-Huberman, 2009, p. 102) que porte ce qui survit et reste dans le sensible comme une tache aveugle.

Dans les deux cas, le temps ne peut tenir à une définition permanente, à une pure présence ou une identité à soi, qui déterminerait et figerait l'histoire en faits. L'image chez Didi-Huberman et l'art dans le régime esthétique chez Rancière sont les lieux où convergent des temporalités hétérogènes qui se côtoient et se connectent sur un même plan sensible, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas rattachées respectivement à une intelligibilité historique mais coexistent en une sorte de contemporanéité anarchique. L'histoire, donc, ne peut se résumer à une succession d'épisodes parce qu'elle est fait, d'après ces deux logiques, de relations temporelles.

2.1 Historicité esthétique et langage chez Rancière

L'art dans le régime esthétique fait histoire lorsqu'il inscrit l'égalité dans le sensible en altérant un partage du sensible policé. L'événement esthétique, donc, est une réduction de

l'écart entre des éléments hétérogènes par leur identification au sensorium spécifique de l'art, ce mode d'être de la communauté des égaux. De même, l'événement esthétique est un phénomène originaire en ce qu'il reforme à chaque fois cette communauté en vérifiant l'universel de l'égalité. En ce sens, un tel événement ne peut s'enchâsser dans une histoire de l'art qui déploie un continuum historique décliné en plusieurs époques parce que sa charge hétérogène altère justement les représentations historiques qui « policent » le sensible et stabilise sa configuration. Afin d'appuyer l'hypothèse générale de notre démarche, cette section défend que la charge disruptive du mélange des hétérogènes est historique d'après la logique du régime esthétique.

Comment se définissent l'espace et le temps de la communauté des égaux si l'événement esthético-politique est justement l'arrachement d'une singularité sensible à sa valeur policée? Il est d'abord nécessaire de démontrer que le caractère de ce qui est originaire chez Rancière relève de l'expérience subjective elle-même en ce qu'elle permet le découpage d'espace-temps qui sont chacun originaire. Pour se faire, il est nécessaire de souligner le rapprochement entre structure universelle de l'expérience subjective que Kant appelle « esthétique transcendantale » (1920) et « esthétique première » (2000) définie par Rancière comme le cœur du règlement et du dérèglement entre le suprasensible et le sensible. Cette structure fondamentale permet à la fois la différenciation entre le monde connu et son pendant ontologique, de même que la correspondance entre des choses étrangères l'une à l'autre. Lorsque l'individu altère son identité et se confond à l'universalité subjective par la pure adresse à l'autre, la dimension temporelle originaire apparaît. La sensibilité d'un tel sujet correspond à deux notions : celle « l'inconscient esthétique » (Rancière, 2001) et celle d' « âge démocratique » (Rancière, 1992). Il est important de souligner pour la suite de la démonstration de ce mémoire que le caractère originaire des nouveaux espace-temps relève de la virtualité du langage et que Rancière fonde à la fois l'historicité esthétique et l'historicité démocratique en la forme d'art que Platon rejette : la poésie. Pour finir, à partir de la notion d'« anachonie » théorisée par Rancière, nous démontrerons que l'événement qui apparaît grâce à la logique de l'indétermination esthétique ne peut s'inscrire dans un quelconque horizon historique parce qu'il possède une valeur historique disjonctive qu'on ne peut réduit à une quelconque permanence.

2.1.1 Le fourmillement des origines

La proposition centrale de Rancière à propos du temps dans le régime esthétique est qu'il est fait d'une multiplicité de temporalités. Il écrit que « la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes » (2000, p. 37). Donc si la communauté des égaux n'est définie que par l'universel de l'égalité, son espace n'a pas de territoire comme tel. Doit-on alors suggérer qu'il est sans borne puisque sans marque identitaire? Le fourmillement des temporalités hétérogènes propre au suspens esthétique crée nécessairement l'espace d'une communauté illimitée. Ainsi, comme le temps de cet être-ensemble n'est pas territorialisé en un espace-temps qui inscrit sa visibilité historique, il ne peut être constitué que de l'illimitation matérielle des désordres subjectifs. La dimension spatio-temporelle de la communauté des égaux échappe à toute vérité extérieure à l'expérience subjective elle-même. C'est l'expérience comme telle d'un mode d'être – celui de l'esthétique – qui ouvre l'espace et le temps d'une communauté sans enracinement, s'élargissant à travers la reconnaissance de l'autre comme égal et libre.

Au premier chapitre, il a été souligné que le caractère originaire de la subjectivation politique s'inscrit chez Rancière dans la foulée d'une critique de l'éthique platonicienne. À chaque fois qu'il y a vérification de l'égalité, il y a recréation de la communauté politique. De la sorte, l'origine de la communauté ne tient pas à une éthique communautaire transcendant l'expérience et justifiant la place de chacun. Pour Rancière, donc, se détourner des questionnements liés à l'origine dans la mesure où ils impliquent nécessairement de faire une distinction ontologique entre les Idées et les apparences génère la multiplication des espaces-temps. À ce propos,

> Il s'agit premièrement de refouler les questions de l'origine, ne pas penser l'origine de la pensée, de la connaissance, de la politique mais définir des scènes – la notion de scène est centrale et elle relève aussi d'un rapport entre espace et temps – à partir desquelles on voit les choses se distribuer, avec l'idée que l'origine est elle-même toujours une espèce de scène. Plutôt que de chercher la scène primitive, on peut trouver dans des scènes diverses quels sont les éléments essentiels qui opèrent la distribution. (Rancière, 2012b, p. 107)

Si Rancière dit « refouler » les questions ontologiques, c'est parce que la scène elle-même, dans sa formulation, a un caractère originaire. L'art et la subjectivation politique créent à

travers l'événement esthétique une communauté qui active le processus originaire de l'égalité. Lorsqu'il y a repartage du sensible, donc, il y a une nouvelle scène, un nouvel espace-temps. Penser l'origine hors de cette égalité génératrice de configurations revient à penser l'origine d'une chose pour elle-même, ce qui implique nécessairement chez Rancière que cette permanence idéale ait un pouvoir démesuré. Or, si l'on se fit à Kant, la « chose en soi », c'est-à-dire le radicalement autre, ne peut être connue : seul le phénomène peut l'être pour un sujet à travers l'expérience. L'art dans le régime esthétique se décline en « scènes » où le temps et l'espace ne sont pas des propriétés d'une chose, mais des modes de liaison qui jouxtent des représentations entre elles. La « chose en soi » qui résiste au monde qu'ouvre la subjectivité parce qu'elle demeure inaccessible à la phénoménalité, est chez Rancière ce qu'il faut « refouler ». Pour que le rapport entre sensible et suprasensible puisse être sans cesse reformulé, il ne doit pas y avoir de règlement entre eux. La dimension du temps et de l'espace ne relève donc pas de l'ontologique mais du subjectif. L'indétermination esthétique génère des scènes, des distributions sensibles, chacune originaire parce que singulière. Le temps et l'espace sont originaires en ce qu'ils réorganisent la sensibilité

En fait, il y a une correspondance à faire entre la notion de partage du sensible et celle de l'esthétique transcendantale kantienne qui structure l'expérience. La philosophie politique et esthétique de Rancière tient à une « esthétique première » (2000, p. 14), c'est-à-dire « un découpage des temps et des espaces » (2000, p. 14) ; il explique qu'« on peut l'entendre en un sens kantien [...] comme le système des formes a priori déterminant ce qui se donne à ressentir » (2000, p. 13-14). C'est d'après cette structure qu'une configuration sensible peut être pensée comme une « scène » qui découpe un espace-temps. Toutefois, un partage devient police lorsqu'il devient connaissance. Le sensible divisé et ordonné, pour préserver sa stabilité, doit justifier son intelligibilité au moyen d'une réalité supérieure extérieure à l'expérience, toute-puissante. C'est précisément là que l'originaire se sépare du sensible, dimension qui elle n'est plus, alors, qu'apparence et leurre parce qu'incomplète. L'esthétique transcendantale kantienne, au même titre que l' « esthétique première », donc, est le cœur à la fois du dérèglement et du règlement. La reconfiguration du rapport entre le visible, la communauté et la sensibilité en dépend. Or l'universalité de cette structure n'apparaît uniquement lorsqu'aucune finalité ne détermine la communauté. Néanmoins,

quand le sujet impose un rapport de connaissance aux choses pour en faire des objets dont il détermine le sens par ses visées, il « limite la compétence pour voir et la qualité pour dire » (Rancière, 2000, p. 14), et du coup restreint l'étendue de l'universalité subjective.

L'esthétique transcendantale kantienne est définie par les deux conditions a priori de la sensibilité dont nous avons discuté au Chapitre I : le temps et l'espace. Celles-ci, lorsqu'elles définissent le champ de la connaissance, ouvrent un monde dont le pendant demeure obscure et extérieur. Plus tôt, nous avons rapidement exposé que le temps et l'espace chez Kant sont les deux formes pures qui définissent la structure universelle de la subjectivité et permettent la représentation. Précisons que le temps est, encore plus que l'espace, intimement liée au soi universel, à l'intériorité subjective, parce qu'il met en rapport les phénomènes dans la simultanéité ou la succession, sans que le sujet ait recours à aucune caractéristique externe du phénomène pour les penser (Kant, 1920, p. 75). Le temps, donc, existe aussi comme condition pure de l'expérience, et non hors d'elle comme propriété des choses ou comme concept empirique dérivé de l'expérience. En d'autres termes, le temps « n'est pas inhérent aux objets eux-mêmes, mais simplement au sujet qui les intuitionne » (Kant, 1920, p. 78) étant donné que la transcendance se rapporte à l'universalité de l'expérience sensible et non à la substance d'une chose en soi. L'espace est la seconde condition a priori de la sensibilité du sujet pour les phénomènes. Cette forme touche une certaine extériorité du sujet qui n'est pas radicalement autre parce qu'elle peut être représentée. Pour penser un espace sans y être à la fois, il faut pouvoir se représenter les choses dans leur relation les unes aux autres, d'après leur position relative (Kant, 1920, p. 66). Le temps renvoie à une intimité subjective plus fondamentale que l'espace, car il est la condition formelle de l'expérience qui permet l'intuition des phénomènes dans le for de l'intériorité subjective. Il permet au sujet de se penser lui-même à l'aide de la représentation sans avoir recours à des caractéristiques autre que celles de l'expérience elle-même.

La possibilité de la connaissance introduit un découpage entre deux mondes : celui que le sujet peut appréhender et celui qui lui résiste. Pour marquer la différence irréductible entre ces deux dimensions, Kant fait la différence entre les phénomènes pour soi des choses en soi. Ces dernières dépendent d'une extériorité qu'on ne peut connaître comme telle parce qu'elle ne relève pas de l'intuition. Ces choses sont des *noumènes*. Kant explique que :

> le concept d'un noumène est [...] simplement un concept limitatif qui a pour but de restreindre les prétentions de la sensibilité, et qui n'est donc que d'un usage négatif. Il n'est pourtant pas une fiction arbitraire, et il se rattache au contraire à la limitation de la sensibilité, sans toutefois pouvoir établir quelque chose de positif en dehors du champ de la sensibilité. (1920, p. 265)

Le *noumène* est ce qui borde le monde sensible et du même coup la connaissance objective. S'il est un concept, il en est un qui est vide parce qu'il ne relève pas de l'intuition et ne peut être qu'une forme logique sans contenu sensible (Kant, 1920, p. 287). Ce champ en dehors du monde sensible et de l'expérience est indéfini : il n'est possible que de penser son absence. C'est que l'intelligibilité du *noumène* relève de l'ontologique, monde que l'être humain à travers la structure transcendantale de la subjectivité ne peut atteindre. La souveraineté démesurée à laquelle il réfère rappelle l'autorité de l'intelligible platonicien. Or le temps et l'espace sont les formes originaires de l'expérience en ce qu'ils permettent la représentation. Ils ne sont pas des essences extérieures et permanentes, mais des manières de lier les choses entre elles et de les penser à chaque fois à travers la transcendance originaire de l'instance subjective, l'autoreprésentation du « je » qui paradoxalement ouvre l'universel.

Chez Rancière, donc, le temps esthétique relève aussi de l' « origine » subjective et non d'une détermination extérieure. Cette co-présence temporelle permet la libre jonction entre des choses hétérogènes. Ainsi la structure universelle a priori qu'est l'esthétique transcendantale est-elle, d'après nous, le moteur du repartage du sensible, l'origine. Si le temps ne limite pas l'espace de la connaissance, il renvoie à un mode de subjectivité pour qui la différence entre la connaissance et son envers ne tient plus. Nous suggérons que si Rancière demande que l'ontologie au sens classique du terme soit « refoulée », il invite non seulement au refoulement de toute puissance destinatrice, mais aussi au refoulement de la structure qui génère la différenciation entre deux mondes de teneur ontologique différente parce qu'elle crée nécessairement une hiérarchie et place un ordre comme plus originaire que l'autre. En l'occurrence, la structure connaissance/*noumènes* opère une telle chose parce qu'elle distingue le phénomène que le sujet peut connaître de la chose en soi qui elle relève d'un savoir que l'on ne peut que supposer parce qu'il ne relève pas de l'intuition subjective.

2.1.2 Le temps de l'inconscient esthétique

Le sensorium découpé par l'indétermination esthétique ne se rapporte pas au sujet kantien de la connaissance parce qu'il ne serre par l'ordonnance du sensible. Il dépend toutefois de la même structure originaire, l'esthétique transcendantale, cette « esthétique première ». Le principe de co-présence permet le repartage du sensible et la création de nouveaux espace-temps sans définir pour autant la limite de la connaissance. Ce temps, donc, est autre chose qu'une puissance aliénante qui serait antérieure à l'expérience et dont l'existence ne pourrait être que supposée. Si les *noumènes* chez Kant demeurent ces choses impensées et irréductibles, le régime esthétique, lui, n'a pas de telle limitation : son temps est composé d'une infinité de jonctions singulières. La structure universelle de l' « esthétique première » lorsqu'elle s'exprime sous la forme de la communauté des égaux se rapporte à un déjà-là qui n'est certes pas une antériorité chronologique, ni ontologique. La co-présence de temporalités hétérogènes relève de ce que Rancière appelle « l'inconscient esthétique » (2001). Ce principe de jonction ouvre un espace dont la dynamique repose sur l'affirmation suivante : « il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l'œuvre non seulement dans l'élément étranger de la non-pensée, mais dans la forme même de la non-pensée » (Rancière, 2001, p. 33). Pensée et non-pensée s'équivalent à travers l'équation de l'identité paradoxale des contraires.

Si la forme du temps permet au sujet kantien de se constituer comme ce « je » de la connaissance synthétique, Michel Foucault remarque que dans l'anthropologie kantienne, cette instance a priori d'auto-représentation permet, outre que de poser les limites du connu à travers sa constitution transcendantale universelle, de se comprendre dans un déjà-là rétrospectif (2008, p. 41). Nous défendrons à la lumière des commentaires de Foucault sur l'anthropologie kantienne que le « je » du régime esthétique, ne dépend pas de la négativité ontologique (les *noumènes*), mais se rapporte à un monde inconscient. La dichotomie *noumènes*/connaissance est remplacée par l'équation pensée=non-pensée dans le régime esthétique. Nous avons établi au chapitre précédent que l'indétermination esthétique relève de l'identité paradoxale, c'est-à-dire du mélange des hétérogènes. Lors du suspens esthétique, l'universalité subjective est réfléchie et la singularité exclue du partage du sensible par la police se fond dans la trame plurielle et illimitée dont le principe est sans finalité. Foucault

explique ceci concernant la différence entre le sujet de la connaissance et l'existence anthropologique chez Kant :

> L'a priori, dans l'ordre de la connaissance, devient, dans l'ordre de l'existence concrète, un originaire qui n'est pas chronologiquement premier, mais qui dès qu'apparu dans la succession des figures de la synthèse, se révèle comme déjà là ; en revanche ce qui est le donné pur dans l'ordre de la connaissance, s'éclaire, dans la réflexion sur l'existence concrète, de sourdes lumières qui lui donnent la profondeur d'un déjà opéré. (2008, p. 42)

Alors que le « je » de la connaissance se pose comme instance première à l'image de l'ontologie nouménale, le « je » de l'existence anthropologique est dispersé en une multiplicité empirique déjà là, c'est-à-dire une espèce d'inconscient originaire dans lequel se fondent les singularités subjectives. Le temps esthétique est ce qui permet la jonction et la co-présence entre des mondes ontologiques distincts, entre la pensée et la non-pensée. En ce sens, celui-ci se distingue du temps qui « est lui-même un principe de division » (Rancière, 2012b, p. 109).

Ainsi peut-on affirmer que le caractère originaire du temps esthétique n'appartient pas à une extériorité ontologique, mais à cette co-présence de la non-pensée et de la pensée, principe d'égalité par excellence. L'origine, donc, n'est pas primitive en ce qu'elle ne renvoie pas à une antériorité qui précède l'expérience subjective. Le principe de co-présence s'oppose au principe de la succession temporelle qui divise le temps en différents épisodes. En ce sens, nous suggérons que le temps esthétique est sans commencement ni fin. Il est, de ce fait, originaire dans un sens totalement différent du sens que lui prête la chronologie, cet ordre qui divise en orientant d'après la distinction entre un passé et un avenir sur un axe unidirectionnel. Nous avançons que le temps comme dimension subjective universelle n'existe qu'à travers ces découpages spatiaux, ces « scènes », où l'origine se reformule à chaque fois. Le commentaire ci-dessous qu'a écrit Foucault à propos de l'anthropologie kantienne expose justement la différence entre deux types de temps originaire : l'antériorité primordiale à laquelle on s'aliène et celle qui répète son propre principe.

> Ce n'est pas que le problème de l'origine [...] soit étranger [à l'anthropologie de Kant] : au contraire, elle lui restitue son vrai sens, qui n'est pas de mettre à jour et d'isoler, dans l'instant, l'initial; mais de retrouver une trame temporelle qui, pour avoir déjà commencé, n'en est pas moins radicale. L'originaire n'est pas le *réellement* primitif,

> c'est le *vraiment* temporel. C'est-à-dire qu'il est là, où, dans le temps, la vérité et la liberté s'appartiennent. Il y aurait une fausse anthropologie – et nous ne la connaissons que trop : c'est celle qui tenterait de décaler vers un commencement, vers un archaïsme de fait ou de droit, les structures de l'a priori. L'*Anthropologie* de Kant nous donne une autre leçon : répéter l'a priori de la *Critique* dans l'originaire, c'est à dire dans une dimension vraiment temporelle. (2008, p. 58)

La « trame temporelle » du régime esthétique est, elle aussi, le « vraiment temporel ». Le redécoupage de la sensibilité en un nouvel espace-temps est le principe même du suspens esthétique. Or, le repartage est possible à travers la répétition de l'a priori du temps comme forme originaire de la subjectivité. Foucault explique dans son texte introductif à l'*Anthropologie* de Kant que l'extériorité du nouménal devient dispersion temporelle illimité : elle est cet inconscient anthropologique déjà là dont le caractère originaire est révélé à travers la structure subjective transcendantale du « je » qui, lorsqu'il prend la parole, se rapporte à celle des autres « je », étant donné leur structure subjective commune. Ceci dit, si la « scène » est originaire chez Rancière, c'est parce qu'elle renvoie à un « nous » que chaque prise de parole du « je » ouvre.

Le « refoulement des questions de l'origine » permet de penser le temps comme la possibilité même d'être étranger à soi-même, c'est-à-dire de déroger à son identité communautaire, à travers « l'idée que l'origine est elle-même toujours une espèce de scène » (Rancière, 2012b, p. 107). Ainsi, par l'inscription d'une scène originaire à travers le sensible, soit par la prise de parole du « je » – cette entité qui n'est pas seulement un cadre synthétique, mais aussi une existence libre remarque Foucault à travers sa lecture de l'œuvre de Kant – il y a ouverture au véritable temps, celui qui est à la fois bien là, à travers l'épaisseur de la multiplicité empirique qui fonde la fiction d'un commun inconscient, comme le temps « d'une parole qui parle et se tait à la fois, qui sait et qui ne sait pas ce qu'elle dit » (Rancière, 2001, p. 35). C'est que la dispersion du divers imparti au temps empêche le « je » d'être identique à lui-même : celui-ci appartient à un déjà-là sans commencement ni fin parce qu'illimité, à une négativité déjà pensée avec laquelle il ne coïncide pas. Le « je » est, en quelque sorte, non contemporain de lui-même comme s'il était contemporain de son soi altéré.

2.1.3 Temps et espace de la parole démocratique

L'inscription singulière et sensible d'une scène au sens où Rancière l'entend est à chaque fois originaire en ce qu'elle reflète ce temps sans borne du suspens esthétique fondé en le partage de cette structure universelle de la subjectivité qu'est l'esthétique transcendantale ou la « première esthétique ». Nous avons souligné dans le chapitre précédent que la réduction de l'écart entre deux temporalités hétérogènes réfléchi, d'après Rancière, la liberté d'une communauté sans séparation et sans hiérarchie par l'intégration d'une part supplémentaire au commun. Ainsi, la dimension temporelle qu'ouvre l'originaire du régime esthétique est sans début ni fin : l'égalité n'y est certes pas une finalité, elle est un processus totalement libre, au même titre que le jeu des facultés propre au jugement esthétique kantien.

Dans *Les noms de l'histoire* (1992), Rancière historicise ce qu'il appelle plus tard, dans ses textes sur l'art et la politique, le suspens esthétique en l'avènement de l' « âge démocratique ». Plus qu'une révolution historique qu'on peut isoler dans la succession des années – comme le serait la Révolution française ou la Révolution américaine, par exemple –, cet avènement est celui d'une nouvelle sensibilité.

> le sujet politique qui se voue à la vérification de [l'égalité entre les êtres parlants] porte la marque de l'illimité. Il est sans nombre parce qu'il est le pur déni de l'exclusion. [...] le mode de parole et de liaison qui convient à ce mode nouveau de subjectivation politique est la correspondance, la pure adresse à tout autre sans appartenance ni sujétion qui établit la communauté du présent et de l'absent. (Rancière, 1992, p. 185)

La communauté démocratique décrite ici par Rancière comporte un nombre indéterminé de sujets. Le temps dont il est question ne peut être fixé par une représentation, car la vérification de l'égalité opère une réduction infinie des torts dont la mise en scène conteste la légitimité d'un partage. La subjectivité que définit la communauté démocratique est fondée en l'universalité de la parole. Elle prend forme par l'identification au quidam, non pas là où la parole se fait rhétorique, mais là où elle prolifère : prosaïque et bavarde (Rancière, 2001, p. 34). À travers la reconnaissance en l'autre, le sujet altère sa propre identité et intègre cette communauté dont l'universalité n'est définie par aucun critère d'appartenance.

Ainsi, ce commun n'a, à proprement parler, pas de territoire d'inscription parce qu'il ne s'enracine en aucun lieu et ne marque aucun corps. Disons plutôt qu'à chaque mise en scène hérétique, soit à chaque fois qu'un individu quelconque transgresse sa place, l'égalité

originaire est actualisée. L'espace de cette communauté, donc, se distingue radicalement de l'espace qu'un concept de culture, quel qu'il soit, définirait : toute approche qui assigne le sujet à un lieu et donne sens à son être à travers une structure signifiante dont il est l'expression parce qu'il en porte la trace ne peut convenir à la définition de la communauté des égaux chez Rancière. À ce titre, Kristin Ross dans un article où elle discute justement de la critique que fait Rancière à travers son œuvre de la permanence du temps affirme que le concept de culture « presupposes an identity tied to a way of speaking, being, and doing that is itself tied to a situation, a name, a body, assigned to a place, a life situation » (2009, p. 20). En ce sens, Rancière explique lui-même que

> Le concept de culture [...] n'a pour effet que d'effacer ce mouvement de subjectivation qui s'opère dans l'intervalle entre plusieurs nominations et sa fragilité constitutive : l'absence de corps au lieu de la voix, l'absence de voix au lieu du corps, la faille ou l'intervalle dans lesquels passent des sujet d'histoire. Il identifie et localise ce qui n'a son être que dans l'écart des lieux et des identités. (1992, p. 197)

La subjectivation est affaire d'intervalle et non de territoire. Or, quel espace lie alors cette communauté politique? Si celle-ci se tisse dans la mesure où il y a reconnaissance d'un tort énoncé, à travers la prolifération des jonctions hétérogènes, n'est-ce pas la langue qui est le liant de son espace illimité? Ne sont-ce justement pas les mots qui permettent au sujet d'être présent à l'autre dans l'absence de corps et de territoire – caractères qui eux marqueraient son appartenance à une communauté culturelle?

La lecture que fait Foucault de l'anthropologie kantienne se révèle encore une fois pertinente, d'après nous, pour décrire l'universalité du langage comme liant de la communauté démocratique. D'après Foucault, donc, la parole crée chez Kant un champ commun à partir duquel est possible la réciprocité. Il explique : « Là doit s'établir, par la transparence d'un langage commun, un rapport de tous à tous ; nul ne doit se sentir privilégié ou isolé, mais chacun, silencieux ou parlant, doit être présent dans la commune souveraineté de la parole. » (2008, p. 64). Ce champ commun est un espace de reconnaissance illimité qui dépasse l'appartenance culturelle. Or l'individu pour Rancière y est nécessairement enchâssé : il y a une place et une fonction ; mais en prenant la parole, il s'associe à la communauté des égaux à travers le langage et altère l'identité que lui attribue sa culture, sa société, ou quelque instance assujettissante. « La parole ne peut ni dire autrement ce qu'elle

dit ni s'arrêter de parler : ni rendre compte de ce qu'elle profère ni discerner ceux auxquels il convient ou ne convient pas de s'adresser », écrit Rancière (1992, p. 34). Disons dans ce cas que l'inconscient esthétique, cette trame temporelle originaire, est l'équivalent du langage qui à l' « âge démocratique » prolifère là où il est absent, parmi la masse d'individus anonymes. L'espace qu'ouvre la reconnaissance de l'autre comme égal par la simple médiation des mots est alors sans borne.

2.1.4 Le désordre de la parole littéraire

L'historicité de la communauté démocratique ne sied certes pas à une analyse historique qui chercherait à circonscrire la vérité scientifique d'un temps à travers la marque de l'origine inscrite en un lieu et sur un corps. La vérité du sujet de cette communauté est « suspendue » (Rancière, 1992, p. 202). Nous avançons que cette communauté s'assimile à celle du régime esthétique dont le principe est quasiment le même : la suspension des déterminations. Or l'historicité du régime esthétique est fondée dans le désordre de la parole littéraire, forme d'art que Platon rejette pour le désordre communautaire et le brouillage des identités qu'elle génère. Rancière donne préséance historique à l'événement de la parole anarchique autant lorsqu'il s'agit de discuter de l'émergence de sujet démocratique que du sujet esthétique.

Platon rejette la poésie et la peinture car ces formes d'art n'ont pas pour visée l'éducation de la Cité. Leur travail est de pasticher la réalité des phénomènes et d'en fournir une imitation trompeuse, une malheureuse copie, qui éloigne le spectateur des réalités vraies et transmet des mensonges (Platon, 1945, p. 358). Leur œuvre devient fallacieusement réalité et les moins éduqués de la Cité, « les enfants et les hommes privés de raison » (Platon, 1945, p. 358) sont bernés à leur contact. Or, ce désordre entre les différentes dimensions ontologiques est justement le propre du politique chez Rancière. L'éthique platonicienne aliène le sensible à la vérité du *logos*, l'unique parole, celle qui distingue le vrai du faux ; tandis que le désordre généré par la poésie et la peinture réfléchit une communauté dont la vérité est liée à la liberté et à son pouvoir d'indétermination. Ainsi, d'après Rancière, exclure ce type d'art de la Cité platonicienne participe d'un même partage qui « soustrait aux artisans la scène politique où ils feraient autre chose que leur travail et aux poètes et acteurs

la scène artistique où ils pourraient incarner une autre personnalité que la leur » parce que « théâtre et assemblée sont deux formes solidaires d'un même partage du sensible, deux espaces d'hétérogénéité que Platon doit répudier en même temps pour constituer sa République comme la vie organique de la communauté » (2004, p. 40). En fait, l'exclusion des poètes signe le refus de la fiction et de l'anarchie qu'elle crée. Comme une page d'écriture tisse un espace illimité à travers l'étendue de ses lecteurs aussi singulière et autonome soit-elle, l'espace de assemblée démocratique invente un espace flottant : un individu y est à la fois lui-même, c'est-à-dire quelqu'un qui dans la société incarne un rôle, et un être doué de parole : l'égal de tous. Au *logos*, cette parole policée, Rancière oppose la parole au pouvoir d'indétermination qu'est l'écriture littéraire, une parole qui, plutôt que de transmettre un message unique, brouille les distinctions et active le travail sans fin du déchiffrement.

L'avènement du régime esthétique est celui d'une « révolution silencieuse » (Rancière, 2001, p. 33). Ainsi ne peut-il pas être isolé dans le continuum du temps chronologique en une date précise. Tout au plus, il est un mode d'être des choses et des individus qui caractérise une sensibilité particulière dont les premières manifestations ont lieu avec l'apparition des salons d'exposition en France, mais plus encore : avec le développement de la littérature moderne. Rancière explique que cette révolution correspond à l'idée d'une pensée égale à de la non-pensée (2001, p. 33). L'écriture en tant que parole manifeste et assemblage de signes muets incarne cette identité paradoxale des contraires. La pensée inconsciente définit un espace répondant au principe suivant : « il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l'œuvre non seulement dans l'élément étranger à la non-pensée, mais dans la forme même de la non-pensée » (Rancière, 2001, p. 33). La poésie telle que décrite et identifiée par Platon comme une forme d'art nuisant à l'ordre de la Cité devient pour Rancière paradigmatique. L'art du régime esthétique accomplit ce dérèglement, peu importe le type de médium. À l'instar de la page remplie d'écritures, le support matériel de l'œuvre esthétique porte une puissance muette hétérogène qui n'oppose pas de résistance, mais se prête au déchiffrement sans fin. La poésie ne transmet pas un message précis à un destinataire déterminé ; elle n'est pas profération de la Raison, mais matière parlante.

Sans pour autant tomber dans l'historicisme, Rancière expose clairement que la révolution esthétique a bel et bien précédé la science qui l'a prise pour objet. Il a d'abord fallu que la subjectivité hérétique et errante de la modernité multiplie ses occurrences avant que la matérialité des rapports sociaux ne devienne l'objet de la science et de sa police. La vérité de l'âge démocratique n'a pas d'équivalent en représentation historique, car elle est un mode d'être, c'est-à-dire une manière singulière de vivre, de penser, de sentir qui excède justement la vérité scientifique.

Rancière écrit dans *Le partage du sensible* :

> trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire, expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges, ce programme est littéraire avant d'être scientifique. (2000, p. 51)

Un autre passage tiré des *Noms de l'histoire* (1992) fait état du rôle manifeste de la littérature dans la constitution de l'historicité de la vérité « suspendue » de l'âge démocratique:

> il fallait s'attarder aux logiques nouvelles inventées par la littérature pour tenir ensemble les trajets de l'individu et la loi du nombre, les petites lueurs du quotidien et la flamme des textes sacrés. (1992, p. 201)

Ces deux passages tirés d'ouvrages différents écrits à presque dix ans d'intervalle font état d'une même chose : les « logiques nouvelles » de la littérature comme les « détails infimes de la vie ordinaire », aussi quelconques soient-ils, sont des hiéroglyphes à déchiffrer à partir desquels il est possible de penser la vie d'une communauté libre. Rancière donne aux manifestations singulières de ces mots qui dérangent, transgressent, excèdent, la valeur qu'une vérité scientifique ne peut stabiliser.

2.1.5 De l'*anachronie* à la scène du régime esthétique

Si dans *Les noms de l'histoire* (Rancière, 1992), le temps correspond au bruissement des mots infinis des sujets démultipliés de l'âge démocratique, le régime esthétique que Rancière théorisé plus tardivement avec *Le partage du sensible* (2000) et *L'inconscient esthétique* (2001) fait du sensible lui-même une matière parlante. Rancière écrit : « L'écriture muette [...] c'est la parole que portent les choses muettes elles-mêmes. C'est la puissance de

signification qui est inscrite sur leur corps même, et que résume le « tout parle » de Novalis, le poète minéralogiste. » (2001, p. 35). Le sensible est investi d'une puissance étrangère comme s'il était habité par l'intériorité parlante du « je » affecté par lui-même, mais aussi affecté par cette dispersion temporelle et empirique du langage. Faire parler le sensible qui porte la puissance virtuelle d'un monde, c'est l'arracher à ses déterminations et ouvrir l'avenir à la « la démultiplication des modes de parole et des niveaux de signification » (Rancière, 2000, p. 58).

Ce déchiffrement ne dépend pas du travail d'une science qui dévoilerait la vérité derrière les apparences aliénantes. Chaque mise en scène sensible, en ce qu'elle est originaire, réfléchit le commun de la langue, cette puissance inconsciente déjà-là, ce murmure qu'on ne peut arrêter qui parcourt la matière et les corps muets. Or, d'après Rancière, les historiens de la modernité, ceux de l'École des Annales plus précisément[14], ont échoué à faire l'histoire de leur temps parce qu'ils n'en ont justement pas saisie la vérité, celle de l' « âge démocratique ». C'est que leur objectif de faire advenir une vérité historique vraisemblable et conforme à la scienticité que leur incombe le statut de leur pratique se détourne du sens homonymique du mot « histoire » (Rancière, 1992) qui renvoie, en fait, à l'identité interstitielle du nouveau sujet politique. Le mot « histoire » incarne à la fois la singularité d'une parole littéraire et le commun de la langue, ce déjà là rétrospectif qui touche l'universel. Or la sensibilité démocratique ou esthétique définit alors un être quelconque qui lorsqu'il devient autre en s'arrachant à soi, met en scène dans le sensible l'utopie d'une communauté libre dont l'universalité est ce déjà là dont la virtualité est une puissance potentielle.

La vérité historique n'a pas à voir, donc, avec une extériorité originaire mais avec l'illimitation du bruissement des signes muets et l'être dans le langage. Ainsi l'événement est-il altération parce modifie l'identité d'un individu ou d'une chose suffisamment pour qu'elle ne soit plus seulement elle-même, mais aussi autre qu'elle même. Ainsi, la dimension

[14] Oliver Davis dans une monographie consacrée à l'œuvre de Rancière explique que la Nouvelle histoire de l'École des Annales se donne pour objet les processus sociaux et économiques de longue durée, se détournant de la sorte de la chronique historique des batailles et conquêtes royales. (Davis, 2010, p. 58). Ce tournant scientifique nie d'après Rancière le caractère foncièrement littéraire de l'histoire.

temporelle esthético-politique parce qu'elle relève d'un « nous » dispersé, originaire et sans finalité s'ouvre à chaque répétition de son principe, c'est-à-dire à chaque fois que le sensible est redécoupé en un nouvel espace-temps. L'histoire ici se voit détournée de sa vocation scientifique pour devenir une affaire littéraire où le récit singulier est la trace sensible non d'un ça-a-été chronologique, mais de la communauté libre. L'événement esthétique, par son hétérogénéité, est historique en ce qu'il est disjonction originaire. Un tel événement, écrit Rancière, « ne cesse de remettre en scène le passé par la relecture d'une forme comme mode d'être d'une communauté, donc comme forme potentielle, comme futur » (2000, p. 36). Le passé, donc, n'existe qu'à travers la reformulation de l'universalité. C'est cette reconfiguration à la fois matérielle et originaire qui, en elle-même, anticipe l'avenir. Le passé devient présent à travers l'ouverture du temporel, cette dimension réfléchissant la structure subjective à chaque fois qu'un signe muet devient parole. En ceci, le passé chez Rancière n'est pas cette absence qu'il faut réhabiliter, il est ce commun que le langage libère par anticipation.

L'*anachronie*, un concept développé par Rancière dans un article de 1996, désigne justement la singularité temporelle esthético-politique. Bien que l'auteur n'ait fait usage de ce terme que dans ce texte, la critique qu'il porte éclaire toutefois la démarche plus actuelle que mène Rancière, notamment dans *Aisthesis* (2011), ouvrage composé de plusieurs textes qui sont autant de scènes du régime esthétique de l'art. Cet ouvrage ne s'assimile pas à une « histoire de l'art » comme tel parce qu'il n'a pas l'objectif de faire le portrait exhaustif d'une époque à partir de documents historiques dont l'usage validerait une certaine scienticité discursive. Il s'offre comme un recueil articulé autour de la logique historique du régime esthétique déclinée en une série d'événements qui sont tels parce qu'ils vérifient l'égalité à travers la matérialité sensible. L'*anachronie* est en quelque sorte le concept embryonnaire de la scène.

Ce néologisme est distingué du mot « anachronisme » par Rancière ; cette différenciation est le point de départ et le fil conducteur de la réflexion de l'auteur dans « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien » (1996). Rancière s'en prend à l'usage de ce mot péjoratif parce qu'il instaure, d'après lui, une distinction ontologique entre deux réalités : celle de l'éternel et celle du devenir historique qui en est l'image à travers la

stabilisation de ses différents temps. Une fois de plus, il s'en prend à la philosophie platonicienne : la dualité ontologique qu'active la prohibition de l'anachronisme s'assimile à la distinction faite par Platon entre l'éternité immobile et son image : les apparences. Cette dualité repose sur « l'opposition de deux mondes de teneur ontologique radicalement inégale » (Rancière, 1996, p. 61) : le temps pur et le temps impur. L'historien, ce scientifique, est celui qui peut trancher et définir le domaine d'un temps délimitant sa vérité. À ce titre, l'historien est en mesure de déterminer ce qu'il est possible ou non d'avoir lieu à une époque, d'après une représentation historique tenant lieu de référence. Baliser le contemporain d'une époque c'est d'abord présupposer la ressemblance entre les sujets historiques et leur temps (Rancière, 1996, p. 60). Être contemporain de son temps, donc, c'est être marqué par une essence : de tels êtres, nous dit Rancière, sont ceux « qui portent leur temps sur leur corps, dans toutes leurs manières d'être et de faire, et qui le portent dans leur âme, sous le nom de croyance » (1996, p. 60). La ressemblance des sujets historiques avec leur temps va de pair avec leur ignorance : un partage sépare le sujet identique à son temps, celui qui imite l'éternité – la vérité – parce qu'il lui est assujetti comme on est assujetti à son destin, de l'intellectuel-historien qui a justement pour objet scientifique l'ignorance de ceux qui croient à l'éternité (Rancière, 1996, p. 61-62).

Par cette critique de la démarche de l'historien moderne, Rancière reconduit la critique qui parcourt l'ensemble de son œuvre du règlement entre le sensible et le suprasensible. Comme nous l'avons plus tôt exposé, le temps chez Rancière est le principe d'intériorité de la subjectivité altérée, cette dimension temporelle universelle ouverte lorsque mise en scène, et non l'extériorité ontologique au pouvoir démesuré de détermination. Or, la scienticité de la vérité historique se règle en l'immanence de la présence dans le devenir historique – autrement dit, à travers ce qu'il y a d'éternel dans la succession chronologique. C'est que le règlement éthique soumet le devenir historique à la vérité ontologique d'un temps idéel. Cette éthique est réglée par la co-présence : ne sont visibles que ceux qui incarnent leur identité propre et distincte dans la communauté.

De la co-présence entre la permanence d'un temps et la contemporanéité historique, l'on peut distinguer la co-présence des temporalités hétérogènes. Si le principe que critique Rancière définit les possibilités d'un temps et, du même coup, de l'anachronique,

l'*anachronie*, elle, est un temps déréglé où la rupture avec le pur présent est le propre de ce qui fait histoire. Il s'agit de

> modes de connexion [...] : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une *anachronie*, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de « faire » l'histoire (Rancière, 1996, p. 68).

Ce qui est historique, donc, est ce qui « défait l'ordre symbolique » (Rancière, 1992, p. 183) et connecte des temporalités qui ne sont pas contemporaines l'une de l'autre au plan diachronique mais contemporaines parce qu'elles coexistent sans rapport de force. La vérité historique de l'*anachronie* relève de cet écart interstitiel généré par le suspens de la détermination temporelle. Ces « aiguillages » dont parle Rancière réfléchissent à eux seuls l'être-ensemble d'une communauté dont l'égalité pourvue par cette « esthétique première » qu'est la structure subjective est un pouvoir virtuel sans finalité, qui opère une réduction infinie des torts.

Ici, donc, le particulier, le singulier, le quelconque, acquiert un pouvoir historique qu'une science historique, parce qu'elle est gardienne d'une vérité permanente, n'est pas habilité à considérer comme événement. La visibilité de celui-ci ne dépend pas d'une épistémologie qui serait l'apanage des historiens. D'après la logique du régime esthétique, c'est lorsque la matière, bien qu'elle soit muette, devient langage que la communauté des égaux apparaît. La visibilité de l'événement dépend d'une telle mise en scène singulière. Bruno Bosteels est d'avis que la pensée de Rancière relève d'un certain nominalisme. Il écrit à propos de sa pensée qu'« il n'est d'universel au singulier que dans la pluralité des modes, des lieux, et des opérations qui sont à chaque fois particulier. » (2006, p. 52). À cette position intellectuelle nous pourrions opposer celle du sociologue Pierre Bourdieu que Rancière a vertement critiquée à travers son œuvre[15]. Bourdieu en faisant de l'art ou des masses ses

[15] Faute de pouvoir recenser tous les passages dans l'œuvre de Rancière où il es question de Bourdieu sans déborder du propos de ce mémoire, nous proposons la lecture de « Sociologue roi », chapitre du *Philosophe et ses pauvres* (1983).

objets d'étude, il se donne la position du sujet connaissant et réitère la distinction platonicienne[16]. De la perspective philosophique qui fait de l'art une essence anhistorique, Bourdieu distingue une sociologie de l'art qui pense les conditions de possibilités historiques et sociales de production du champ de l'art et de la valeur de l'art (Bourdieu, 1989, p. 97). Or, Bourdieu reconduit de la sorte ce qu'il critique lui-même : il troque l'universalisme de l'essence de l'art pour la destination monolithique de l'*habitus*, catégorie fondée sur les « dispositions constitutives » (Bourdieu, 1989, p. 101) de l'individu qui naturalisent son aliénation. Le nominalisme de Rancière, donc, en est un qui donne au temps ni une valeur extrinsèque et essentielle, ni une valeur d'objet historique produit par des conditions sociales. Le temps se donne comme un principe d'intériorité originaire qui jouxte des temporalités données et hétérogènes, un principe esthétique. Celui-ci se décline en une multiplicité de manières particulières qui font éclater l'horizon du télos révolutionnaire. De la sorte, l'historicité n'est pas définie à l'aide d'instruments scientifiques qui permettent d'évaluer la le champ historique d'un temps, elle réside en le potentiel réflexif d'une manifestation sensible singulière, c'est-à-dire en l'identification paradoxale de cette singularité au « nous » du langage. Ainsi ces mots du poète américain Emerson que Rancière cite dans *Aisthesis* prennent-ils tout leur sens : « donnez-moi la clef du présent et vous aurez peut-être des mondes antiques et futurs » (2011, p. 80). Le passé devient futur là où dans le présent s'élabore la liberté.

2.2 Les latences anachroniques de l'image chez Didi-Huberman

Au chapitre précédent, il a été démontré que le choc de l'hétérogène tient à cette résistance sensible d'un élément marginal, d'une part ignorée par le discours iconographique, dont l'efficacité visuelle défait l'identité de l'image comme représentation, c'est-à-dire comme idéalité symbolique. Ce qui porte préjudice à l'image d'après Didi-Huberman est le discours qui l'enclot dans idéalité de la « concordance des temps » (Didi-Huberman, 2000, p. 15), c'est-à-dire l'herméneutique iconologique qui se borne à faire advenir la valeur intrinsèque de l'image, soit celle du temps à laquelle elle et l'artiste qui l'a réalisée

[16] À ce sujet, l'ouvrage de Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie* (2008), se consacre entièrement au contentieux entre Rancière et Bourdieu. Pour une connaissance plus étendue du sujet, la lecture de cette monographie s'avère judicieuse.

appartiennent. Cette perspective oblitère la dimension figurale de l'image et fait primer l'intelligibilité discursive, la forme. Ce qui excède l'image, le mystère de l'Incarnation dans la fresque de Fra Angelico par exemple, « défigure » la connaissance scientifique, il l'interrompt, la met à mal, par la présentification paradoxale de l'absence divine. Ce que la concordance des temps ne peut arraisonner, ce qui demeure hétérogène, donc, ne s'exprime que dans la tension déconstructiviste de la non-contemporanéité.

Or ce qui résiste à l'abstraction de l'idéalité, soit ce qu'il reste malgré l'arraisonnement, fonctionne comme une antériorité immanente au sensible dont la libération à travers « le présent réminiscent » (Fédida, 1985; Didi-Huberman, 2000, p. 10) est avenir. En ceci, certaines notions récurrentes dans les textes de Didi-Huberman témoignant du potentiel à-venir de la latence dans l'image et d'autres qui s'y apparentent sont discutées dans les prochaines pages. Pour éclairer cette idée selon laquelle l'antériorité dans l'image ouvre un certain avenir, la notion de « phrase-affect » que Jean-François Lyotard introduit dans une conférence de 1990 et au « quasi-concept » de celle de *restance* abordée par Derrida dans « Signature événement contexte » (1972c) se révèlent pertinentes. Le concept d'*image dialectique* que Didi-Huberman doit à Walter Benjamin et de celui de *Nachleben* qu'il emprunte à Aby Warburg, terme que l'auteur traduit par « survivance » s'apparentent à la résistance dont témoignent les notions de Lyotard et Derrida. L'objectif ici est de définir le propre de la temporalité du transfert. Celle-ci passe par le dessaisissement de la représentation et la libération d'une antériorité qui anachronise le temps.

2.2.1 Concordance temporelle et anachronisme « affectif »

Dans *Devant le temps* (2000), Didi-Huberman plaide pour une histoire de l'art anachronique. La « concordance des temps » qu'il critique renvoie à une conceptualisation du temps qu'il dit « euchronique » (2000, p. 13). Ce néologisme est composé du préfixe « eu » qui signifie bon ou bien, et du suffixe « chon(o) » qui signifie temps. Une interprétation euchronique, donc, se fie à une « *source d'époque* capable de nous faire accéder à l' « outillage mental » – technique, esthétique, religieux, etc. – ayant rendu possible ce type de choix pictural » (Didi-Huberman, 2000, p. 13). La vérité de l'image reposerait en ce « bon

temps », celui qui correspond à son sens intrinsèque, cette inconscience qu'elle représente comme un contenu est véhiculée, transmise, par une forme.

Didi-Huberman n'en dit pas plus sur l'emploi de ce néologisme. Ce mot, « euchronique », adopte un sens similaire à la notion linguistique d'euphonie reliée à la fonction poétique du langage. Roman Jakobson qualifie en ces termes cette fonction : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (1970, p. 218). Lorsqu'une succession de mots est esthétisée afin que la sonorité soit plus harmonieuse, il y a euphonie. Le « t » ajouté dans les phrases interrogatives de ce type : « quand mange-t-on? » en est un bon exemple. En somme, l'euphonie est une altération dans la succession des mots qui transforme la matérialité du son au profit de la transmission du message. Le sens est efficacement transmis lorsque la fonction poétique prend le dessus. Il en résulte un accord harmonieux entre le contenu de la phrase et sa forme au profit de la juste communication. La matière sonore, ici, doit être le support adéquat au sens.

À la lumière de cette brève définition de l'euphonie, la critique de l'iconologie que formule Didi-Huberman s'éclaircie. L'herméneutique de la « concordance des temps » est une lecture de l'image ; elle suppose la prééminence de la fonction poétique sur l'*aisthèsis*, comme s'il s'agissait de décrypter le message adressé au destinataire originaire. « Cette fonction [la fonction poétique], qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets » (Jakobson, 1970, p. 18). En ce sens, que les mots soit des signes malléables que l'on transforme au profit de leur signification creuse l'écart entre l'abstraction du langage et les référents, les choses que les mots désignent. Seule une « source d'époque » peut donner accès au message de l'œuvre quelque peu déformé par son esthétisation, parce que cette source a à voir avec le contexte d'émission du message, son véritable temps, sa réalité référentielle. De la sorte, le témoignage écrit – « le jugement prononcé sur [Fra Angelico] par l'humaniste Cristoforo Landino en 1481 » (Didi-Huberman, 2000, p. 13), par exemple – s'avère une source importante : elle permet de percer la valeur intrinsèque de l'image, soit le langage historiquement employé par l'artiste, véhicule du véritable sens, de l'idéalité symbolique correspondant à la réalité historique.

Dans *Devant le temps* (2000), Didi-Huberman reproche à Panofsky d'utiliser le témoignage de Landino alors que celui-ci n'a sans doute jamais véritablement visité le couvent florentin où a été peinte la fresque de Fra Angelico à en croire par son analyse se limitant à l'identification d'états d'âme : « l'aisance, l'enjouement, la dévotion naïve » (2000, p. 14). Le « passé » de l'image peut-il se réduire à un témoignage plus ou moins contemporain de sa création qui fait concorder un usage iconographique à l'esprit d'une époque? L'image peut-elle être autre chose qu'un message délivré que l'on peut reconstituer à partir d'un répertoire de formes esthétiques historiques témoignant du véritable temps de l'époque? L'image n'est-elle pas plus qu'un message? N'y a-t-il pas quelque chose en elle qui résiste à l'emprise référentielle du langage sur le sensible? Rejetant l'idée d'un temps passé à retrouver, la perspective de Didi-Huberman s'intéresse à cette part tue par l'historiographie iconologique qui mettrait en œuvre une temporalité fondée sur la rencontre, une temporalité se suffisant à elle-même parce qu'elle reste « inarticulée ».

Cette question de la résistance sensible est bien illustrée par la notion de *phrase-affect* développée par Jean-François Lyotard. Il en dit ceci :

> Inarticulée signifierait : cette phrase ne présente pas un univers de phrase ; elle signale du sens ; ce sens est d'une autre sorte, plaisir et/ou peine (« ça va, ça ne va pas ») ; ce sens n'est rapporté à aucun référent : le « ça va » et le « ça ne va pas » ne sont pas plus des attributs d'objets que le beau et le laid ; enfin ce sens n'émane d'aucun destinateur (je) et ne s'adresse à aucun destinataire (tu). Le signal qu'est la phrase-affect est tautégorique : *aisthèsis*, *Empfindung*, elle est à la fois un état affectif (plaisir ou peine) et le signe de cette état [...]. (2000, p. 47)

L'affect est un effet : il signifie quelque chose, mais ce quelque chose ne peut être identifié par le langage et réduit à la forme du message car il n'est autre chose que lui-même. Sa présence est paradoxale justement parce qu'elle signale l'absence de référent. Pour l'interpréter, il faudrait pouvoir l'inscrire dans un champ discursif fait de règles et de normes pourvoyant les indices nécessaires à sa reconnaissance. Or l'affect introduit justement un silence dans le discours parce qu'il interrompt la transmission du sens entre destinateur et destinataire de même que la relation référentielle entre les mots et la réalité sensible. L'affect est une « valeur affective immédiate » (Lyotard, 2000, p. 33) qui relève de la jouissance (plaisir ou douleur) et dont la transmission se fait sans la médiation du langage : il est signalé et non signifié. Néanmoins, Lyotard affirme que sa transcription est inévitable : « il ne peut

se *présenter* qu'en se *situant* dans l'univers que présente une phrase actuelle » (2000, p. 52). Comme la *phrase-affect* n'a pas d'adresse ni de référent initiaux, le sens qu'on lui donne se fait par transfert et relève de la projection imaginaire.

L'anachronisme comme choc de l'hétérogène est pour Didi-Huberman cet élément dans l'image qui résiste à l'articulation du sens. S'il se dérobe à la concordance des temps, c'est-à-dire qu'on ne peut lui attribuer un référent historique, c'est parce sa mise en œuvre dépend du regard. Ce point aveugle échappant à la visibilité lisible n'apparaît que lorsqu'il est touché par l'instance affective du regard, moment « tautégorique » dont le temps est celui du *maintenant* irréductible de la *phrase-affect*. L'anachronisme, donc, n'est pas l'envers de l'idéalité du temps de l'image, comme le serait le négatif pour le positif[17]. Il est un élément étranger au langage qui apparaît grâce à l'opérateur de déplacement qu'est le regard du spectateur. Le travail du *figural* est imparti chez Didi-Huberman au regard. La part occultée par le discours iconologique – le blanc crayeux de la fresque de Fra Angelico qui rend présent l'absence, soit le mystère de l'Incarnation, par exemple – n'est activé que dans l'épreuve affective du *maintenant* à travers l'expérience visuelle. L'antériorité de l'anachronique n'est pas destination originaire parce qu'elle ne réfère pas à une origine chronologique, au référent initial à découvrir. D'après Lyotard, le temps de l'affect est antérieur à la parole, sans être pour autant chronologiquement antérieur : « ce temps d'avant le *logos* [le langage] s'appelle l'*infantia* » (2000, p. 53) ; il est signalement pur de plaisir ou de peine, sans adresse ni référence. Or c'est aux yeux de la représentation et du langage que le choc de l'hétérogène est anachronique parce que l'affectivité est « indifférente à toute articulation » (Lyotard, 2000, p. 53), à toute structure référentielle et destinatrice. Dire de l'histoire de l'art qu'elle est une discipline anachronique comme le fait Didi-Huberman (2000, p. 22), c'est préserver le potentiel heuristique de l'antériorité non-chronologique et faire éclater l'horizon diachronique en une multiplicité de *tempi* irréductibles.

L'affect n'est pas le passeur au service du message, mais ce qui sourd, ce qui ne parle pas, et dont on fait cependant l'expérience fracassante ; il est un reste qui ne peut être

[17] L'anachronisme a une portée heuristique chez Didi-Huberman alors que chez Rancière, il se rapporte à une historiographie fondée en le dualisme platonicien.

arraisonné à aucune idéalité temporelle. Son surgissement dépend du déplacement du regard vers une zone marginale, un *parergon*, qui échappe à l'interprétation iconographique, une zone qui déclenche une « attaque hystérique » (Lyotard, 2000, p. 49). À ce titre, le regard cet opérateur psychique générateur d'associations visuelles, fait advenir le passé de l'image dans « un temps qui rend présent en figurant » (Fédida, 1985, p. 26). C'est précisément ce qui se produit lorsque Didi-Huberman dans *Devant le temps* affirme la « ressemble déplacée » (2000, p. 20) entre un pan de la *Madone des ombres* peinte par Fra Angelico au 15^{e} siècle « cliblé de [...] taches erratiques » (2000, p. 9) et les *drippings* propres à l'*action painting*, la méthode de Jackson Pollock (2000, p. 20-21).

La mise en œuvre de l'association par le transfert fait de l'image elle-même une mémoire qui, à chaque fois qu'elle est transformée par celui qui la regarde, propose un nouvel avenir. ùIci, donc, l'image ne se rapporte pas à *un* temps – un référent, une représentation historique –, elle est elle-même faite de temps. À ce sujet, Didi-Huberman explique que « l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde » (2000, p. 10), ce parce que « la nécessité de l'anachronisme [...] semble interne aux objets mêmes – les images – dont nous tentons de faire l'histoire » (2000, p. 16). L'image serait elle-même composée de plusieurs logiques temporelles : des logiques anachroniques les unes par rapport aux autres. L'ouverture de sa virtualité ne dépend dans ce cas que d'un travail archéologique soucieux des rebuts que l'Histoire a écarté, comme dirait Benjamin (1989, p. 477), à travers l'expérience du choc hétérogène et non par le biais de l'abstraction synthétique. Il s'agirait, alors, de faire une historiographie de l'absence, de l'*infantia*, ce temps de l'affect non (encore) inscrit qui lorsqu'il est pris en charge par le présent du regard devient autre chose. À ce propos, Didi-Huberman explique ceci :

> Devant une image – si ancienne soit-elle -, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peut que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du « spécialiste ». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de ce reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. (Didi-Huberman, 2000, p. 10)

Jean-Louis Déotte appelle cette temporalité « L'après-coup » (2004, p. 290). Le passé porte des affects qui n'ont jamais été inscrit et demeurent ainsi flottants. Lorsqu'ils sont pris en charge,

ceux-ci ne recouvrent pas leur présumé sens initial, mais acquiert un sens inséparable du présent – du regard – qui l'interroge. Le passé, donc, parce qu'il est constitué d'affects non enregistrés n'est pas qu'intelligibilité, il est aussi persistance d'événements qui ne seront jamais véritablement contemporains (Déotte, 2004, p. 291), mais exerceront une influence spectrale.

2.2.2 Le temps historique de l'*image dialectique*

Ce qui résiste à l'articulé se manifeste à travers la durée du *maintenant*. « L'affect ne peut se *présenter* qu'en se *situant* dans l'univers que présente une phrase actuelle. » (Lyotard, 2000, p. 52). Seul dans mise en adresse du phrasé prend forme le silence de l'absence d'inscription de l'affect dans un quelconque univers référentiel. Cet affect est muet ; or l'histoire de l'art interroge ce mutisme : d'où provient-il, que représente-t-il. Son silence persiste malgré son déguisement, son interprétation, sa mise à l'écart, sa superficialité. La présentification de l'affect latent dans l'image n'a lieu qu'à travers l'actualité d'un certain présent lui-même affectif où l'on fait l'expérience de l'absence de référence représentationnelle. La « mise en adresse » (Lyotard, 2000, p. 53) transférielle prend en charge une mémoire affective qui ne peut être résorbée en une synthèse universelle : ouverte, elle se recompose au gré des associations et « fait co-exister a-logiquement les figures » (Fédida, 1985, p. 27). La recherche d'adresse originaire est vaine parce que l'antériorité dont il est question est indifférente. L'anachronisme, donc, est l'apparaître d'une latence, d'un silence de l'image, à travers le *maintenant* du *visuel*. Ce silence échappe à la représentation, il demeure en tension *maintenant*. On parle alors de discordance des temps plutôt que de concordance des temps.

Le passé de l'image que met en œuvre l'anachronisme chez Didi-Huberman est autre chose qu'un pur présent qui a été et que l'histoire de l'art serait en mesure d'identifier au moyen d'instruments méthodologiques – ensemble normatif qui constitue un univers référentiel à partir duquel l'interprétation est possible. Cette antériorité relève d'un reste inarticulé dont la manifestation dépend de l'expérience d'un *maintenant* où le débordement d'affect défigure le cadre de l'interprétation. Cette part hétérogène libère un passé que la représentation comme discours sur l'image oblitère ; celui-ci à la structure de la mémoire. Ce

n'est toutefois qu'à l'intérieur du discours que peut survenir l'événement de la défiguration, à l'instar du lapsus, de l'acte manqué ou d'un quelque retour du refoulé qui vient interrompre la signification d'une phrase et fait des mots des figures déployant une mémoire affective. Les latences de l'image offrent une résistance au langage envisagé comme univers de signification et de communication.

Pour Walter Benjamin, ces latences qui défigurent sont les « rebuts » de l'histoire. Ils doivent leur actualisation à la mise en œuvre d'une dynamique de l'image bien particulière : la dialectique à l'arrêt. Benjamin est un auteur charnière pour Didi-Huberman. Le *visuel* parce que sa structure est figurale fonctionne comme l'*image dialectique* benjaminienne. L'historicité mise en branle par ce concept s'articule à partir du choc hétérogène du rebut. Si cet élément est antérieur au *maintenant*, il ne lui est pas, tout comme l'affect, chronologiquement antérieur. Benjamin écrit dans *Le livre des passages*, « Pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux. » (1989, p. 487). L'image est le lieu de cette rencontre dialectique où le passé n'est pas ce pur présent qui a été, mais une latence qui apparaît comme avenir. Benjamin explique dans l'ouvrage précédemment cité qu'

> Il ne faut pas dire que le passé éclaire présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. 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*). (1989, p. 480)

Le passé, donc, se révèle sous la forme d'une image à travers un présent qui n'est pas conscience scientifique omnisciente, mais *maintenant*. Cette rencontre est celle d'un « moment dialectique [...] parce qu'à la frontière évanescente, ambigüe, des images inconscientes et de la nécessaire lucidité critique » (Didi-Huberman, 2000, p. 242). En ce sens, « L'histoire est figurative », comme l'affirme lui aussi Didi-Huberman (2000, p. 480), parce qu'elle est composée d'images (de figures) qui altèrent l'histoire normative, transgressent l'homogénéité du continuum historique, et s'imposent comme de nouveaux objets auxquels aucune méthode scientifique ne sied outre la leur propre (Didi-Huberman, 2000, p. 490). L'effet dialectique ici brise la constance qui fait de l'histoire une suite

d'événements défilant les uns après les autres comme les points d'une droite orientée vers l'avenir.

Le passé chez Benjamin renvoie certes à une antériorité. Or celle-ci n'est pas le ça-a-été fixe que le travail de l'historien identifie et stabilise. L'*autrefois* est une antériorité dynamisée par l'expérience dialectique, son actualité libère quelque chose de réprimé par « l'histoire des vainqueurs », l'histoire relatant les accomplissements de la classe dominante. Benjamin explique que « [...] c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle » (Benjamin, 2000a, p. 430). Ce que le cadre de la représentation et du langage communicatif a tu n'est pas complètement annihilé. Le surgissement de latences dépend d'un regard qui les réveille à travers le ressouvenir, processus où le passé vient s'immiscer dans le présent pour créer une constellation de sens, une « attaque hystérique ». Or c'est cette image, dans la singularité de son mouvement dialectique, qui polarise le temps et fait apparaître une contradiction inextricable. À ce titre, Didi-Huberman écrit :

> [...] je dirais que les polarités ne s'y réduisent jamais, qu'elles s'y transforment et s'y déplacent constamment. Elles tourbillonnent à la façon d'un fleuve (l'image vient de Benjamin), c'est-à-dire à la façon d'un mouvement immanent. Elles ne connaissent pas la « synthèse » au sens de la « réconciliation » hégélienne : bien au contraire, elles ne produisent que de la tourmente renouvelée. (2002b, p. 97)

Si l'anachronisme est cette singularité dont la dynamique défait l'homogénéité temporelle d'une histoire de l'art qui serait histoire des représentations historiques, Didi-Huberman dérobe du coup ce mot au sens péjoratif que la tradition historiographique lui a donné pour faire du danger de la trop grande proximité entre l'historien et son objet le principe affectif d'une heuristique historique. Ici, c'est l'actualité pénétrant le passé qui défait l'histoire établie.

La singularité hétérogène, en ce qu'elle est anachronique, bouleverse le concept même d'histoire.

> Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. [...] Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient

> qu'à l'historiographe persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté, écrit Benjamin (2000a, p. 431)

Or ce souvenir pour Didi-Huberman subsiste à travers l'écoulement du temps et l'écriture de l'histoire par les vainqueurs comme un « luciole » (2009) dont la lumière serait ce « savoir "non-encore conscient" » (Benjamin, 1989, p. 881). Ces faibles soubresauts lumineux seraient des restes affectifs qui résistent dans les marges du savoir, des *parerga*. L'événement de leur non-contemporanéité tient à une expérience que Didi-Huberman distingue de l'expérience kantienne fondée en l'esthétique transcendantale. Elle « modifie la matière même du penser. Elle a sa fragilité, certes, mais, aussi, une capacité extraordinaire à faire surgir des singularités inattendues, fécondes et capables de transformer, d'un coup, notre vision du monde » (Didi-Huberman, 2002, p. 91), écrit-il.

2.2.3 *Restance* et *survivance*

La dialectique à l'arrêt théorisée par Benjamin ouvre le passé et reformule l'avenir. Le sensible, dans cette perspective, est mémoire. L'antériorité qui se présente lors de ce moment d' « ambigüité critique » (Didi-Huberman, 2000, p. 243) n'est pas un présent passé mais une latence affective qui nécessite d'être convoquée par l'actualité d'un *maintenant*. L'hétérogène, donc, bien qu'il soit inarticulé, relève, d'une certaine immanence « sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) » (1972c, p. 378) : elle est *restance* au sens où l'entend Derrida. Intraitable par l' « expérience de *pure* présence » (1972c, p. 378), c'est-à-dire par la structure d'objectivité de la connaissance, la *restance* « est débordée par [...] du sens, du désirable, de l'intentionnalité, des pôles intentionnels qui ne se réduisent pas à l'objectalisation » (Derrida, 2002). Or la *restance* peut être répétée, itérée ; elle est une marque, un signe détaché de son signifié et de quelque contexte qu'il soit, dont la structure est celle de la « possibilité de prélèvement et de greffe citationnelle » (Derrida, 1972c, p. 381). Il s'agit là d'une chose du passé, d'une trace soustraite à toute trajectoire référentielle errant dans l'épaisseur sensible, qui, investie par le désir (la durée du *maintenant*), devient une inscription ouvrant un nouveau futur.

Le *visuel*, selon nous, est une mise en œuvre analogue à la structure de la *restance* : non seulement l'hétérogène résiste à la réduction objective et à transmission par la

communicabilité du langage, mais sa structure est aussi citationnelle. Or, Didi-Huberman emploie, lui, le terme « survivance » pour qualifier cette hétérogénéité immanente au sensible dont la manifestation hystérique dépend du moment dialectique identifié par Benjamin. Ce mot, « survivance », *Nachleben* en Allemand, Didi-Huberman l'emprunte à Aby Warburg, anthropologue dont il ne cessera d'être redevable. Didi-Huberman a tenté de réhabiliter le travail de Warburg dont la postérité a été noyée, d'après l'auteur de *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2009), par l'héritage de Panofsky auquel les chercheurs à l'Institut Warburg ont donné beaucoup d'importance[18]. Comme nous l'avons plus tôt exposé, Didi-Huberman reproche à l'iconologie de Panofsky la rationalisation de l'inconscient qu'il opère au moyen de la représentation historique. La *survivance* en tant que concept opératoire est « le paradoxe d'une énergie résiduelle, d'une trace de vie passée, d'une mort à peine déjouée et presque continuée, fantomale pour tout dire » (Didi-Huberman, 2009, p. 82). Elle est pour Warburg un « principe structural » (Didi-Huberman, 2009, p. 82) du modèle du temps anachronique, de même qu'une « notion transversale à tout découpage chronologique » (Didi-Huberman, 2009, p. 85). « Le passé au présent de l'image » (Fédida, 1985, p. 36) correspond à un rapport mémoriel à l'histoire. Si l'iconologie est fondée en la transmission d'un message porté par des signes iconographiques constituant la signification, le *visuel* déconstruit la structure communicative du message et donne aux signes un pouvoir de transmission fondée en leur valeur de vestige réceptive à la libre association, la transformation fantasmatique.

La survivance, donc, est passé transmis en une figure, un symbole, dont le sens est transformé à travers son investissement et sa répétition. D'après Giorgio Agamben,

> Warburg parle souvent des symboles comme de « dynamogrammes » transmis aux artistes dans un état de tension maximale, mais non polarisés quand à leur charge énergétique – active ou passive, négative ou positive – et dont la polarisation, lors de la rencontre d'une nouvelle époque et de ses besoins vitaux, peut causer un renversement complet de signification. (1998, p. 21).

[18] Didi-Huberman dans un ouvrage entièrement consacré à l'historien d'art adopte une position sans équivoque en ce qui a trait à l'héritage de Panosky : « [Warburg] 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 » (2002a, p. 30)

Le symbole chez Warburg appartient « à une sphère intermédiaire entre la conscience et la réaction primitive » (Agamben, 1998, p. 23), il a un « statut intermédiaire » (Agamben, 1998, p. 24). Agamben, dans cet article sur Warburg que nous citons, intitulé à juste titre « Aby Warburg et la " science sans nom " » adopte une position similaire à celle de Didi-Huberman en ce qui a trait à l'iconologie de Panofsky. Ses récriminations s'adressent à la réinterprétation que fait Panofsky du concept de symbole qu'il dit limitée au champ de l'esthétique et de l'histoire de l'art. La « valeur symbolique » de l'image ne serait attribuable qu'à la « vision du monde » de l'artiste (1998, p. 34-35). Nous avons expliqué plus tôt que Didi-Huberman reproche à Panofsky de faire concorder le temps de l'image – comme s'il n'en avait qu'un – à celui de la représentation historique. La lecture de l'image dépendrait d'un document-témoignage contemporain de sa création qui donnerait accès à l'inconscient qu'elle porte. Ce serait la subjectivité de l'artiste qui garantirait la communicabilité d'une conception du monde particulière, de ce contenu traduit à partir d'une connaissance de l'usage historique des formes symboliques. En ce sens, l'iconologie serait la science qui parviendrait à déceler le message historique que portent les signes iconographiques rassemblés par l'artiste.

Par la nouvelle lumière que jette leur perspective sur l'œuvre de Warburg, Didi-Huberman et Agamben font valoir l'effectivité figurale de la marque transmise, cette trace du passé non-chronologique qui n'est mémorable que dans l'actualité d'un *maintenant*. Agamben traduit *Nachleben* par « vie posthume » (1998, p. 18) pour souligner la persistance de l'héritage dans les nouvelles formes de sensibilité commune. La structure « transmission, réception, polarisation » (Agamben, 1998, p. 20) correspond au processus de *Nachleben*. Ainsi, ce qui est transmissible l'est en tant que figure qui peut recevoir un autre sens, à l'instar de la citation, et se reconfigurer en une *image dialectique* polarisant la position éthique d'un individu ou d'un groupe d'individus par rapport à l'héritage du passé. La « vie posthume » est en quelque sorte une puissance potentielle, une « charge énergétique » à réveiller. Didi-Huberman se rapproche d'Agamben lorsqu'il affirme dans son ouvrage consacré entièrement à Warburg que l'image est un véritable « opérateur temporel de survivances – porteuse à ce titre d'une puissance politique relative à notre passé comme à

notre " actualité intégrale ", donc à notre futur » (2009, p. 102). Une survivance, plus qu'un signe référant à une conception du monde, est une trace errante au potentiel citationnel.

Investie par l'affectivité du regard, la *survivance* apparaît et définit un certain avenir parce qu'elle nous demande de se positionner, de comparaître devant ce qui persiste malgré tout, afin d'en montrer l'absence dans l'histoire. La communauté là est diffuse, elle se tisse d' « expériences clandestines » qui « s'adressent [...] aux peuples qui pourront ou voudront bien, à un moment ou à un autre, les entendre », explique Didi-Huberman (2002a, p. 129). Ces singularités dont les efforts luminescents déploient une énergie inintelligible puisqu'irréductible à aucun univers référentiel crée ainsi cette « danse du désir formant communauté » (Didi-Huberman, 2002a, p. 46). Didi-Huberman enjoint ses lecteurs non à se munir d'instruments propres à la captation et à la stabilisation de la lumière des lucioles, mais à être sensible à leur jeu d'attraction. « Pour savoir les lucioles, il faut les voir dans le présent de leur survivance : il faut les voir danser vivante au cœur de la nuit » (2002a, p. 43). La luciole, dans la particularité de son apparaître, correspond justement à ce qu'Agamben appelle « singularité quelconque » (1990, p. 9-11). Celle-ci ne se définit pas par l'appartenance à un groupe, une classe, un sexe, une culture, etc., mais seulement par l'appartenance même, tel qu'il importe (Agamben, 1990, p. 9-10). Cet être ne tombe sous aucune catégorie, ni même sous l'universel le plus ténu (l'égalité d'après Rancière, par exemple). Il n'est déterminé que par le désir dans sa forme la plus simple, indestructible potentialité de l'existence. Or l'inactualité de ce désir exerce une force d'attraction ouvre la communauté à venir.

CHAPITRE III

LE « PROVENIR AUTREMENT » DE L'HISTOIRE

Dans un grain de sable pris dans l'ourlet d'un costume d'hiver d'Emma Bovary, dit Janine, Flaubert a vu le Sahara tout entier, et la moindre poussière pesait autant à ses yeux que la chaîne de l'Altas.
W. G. Sebald, *Les anneaux de Saturne*, 1999, Paris : Babel

À la lumière de ce cheminement qui permet de penser à travers la lecture de Didi-Huberman et de Rancière une efficace historique de l'hétérogénéité, ce projet se détourne de toute tentative dont le but serait d'élaborer un modèle d'histoire de l'art satisfaisant, c'est-à-dire plus « inclusif », par exemple un modèle qui aurait comme objet la culture dans la diversité et l'hybridité de ses manifestations plutôt que l'art, objet dont la présumée authenticité se rapporterait, plus que ces choses qui peuplent le quotidien, à l'abstraction des Idées. Certes, comme le remarque Anne Wessely, les

> analyses contextuelles accord[ent] beaucoup moins d'attention à la catégorie traditionnellement centrale du style, qui avait tendance à inciter à l'historien de l'art à intégrer le souci d'une attribution précise émanent des connaisseurs dans le schéma argumentaire apparemment explicatif mais en fait circulaire selon lequel toute œuvre d'art doit être située dans le processus évolutif du style auquel elle « appartient » (2003, p. 156).

De telles analyses dites « contextuelles » désacralisent l'art ; elles le déclinent en pratiques bel et bien ancrées dans les conflits sociaux contemporains de l'artiste et de son processus créatif. L'expression plus appropriée de « pratique artistique » ferait des œuvres d'art des interprétations visuelles du contexte social vécues par l'artiste. À ce titre, les méthodes d'analyse de l'activité humaine donneraient à l'histoire de l'art ses lettres de noblesse

scientifique : l'art n'aurait plus à voir avec une qualité essentielle qui distinguerait ses manifestations des autres « productions » humaines et dont l'histoire autonome déploierait celle d'une Idée, d'un *télos* ; l'art, plutôt, serait art en raison d'une « série de décisions artistiques motivées par le contexte institutionnel de la production sociale » (Wessely, 2003, p. 156).

La perspective contextualiste correspond à celle de Bourdieu dont la démarche sociologique est menée par un anti-essentialisme virulent, démarche qui, de surcroit, met l'accent sur le contexte de création et de réception de l'œuvre déterminant son identité, qu'il s'agisse d'*habitus* ou de socialisation. Paradoxalement, la critique radicale que Bourdieu formule à l'endroit de l'essentialisme et du fétichisme ne contribue qu'à rendre l'art encore plus immatériel et abstrait (Uzel, 2007). D'après cette perspective, l'œuvre dans sa singularité n'a pas de valeur comme telle : c'est l'ensemble des schèmes intériorisés par les individus permettant la formation des pensées qui lui confère un sens. Il s'agit de découvrir le principe qui génère des habitudes sociales, récurrences stabilisant certaines formes dans le flot du devenir historique, pour définir les conditions de production de l'art et sa fonction dans un contexte historique donné. Ramener la détermination de l'essence à l'idéologie, c'est tout aussi refuser à la singularité sensible tout pouvoir de transformation des sensibilités.

L'indétermination esthétique et le *visuel* sont deux conceptions reposant sur le pouvoir de l'hétérogène. Elles sont des logiques temporelles dont l'effet est politique dans le premier cas et éthique dans l'autre. Or ces deux efficaces de l'hétérogène ne sont pas le propre, l'essence, d'œuvre d'art ou d'image particulière, car elles sont, en quelque sorte, des mises en branle agissant sur le rapport entre absence et visibilité, l'intelligibilité, la définition du commun, etc. Néanmoins, bien que leurs effets soient différents, les deux efficaces étudiées dans ce mémoire reposent sur le pouvoir d'altération de l'imagination. Ici, donc, il n'est pas question de s'interroger sur l'être de l'art (« qu'est-ce qu'est l'art? »[19]), ni de s'attarder à ses diverses représentations historiques, ou à ce qui détermine sa réception dans

[19] Derrida dans *La vérité en peinture* défend que l'appellation disciplinaire « Histoire de l'art » oriente le questionnement du chercheur par la forme « onto-interrogative » de sa formulation. Celle-ci renvoie nécessairement, selon lui, au sens originaire de l'art et au déploiement historique de cette essence anhistorique (1978, p. 24–28).

un contexte socio-historique. Les quelques mots de W. G. Sebald placés en exergue mesurent toute l'envergure du pouvoir de l'imagination : un détail dérisoire ou une parcelle hétérogène et banale peut être à elle seule l'amorce d'une fantasmagorie dont le déploiement défait l'ordre institué et insuffle au sensible un sens tout autre. C'est dans la foulée de cette dernière considération que s'organise ce troisième chapitre. Dans la première section, il est question le « provenir autrement » ou l'efficace de l'hétérogène comme efficace relevant de la médiation de l'imagination, cette instance déformatrice qui fait advenir les choses autrement et génère de nouvelles sensibilités. Le pouvoir altérant de l'imagination chez Rancière procède par désidentification. Lorsqu'une singularité s'arrache à elle-même et s'associe à la sensibilité esthétique, elle devient une fiction portant sa propre ontologie. La désidentification est possible à travers l'égalité pourvue par le langage littéraire. Or l'altération procède plutôt chez Didi-Huberman par défiguration. Le *visuel* déconstruit la connaissance lorsque le regard capte un affect latent, créant ainsi une constellation fantasmatique et symptômale. Dans les deux cas, l'imagination fait provenir autrement les choses de l'art : dans un cas elles sont des fictions, dans l'autre des figures.

Dans la seconde partie de ce chapitre, la différence entre l'historicité du choc et celle de l'indétermination esthétique est néanmoins étayée. Bien qu'elles partagent cette même logique de l'altération par l'imagination, ces deux efficaces mettent en œuvre un rapport à l'histoire irréconciliable. Le « provenir autrement » a quelque chose d'anachronique, certes, parce qu'il défie le continuum chronologique et la détermination historiciste, c'est-à-dire qu'il récuse le découpage historique en représentations distinctes et successives. Le concept d'*anachronie* défini par Rancière de même que l'usage heuristique de l'anachronisme défendu par Didi-Huberman illustre cet effet de l'efficace de l'hétérogène. Le travail de l'imagination n'a certainement pas ce souci scientifique de faire concorder une chose de l'art à son contexte historique afin de sceller la relation entre un ensemble de signes iconographiques et un référent. Le langage littéraire et l'affectivité n'ouvrent toutefois pas le même type d'antériorité temporelle. L'altération sensible opérée par l'imagination a à voir avec la virtualité de la puissance collective chez Rancière et à la virtualité de la vie latente (la survivance) chez Didi-Huberman. C'est bel et bien là que divergent les deux efficaces de l'hétérogène. D'après le régime esthétique, la vie, l'immanence de l'affect, est une puissance

destinatrice qui est levée au même titre que toutes les autres déterminations lors du suspens. En contrepartie, le langage n'est pas en mesure de transmettre la vie latente de l'histoire parce que celle-ci ne s'exprime pas nécessairement par les mots, mais plus encore par le désir et la correspondance transférielle qu'il génère.

Enfin, en guise de clôture, la démonstration de ce mémoire sera illustrée par une pratique de l'histoire qui relève de l'imaginaire : celle de l'Atlas Group dans *Secrets of the Open Sea*. Deux lectures sont proposées : une qui l'assimile à l'historicité esthétique et l'autre à l'historicité du *visuel*. L'événement de la singularité hétérogène et anachronique fait apparaître deux types de communauté et de sensibilité à partir d'une même œuvre. Si d'après Vincent Lavoie (2008) le travail de *l'Atlas Group* relève de l'indétermination esthétique, elle fait aussi appel à la temporalité spécifique à la photographie. Or ce n'est pas à proprement parler les choses de l'art ou les images qui sont le lieu du faire-histoire autant que les logiques de l'hétérogène en ce qu'elles font « provenir autrement ».

3.1 Le pouvoir d'altération de l'imagination

Rancière défend la valeur littéraire du travail de l'historien contre la volonté de stabiliser la signification du sensible par le biais d'une méthodologie scientifique. L'histoire et la littérature partage évidemment la forme du récit. C'est bien d'imagination dont il est question lorsqu'il s'agit de raconter une histoire, car même si on intègre au récit des statistiques et des données empiriques, leur interprétation est affaire de parole, chose dont la représentation ne peut aliéner le bruissement parce qu'il est sans finalité et illimité. L'homonymie du mot « histoire » relevée dans *Les noms de l'histoire* (1992) devient « mélange des hétérogènes » dans les textes ultérieurs de Rancière où il est question davantage d'art, d'esthétique et de politique. L'identité paradoxale des contraires, c'est-à-dire l'indistinction entre une valeur et son envers, est dans la pensée de Rancière une force interruptive, une expérience proprement politique qui est l'apanage de tout « spectateur émancipé ». À sa manière, Didi-Huberman repense l'image comme une dynamique dont l'expérience interrompt la connaissance. L'importance du concept opératoire d'*image dialectique* emprunté à Benjamin donne à ce moment intermédiaire entre le rêve et le réveil un pouvoir défigurant. L'image, donc, comme la mémoire, porte des survivances dont la résurgence nécessite la médiation de l'imagination. Là seulement, l'image révèle les affects

qui, dans la singularité de leur puissance « tautégorique », défont la connaissance cristallisant la signifiance d'un objet en un message historique. Le savoir, alors, s'élabore par montage, à travers l'efficace visuelle de ses chocs déconstructivistes, anachroniques, et disséminateurs.

À partir de ces deux efficaces de l'hétérogène définies dans les précédents chapitres, il est possible de penser une certaine mise en œuvre activée par la médiation de l'imagination. Le savoir qui en serait issu se constituerait d'une pluralité d'écarts anachroniques. Or le rapport entre art et histoire induit par le syntagme « histoire de l'art » se retrouve alors inversé : il n'y a pas l'art comme principe interne et ses diverses manifestations historiques, il y a des singularités dont la puissance historique défait l'univocité du sens de l'histoire et met à mal les identités. À ce sujet, Derrida explique qu'

> On fait de l'art en général un objet dans lequel on prétend distinguer un sens intérieur, l'invariant, qu'une multiplicité de variations externes *à travers* lesquelles, comme autant de voiles, on tenterait de voir, ou de restaurer, le sens vrai, plein, originaire : un, nu. Ou encore, geste analogue, en se demandant ce que *veut dire* « art », on soumet la marque « art » un régime d'interprétation très déterminé, survenu dans l'histoire : il consiste, en sa *tautologie* sans réserve, à interroger le vouloir-dire de toute œuvre dite d'art, même si sa forme n'est pas le dire. (1978, p. 26)

Notre effort, s'il n'est pas orienté vers la définition de ce sens interne, ne s'arrime pas non plus, bien entendu, à la détermination de la valeur extrinsèque de l'œuvre comme le fait la sociologie de l'art de Bourdieu. Dans les deux cas, l'on s'interroge sur l'être de l'art, et conséquemment au vouloir-dire vrai de l'art, au *logos*. Au-delà de ces distinctions logiques, l'imagination est là comme un troisième terme dont la médiation est transgressive.

Agamben souligne ce rôle de l'imagination, chose que la science moderne a oblitéré en faisant du sujet le fondement de la connaissance. Ici, l'imagination met en branle une expérience extatique, elle ouvre le sensible donné et identifié à la « connaissance » fantasmatique. Il en parle en ces mots :

> l'imagination, à laquelle son « irréalité » vaut aujourd'hui d'être expulsée de la connaissance, en était au contraire pour les anciens le *medium* par excellence. En tant que médiatrice entre sens et intellect, elle occupe dans la culture antique et médiévale le lieu même que notre culture assigne à l'expérience. Loin d'être quelque chose d'irréel, le *mundus imaginabilis* a sa propre et réelle plénitude entre le *mundus*

> *sensibilis* et le *mundus intelligibilis* ; il conditionne même leur mise en communication, c'est-à-dire la connaissance. [...] Dans la formule dont se sert l'aristotélisme médiéval pour résumer cette fonction médiatrice de l'imagination (« nihil potest intelligere sine phantasmate » : « sans imagination, point de compréhension possible pour l'homme »), l'homologie entre imagination et expérience reste parfaitement évidente. Mais avec Descartes et la naissance de la science moderne, le rôle de l'imagination se trouve dévolu au nouveau sujet de la connaissance : l'*ego cogito* [...] Entre le nouvel *ego* et le monde des corps, entre *res cogitans* et *res extensa*, point n'est besoin de méditation. D'où l'expulsion de l'imagination, qui se manifeste dans la nouvelle manière de caractériser sa nature : dans le passé, elle ne relevait pas du « subjectif », elle se définissait plutôt comme la coïncidence du subjectif et de l'objectif, de l'intérieur et de l'extérieur, du sensible et de l'intelligible ; désormais, c'est son caractère combinatoire et hallucinatoire, jadis relégué à l'arrière-plan, qui occupe le devant de la scène. Le fantasme n'est plus dès lors sujet de l'expérience, mais sujet de l'aliénation mentale, des visions et des phénomènes magiques [...] (p. 46, 2001)

Ce passage ci-haut est tiré d'un texte d'Agamben intitulé *Enfance et histoire* où l'auteur étaye l'hypothèse que la véritable expérience, celle qui relève de l'imagination, a été détruite par le projet scientifique moderne (2001, p. 31) qui la écartée au profit la constitution du « sujet comme réalité psychique substantielle » (Agamben, 2001, p. 40). Par exemple, d'après l'épistémologie kantienne, l'imagination est une faculté au service de l'entendement : arrimée à la forme a priori du temps, elle permet au sujet de produire des concepts et de fonder une connaissance objective. L'imagination est une faculté constitutive du « je » transcendantal, le « je » synthétique et identique à lui-même sans quoi « l'expérience ne serait jamais connaissance, mais une simple " rhapsodie de perceptions " »[20] (Agamben, 2001, p. 58), une multiplicité empirique inintelligible. Ce « je » de la connaissance auquel l'imagination pour ses fonction productrice et reproductrice est arrimée se distingue du « je » empirique psychologisé en un soi privé dont la dispersion l'empêche de fonder une connaissance (Agamben, 2001, p. 57). Avant l'avènement du sujet de la science moderne, l'imagination se définissait comme seuil entre le monde subjectif et le monde objectif. Or chez Kant, lorsqu'elle ne contribue pas à la formation de concepts, l'imagination appartient à cet autre « je » dispersé et non-identique à lui-même (Agamben, 2001, p. 57) dont les fantasmagories sont aussi hallucinatoires qu'irréelles.

[20] Agamben marque par des guillemets l'emprunt de cette expression célèbre de Kant.

Pour Agamben, donc, l'imagination n'est pas une faculté mais un passage. L'hypothèse du mémoire postule qu'une efficace de l'hétérogène caractérise le projet de Rancière de même que celui de Didi-Huberman. Or celle-ci relève du mouvement extatique de l'imagination ; sa médiation fait apparaître des éléments qu'une science de l'histoire ne prendrait pas en compte étant donné les présupposés qui définissent le territoire de sa vérité. Malgré tout, le pouvoir de l'imagination est couplé à des instances différentes chez Rancière et Didi-Huberman : dans le premier cas, elle dépend du langage, et dans le deuxième cas, du l'affectivité et du désir. Si l'imagination est passage, c'est parce qu'elle est une instance qui à travers la fantasmagorie transforme la sensibilité et son rapport à la connaissance.

3.1.1 Faire « provenir autrement » par la traduction

L'imagination dans le régime esthétique permet l'altération de l'identité d'une part sensible ou d'une subjectivité par l'appropriation fictionnelle. Ce processus originaire donne à une singularité un sens nouveau. Ichida qualifie l'imagination de non-lieu (2005, p. 100) parce qu'il n'est ni extérieur, ni intérieur : il est justement cette médiation par laquelle un individu se manifeste autrement et se projette hors de lui-même. Le fantasme a une véritable effectivité extatique : il n'est pas le contrepoids de la réalité objective, mais la médiation par laquelle une part sensible devient autre chose. Or l'imagination chez Rancière procède par traduction : son pouvoir d'altération est un processus sans fin de détournement du sens des choses. La lecture politique du régime esthétique proposée au Chapitre I permet maintenant de faire la différence entre une méthode qui chercherait à découvrir ce qui se cache au-delà des apparences, et une autre les moments où le principe de l'égalité est vérifié. Au lendemain de mai 68, Rancière reproche à ses contemporains – et plus encore à celui qui a été son professeur : Althusser – cette séparation entre la structure aliénante, l'idéologie, que les penseurs éclairés étudient et connaissent de la réalité opprimante vécue par les autres. Un livre comme *Le maître ignorant* (Rancière, 1987), un des premiers ouvrages publiés de Rancière, envisage l'éducation à partir de l'égalité des intelligences. Rancière y décrit le cheminement de Jacotot, un professeur dont la méthode d'enseignement correspond à ce principe. L'objectif du professeur est que ses élèves hollandais apprennent le français sans assimiler préalablement les règles de grammaire et l'orthographe, mais en traduisant par eux-mêmes le *Télémaque* de Fénélon dont l'édition est bilingue. Le livre devient alors le support

sensible de la vérification de l'égalité. Ainsi les élèves font-ils aussi œuvre de traduction parce qu'ils s'approprient la langue française à la lumière de leur connaissance du néerlandais.

Rancière explique qu'il adopte lui-même cette posture principielle de l'égalité dans son travail philosophique. Cette méthode est l'expression du caractère politique du langage, son pouvoir « ontologique » de reformulation, comme le Chapitre 1 le relate. Rancière parle en ces mots de sa démarche :

> Comprendre un penseur, ce n'est pas venir coïncider avec son centre. C'est, au contraire, le déporter, l'emporter sur une trajectoire où ses articulations se desserrent et laissent un jeu. Il est alors possible dé-figurer cette pensée pour la reconfigurer autrement, de sortir de la contrainte de ses mots pour l'énoncer dans cette langue étrangère dont Deleuze, après Proust, fait la tâche de l'écrivain. (Rancière, 1998)

La parole littéraire ou l'écriture, donc, est l'acte même qui désidentifie le texte, mais aussi l'image, l'œuvre d'art, la chose commune et fonctionnelle ; elle donne un nouveau souffle en dérivant le sens à travers, justement, le rôle médiateur de l'imaginaire. Ainsi, Rancière explique qu'il a fait « œuvre de traduction » dans *La nuit des prolétaires* (2005) alors que sa découverte de la correspondance entre deux ouvriers des années 1830 le conduit à discuter non pas de leur aliénation et de leur conscience de classe, mais de leur existence paradoxale : s'ils ont chacun mené une vie de prolétaire dont les journées étaient chargées de longues heures de travail, ils jouissaient néanmoins me d'une liberté esthétique dont leurs échanges témoignent : « eux aussi étaient spectateurs et visiteurs au sein de leur propre classe, écrit Rancière. Leur activité de propagandistes ne pouvait se séparer de leur oisiveté de promeneurs et de contemplateurs » (2008, p. 25). Rancière, donc, voit une ressemblance entre sa démarche philosophique et « la simple chronique de leurs loisirs » (2008, p. 25). Cette analogie entre le soi et l'autre met en scène l'égalité, principe universel qui ouvre à la traduction infinie.

Bien que Rancière ne discute jamais à proprement parler de l'imagination, le détournement du sens au gré des appropriations que permet la traduction relève de sa médiation. La fiction subjective permet l'altération du soi : elle est un point d'extériorité au

langage de la police. À ce propos, Joseph J. Tanke remarque ceci dans un livre introductif à pensée de Rancière :

> It is curious that in his reading of the aesthetic regime, Rancière discounts the significant role played by the imagination. For him, aesthetics articulates a new relationship between the sensuous and the rational aspects of humain life, rupturing the tyranny of the everyday distribution of the sensible. For thinkers such as Kant, Schiller, Hegel and the Romantics, however, the vehicle of that transformation was the imagination. Indeed, it is the free functionning of the imagination that not only accounts for and defines the uniqueness of art, *but wich breaches the dominant distributions of the sensible*. (Nous soulignons) (2011, p. 148)

Chez Rancière, c'est la parole littéraire, pratique rejetée par Platon, qui est émancipatrice parce qu'elle permet l'identification du soi à l'autre et vérifie en ce sens l'égalité. Le « provenir autrement » (ce qui « breaches the dominant distribution of the sensible ») chez Rancière relève du potentiel de l'imagination. Il n'est pas question dans le projet de l'auteur d'attribuer à l'imagination une fonction transcendantale comme le fait Kant parce qu'il s'agit moins de définir les termes de la subjectivité universelle que de penser une logique de l'altération extatique. Le devenir autre passe par l'intégration de cette communauté sans appartenance territoriale ou culturelle. L'imagination, donc, morcèle la totalité naturalisée et sa distribution finie en un multiplicité de fictions qui portent elles-mêmes leur propre ontologie (Rancière, 2006, p. 171). Ces fictions ont justement pour effet de décentrer le sujet parce qu'elles se déploient comme des formes empiriques qu'on ne peut subsumer sous l'atemporalité de la structure de la connaissance parce qu'elles ne tendent pas vers la finitude. L'indétermination esthétique, ce processus infini de reconfiguration sensible, s'il s'apparente à première vue au pouvoir reproducteur de la faculté de l'imagination chez Kant parce qu'il génère des partages, ne peut toutefois s'y assimiler ; elle est une logique correspondant à une sensibilité spécifique et non une faculté permettant la conceptualisation d'une forme adéquate à une perception sensible débouchant sur l'établissement d'une connaissance objective. Le beau kantien correspond justement à ce qui résiste à l'assimilation conceptuelle. À ce sujet, Tanke souligne que « one can say that successful artistic presentations are those that refuse to be reduced to a single, determinate interpretation » (2011, p. 153). Les fictions, donc, fonctionnent comme des propositions dont le sens ne peut être circonscrit par une méthode scientifique qui en déterminerait la vérité scientifique parce qu'il est successivement déplacé,

altéré. En ce sens, le travail du philosophe ou du penseur pour Rancière s'arrime à celui de l'artiste et de l'écrivain : il en va du décentrement, du détournement, de la traduction, processus relayé à l'infini par le travail de l'imagination.

Le caractère émancipatoire de l'imagination permet, évidemment, de supprimer la différence entre les deux mondes de teneur ontologique distinctes : l'intelligible et les apparences, distribution qui nie l'égalité des intelligences. Les choses de l'art renvoient à l'expérience politique d'une subjectivité irréductible à l'idée d'« émancipation comme réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation » (Rancière, 2008, p. 21). Comme plus tôt rappelé, Rancière rejette et critique la dualité platonicienne à l'œuvre dans le discours marxiste[21] et l'horizon qu'elle ouvre : celui de la reconquête de ce qui a été perdu, le renversement dialectique, la fin du grand mensonge. « Dans cette logique, explique Rancière, la médiation d'un troisième terme ne peut être qu'illusion fatale d'autonomie, prise dans la logique de la dépossession et de sa dissimulation » (2008, p. 21). Ce troisième terme dans la philosophie de Rancière est l'expérience esthétique, plus spécifiquement le suspens des déterminations décrit dans le premier chapitre. Nous l'entendons à notre tour comme cette médiation entre la pensée et le sensible qui ouvre une dimension temporelle infinie fait de raccords et de ressemblances dont les mises en scène spatiales vérifient à chaque fois cet universel fondamental : « la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. » (Rancière, 2008, p. 23). Chez Rancière, donc, l'écart entre aliénation et émancipation est aboli à travers la médiation du pouvoir d'altération de l'imaginaire, seuil qui dérègle les rapports convenus et consensuels, dont l'équivoque reflète le jeu de l'identification du soi à la parole anonyme de la collectivité démocratique.

L' « image pensive », ce concept que Rancière développe dans *Le spectateur émancipé* (2008), relève justement du processus infini de la traduction. Il le décrit comme suit : « c'est [...] une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé » (Rancière, 2008, p. 115). Une telle conceptualisation de l'image

[21] Rancière s'en prend notamment au théâtre brechtien que Benjamin, lui, a ardemment défendu de même qu'aux thèses de Guy Debord sur la société de spectacle.

met en valeur la relation entre le sensible et la pensée, ce que la connaissance fondée en la structure transcendantale du sujet oblitère au profit de la détermination de l'objet lui-même comme chose dont l'expérience doit être libérée de tout ce qui contaminerait sa conceptualisation, soit le désir et le plaisir par exemple – aspects qui eux relèvent de la psychologie individuelle et nuisent, de ce fait, à l'élaboration d'une connaissance universelle d'après la philosophie kantienne. Pour qu'il y ait pensivité, l'identité de l'image doit demeurée ambigüe, c'est-à-dire que l'image ne doit pas faire apparaître un référent clair et unique. Le spectateur peut alors poursuive le travail de traduction sans fin parce qu'il ne reconnaît dans l'image des choses qui sont bien là, mais qu'il ne peut proprement définir. Rancière qualifie cette identification paradoxale de « ressemblance désappropriée » (2008, p. 124). Le réel pris par l'image ou la photographie reste flou, presque insaisissable, parce que son sujet se dérobe à toute détermination : que ce soit l'intention initiale du photographe ou l'identité du sujet photographié, le passé de l'image ne peut être clairement différencié du présent de son interprétation (de sa traduction) parce le flottement de son sens, de même que l'oisiveté et l'indifférence qui la caractérise, permettent la libre association, c'est-à-dire la circulation infinie des pensées.

Le déplacement par ressemblance qui caractérise cette relation esthétique entre les choses de l'art est mis en œuvre par la parole de celui qui se surprend à faire dériver pensées et figures sans qu'elles ne se substituent l'une à l'autre d'après une logique certaine ou un « rapport de convenance » (Rancière, 2008, p. 129). La pensivité de l'image, donc, est un « nouveau statut de la figure » (Rancière, 2008, p. 129) qui permet à Flaubert, par exemple, de peindre à l'aide de mots de véritables petits tableaux dans *Madame Bovary* et à Rancière de faire un rapprochement entre cet entrelacement de modes de représentation et une photographie de Walker Evans, *Kitchen Wall in Bud Field's House*. Dans les deux cas, il y a contamination entre l'art littéraire et l'art visuel, que ce soit lorsque Flaubert intègre des scènes visuelles à son récit qui ne servent pas le déroulement narratif de l'histoire ou quand Evans photographie une panoplie d'objets banals suspendus sur un mur qui se présente davantage comme un jeu esthétique que comme une représentation documentaire de la vie rurale en Alabama après la Grande Dépression de 1930. Or, si Rancière parle de pensivité comme d'une caractéristique propre à l'image esthétique, nous avançons pour notre part que

la suspension des déterminations relève plus encore du mode d'être spécifique pour lequel la médiation de l'imagination fait provenir les choses autrement. En ce sens, la « ressemblance désappropriée » est un mode analogique non pas générateur de connaissance mais opérateur de traduction infinie, mode pour lequel pratique artistique et pratique théorique s'entrelacent, se font écho et se nourrissent mutuellement.

3.1.2 Faire « provenir autrement » par le désir

Le *visuel* chez Didi-Huberman défigure. Il s'agit là d'une expérience défaisant la connaissance sur l'œuvre d'art ou de l'image à travers l'investissement affectif qu'engage le regard. Or, comme pour la traduction chez Rancière, l'imagination ici n'est pas non plus une faculté subjective mais une dynamique médiatrice, un seuil qui fait advenir les choses autrement qu'à partir de l'identité que leur assigne leur temps historique. La temporalité du choc se décline en objets visuels, expression qui remplace, si l'on peut dire, celle d'œuvre d'art. Didi-Huberman explique que

> Les objets visuels, les objets investis d'une valeur de figurabilité, développent toute leur efficacité à jeter des ponts multiples entre des ordres de réalités pourtant positivement hétérogènes. Ils sont des opérateurs luxuriants de déplacement et de condensations, des organismes à produire du savoir autant que du non-savoir. Leur fonctionnement est polydirectionnel, leur efficacité polymorphe. (1990a, p. 46)

De tels objets sont « activés » lorsqu'ils deviennent l'écran fantasmatique d'un regard. Là, seulement, « apparaît [...] la qualité du figurable – terriblement concrète, illisible, présentée » (Didi-Huberman, 1990a, p. 27). L'objet visuel n'a pas pour sujet l'unité synthétique d'une conscience apte à relever l'identité objective de son temps historique ; il est en soi insaisissable parce que relevant de l'inattendu et du présent : le choc de l'hétérogène ne s'insère dans aucun horizon historique prédicatif, car il dépend de la force d'attraction du regard. Ainsi le travail du *visuel* consiste en la transformation d'une forme communicable en figure hystérique génératrice d'une constellation d'associations. Le travail de l'imagination s'assimile ici à la dialectique de l'image benjaminienne cette sorte de rapprochement contrarié qui ne subsume pas le particulier sous l'universel, mais génère des relations transgressant l'intelligibilité de l'histoire. Pic affirme à juste titre que le « symptôme est le désastre de la représentation car il altère le référent fondamental de celle-ci qu'est le corps »

(Pic, 2006, p. 166), cette entité composée de membres différenciés et hiérarchisés. L'appréhension de l'œuvre d'art comme objet de connaissance occulte justement les parties qui ne servent pas à la transmission d'un message historique. Or ces sections demeurent illisible parce qu'elles recèlent une effectivité affective.

Ce qui résiste à la référentialité demeure latent. L'imagination, parce qu'elle est justement passage, a le pouvoir de transfigurer le savoir objectif par la captation d'une vie restante, d'un affect anachronique. Le *visuel* est chose inextricable au désir individuel chez Didi-Huberman, à la différence, par exemple, du beau kantien, qualité du pur désintéressement, de l'absence totale de finalité et d'objectivité. Agamben dans le passage d'*Enfance et histoire* (2001) cité plus haut affirme que le projet moderne a fait de l'expérience un moyen pour fonder la connaissance objective. Or, il explique au sujet de l'expérience précédant le projet de la science moderne qu'« imagination et désir [y] son étroitement liés. Plus précisément : le fantasme, qui est la véritable origine du désir [...], est aussi – en tant que médiateur entre l'homme et l'objet – ce qui permet l'appropriation de l'objet du désir ; et par conséquent [...] la satisfaction de celui-ci » (2001, p. 47). Il s'agit là de faire l'expérience de l'objet du désir non comme corps différencié du soi au point d'en être distinct, mais comme corps fantasmatique qui permet la décharge d'affect. Ici, donc, il n'y a pas d'opposition entre le sujet désirant et l'objet du désir, il y a « conjoncture paradoxale » d'un « sujet-objet dans le fantasme » (Agamben, 2001, p. 48), et ce à travers le prisme de la dynamique défigurante de l'image. En ce sens, le désir trouve satisfaction à travers la médiation de l'imagination, alors que chez Kant le beau, chose sans concept et universelle, relève pour ainsi dire d'un jeu formel abstrait où l'imagination est relevée de sa sujétion à la formation des concepts. Forme universelle pure, même s'il n'a pas d'objet, le beau s'apparente toutefois à la connaissance, car comme elle, il ne relève pas du pouvoir de désir ni de l'affect (plaisir/déplaisir). À l'instar du « je » transcendantal que Kant différencie du « je » empirique (la « rhapsodie de perceptions »), le beau est « le sens interne ou propre » que l'on distingue de « la circonstance de l'objet » (Derrida, 1978, p. 53). « C'est une subjectivité in- ou anexistante s'élevant sur la crypte du sujet empirique et de tout son monde » écrit Derrida (1978, p. 55). La dispersion des perceptions du sujet désirant et affecté par le plaisir ou le déplaisir est chez Kant différencié du sujet de la connaissance de même

que du sujet esthétique. Le désir, donc, est relégué à la psychologie individuelle et à sa dissémination ; tout au plus, le plaisir désintéressé en est la forme la plus désincarnée, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur comme le *parergon*. Or, cette différence mise à jour par la déconstruction ouvre la possibilité du surgissement du refoulé et de l'inaliénable.

À l'instar de Benjamin, Didi-Huberman élabore une « connaissance », du moins un savoir autre, à partir du choc de l'hétérogène, esthétique de l'*image dialectique* dont la poétique est le montage. Muriel Pic dit ceci à propos de la pratique littéraire qui en découle :

> L'auteur du montage n'usurpe pas le sens, mais le révèle, il désigne ce qui n'avait pas été vu, comme un ancien attire l'attention d'un plus jeune sur un nid caché au creux d'un arbre, un terrier de feuilles, la chrysalide d'un papillon entre des branches : il transmet l'expérience, l'ouvre au désir, à l'attente, à la parole d'un autre. (Pic, 2006, p. 153)

Comme l'expérience visuelle de l'image engage le regard désirant, le montage littéraire est une lecture qui défigure la connaissance à travers le filtre de l'imagination, cette médiation qui relie des éléments hétérogènes, mais dont la connivence est révélatrice. Le choc transmet ce que la représentation historique éclipse. Sans catégories iconographiques qui fixent la transmission entre destinateur et destinataire de la « vérité » du référent, le montage insuffle à une matière sensible la puissance affective du désir que l'imagination porte. Le travail de la figurabilité crée des ponts entre les différents régimes de significations : mots, images, souvenir, anecdotes, récits historiques, extraits théoriques, etc. Véritable exercice inachevé et inachevable, le *Livre des passages* (1989), ce célèbre ouvrage de Benjamin, est essentiellement élaboré selon la mimétique dialectique du *figural*. Le montage, donc, crée une « connaissance » tissée à partir de la ressemblance, procédé qui passe par « l' "incorporation" à l'objet » (Pic, 2006, p. 163). Ce mode littéraire transmet au lecteur une expérience du seuil, de l'effondrement « du pacte de ressemblance à la totalité » (Pic, 2006, p. 167).

Ainsi Didi-Huberman donne-t-il à l'imagination un pouvoir de déliaison de la connaissance et de liaison hétérogène. L'auteur défend justement cette heuristique dans *Images malgré tout* (2003), un ouvrage où il revient sur cette polémique entourant l'existence de quatre photographies provenant de concentration d'Auschwitz-Birkenau. Prises

clandestinement par le *Sonderkommando*, la brigade que les Nazis avaient composée parmi les prisonniers pour mener les condamnés aux derniers moments de leur existence, ces photographies sont les seuls véritables témoins, les seuls survivants, de la machine de destruction nazie et de ses victimes qui ne devait laisser aucune trace derrière elle. On y discerne sur l'une d'elles des cadavres nus, rassemblés sur le sol pour être brûlés. Sur une autre, on aperçoit des femmes qui se déshabillent avant d'être menées à la chambre à gaz du crématoire. L'auteur d'*Images malgré tout* (2003) défend la position que « pour savoir il faut s'imaginer » (2003, p. 11), contre la tendance esthétique soutenant que la Shoa relève de l'inimaginable.[22] En ceci, même si le *visuel* recoupe en certains points le *figural* de Lyotard, Didi-Huberman récuse le sublime lyotardien soutenant que la Shoa est un événement dont on ne peut témoigner intégralement parce qu'il relève d'une destruction si rationnelle et systématique qu'elle a réussi à ne laisser aucune trace du tort engendré par son épreuve. Or, d'après Didi-Huberman, ces images résistent malgré tout à cette entreprise radicale de disparition ; elles incarnent le spectre de la vie qu'il reste et qu'il faut continuer d'interroger. S'imaginer « malgré l'inaccessibilité du phénomène » (Didi-Huberman, 2003, p. 194) devient, dans ce cas, un devoir qui en est un certes très douloureux, mais essentiel.

« Poser inlassablement la question du *comment* » (Didi-Huberman, 2003, p. 194) est un acte éthique chez Didi-Huberman qui s'apparente à la traduction chez Rancière sans toutefois s'y confondre. Ces deux méthodes partagent la nécessité de la relecture à partir du filtre de l'imagination parce que celle-ci justement le pouvoir de faire « provenir autrement ». Or, pour Didi-Huberman la relecture permet de révéler des éléments illisibles, des latences historiques, à partir de documents que l'on a tirés des flammes de l'enfer. Le montage dépend toutefois de la charge affective que ce choc hétérogène engendre. L'imagination dans ce cas ne va pas sans un désir de mémoire, un désir de se souvenir. Ces *restances* que sont, en l'occurrence, les images d'Auschwitz-Birkenau, sont des lambeaux de vie qui en dépit de toute entreprise d'historisation et de révisionnisme hanteront le savoir. Témoignage

[22] Rancière et Didi-Huberman adoptent dans ce débat une position similaire malgré la différence de leur perspective. Rancière accorde dans *Malaise dans l'esthétique* (2004) tout un chapitre à l'irreprésentable, notion théorisée par Lyotard à partir de l'esthétique du sublime. Celui-ci s'intitule « Lyotard et l'esthétique du sublime : une contre-lecture de Kant » (p. 119-142). L'auteur soulève que l'irreprésentable est un interdit éthique qui destine les individus plutôt que de les émanciper.

résolument incomplet, ces images tirent de leur lacune une certaine puissance : l'impossibilité de transmettre l'horreur dans sa totalité discernable ouvre la possibilité de l'imaginer à partir de ce qu'il en reste (Didi-Huberman, 2003, p. 54-55). De même, si la machine nazie a refusé à ces corps toute subjectivité, ceux-ci tirent pourtant une certaine puissance de leur anonymat : sans identité ni visage discernable, leur image survit à la radicalité du projet d'extermination. Le lacunaire comme support à l'imagination est refusé chez Rancière parce qu'il se rapporte à un manque, à une dette existentielle. Or l'indétermination esthétique n'est possible que grâce au jeu formel du langage délié de sa sujétion à la formation de concepts de même que de tout désir d'importer, d'exister, de transmettre son expérience.

3.2 Deux historicités du « provenir autrement »

Elie During (2001), dans un court texte où il discute des deux pensées qui ont principalement occupées les pages de ce mémoire, s'en prend à la critique qui soutient la démarche générale de Didi-Huberman. Il lui reproche, semble-t-il, de s'attaquer à la représentation, chimère qui hante l'histoire de l'art et masque l'expression d'un certain inconscient de l'image ; de même que d'élaborer sur cette critique une métaphysique de l'image transhistorique à partir de la dichotomie inconscient/connaissance. Malgré tout, l'auteur résume en ces mots ce qu'il considère comme l'apport – aussi mince soit-il – du travail de Didi-Huberman :

> Outre la démonstration impeccable d'une pensée qui côtoie les œuvres sans les écraser sous le poids du concept, les sceptiques y trouvent une illustration précise, phénoménologique, opératoire, de la notion d'*image dialectique* ou encore de l'anachronisme comme montage de temporalités et de visualités hétérogènes. (2001, p. 57)

Il semble que During ne relève de positif dans la pensée de Didi-Huberman que ce qui s'apparente au régime esthétique, soit l'hétérogénéité temporelle et le temps anachronique. Or, le développement de l'hypothèse de ce mémoire a plutôt démontré que la défiguration chez Didi-Huberman et la désidentification chez Rancière partagent une même efficace de l'hétérogène. Or dans cette section du troisième chapitre, il est plutôt question d'établir que leur « provenir autrement » diverge au plan de l'historicité. La démonstration de ce mémoire a relevé l'importance du régime esthétique dans la pensée de Rancière et la particularité

suspensive qui la distingue des logiques représentative et éthique qui elles relèvent du règlement entre le sensible et le suprasensible. En ce sens, Déotte explique que :

> C'est pour les besoins de l'analyse que Rancière distingue régime éthique et régime représentatif, car ils ont en commun d'être des puissances de destination, a contrario du régime esthétique qui suppose un appareil (le musée) qui met entre parenthèse toute destination, rendant ainsi possible l'émergence du jeu esthétique face à l'indétermination de l'image. (Déotte, 2009)

D'après Déotte, ce sont les appareils qui « imposent leur temporalité, leur définition de la sensibilité commune, comme de la singularité quelconque » (2007, p. 15). En ce sens, le musée, condition du suspens esthétique, comme la survivance, condition du *visuel*, « appareillent » le sensible. Or bien que défiguration et désidentification partagent une même efficace de l'hétérogène, ils ne génèrent pas la même historicité parce qu'ils n'ont pas le même effet sur le sensible : l'un fait apparaître l'universalité de la liberté à travers la traduction infinie que permet le langage et l'autre une survivance appartenant à un certain autrefois spectral se manifestant à retardement.

Ainsi, la démarche de Didi-Huberman relève ce qui résiste à l'horizon de la connaissance ; autrement dit, ce qui est enclos dans le sensible, mais demeure toujours flottant parce ne pouvant s'inscrire dans l'ordre de la visibilité et de la lisibilité. Le regard, lorsqu'il est réglé au diapason du *visuel* comme chez Didi-Huberman, est soucieux de cette vie latente inarticulée. De même le regard dialectise-t-il la *restance* avec le présent de sa tactilité. Un choc d'énergie affective hétérogène au langage surgit alors à travers la correspondance inattendue – effet de montage. La critique de l'iconologie élaborée par Didi-Huberman dans *Devant l'image* (1990a) libère le sensible du cadre qui le fait advenir comme connaissance ou objet pour un sujet en déliant l'affectivité et le désir. Or, dans le cas du régime esthétique, il y a suspension totale des déterminations : le sensible qu'il fait advenir devient égal à l'intelligible. Le régime esthétique procède, dirons-nous, à une désidentification qui suspend tout rapport de destination alors que la défiguration du *visuel*, parce qu'elle relève de l'économie du désir et de l'affectivité, se rapporte nécessairement à une latence mémorielle, chose qui si, d'une certaine manière, elle destine les subjectivités, elle ne le fait pas au même titre qu'une substance, une morale ou un fondement.

Somme toute, comme le suggère la première partie de ce chapitre, le régime esthétique et le *visuel* ne sont pas si étrangers l'un à l'autre si l'on s'intéresse à leur pouvoir d'altération. Ces deux efficaces mettent à mal sensiblement la même chose : la police chez Rancière et l'ordre de la lisibilité et de la visibilité chez Didi-Huberman sont des dispositifs qui stabilisent les identités. Dans les deux cas, le « provenir autrement » défait les représentations naturalisées qui forment une totalité intelligible. L'indétermination esthétique et le *visuel* interrompent le règlement du sensible à la référentialité : l'identité paradoxale et l' « activité parergonale » de la survivance empêche la fondation d'une connaissance. Toutefois, l'effet altérant de l'imagination répond à des logiques différentes : dans un cas, le langage permet la communicabilité des torts, tandis que dans l'autre, le désir permet sur la transmission de la vie.

3.2.1 La réflexivité du langage

La philosophie de l'émancipation théorisée par Rancière dont le Chapitre I a traitée est tournée vers la désidentification, procédé qui défait ce qui « ressemble à l'éternité » (Rancière, 1996, p. 60) comme un « pur présent » (Rancière, 1996, p. 60). De la sorte, Rancière critique la vérité qui s'assimile à l'objectivité de la connaissance. L'*anachronie* est un concept qui répond à l'exigence politique de défaire l'appartenance d'une subjectivité à sa possibilité historique établie par une pratique d'écriture de l'histoire tendue vers l'idéal scientifique. L'*anachronie* en sa singularité fait « provenir autrement » parce qu'elle reformule un partage du sensible originaire au moyen d'une correspondance entre des temporalités hétérogènes. L'idée d'une connaissance scientifique, donc, pose ici problème parce que la fondation d'un sujet égal à lui-même à travers la structure transcendantale n'accorde au sensible que la possibilité d'être objectif. Il est exposé dans les prochaines pages que le potentiel émancipateur de l'imagination vient chez Rancière du pouvoir réflexif du langage. La parole littéraire parce qu'elle permet l'émancipation à travers l'altération du soi réfléchit la liberté, chose qui si elle est donnée à tous, n'est pas une détermination mais une potentialité, une possibilité. Le déjà là du langage est distingué de l'exigence éthique afin d'introduire la différence « d'apparaillage » du sensible entre le régime esthétique de Rancière et le choc de l'hétérogène chez Didi-Huberman.

Le langage chez Rancière relève d'un jeu formel dans l'expérience, c'est-à-dire qu'il est délié de toute autre influence. Ce potentiel du langage rappelle la structure du jugement esthétique kantien. Lyotard remarque que l'esthétique kantienne retourne entièrement de la réflexivité : le plaisir tiré du jugement esthétique est complètement coupé du plaisir lié au désir qui lui implique nécessairement une finalité se rapportant à un objet – désirer quelque chose, c'est aspirer à la possession de quelque chose pour combler un manque ressenti. La sensibilité kantienne est absolument désincarnée, elle est « la capacité de réfléchir pure » (Lyotard, 1987, p. 72). La pensivité se rapporte à ce jeu formel sans fin ; elle a lieu lorsqu'« il y a pour l'entendement trop à penser dans les formes, surtout très libres, que l'imagination lui livre » (Lyotard, 1987, p. 84). L'imagination pour rendre effectif son pouvoir d'altération doit, dans ce cas, être indépendant du désir et non soumis à l'entendement. Lyotard explique à propos de l'esthétique kantienne que :

> Si l'on essaie de se tenir à même le plaisir du beau, dans sa description, on ne doit pas dire qu'il est éprouvé par le sujet, il en est une ébauche incertaine, instable. Une subjectivité s'entend, à la fois de loi et intimement, dans cet unisson singulier et frêle, elle est naissante, mais elle ne sera jamais née telle quelle. [...] Et le plaisir esthétique viendra toujours le déconcerter, l'*indéterminer*, le désemparer, par son concert à lui et à sa réflexivité à lui. (Nous soulignons) (1987, p. 85)

Le jugement esthétique est en ceci euphonique parce qu'il est accord harmonieux de l'imagination et de l'entendement. La pure réflexivité est une coquille formelle dépourvue d'empiricité, caractère de ce qui renvoie nécessairement à des déterminations individuelles : affect, émotion, désir, etc. (Lyotard, 1987, p. 86). En ce sens, l'indétermination propre au plaisir esthétique libère le sujet de ce qui définit son individualité. Ainsi se rapporte-t-il à cette pure structure, cette potentialité sans finalité. La réflexivité ne définit pas un commun partagé et consensuel comme la nationalité, la classe ou le genre. Elle garantit plus fondamentalement la communicabilité, la traductibilité. Le plaisir esthétique est donc un seuil, un point de contact entre une subjectivité et la communauté universelle. Si à grâce à ce plaisir « une subjectivité s'entend, à la fois de loi et intimement » c'est parce qu'en étant elle-même, elle est aussi autre chose, un sujet qui parce qu'il fait œuvre de reformulation, de déplacement, de décentrement, réfléchit la « loi » de la communauté des égaux.

Il a été exposé précédemment que la subjectivité chez Rancière s'origine à chaque fois elle-même à travers ce jeu réflexif par l' « appropriation fictionnelle ». Comme le Chapitre II le démontre, refouler la question de l'origine consiste à lever tout ce qui destine les subjectivités au profit de la fiction altérante disruptive. Il a été exposé de même qu'à chaque fois qu'un sujet prend la parole, il se noie dans le déjà-là rétrospectif des mots : l'inconscient esthétique. Le régime esthétique ne se fonde donc pas sur une différence irréductible (Idées/apparences, *noumènes*/connaissance, altérité/identité), mais bien en l'indétermination. L'affect, parce qu'il relève de l'individu, introduit une différence empêchant la communication par le langage : un tort dont on ne peut témoigner dans sa totalité. Rancière nomme cette position philosophique le régime éthique. L'auteur de *Malaise dans l'esthétique* (2004) la décline en deux tendances artistiques : l'irreprésentable (le sublime lyotardien) et l'esthétique relationnelle (2004, p. 159). Rancière leur reproche de penser une humanité en dette et en quête de justice infinie. La première pose l'interdiction d'éprouver un plaisir esthétique face à une catastrophe dont l'épreuve de la destruction est telle qu'on ne peut en témoigner proprement. Aucune représentation, donc, n'est suffisante pour transmettre cette expérience radicale. La seconde tendance veut rédimer une humanité brisée par l'économie capitaliste à travers la micro-recréation du lien social disparu. Dans les deux cas justice et art sont confondus. L'art, donc, perd son pouvoir d'altération et se soumet à une dette originaire, à un tort irréparable.

En ceci, Rancière, se positionne contre ce qu'il nomme le régime éthique parce qu'il nie le politique.

> Au-delà des formes du litige démocratique, s'étend en effet le règne d'une humanité égale à elle-même, attribuée directement à chacun, exposée en chacun à sa catastrophe; un tout habité par son rien, une humanité se montrant et se démontrant partout comme déniée. (Rancière, 1995, p. 171)

Le tort chez Rancière n'existe que lorsqu'il est formulé comme litige sur la scène démocratique. Ainsi est-il communicable. En ce sens, l'humanité n'est pas un droit acquis, mais l'universalité mise à l'épreuve lorsqu'un individu ou un groupe d'individus réclame d'en faire partie en phrasant leur exclusion. Le « nous » de l'humanité se reformule à chaque fois, donc, qu'il y a un litige. Le propre du politique au sens où l'entend Rancière tient en la capacité de chacun de pouvoir formuler l'injustice subie – il en retourne de l'égalité des

intelligences. Accorder qu'une victime soit dans l'impossibilité d'énoncer le tort revient à penser un fondement éthique à la communauté, une appartenance irrécusable. Là encore, le rejet de la perspective éthique rejoint les reproches que l'auteur de *La mésentente* (1995) adresse à l'orthodoxie marxiste dans *La leçon d'Althusser* (2012). La critique de Rancière peut se résumer à ce commentaire de Gabriel Rockhill : « Marxist meta-politics transforms this radical antagonism between politics and the police into an opposition, within the police order, between the false forms of political representation and the true embodiment of social reality » (Rockhill, 2004, p. 59). La définition du politique de Rancière échappe à l'opposition dialectique, et de surcroît à la dualité platonicienne. L'indétermination rend possible la communicabilité des torts. L'effectivité du suspens esthétique coupe toute relation liant une subjectivité à un objet, que cette relation ait pour finalité la réalisation d'un désir ou l'établissement d'une connaissance.

Rancière constate dans *Les noms de l'histoire* (1992) que la parole de la subjectivité moderne est matière grouillante et fourmillante. Cette dispersion hétérogène des mots est l'antériorité que réfléchit chaque mise en scène litigieuse. L'appareil du régime esthétique définit une sensibilité reposant sur le pouvoir de traduction du langage. Le déjà là du langage est le potentiel illimité de reformulation de l'universel. Dans *L'inconscient esthétique* (2001) Rancière identifie deux types d'inconscient. Le premier correspond à l'appareil politico-esthétique.

> d'un côté la parole écrite sur les corps, qui doit être restituées à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture ; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraîne le sujet humain sur la voie du grand renoncement, vers ce néant de la volonté dont l'ombre schopenhauerienne pèse de tout son poids sur cette littérature de l'inconscient. (2001, p. 42)

La singularité qui se désidentifie se noie dans l'inconscient du langage, puissance anonyme qui restitue l'égalité par la reformulation imaginaire de l'identité. Le temps s'éprouve de la sorte comme une trame fait de raccords hétérogènes dont les parts peuvent se reconnecter à l'infini. Si pour Rancière l'appartenance éthique relève d'une détermination qui destine et enchaîne la subjectivité au même titre que l'essence et les Idées platoniciennes la perspective de Didi-Huberman mène sur une autre piste. La « puissance sans nom », c'est-à-dire

irréductible au langage, est elle aussi, comme la page remplie d'écritures, le support à l'altération par l'imagination. Cette puissance est certes fantomatique : elle hante le sensible. Or plus qu'un retrait nihiliste, elle relève d'une certaine « enfance » affective dont on fait l'épreuve lorsqu'un reste passé devient soudainement présent. La « négativité inaliénable », cette antériorité non pas formelle comme l'est la réflexivité du langage nécessaire à la traductibilité, mais le lieu d'une résistance à la représentation, à la communicabilité, qui engage chez Didi-Huberman non pas le renoncement, mais la « tâche infinie » d'imaginer (Didi-Huberman, 2003, p. 194). Si le temps visuel est aussi anachronique, si se caractérise de surcroît par l'après-coup.

3.2.2 Virtualité et vie immanente

La différence d' « appareillage » entre le régime esthétique et le choc de l'hétérogène relève de cette « vie » qui demeure latente dans le sensible et dont le suspens ne permet pas l'inscription. Ces images d'Auschwitz-Birkenau témoignent d'un certain passé, certes, mais plus que de simples reliques, elles possèdent une vitalité qui est puissance potentielle. Dans ce cas, si elles sont des supports à l'imagination, elles sont aussi des traces elles-mêmes désirantes. Didi-Huberman utilise la métaphore de la luciole pour caractériser ces existences qui résistent à la parole objective en préservant une certaine force d'attraction. Une si faible lumière persiste sans inscription, sans référent, parce qu'elle est une adresse qui n'a pas encore trouvé de destinataire. Ce désir errant n'en appelle pas à un renversement dialectique, mais à une défiguration de la connaissance, de la représentation.

La transmission du savoir, donc, n'est pas impossible. Si Agamben défend une interprétation radicale de la thèse de Benjamin sur la destruction de l'expérience, Didi-Huberman adopte, lui, une perspective qui permet de nuancer la condamnation de l'éthique par Rancière. Dans *Survivance des lucioles* (2009), il revient sur ce fameux texte de Benjamin écrit entre les deux guerres mondiales : *Expérience et pauvreté* (2000b, p. 364-372). L'auteur fait état de l'envergure des ravages causés par la Première guerre mondiale. L'ampleur rationnelle et technique de la destruction a dépouillé les individus l'héritage du passé. « L'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les

manœuvre des gouvernants » (Benjamin, 2000b, p. 365) ont laissé « un paysage où plus rien n'était reconnaissable » (Benjamin, 2000b, p. 365). La destruction de la Première guerre mondiale s'éprouve à travers l'esthétique moderne de la nouveauté : faire table rase pour ne saisir que sa propre actualité est le mot d'ordre. Il en résulte une création rébarbative à la trace (« Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a de prise » [...] Les objets de verre n'ont pas d'aura », écrit Benjamin (2000b, p. 369)) et métissée par la consommation à la carte de culture-spectacle (le « méli-mélo des styles et des conceptions du monde » (Benjamin, 2000b, p. 366)). En ce sens, l'horizon de la destruction est total : sa lumière est aveuglante. L'espoir dans ce cas réside en en un renversement dialectique.

Or malgré « cette déperdition d'expérience propre à la modernité, à son manque constitutif et à ses fantasmagories marchandes » (Buci-Glucksmann, 1984, p. 135), la transmission de l'expérience est, d'après Didi-Huberman, toujours possible, même si elle est radicalement en déclin : elle persiste à travers les formes de vie, d'existence et de désir hétérogènes à cet horizon qui sont comme des lueurs dans la nuit ténébreuse. La critique qu'adresse Didi-Huberman à Agamben dans *Survivance des lucioles* (2009) est sensiblement la même qu'il adresse plus tôt dans *Images malgré tout* (2003) aux défenseurs de l'esthétique de l'irreprésentable. Contre Gérard Wajcman qui dans *L'objet du siècle* (1998) défend la thèse que la distraction du spectacle nous a détourné de la plus grande entreprise d'annihilation de notre époque : l'extermination systématique des juifs, Didi-Huberman nous invite à rester attentif à cette vie immanente échappant à l'univocité de l'horizon du spectacle et de la connaissance, à l'inconscient de la représentation. Le désir errant ne transmet pas un message, il n'ouvre pas un nouvel horizon non plus. Or, si Didi-Huberman rejette l'horizon que déploie la représentation et le règne spectaculaire de ses lumières aveuglantes, il rejette du même coup l'horizon messianique, voie rédemptrice qu'embrasse Agamben par la radicalisation apocalyptique de la thèse sur la chute de la transmission de l'expérience décrite par Benjamin dans « Expérience et pauvreté » (2000b). Didi-Huberman reproche à Agamben l'hypothèse de la *destruction* de l'expérience dont la description des « temps présents » est « formulée sur la base d'une situation de guerre totale » (Didi-Huberman, 2009, p. 65). Le pendant de cette destruction totale de l'expérience serait « la *révélation* d'une vérité

supérieure mais non moins radicale » (Didi-Huberman, 2009, p. 68), lumière authentique qui battrait en brèche les lumières du spectacle et du fascisme. En fait, dans cette perspective, une transcendance en remplace une autre : les « vérités dernières » nous sauveront des « réalités détruites » (Didi-Huberman, 2009, p. 68).

Or, l'hétérogène, le « provenir autrement », est étranger à tout horizon; il est justement ce qui met à mal l'ordre transcendant. En ce sens, « le premier opérateur politique de protestation, de crise, de critique ou d'émancipation, doit être appelé image en tant que ce qui se révèle capable de franchir l'horizon des constructions totalitaire » (Didi-Huberman, 2009, p. 101). Rester attentif aux soubresauts luminescents malgré l'uniformisation que déploie les lumières aveuglantes du spectacle est dans cette perspective un souci éthique. Le présent recèle des traces qui n'ont pas encore été vécues. Ce qui fait dire à Agamben que la contemporanéité « comporte un certain "jeu", un certain déphasage, par lesquels son actualité inclut à l'intérieur d'elle-même une petite part de son dehors » (Agamben, 2008a, p. 31). La survivance n'est pas une vérité passée que l'on identifie à partir de sources qui témoignent de son message historique, elle est un reste dont le déploiement dépend d'un présent qui veut bien se souvenir. La vie pour être transmise doit devenir une figure polarisée en un problème éthique ; là apparaît la contemporanéité de son inactualité.

De la sorte, la survivance est aussi « contemporaine du devenir historique et ne cesse [...] d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte. » (Agamben, 2008a, p. 34). C'est par son immanence que la survivance est anachronique. La vérité telle que circonscrite par la représentation est défaite par la pratique de l'historien d'art qui s'attarde aux signes de vie, aussi minuscules et anonymes soient-ils, ces formes immanentes au présent et pourtant invisibles d'après l'intelligibilité de l'horizon historique dont la faible lumière est ravivée par le transfert, l'analogie libre. En ce sens, le souci archéologique pour le présent est apte à défaire tout horizon, qu'il soit messianique ou totalitaire. La posture de Didi-Huberman est nuancée par l'espoir en la vie, en l'existence, optimisme divergeant de la position d'Agamben. Rancière critique le discours éthique parce que ces défenseurs attribuent à chacun une humanité à laquelle on a d'emblée droit et qui est perpétuellement niée. Le risque, d'après l'auteur, est de faire de l'humanité un peuple unique et égal à lui-même, et de

nier par là le propre du politique, c'est-à-dire de nier la capacité des individus de créer des polémiques, des scènes dissensuelles. En s'attardant au pouvoir virtuel des lucioles, Didi-Huberman remet en question la temporalité eschatologique défendue par Agamben qui fait de l'humanité une masse indifférenciée et absorbée par le spectacle d'ombres et d'apparences que seul l'horizon messianique peut sauver (2009, p. 88–89). Les lucioles, ces existences invisibles, ces vaincus de l'histoire, préservent une force d'attraction, une figurabilité ; leur temporalité n'est pas celle de la rédemption, mais de la révélation après-coup, de la virtualité du lacunaire.

Néanmoins, ces lucioles sont autant de peuples « exposés à disparaître » (Didi-Huberman, 2012, p. 11). Voilà le danger contre lequel Didi-Huberman nous met en garde. Les « fantasmagories marchandes » et spectaculaires représentent l'hétérogénéité des peuples d'après « l'illusion ultramoderne du métissages des cultures » (Déotte, 2004, p. 114); ainsi la valeur éthique de l'après-coup, soit la temporalité de la survivance, grâce à laquelle l'innommé dans sa singularité déconstruit, est-elle aplanie au profit d'un horizon, celui de l'hybridité et de l'interculturel. La puissance résiduelle de la survivance, son inactualité, est alors résorbée en un présent continu où l'archaïque revient à la mode, où l'amalgame du moderne et du « primitif » est au goût du jour. Le visage du sans-nom perd alors sa puissance d'intervalle, sa part d'obscurité ouvrant le passé.

3.3 Pratiques historiennes de l'imaginaire

Les deux issues de l'altération par l'imagination distinguées (le choc de l'hétérogène et l'indétermination esthétique) inscrivent le sens de deux types de communauté. Le « provenir autrement » de la singularité hétérogène renvoie à une antériorité différente dans chacun des cas : chez Didi-Huberman elle est la vitalité immanente de l'affect sans inscription et chez Rancière, la puissance politique du langage littéraire. Puisqu'elles sont non fondées en vérité, les pratiques de l'histoire relevant de l'efficace de l'hétérogénéité accordent à l'imaginaire un potentiel heuristique et herméneutique important. La charge historique de l'événement ne peut être anticipée à partir d'une structure ou d'un horizon ; elle est justement le propre de ce qui interrompt l'évidence, la représentation, la police. L'idée ici est de discuter de quelques avenues qui corroborent l'hypothèse initiale de ce mémoire par la présentation d'un travail dont l'effet est anachronique. Or on peut discuter de ce travail à partir des deux perspectives

exposées dans ce mémoire sans pour autant se contredire. C'est qu'une même œuvre peut s'élaborer à travers deux « appareils ». Tel est le cas pour *Secrets of the Open Sea*, une œuvre photographique de l'Atlas Group qui peut être envisagée à la fois comme un jeu rendant impossible la tâche de poser un jugement final et comme une allégorie de la temporalité à retardement du photographique.

3.3.1 Indécidabilité et jeu de l'historien-artiste

Le colloque *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel* (2008) brièvement évoqué dans l'Introduction fait d'un concept que Rancière aborde dans *Malaise dans l'esthétique* (2004), l'indécidable, le thème des communications des conférenciers. Plutôt que d'user des notions d'intermédialité ou d'hybridité – notions qui caractérisent généralement un art dit « postmoderne »[23] se distinguant historiquement d'un art moderne qui lui s'applique à définir la spécificité et l'autonomie de chaque médium – afin de décrire à travers celles-ci le propre de la réalité contemporaine de l'art, les chercheurs se sont plutôt concentrés sur le potentiel de l'indécidable, concept qui, d'après Thérèse Saint-Gelais, directrice de la publication, « décrit [...] une multiplicité de zones où s'amenuisent, voir s'effacent, les frontières entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétique et politique, entre l'art et le non-art » (2004, p. 13). Ces quelques mots tirés de l'introduction des actes du colloque annoncent des communications où l'on traite de pratiques artistiques dont la fonction critique ne mise pas sur la dénonciation explicite de l'aliénation, mais sur l'indétermination, puissance paradoxale qui brouille les frontières dessinant le territoire de la vérité. L'indécidable relève de ce que nous avons appelé dans ce mémoire l'indétermination esthétique. Nous avons choisi une telle expression pour ce mémoire afin de mettre l'accent sur la levée de tout ce qui influence de manière extrinsèque la configuration du sensible. Rancière fait quant à lui usage du concept de l'indécidable dans *Malaise dans l'esthétique* (2004) pour décrire le propre d'un art plus actuel qui sans se définir par un engagement proprement politique, relève toutefois du politique, justement parce qu'il est impossible circonscrire le sens de son effet. Il est alors

[23] Appellation qui plus souvent qu'autrement évacue le sens que Lyotard a donné à ce néologisme pour caractériser la temporalité du futur antérieur.

impossible d'identifier exactement de quoi retourne une image, une intervention, une installation, etc.

La fonction suspensive est le propre du régime esthétique : elle lève toute détermination et génère une coprésence temporelle. Le mélange paradoxal des hétérogènes renvoie au pouvoir transgressif de l'être littéraire qui en s'identifiant à la communauté des égaux, altère lui-même son identité. L'indétermination renvoie au jeu formel infini de la pensivité de l'œuvre esthétique, mouvement proprement politique. Le concept d'indécidabilité, lui, s'il relève tout autant de l'historicité esthétique, s'applique plus précisément au travail des historiens de l'art qui font de l'analyse d'œuvres contemporaines. Poser d'emblée l'impossibilité de déterminer l'objet de sa recherche, c'est refuser à la fois de classer les différentes pratiques artistiques selon des dénominations permettant leur historicisation et de différencier l'autorité intellectuelle du chercheur de la production de l'artiste. Ainsi, les pratiques artistiques sont-elles envisagées dans ce colloque sur l'indécidable comme des propositions imaginaires dont la traduction fait valoir le potentiel herméneutique sans fin. À l'instar des récits que Rancière a rassemblés dans *Aisthesis* (2011), les interventions se formulent comme des scènes ou des tableaux qui exemplifient la logique de l'historicité esthétique. Dans les deux cas, donc, il s'agit de se détourner du modèle chronologique. L'art actuel se prête d'autant mieux au jeu qu'il n'appartient pas encore au passé et ne peut être facilement historicisé. L'on remarquera toutefois que Rancière ne s'aventure pas dans *Aisthesis* (2011) sur ce terrain malgré son aisance dans *Malaise dans l'esthétique* (2004) à discuter de pratiques artistiques contemporaines. Ce colloque dont l'indécidable est le thème se pose comme une poursuite avant l'heure du travail de Rancière dans *Aisthesis* (2001).

Les pratiques artistiques, en ce sens, considérées pour leur effet politique de liminarité font apparaître la communauté démocratique décrite par Rancière dont la structure permet la communicabilité des torts. L'historicité esthétique se décline en autant de « ressemblances désappropriées », de jonctions de temporalités hétérogènes, mais déliés de toute détermination, quelle qu'elle soit. Or, le temps de ces ressemblances, de ces *anachronies*, ne peut être synthétisé comme peut l'être le temps historique d'une époque. Ce libre jeu renvoie à la réflexivité du spectateur moderne ou, pourrait-on dire, du public anonyme, dont les

pensées vagabondent au gré des rencontres avec les images et les objets qui peuplent le musée, la galerie, ou même la ville – espace investi par les artistes dans une tentative de faire fusionner l'art et la vie. D'après cette logique communicationnelle, le sens de toute choses prosaïque, marchande ou simplement quotidienne, comme la place de tout sans-part, exclu, ou invisible, sont transfigurés pour acquérir un statut paradoxal et proprement politique. Dans le sensorium esthétique, la fabrication imaginaire, la rêverie, n'est pas l'envers de la production de l'intellect : la connaissance, elle est la médiation critique qui abolit la naturalité du référent. Le suspens esthétique, comme il coupe le sensible de ses déterminations, de ses finalités présupposées, renvoie à l'universalité subjective, soit l'égalité donnée par la faculté de la parole, pouvoir de traduction infinie.

L'exposé de Vincent Lavoie sur l'Atlas Group, ce projet archivistique fondé par Walid Raad, adopte une perspective herméneutique qui fait valoir le potentiel heuristique du concept d'indécidabilité. L'Atlas group est un collectif qui a rassemblé un certain nombre de documents ayant trait au conflit libanais des années 1975-1991 dont l'authenticité historique reste nébuleuse malgré la vocation mémorielle de la démarche du groupe. Il explique que Raad confond volontairement la date et le lieu de fondation de son groupe selon l'endroit où il présente son travail. Dans l'entrevue à laquelle se réfère Lavoie, Raad explique en ces mots sa démarche :

> In different places and at different times I have called the Atlas Group an imaginary foundation, a foundation I established in 1976, and a foundation established in 1976 by Maha Traboulsi. In Lebanon in 1999, I stated, "The Atlas Group is a nonprofit foundation established in Beirut in 1967." In New York in 2000 and in Beirut in 2002, I stated, "The Atlas Group is an imaginary foundation that I established in 1999." I say different things at different times and in different places according to personal, historical, cultural, and political considerations with regard to the geographical location and my personal and professional relation with the audience and how much they know about the political, economic, and cultural histories of Lebanon, the wars in Lebanon, the Middle East, and contemporary art. (Gilbert and Raad, 2002)

Le collectif accumule et présente des archives dont la provenance anonyme est bien souvent imaginaire. Lavoie remarque ceci : « L'historicité de l'archive est ainsi relative puisque sujette à des modulations d'ordre temporel et spatial. Cela n'est pas sans incidences sur la valeur historique des pièces archivées. » (2008, p. 133). C'est alors le spectateur, cet esthète

anonyme, qui crée des accords temporels et spatiaux, sans qu'une interprétation s'érige en message historique. Le projet de Raad est fluide et autonome ; sa valeur archivistique, si elle est indécidable, ouvre néanmoins le passé à la traduction infinie.

L'indécidabilité qui orchestre, si l'on peut dire ainsi, la démarche de Raad en appelle à un spectateur non par singulier mais formel, à l'image du jugement esthétique kantien. L'artiste, par le rôle imaginaire qu'il se donne, celui de fondateur d'un collectif recueillant des archives des guerres libanaises et agissant à titre de conférencier lorsqu'il présente les fruits de sa démarche, devient historien-joueur. Le caractère ludique de l'ensemble de cette démarche déconcerte les spectateurs qui, comme le relate Raad, restent dans l'impossibilité de déterminer le champ d'opération de son discours et le territoire de sa vérité. Raad mentionne ceci à propos de la réception ses interventions :

> I also always mention in exhibitions and lectures that the Atlas Group documents are ones that I produced and that I attribute to various imaginary individuals. But even this direct statement fails, in many instances, to make evident for readers or an audience the imaginary nature of the Atlas Group and its documents. (Gilbert and Raad, 2002)

Or, le spectateur, s'il se laisse prendre au jeu, intègre cette communauté politique qui ne possède aucun critère d'appartenance, mais dont l'apparaître ne dépend que la pure réflexivité du langage. L'interprétation du spectateur fait alors écho aux documents imaginaires attribués à divers individus. Néanmoins, la mise en scène scientifique est telle que le public endosse l'œuvre comme un travail documentaire. Après tout, l'esthète n'est-il pas le seul être qui peut attribuer aux propositions imaginaires une vérité?

3.3.2 Allégorie de la survivance photographique

Il est possible toutefois de tendre vers une herméneutique différente de la démarche de Raad qui fait apparaître une autre communauté. Raad accorde à la photographie une fonction mémorielle particulière. Même s'il s'agit bien souvent de mises en scène ludiques qui laissent le jugement suspendu entre vérité et fiction, les récits entourant les séries d'images et d'archives que l'Atlas Group témoignent d'une disparition, notamment la série

Secret in the Open Sea[24] (Voir figure 3 et 4). On explique sur le site web de l'Atlas Group où est répertorié l'ensemble de la recherche du collectif fictif que cette pièce est composée de six photographies trouvées dans les décombres du centre-ville de Beyrouth durant sa démolition en 1992, suite aux ravages que ses bâtiments durant les affrontements. Sur le site Web du groupe, on peut lire ceci à propos de la série :

> In the late 1994, The Atlas Group sent the prints to laboratories in France and in the United States for technical analysis. Remarkably, the laboratories recovered small black and white latent images from the the prints, and the small images represent group portraits of men and women. The Altas Group was able to identify all the individuals represented in the small black and white prints, and it turned out that they were all individuals who had been found dead in the Mediterranean between 1975 and 1990. [25]

Bien sûr, on peut douter de l'authenticité du récit de la découverte de ces pièces. Là n'est pas l'intérêt du travail de l'artiste. *Secrets of the Open Sea* fonctionne comme une allégorie de la photographie. Les images que le groupe dit avoir retrouvées sont des plages de couleur opaques de différents tons de bleu. Comme le papier photographique impressionné par la lumière projetée à travers le filtre du négatif, ses images portent des latences dont l'expression dépend d'un traitement chimique. Ce qu'il reste de ce quartier de Beyrouth git dans les profondeurs de ces couleurs à première vue insondables. La destruction n'a laissé, semble-t-il, aucune trace. Pourtant, l'Atlas Group rapporte que des images ont finalement pu être extraites par un laboratoire de développement photographique. Or les circonstances de la mort et de disparition des ces gens photographiés demeurent inconnues. Les images ne témoignent que de leur existence passée que l'Atlas Group a pu identifier ; une part d'elles, néanmoins, reste muette. C'est justement cette obscurité qui nous permet d'imaginer. Appareiller ces images au suspens esthétique et à la traduction infinie oblitère la temporalité spécifique de la photographie : l'après-coup. *Secrets of the Open Sea* mise sur la spectralité

---

[24] Il est possible de consulter ces photographies et les images fantomatiques qui en ont été extraites sur le site Web de l'Atlas Group sans toutefois pouvoir bien les examiner. Nous avons préféré consulter les reproductions imprimées dans le catalogue de l'exposition de l'Atlas Group à la National Galerie de Hambourg (2006).

[25] Le site Web du collectif peut être consulté à cette adresse : http://www.theatlasgroup.org.

de la trace photographique, la présence dormante de ces visages anonymes sous-exposés, qui lorsqu'elle fait irruption suscite un processus de remontage du temps.

Déotte analyse dans *L'époque des appareils* (2004) la temporalité de la photographie à partir de la pensée de Benjamin et discute justement d'une telle politique et de « l'ouverture du passé qu'elle rend possible » (2004, p. 117). Cette temporalité est, écrit-il, « futur antérieur » (2004, p. 118). En ce sens :

> si l'événement n'est pas ce qui est, il consistera non en ce qui n'a pas encore trouvé de surface d'inscription, mais ne tardera pas à le faire, mais en ce qui n'aura jamais pu être inscrit. L'ininscrit. Si donc l'historiographie ne veut pas sombre dans l'ultramodernité, elle n'a qu'un horizon possible : prendre en charge le non-inscrit, l'immémorial historique. Par un accès non pas direct, mais médiatisé par un appareil. Cet événement, réduit aujourd'hui à une charge affective errante, est politique : ce sont les « disparus » de l'historiographie officielle. C'est aussi un passé toujours ouvert, des utopies gisant dans le passé, et non pas des utopies du passé. (Déotte, 2004, p. 118)

L'antériorité ici n'est pas un fait historique scellé. Elle est une vie pouvant être activée. L'événement est, en ceci, l'inscription de l'inscrit. La potentialité du sans-nom ne peut être transmise comme l'est le message à travers le phrasé; elle est justement la part obscure de la phrase, son affectivité. Le déploiement de cette potentialité est « médiatisé » par la valeur de figurabilité. Son hétérogénéité démantèle l'horizon des identités historiques. Ainsi, si chez Rancière l'indétermination délie le rapport entre mots et images, il en va autrement pour la logique spectrale : l'affect et son potentiel heuristique nécessite « " l'accomplissement du désir " dans le symptôme » (1987, p. 70), c'est-à-dire l'investissement d'un affect dans le temps du *maintenant*. L' « affect errant » trouve alors un destinataire par transfert.

Lavoie remarque que la pratique historienne de Raad se concentre sur les « images péri-événementielles » (2008, p. 136), c'est-à-dire sur les marges de l'actualité. L'événement tel qu'il est entendu par le photojournalisme correspond à la coïncidence entre l'acmé narrative d'une situation et la prise de vue, moment parfaitement synchrone. Ce qui échappe à ce type de représentation, soit, en l'occurrence, le rebut au sens benjaminien, les absents de l'histoire, est ce matériau hétérogène dont la dialectique est celle de l'activité parergonale : comme la capture du pur présent de l'événement est une quête presque impossible lors de la couverture d'un conflit actuel, l'invisible, ou ce qui autrement désamorce la narrativité de

l'image, « l'imaginaire photographique du contre-événement » (Lavoie, 2008, p. 137), ressurgit et fait apparaître un matériau beaucoup plus riche que la mise en scène réglée de la photographie de presse.

Ce « provenir autrement » photographique, cette hétérogénéité du péri-événementiel, de la discontinuité marginale, acquiert un sens différent de la pensivité lorsque face à la destruction causée par les guerres au Liban[26] et aux conséquences ravageuses et tout aussi dévastatrices qu'a engendré la reconstruction de Beyrouth au lendemain de l'armistice[27], la photographie regagne ce statut de « passeur » de l'expérience. La guerre et ses suites n'ont certes pas tout anéanti. Il reste une mémoire anonyme dont la part obscure est justement heuristique. Ainsi Raad est-il un historien dont la tâche est d'archiver l'histoire récente du Liban, mais, qui plus est, un historien qui raconte des histoires et donne à ces images glanées au fil de ses recherches des origines imaginaires. Or la démarche de l'historien-artiste prend un sens tout autre que celle d'un projet d'histoire exhaustif et total. Comme le rapporte Raad :

> it is impossible to reconstruct a history of the Lebanese Civil Wars from this project. It is evident in Lebanon and elsewhere that "The Lebanese Civil War" refers to an abstraction. We proceed with the project from the consideration that this abstraction is constituted by various individuals, groups, discourses, events, situations, and, more importantly, by modes of experience.

Une telle démarche n'implique certes pas de faire correspondre le document au récit global de « la Guerre ». L'historicisme dépouille le passé de sa valeur éthique et esthétique pour l'appréhender dans sa factualité et sa continuité (Déotte, 2004, p. 116-117). En ce sens, les faits rassemblés érigent une réalité historique close, un référent unique et univoque : La guerre civile libanaise. Raad envisage plutôt les documents comme des survivances, des figures hystériques « in the sense that they are not based on any one person's actual

---

[26] Dans l'entrevue donnée à la revue Bomb (2002), Raad dit préférer parler des guerres au Liban plutôt que de la Guerre civile libanaise même si à la création de l'Altas Group il se référait à cette appellation.

[27] La reconstruction du centre de Beyrouth a été extrêmement profitable aux entrepreneurs qui en ont été en charge. L'on considère même que cette entreprise a été plus destructrice que la guerre elle-même parce qu'elle est responsable de la disparition d'une grande partie de l'architecture et des ruines du centre-ville (Rogers, 2007, p. 10).

memories but on "fantasies erected from the material of collective memories " », explique Raad (2002). La vérité, donc, n'est pas attribuable au fait, mais au transfert.

L'auteur d'un tel montage transmet à retardement ce que la représentation historique occulte et refoule à travers le prisme déformant de l'affectivité. Que l'histoire des documents et des pièces rassemblées par Raad soit fictive ou véridique, peu importe, car son usage de la photographie joue justement sur le paradoxe de sa temporalité. Si « la faculté d'échanger des expériences » (2000c) faiblit suite aux ravages des guerres, rester attentif au soubresaut de l'inactuel est essentiel. Les grands pans de bleu de l'Atlas Group allégorise la temporalité du photographique, l'après-coup défigurant. Il incombe d'avoir le regard soucieux et de rester sensible aux rémanences de cette mémoire anonyme afin de briser l'horizon de la disparition et de la destruction. Ainsi, comme le rapporte Benjamin, le récit ne vise point à transmettre le pur " en soi " de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. » (2000, p. 126–127). La spectralité permet l'ouverture du passé parce qu'elle offre ces traces à l'investissement affectif.

CONCLUSION

L'analyse de l'historicité de ces deux logiques de l'hétérogène permet de conclure que le suspens esthétique et le choc de l'hétérogène n'opèrent pas le même genre d'altération sensible. Les deux perspectives ici analysées se heurtent là où la question de l'affectivité entre en jeu. Le régime esthétique est fondé sur la suspension du rapport hiérarchique entre l'intelligible et le sensible, d'où l'éclatement pluriel du temps se soldant par la coexistence de plusieurs temporalités pour un même mode d'être. L'espace du *visuel*, lui, délie la structure du langage au profit de ce que son formalisme éclipse : la vie, l'affect, la survivance. Il en va donc de deux types d'historicité basés sur le pouvoir d'altération de l'imagination déployant des temporalités différentes.

Certes, les pensées ici discutées proviennent d'horizons théoriques absolument différents. Il existe néanmoins certains points de convergence que ce mémoire a relevés. Le régime esthétique comme le *visuel* doivent être envisagés comme des logiques de l'événement. Dans les deux cas, l'« historique » est le « provenir autrement » de la singularité hétérogène. Or, l'historicité de chacune de ces logiques se rapporte à deux être-ensemble qu'on ne peut assimiler l'un à l'autre : la communauté démocratique (ou communauté des égaux) et la communauté spectrale. Les deux thématiques identifiées dans l'Introduction offraient des pistes de réflexion qui ont permis par la suite de penser le véritable différend qui sépare Rancière de Didi-Huberman. Les allégeances théoriques qui séparent les deux auteurs sont sensiblement les mêmes qui divisaient Rancière et Lyotard à l'époque de la fondation, suite aux événements de mai 68, du centre expérimental de Vincennes devenu par la suite le département de philosophie de l'Université Paris 8. Déotte explique qu'

> ils combattaient sur le même terrain : celui de l'articulation de l'esthétique et du politique. Rancière en développant un véritable travail d'archiviste sur l'imaginaire littéraire ouvrier du XIXème siècle [...] Lyotard [...] en mettant en exergue le figural, véritable poussée de l'inconscient historique (comme ce qui alimente les figures

> subversives du carnaval et défait toutes époques de la surface d'inscription esthético-politique. (2007, p. 80).

Le heurt entre Didi-Huberman et Rancière est de même nature : chacun pense un aspect distinct du potentiel du langage. Dans un cas, la traduction sans finalité et illimitée est communicabilité des torts au sein de la communauté politique ; dans l'autre cas, l'émancipation d'un contenu affectif latent parce que marginalisé par la parole euphonique est ouverture de l'inconscient, cette « négativité inaliénable » qu'est la dissémination, la *différance*.

Les perspectives de Rancière et Didi-Huberman permettent de penser le pouvoir effectif d'une image ou d'une chose de l'art en elle-même. À ce titre, ce qui est historique ne relève pas d'un contexte déterminé, d'un référent précis et circonscrit que l'on peut identifier au moyen d'une méthode scientifique, mais d'une relation sensible qui articule une certaine antériorité et un certain présent, soit une mise en œuvre dont l'ouverture est avenir. L'imagination est l'impulsion extatique de cette relation dans les deux cas. Toutefois, le propre du *visuel* chez Didi-Huberman est de faire apparaître un reste inarticulé demeuré invisible parce qu'il n'a pu être transmis par le langage. L'imagination, ici, relève du travail du rêve, c'est-à-dire d'un processus dont la déformation est provoquée par l'irruption d'affects, de désirs, d'angoisses, etc., et non par le langage lui-même. Or chez Rancière, le tort n'est pas de l'ordre de la résistance, car il existe précisément lorsqu'il y a inscription dans le sensible d'un litige, ce à travers la prise de parole. Si la survivance est bien immanente au sensible pour Didi-Huberman, c'est parce qu'elle erre sans destinataire, sans surface d'inscription. Elle ne se délivre pas comme un message qui pourrait être pris en charge par une méthode historiographique et interprétée puisqu'elle n'est pas langage mais matière affective, figure investie par le désir. Ainsi faut-il s'en faire le destinataire virtuel, comme le prescrit Benjamin dans ses thèses sur le concept d'histoire (2000a). L'*image dialectique* incarne justement le moment du réveil où le resouvenir anticipe l'avenir par la délivrance d'une latence, à travers le choc de sa défiguration. Or l'indétermination esthétique lève tout rapport de destination. Paradoxalement, ceci permet la communicabilité de tout tort : la page comme support d'inscription de l'égalité à travers le langage. La latence, elle, demeure inarticulée : cet affect sans destination flotte parce qu'il ne peut être communiqué, mais

seulement investi. Néanmoins, le désir chez Didi-Huberman comme la parole littéraire chez Rancière altèrent les identités stabilisées.

Somme toute, l'indétermination esthétique comme le choc de l'hétérogène exploitent deux potentialités du langage : dans un cas, sa part obscure et dans l'autre, sa communicabilité. Le langage peut servir la police : il a le pouvoir d'identifier, de différencier, d'exclure lorsqu'il est lié à un référent et à un destinataire. Il détient toutefois un pouvoir différent quand il en est délié, celui de réfléchir l'égalité par la pure adresse. *Aisthesis* (Rancière, 2011) est un recueil composé de scènes prenant en charge la virtualité littéraire. Chacun de ses tableaux relate le suspens : abolition de la différence entre les médiums plastiques et artistiques, levées des hiérarchies qui imposent la domination d'une réalité sur une autre, etc. Le langage littéraire appareille le sensible à la manière du musée (Déotte, 2009), ce lieu imaginaire où peuvent se côtoyer autant des objets quotidiens, sacrés qu'artistiques. *Aisthesis* (2011) est un livre fonctionnant comme un musée. L'événement hétérogène est, en ce sens, considéré que pour sa traductibilité, c'est-à-dire pour le jeu formel de la pensée qui ne peut s'arrêter de penser qu'il met en branle. À l'encontre de celle de Rancière, la perspective de Didi-Huberman accorde à la part obscure du langage un pouvoir virtuel. L'inintelligible, soit ce que la police occulte, possède un potentiel ne s'actualisant qu'à retardement. Or la différenciation des médiums devient là plus importante. Ce n'est pas tant leur spécificité (leur autonomie au sens moderniste) qui importe que la surface d'inscription qu'ils produisent. Le *visuel* fonctionne comme un médium et sa temporalité ne peut être prise en charge par la traduction ou l'herméneutique de la connaissance. Rancière et Didi-Huberman octroient à l'anonyme (le sans nom ou le sans-part) une puissance d'altération ; toutefois, le tort subit par la luciole demeure immanent parce qu'il résiste à la police et à son horizon.

D'après les deux efficaces de l'hétérogène présentées dans ce mémoire, l'histoire, donc, n'est pas chose fixe comme l'est un fait ou chose à fixer au moyen d'une méthode scientifique. L'événement ici est justement le propre de ce qui transgresse la détermination historiciste. Or si l'indétermination esthétique et le choc de l'hétérogène font « provenir autrement » par le biais du travail d'altération de l'imagination, leur efficace génère des sensibilités différentes. La communauté des égaux ouvre la communicabilité sans fin des torts

et la réduction de l'écart entre le commun et le singulier, l'universel et le particulier. L'efficace du suspens esthétique parce qu'il relève du pouvoir politique de l'écriture littéraire rend impossible tout rapport de destination ; la temporalité de la coprésence impose la réflexion de l'égalité. Ainsi ne prend-il pas en charge, comme le remarque Déotte (2004, p. 362), le témoignage de la résistance à l'horizon de la disparition et sa politique de destruction des traces. Le disparu n'a plus que les souvenirs des autres et les photographies pour défendre son existence passée. Là, l'image d'un visage a une portée inégalable que les mots et l'égalité qu'ils peuvent mettre en scène. Or la communauté spectrale, elle, s'élabore justement sur le pouvoir de la « négativité inaliénable », ce reste inarticulé, cette ouverture déconstructiviste. Ainsi le déjà là est-il avenir lorsqu'on se souci du sous-exposé, du lacunaire, du presque disparu. L'obscurité du passé, aussi proche soit-il, échappe à la communication parce qu'elle ne peut en saisir l'ouverture.

À l'aune de la démonstration réalisée dans ce mémoire, nous pouvons suggérer une nouvelle piste de recherche. Les images et les choses de l'art déploient une historicité selon le mode d'apparaître qui les prend charge. Ainsi l'historicisme est-elle une efficace, mais elle en est une qui évacue toute valeur et réifie le passé. Elle relève, en somme, plus du dispositif parce qu'elle gère l'histoire et scelle le passé en une série administrée de présents. Le langage littéraire et le choc de l'hétérogène sont deux modes du « provenir autrement » : ils réorganisent la sensibilité à partir d'une loi nouvelle prenant en charge l'hétérogène. L'altération par l'imagination pourrait sans doute en être un à-part entière lui aussi en tant que filtre déformant. Or ces efficaces articulent des modes historiques sans s'en remettre à une quelconque méthode historiographique qui pense l'événement à partir de la représentation d'un temps historique. L'historicité et ses déclinaisons inépuisables plutôt que l'historicisme univoque, donc.

FIGURES

OBJET D'INTERPRÉTATION	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR DE L'INTERPRÉTATION
I. Sujet *primaire* ou *naturel* *a*) factuel *b*) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	*Description pré-iconographique* (et analyse pseudo-formelle).	*Expérience pratique* (familiarité avec des *objets* et *événements*).	Histoire du *style* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* ont été exprimés par des *formes*).
II. Sujet *secondaire* ou *conventionnel*, constituant l'univers des *images*, *histoires* et *allégories*.	*Analyse iconographique*.	*Connaissance des sources littéraires* (familiarité avec des *thèmes* et *concepts* spécifiques).	Histoire des *types* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* ou *concepts* spécifiques ont été exprimés par des *objets* et *événements*).
III. *Signification intrinsèque*, ou *contenu*, constituant l'univers des *valeurs « symboliques »*.	*Interprétation iconologique*.	*Intuition synthétique* (familiarité avec les *tendances essentielles de l'esprit humain*), conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* personnelles.	Histoire des *symptômes culturels*, ou « *symboles* » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les *tendances essentielles de l'esprit humain* ont été exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques).

HISTOIRE DE LA TRADITION

Figure 1 Erwin Panofsky, Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. 1967, Éditions Gallimard : Paris, p. 31.

Figure 2 Fra Angelico, *L'Annonciation et vue de la cellule*, 1440-1441, Florenc San Marco

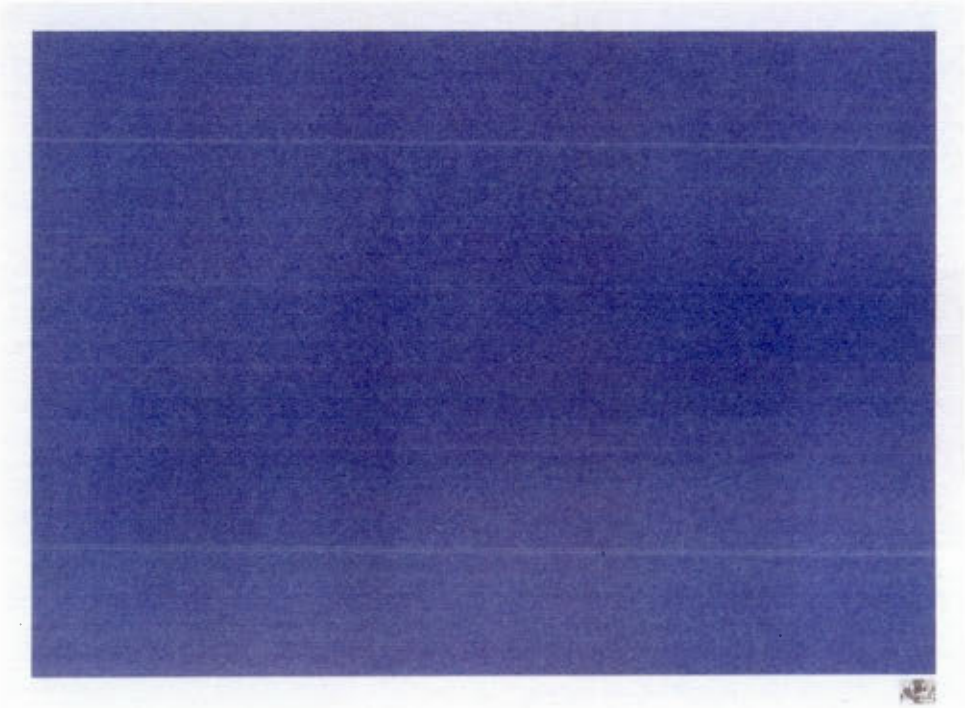

Figure 3 Walid Raad, *Secrets of the Open Sea*, 1994-2004, photographie, 110 x 175 cm

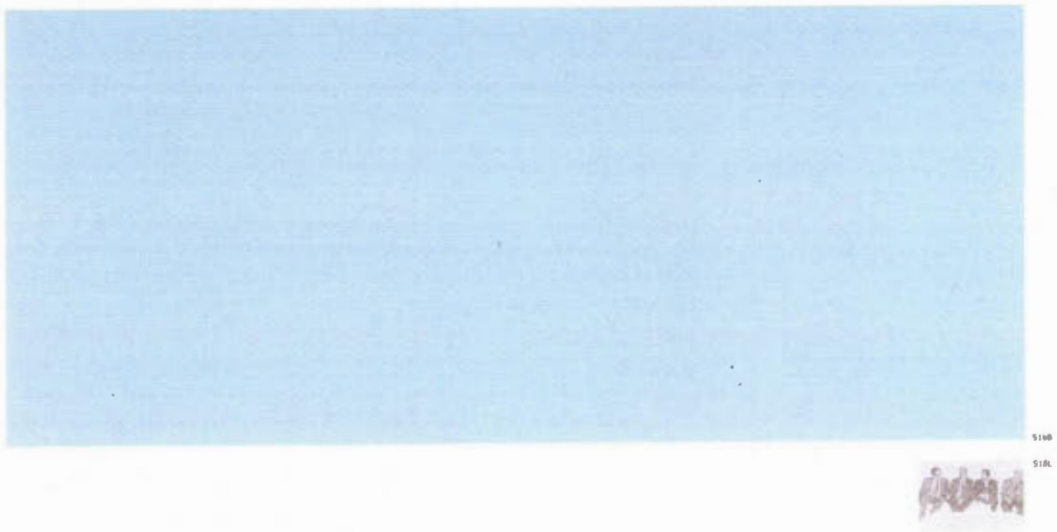

Figure 4 Walid Raad, *Secrets of the Open Sea* (détail), 1994-2004, photographie, 110 x 175 cm

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. 1998. « Aby Warburg et la science sans nom ». In *Image et mémoire*, p. 9–43. Paris : Hoëbeke.

--------. 2001. *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Paris : Payot & Rivages, 244 p.

Agamben, Giorgio. 1995. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris : Éditions du Seuil, 119 p.

--------. 2008a. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Payot & Rivages, 40 p.

--------. 2008b. *Signatura rerum : sur la méthode*. Paris : J. Vrin, 137 p.

Arendt, Hannah. 2008. *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard, 380 p.

Aubral, Francois. 1999. « Variations figurales ». In *Figure, figural*, p. 197–244. Paris : L'Harmattan.

Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Paris : Les Éditions du Cerf, 976 p.

--------. 2000a. « Sur le concept d'histoire ». In *Œuvres*, III: p. 392–444. Paris : Gallimard.

--------. 2000b. « Expérience et pauvreté ». In *Œuvres II*. Paris : Gallimard.

--------. 2000c. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». In *Œuvres*, III: p. 114–151. Paris : Gallimard.

Bhabha, Homi K. 2007. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 414 p.

Bosteels, Bruno. 2006. « La leçon de Rancière : Malaise dans la politique ou on a raison de se mésentendre », p. 49-70. In *La philosophie déplacée: autour de Jacques Rancière: colloque de Cerisy*. Lyon : Horlieu.

Bourdieu, Pierre. 1989. « Genèse historique d'une esthétique pure [Historical genesis of a pure aesthetic] ». *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 27, p. 94–106. En ligne. Consulté le 16 mai 2013.

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle.* Dijon : Presses du réel, 123 p.

Briault, Thierry. 2004. *Les philosophies du sens communs: pragmatique et déconstruction.* Paris : L'Harmattan, 454 p.

Buci-Glucksmann, Christine. 1984. *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin.* Paris : Galilée, 247 p.

Cheetham, Mark A. 2009. « Theory reception : Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism ». *Journal of Art Historiography.* En ligne <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139137_en.pdf>. Consulté le 9 septembre 2013.

Davis, Oliver. 2010. *Jacques Rancière.* Cambridge, RU : Polity.

Déotte, Jean-Louis. 2004. *L'époque des appareils.* Paris : Lignes-Manifestes, 363 p.

--------. 2007. *Qu'est-ce qu'un appareil: Benjamin, Lyotard, Rancière.* Paris : L'Harmattan, 117 p.

--------. 2009. « Le spectateur émancipé de Jacques Rancière ». Text. *Revue Appareil.* En ligne <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=804>. Consulté le 9 septembre 2013.

--------. 2010. « Bourdieu et Panofsky : l'appareil de l'habitus scolastique ». *Revue Appareil.* En ligne <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1136>. Consulté le 9 septembre 2013.

Depraz, Natalie. 2000. « De l'empirisme transcendantal : entre Husserl et Derrida ». In *Derrida et la phénoménologie*, p. 53–68. Fontenay-aux-Roses : Alter.

Derrida, Jacques. 1967. *De la Grammatologie.* Paris : Éditions de Minuit, 445 p.

--------. 1972a. « La différance ». In *Marges de la philosophie*, p. 1–29. Paris : Éditions de Minuit.

--------. 1995. *Mal d'archives.* Paris : Éditions Galilée, 155 p.

--------. 1972b. *Positions entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta.* Paris : Éditions de Minuit, 133 p.

--------. 1972c. « Signature événement contexte ». In *Marges de la philosophie*, p. 365–393. Paris : Éditions de Minuit.

--------. 1978. *La Vérité en peinture.* Paris : Flammarion, 440 p.

--------. 1990. *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*. Paris : Presses universitaires de France, 292 p.

--------. 1993. *La dissémination*. Points. Paris : Éditions du Seuil, 445 p.

--------. 2002. « Trace et archive, image et art ». Institut National de l'Audiovisuel (INA). En ligne <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm>. Consulté le 9 septembre 2013.

Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit, 332 p.

--------. 1990b. *Fra Angelico dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 263 p.

--------. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit, 286 p.

--------. 2002a. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 592 p.

--------. 2002b. « Image, matière : immanence ». *Rue Descartes*, vol. n° 38, no 4 (1er décembre), p. 86–99. En ligne <http://www.ruedescartes.org/articles/2002-4-image-matiere-immanence/>. Consulté le 9 septembre 2013.

--------. 2003. *Images malgré tout*. Paradoxe. Paris : Éditions de Minuit, 235 p.

--------. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Éditions de Minuit, 144 p.

During, Elie. 2001. « What pure aesthetics can't do ». *Art-Press*, no 267, p. 56–58.

Elsner, Jas and Katharina Lorenz. 2012. « The Genesis of Iconology ». *Critical Inquiry Critical Inquiry*, vol. 38, no 3, p. 483–512.

Fédida, Pierre. 1985. « Passé anachronique et présent réminiscent : Épos et puissance mémoriale du langage ». *L'écrit du temps*, no 10, p. 23–45.

Foucault, Michel. 2008. « Introduction à l'Anthropologie de Kant » p. 11–79. In *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Vrin.

Gilbert, Alan and Walid Raad. 2002. « Entrevue avec Walid Ra'ad ». *BOMB*, no 81. En ligne <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>. Consulté le 9 septembre 2013.

Guenoun, Solange and James H. Kavanagh. 2000. « Jacques Rancière: Literature, politics, aesthetics: Approaches to democratic disagreement [Jacques Rancière : littérature, politique et esthétique: les approches d'un désaccord démocratique] ». *Sub-stance*, vol. 29, no 92, p. 3–24.

Ichida, Yoshihiko. 2005. « Les aventures de la Verkehrung ». *Multitudes*, vol. n° 22, no 3 (October 1), p. 91–101.

Jakobson, Roman. 1970. *Essais de linguistique generale*. Points 17. Paris : Éditions de Minuit, 255 p.

--------. 1784. « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique ». En ligne. < classiques.uqac.ca/classiques/kant_emmanuel/.../Idee_histoire_univ.rtf. Consulté le 9 septembre 2013.

Kant, Immanuel. 1920. *Critique de la raison pure*. Trad par A Hannequin, B Pacaud, and A Tremesaygues. Paris : Alcan, 676 p.

--------. 2008. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Vrin, 267 p.

Lavoie, Vincent. 2008. « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais ». In *L'indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel*, sous la dir. de Thérèse St-Gelais, p. 131–143. Montréal : Éditions Esse.

Loraux, Patrice. 1997. « Le souci de l'hétérogène ». In *Au risque de Foucault*, p. 30–39. Paris : Centre Georges Pompidou : Centre Michel Foucault.

Lyotard, Jean François. 1979. *La condition postmoderne rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 109 p.

--------. 1988. « Le sublime et l'avant-garde ». In *L'inhumain causeries sur le temps*, p. 101–118. Paris : Galilée.

--------. 2002. *Discours, figure*. Collection d'esthétique 7. Paris : Klincksieck, 428 p.

Lyotard, Jean-François. 2000. « La phrase-affect ». In *Misère de la philosophie*, p. 43–54. Paris : Galilée.

Lyotard, Jean-François. 1987. « Sensus communis ». *Cahier, Collège International de Philosophie*, no 3, p. 67–87.

National Galerie, im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart--Berlin and Group Archive Atlas. 2006. *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad*. Köln : Buchhandlung Walther König, 133 p.

Nordmann, Charlotte. 2008. *Bourdieu / Rancière: la politique entre sociologie et philosophie*. Poches. Paris : Éditions Amsterdam, 237 p.

Panofsky, Erwin. 2012. « On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts ». Trad. par Jas Elsner and Katharina Lorenz. *Critical Inquiry*, vol. 38, no 3, p. 467–482.

Panofsky, Erwin and Bernard Teyssèdre. 1967. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard.

Pic, Muriel. 2006. « Littérature et "connaissance par le montage" ». In *Penser par les images: autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, p. 147–177. Nantes : Cécile Defaut.

Platon. 1945. « La république ». In *Œuvres complètes*. Trad. par Robert Baccou, 4: p. 525. Paris : Garnier.

Rancière, Jacques. 1973. *Lire le Capital. 3, [Le Concept de critique et la critique de l'économie politique des "Manuscrits de 1844" au "Capital"]*. Paris : F. Maspero, 127 p.

--------. 1983. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris : A. Fayard, 315 p.

--------. 1987. *Le maitre ignorant cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard, 233 p.

--------. 1992. *Les noms de l'histoire essai de poétique du savoir*. La Librairie du XXe siècle. Paris : Éditions du Seuil, 213 p.

--------. 1995. *La mésentente politique et philosophie*. Paris : Galilée, 187 p.

--------. 1996. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien ». *L'Inactuel*, no 6, p. 53–66.

--------. 1998. « Existe-t-il une esthétique deleuzienne? ». In *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, p. 525–536. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.

--------. 2000. *Le partage du sensible esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 74 p.

--------. 2001. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 77 p.

--------. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172 p.

--------. 2005. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris : Hachette littératures, 451 p.

--------. 2006. « Politique de l'indétermination esthétique. Entretien avec Jan Völker et Frank Ruda ». In *Jacques Rancière : politique de l'esthétique*, p. 157–176. Paris : Éditions des archives contemporaines.

--------. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 145 p.

--------. 2011. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 314 p.

--------. 2012a. *La leçon d'Althusser*. Paris : La Fabrique, 254 p.

--------. 2012b. *La méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Bayard Jeunesse, 400 p.

Rockhill, Gabriel. 2004. « The Silent Revolution ». *SubStance*, vol. 33, no 1, p. 54–76.

Rogers, Sarah. 2007. « Out of history: postwar art in Beirut. ». *Art Journal*, vol. 66, no 2, p. 8–20.

Ross, Kristin. 2009. « Historicizing Untimeliness ». In *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*, p. 15–29. Durham, NC : Duke University Press.

St-Gelais, Thérèse (dir). 2008. *L'indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse, 278 p.

Tanke, Joseph J. 2011. *Jacques Rancière: An Introduction*. Londres : Continuum, 201 p.

Trottein, Serge. 2011. « Pour une esthétique des parerga: lire Derrida avec Kant ». In *Derrida et la question de l'art: déconstructions de l'esthétique*. Nantes : Cécile Defaut.

Uzel, Jean-Philippe. 2007. « L'art contemporain sans objet ni mémoire... ». In *Objets et mémoires*, p. 183–196. Québec : Presses Université Laval.

Wajcman, Gérard. 1998. *L'objet du siècle*. Paris : Verdier, 253 p.

Wessely, Anna. 2003. « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art ». *L'Homme et la société*, vol. 149, no 3, p. 155. En ligne <http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-3-page-155.htm>. Consulté le 9 septembre 2013.