

# Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*

Séverine Mathelin

DANS **ESSAIM** 2012/2 (N° 29), PAGES 173 À 176

ÉDITIONS **ÉRÈS**

ISSN 1287-258X

ISBN 9782749234458

DOI 10.3917/ess.029.0173

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Érès.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Georges Didi-Huberman

## *La ressemblance par contact*<sup>1</sup>

---

Séverine Mathelin

L'ouvrage de Georges Didi-Huberman, publié en 2008, est la reprise du texte introductif du catalogue de l'exposition *L'empreinte* qu'il avait conçue au centre Georges-Pompidou en 1997. Plus qu'un simple texte accompagnant l'exposition, c'est un essai passionnant, fruit d'un travail considérable sur l'empreinte, au croisement de l'archéologie, de l'esthétique, de la philosophie et de l'anthropologie. Homogène à son objet, l'empreinte, le travail de Georges Didi-Huberman est d'une grande portée heuristique.

L'enquête exhaustive de l'auteur sur l'empreinte montre à quel point celle-ci traverse toutes les époques et tous les champs discursifs. Présente dans l'art depuis la préhistoire, jusqu'à l'art contemporain, procédé clandestin ou revendiquée comme paradigme, l'empreinte aura investi et bouleversé tous les domaines du savoir. Dans la religion avec les imagos romaines, les ex-voto, les saints suaires et les saintes faces. Mais aussi dans les champs scientifiques avec l'anatomie médicale, la géologie, la paléontologie, la botanique et l'anthropologie.

Reprenant l'expression de Foucault, Georges Didi-Huberman souligne que c'est toute « l'écriture des choses » que l'empreinte aura investie grâce à sa capacité d'enregistrement matériel direct.

Mais l'empreinte est également le procédé mal aimé de l'histoire de l'art, exclue de l'histoire du style (une empreinte de main a les mêmes caractéristiques formelles quel que soit le moment où elle a été moulée), méprisée comme technique car ne relevant pas de l'imitation ou de l'idée, de l'invention conceptuelle chère à l'héritage humaniste de l'histoire de l'art. Elle a pourtant été à l'origine d'œuvres remarquables et impor-

---

1. G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

tantes en ouvrant la voie à des découvertes techniques ou à des créations artistiques majeures.

L’empreinte est négligée par les théoriciens de l’art car il n’y a pas d’invention formelle, elle est un simple prélèvement de la réalité. Trop proche de l’objet, presque obscène par cette notion de contact qu’elle évoque, elle semble s’opposer à la distance nécessaire au regard. Il n’y a rien à regarder puisqu’il n’y a qu’une empreinte, une non-œuvre par excellence.

Pourtant, l’auteur nous apprend que les artistes avouent souvent avoir recours à ce geste, qui demande une grande maîtrise technique, lorsque l’idée de départ leur manque. Faire une empreinte, écrit Didi-Huberman, c’est alors émettre une hypothèse technique pour voir ce que cela donne. La rencontre de la nécessité de la technique et du hasard du résultat toujours singulier (tuché et techné) se montre alors d’une grande fécondité. Certains des plus grands artistes et des plus inventifs n’ont pas caché leur recours à ce procédé, parmi lesquels Donatello et Duchamp dont les moulages ont fait scandale. La contrainte technique comme fécondité heuristique a d’ailleurs été également expérimentée dans le domaine littéraire avec l’OuLiPo, dont Duchamp était membre dès 1962.

Si le procédé technique de l’empreinte est fécond pour l’artiste, Georges Didi-Huberman met en évidence que l’empreinte ouvre également de nouvelles perspectives dans d’autres champs. Et c’est là la thèse remarquablement démontrée par l’ouvrage, penser l’empreinte est heuristique en soi !

D’abord, bien sûr, dans le domaine qui intéresse principalement l’auteur, l’histoire de l’art. L’empreinte subvertit l’histoire car sa temporalité est paradoxale, tout près du phénomène mais loin du fait. Elle désoriente également l’historien en dévoilant des superpositions de styles, de techniques, des survivances qui ont été écartées, refoulées par l’histoire de l’art officielle qui croit pouvoir imposer une orientation linéaire. Les grands artistes tels que Donatello sont allés puiser dans les techniques médiévales telles que le masque mortuaire ou les moulages votifs pour constituer leur modernité. L’empreinte introduit donc un malaise dans la temporalité qui permet à l’auteur d’appuyer une critique radicale de l’idée vasarienne d’une histoire de l’art orientée par la notion de progrès, évolutionniste. Le paradigme de l’empreinte lui permet de confirmer la nécessité d’un point de vue « anachronique », déjà utilisé dans ses précédents ouvrages, où, selon la formule de W. Benjamin, « l’autrefois rencontre le maintenant dans un éclair ».

Les empreintes sont elles-mêmes des objets anachroniques puisque le passé y travaille le présent. Elles sont la survivance d’un référent qui a disparu, qui est absent.

Mais le pouvoir subversif de l’empreinte ne s’arrête pas là. Il interroge également le rapport à l’origine.

C'est l'occasion pour Didi-Huberman de reprendre le fameux texte de W. Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » pour se démarquer de l'utilisation qui en a été faite par les modernistes ou leurs détracteurs pour faire valoir la perte de l'origine (l'original) qu'engendre la reproductibilité des œuvres. L'auteur refuse d'adopter l'alternative offerte aux voies de la critique d'art : modernisme ou anti-modernisme et cette voie lui est imposée par son objet même : l'empreinte.

En effet, l'empreinte est-elle perte de l'origine ou contact de l'origine ? Est-elle manifestation de l'authenticité grâce au contact du référent ou au contraire perte d'unicité à cause de sa reproductibilité (moule, sceau) ? Ici encore, le *ready made* de Duchamp offre à l'auteur un modèle opérant pour interroger le problème de l'écart dans le même qu'implique l'objet sériel. La question de l'origine se trouve donc renouvelée et complexifiée par la référence à l'empreinte.

Le procédé de l'empreinte produit nécessairement une forme et une contre-forme, deux opposés unis par un contact physique qui a eu lieu à un moment donné. Et c'est sans doute cette caractéristique physique qui en fait une source infinie de paradoxes propre à produire réflexion et création.

L'empreinte a ce pouvoir d'obliger la pensée à aller vers une réflexion non binaire, à dépasser les dichotomies, à complexifier et à dialectiser les opposés. C'est de là qu'elle tire son pouvoir heuristique. L'empreinte est l'image dialectique, écrit Didi-Huberman. Elle nous parle aussi bien de la présence que de l'absence du référent, du contact que de la perte et de la perte du contact.

La psychanalyse aussi a fait appel à l'empreinte comme appui pour avancer dans la théorie. Elle a été une source d'inspiration pour Freud avec la cire du bloc-note magique. Incitant à une pensée dialectique de la mémoire, retour du refoulé, après-coup, Derrida l'a longuement étudiée pour sa critique de l'œuvre freudienne. Mais elle a aussi inspiré Lacan avec la trace de pas et le pas de trace. Où la trace, l'empreinte laissée sur le sable, matérialise le reste de la présence et l'absence, la symbolisation.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que le modèle paradigmatique de l'empreinte choisi par l'auteur dans cette étude soit *Feuille de vigne femelle* de Duchamp, qui met en abyme la question du moule, de la forme et de la contre-forme, du contact et du référent. Cette œuvre de Duchamp est un moulage d'un sexe féminin. Certains pensent qu'il s'agit de l'empreinte d'un « détail » d'une autre sculpture de Duchamp, *La mariée*.

*Feuille de vigne femelle*, en tant que moulage d'un sexe féminin, est donc une empreinte d'une forme creuse, ce qui négative le creux et, du coup, le positive en quelque sorte. Le concave devient convexe. Le résultat est donc un objet saillant, contondant, qui contraste avec son référent de façon troublante. L'effet est perturbant, il désoriente l'esprit et impose un effort pour

reconstruire l'image de l'objet référent. La dialectique entre la forme et la contre-forme, entre le creux et le plein prend ici tout son poids.

Le contact intime des contraires que suppose l'empreinte est utilisé par l'artiste pour suggérer une réversibilité des valeurs et des sexes. On pense naturellement au retournement du gant, à la bouteille de Klein et une fois encore l'empreinte se révèle féconde pour penser le corps au-delà de l'image en deux dimensions.

C'est justement sur cette question de l'image que je voudrais conclure cette présentation.

Le titre de l'ouvrage de Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, est déroutant. L'empreinte n'est pas une image, c'est une des raisons pour lesquelles elle a été exclue de l'histoire de l'art officielle. Elle produit une ressemblance qui ne procède pas de la « ressemblance optique » chère à la recherche esthétique de la Renaissance. La proximité excessive du référent entraîne un écrasement tactile de l'objet visuel. Comment penser une ressemblance qui ne soit pas spéculaire ? Elle naît du contact et de la matière, ce qui la rapproche de la matrice et de l'engendrement. Elle désorienté la vision car elle ne fait pas appel à la distance nécessaire au regard.

L'empreinte est en deçà et au-delà de l'image, c'est une matrice de l'image. Elle nous oblige à penser aux prémices des représentations, avant les mots, avant même les images...

On pense alors aux premières traces d'enregistrement dans l'appareil psychique qu'évoque Freud dans la lettre 52 à Fliess. Puis en 1915, dans l'article « L'inconscient », il parle d'une « engrammation primitive du réel », qu'il ne développe pas mais qui serait la première inscription dans le psychisme. Il décrit en revanche les inscriptions suivantes qui sont des traductions dans d'autres registres de ces premières traces. Il y a les images souvenirs, puis les traces de souvenir, puis les représentations d'objets et enfin les représentations de mots.

Or Henri Rey-Flaud, dans son travail sur l'autisme<sup>2</sup>, reprend ce schéma de Freud pour le compléter. Ce premier registre d'écriture correspondrait au registre des sensations et, pour cet auteur, c'est le registre dans lequel se meuvent les sujets de l'autisme infantile précoce de type Kanner. Et il nomme ces premières traces psychiques qui précèdent l'image : empreintes...

2. H. Rey-Flaud, *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Aubier, 2008 et *Les enfants de l'indicible peur*, Paris, Aubier, 2010.