

Isabelle Buatois

Université de Montréal

La figure comme moyen d'une
approche critique transdisciplinaire.
Exemple de l'image ouverte
de Georges Didi-Huberman

Dans l'œuvre critique du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, l'image ouverte est une figure qui, tout en étant productive de sens, c'est-à-dire en permettant une (ou des) lecture(s) de l'œuvre d'art, engage le corps du regardant. Pour Didi-Huberman, « [l]es images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent¹ »; le tableau, même lorsqu'il est en deux dimensions (cas le plus fréquent), peut s'ouvrir. Lorsque l'image s'ouvre, le corps s'ouvre alors aux sens qu'elle contient. La distance entre regardant et regardé s'abolit : l'image agit sur le spectateur, de telle sorte qu'il n'est plus face à elle, mais en interaction avec elle. Or, le théâtre n'est-il pas un lieu où se produit une interaction des corps au moyen d'images? Ne pourrait-on pas considérer le théâtre comme une succession d'images

1. Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, p. 25.

en mouvement, ayant pour but d'agir sur les corps? Au XVIII^e siècle, Diderot initiait la « dramaturgie du tableau » (dont le théâtre de la fin du XIX^e siècle sera l'héritier) et cherchait à s'inspirer de la composition picturale pour imaginer des scènes propres à émouvoir le spectateur². Si, à l'instar du théâtre, la peinture est capable d'agir de manière très concrète sur les corps, la figure de l'image ouverte peut alors devenir un outil théorique propre à aborder un sujet transdisciplinaire, tel celui de notre recherche sur la sacralisation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes³. De plus, cette figure, qui fait voir ce que les yeux ne peuvent voir, nous permet d'aborder la notion de sacré, qui est au cœur de notre sujet. Le sacré est lui aussi invisible et indicible. À la fin du XIX^e siècle, un lien existerait entre l'émergence d'une nouvelle esthétique (tous arts confondus) et la volonté de retrouver la spiritualité dans l'art (pour reprendre le titre d'un ouvrage capital de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*⁴), et de retrouver le sens du sacré dans une société qui l'aurait perdu.

L'image ouverte comme lieu du non-discours

Qu'est-ce que l'image ouverte? On pourrait la définir comme une image « blessée⁵ » ou plutôt « défigurée⁶ », car ouvrir l'image c'est atteindre son être qui est sa « perfection », en d'autres termes, briser l'unité de la forme finie (et par conséquent fermée⁷). Dans certains cas,

2. Lire sur ce sujet l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 266 p.

3. Je rédige actuellement une thèse à l'Université de Montréal, sous la direction de M. Pierssens, dont le titre — provisoire — est « Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes ». Je m'attacherai à montrer que la figure féminine symboliste est à la fois représentation (impossible) du sacré et moyen de surgissement du sacré par le regard que le spectateur porte sur elle, soit présence du sacré dans le temps de la contemplation.

4. Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1910], 210 p.

5. « Ouvrir suppose blessure et cruauté » (Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 54).

6. Le travail de « figurabilité » (concept freudien utilisé par Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 86 ou p. 189, par exemple) défigure l'image, c'est-à-dire qu'il transporte le sens d'une figure dans une autre figure de manière à la rendre méconnaissable.

7. La fermeture est entre autres dans la finitude.

ouvrir l'image, c'est encore refuser de la « reconstruire », de la finir, en comblant ses « trous » (au moyen de ses connaissances), pour la rendre « parfaite » et porteuse d'un sens « unique⁸ ». Le « trou » de l'image serait une sorte d'élément perturbateur déclencheur de sens. Mais il pourrait être aussi le signe d'une faiblesse, à la fois faiblesse du créateur, faiblesse de l'œuvre mise à nu et par là fragilisée, ou encore faiblesse du spectateur déstabilisé par ce trou, et qui se tient devant l'ouverture sans oser y pénétrer. Ainsi, l'ouverture révélerait à l'homme sa faiblesse, lui ferait percevoir les limites de sa condition, le tragique de la condition humaine. Par conséquent, l'œuvre d'art qui « s'expose », aux deux sens du terme, n'est pas sans danger. Ouvrir l'image, c'est également refuser qu'elle soit la représentation de quelque chose, le signe du connu. Il ne peut y avoir dans ce sens une sémiologie de l'image ouverte⁹, à moins que celle-ci ne soit le signe de quelque chose d'inconnu. Il faudrait alors inventer une nouvelle sémiologie caractérisée par l'indécision du signe, ou encore par son instabilité. Dans l'image ouverte, tout signe devient ambigu, ambivalent, apte à la métamorphose. Le signe s'y caractérise par sa dynamique interne, son « potentiel de mouvement¹⁰ ». Ainsi l'ouverture rend le regardant actif en le plaçant lui-même dans une situation « instable ». Or, si les signes sont flottants, aucun discours ne peut être tenu sur l'œuvre, c'est pourquoi l'image ouverte est le lieu du non discours. Ouvrir l'image, c'est par conséquent affronter l'infini du sens et refuser de porter sur elle un discours¹¹.

Le visible et le lisible (formes de l'intelligible et donc traduisibles en discours) ne seraient que des intermédiaires entre l'œuvre concrète et ses sens « cachés », des masques ou des symboles de l'invisible et de l'illisible (soit de l'inintelligible). Au mieux, ils sont des déclencheurs

8. Ce que fait tout spectateur qui cherche à donner immédiatement sens à ce qu'il voit. L'œuvre doit susciter une interprétation qui lui donne sens.

9. Toute étude sémiologique n'est-elle pas par définition fermée, dans la mesure où un signe est toujours signe de quelque chose de connu?

10. On peut ajouter qu'il a le pouvoir à la fois de changer l'objet dont il est signe et le sujet qui appréhende cet objet.

11. Du moins un discours qui fixerait le sens de l'œuvre, la figerait dans le temps.

de l'imaginaire et d'un sens à construire, grâce aux nouvelles images qu'ils suscitent. Au pire, ce sont des obstacles à l'ouverture de l'image si le spectateur s'en contente; apparences de l'image, visible et lisible constituent des limites que le regardant refuse ou s'interdit de franchir¹². Or, l'image ne s'ouvrira qu'à celui dont le regard porte au-delà du visible pour atteindre le « visuel ».

Du « visible » au « visuel »

L'image ouverte fait voir l'invisible, c'est-à-dire quelque chose qu'on ne voit pas (plus précisément, qui échappe au sens de la vision) ou qui a été caché¹³. L'ouverture est la possibilité d'accéder à un sens caché, latent de l'œuvre. L'image fermée ne propose que le sens manifeste¹⁴. L'image est ouverte à partir du moment où elle excède les limites du visible, et fait voir ce que le philosophe appelle le « visuel ». La visualité de l'image ne pourra être perçue par le seul sens de la vue, puisqu'elle donne accès à l'invisible, à l'irreprésentable¹⁵.

Plusieurs ouvrages de Didi-Huberman utilisent la figure de l'image ouverte¹⁶. Pour le philosophe et l'historien de l'art, lorsque nous sommes face à une image, nous la regardons autant qu'elle nous regarde¹⁷. Un échange a lieu entre l'image regardée et le regardant, grâce à une ouverture qui permet au regard d'entrer dans l'image, et à l'image d'entrer en nous. Ainsi, l'ouverture est double : ouverture de l'image et ouverture du corps du regardant. La récurrence de la figure de l'image

12. Nous comprendrons pourquoi ultérieurement.

13. Volontairement (intentionnalité) ou involontairement (inconscience).

14. Georges Didi-Huberman utilise le vocabulaire psychanalytique et intègre à sa théorie un point de vue psychanalytique.

15. Par exemple à Dieu dans les représentations du Verbe incarné.

16. Quelques exemples parmi les ouvrages que nous avons lus : *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit.; *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1999, 149 p.; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, 208 p.

17. Cette idée a même fourni le titre d'un des livres du critique : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

ouverte dans les ouvrages du critique la fait apparaître comme un concept permettant de théoriser la lecture de l'image; concept complexe dans la mesure où il est sous-tendu par trois points de vue appartenant à des champs disciplinaires différents. Le point de vue anthropologique qui, entre autres, fait du corps un médium de l'image¹⁸. Le point de vue phénoménologique qui fait intervenir les différents sens dans la perception de l'image (il y a une appropriation corporelle de l'image, et par conséquent un effacement des limites entre le sujet et l'objet, lorsque l'image est perçue par tous les sens). Et enfin, le point de vue psychanalytique, qui, au-delà des formes manifestes que propose l'image, fait voir un sens caché, de la même façon que les images de rêves. Il s'agit en effet de voir « au-delà », c'est-à-dire de voir ce qui n'est pas représenté (figuré) sur l'image, mais qui pourtant est bien là, à la fois devant nous et en nous. Il s'agit de dépasser les catégories du lisible, du visible et de l'intelligible, de parler de ce qui ne peut être exprimé dans des formes, qu'elles soient textuelles (le mot), picturales (les figures), ou encore qu'elles soient des formes de pensée (pour donner à voir l'« impensable »). Et c'est cette possibilité de dépasser les limites que toute forme en tant que forme dessine ce qui nous intéresse, car elle nous permettrait de parler d'un autre concept aux limites floues : le sacré. Cet au-delà du visible, Didi-Huberman l'appelle le « visuel ». Atteindre le visuel, c'est découvrir le sens caché de l'image, aller au-delà de son sens manifeste. Pour le christianisme, le visible reste à la surface, il est imitation des apparences, il concerne le monde de l'idolâtrie, tandis que le visuel se situe au-delà du visible et permet d'atteindre une profondeur. C'est le divin qui rend possible le passage du visible au visuel, de l'imitation à l'incarnation. L'Église elle-même a théorisé le visuel et condamné le visible, c'est-à-dire les apparences : pour cette institution, vénérer une image relève de l'idolâtrie et doit être condamné¹⁹. En revanche, l'image doit être respectée, lorsqu'elle se

18. Hans Belting, dans *Pour une anthropologie des images* (Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, 346 p.), donne l'exemple du tatouage des corps, réalisé dans de nombreuses ethnies.

19. Nous pensons à l'iconoclasme. Étienne Gilson retrace les étapes de la « querelle des images » dans *Introduction aux arts du beau : Qu'est-ce que philosopher sur*

fait instrument de conversion; elle est alors aussi instrument de pouvoir aux mains de l'Église, qui n'hésite pas à l'utiliser²⁰.

Exemples et moyens d'ouverture de l'image

Par conséquent, au-delà de leur aspect esthétique, les images exercent un pouvoir, aussi bien sur les corps que sur les esprits, et ce pouvoir s'exerce sur la durée, en traversant le temps. Par exemple, lorsque Didi-Huberman, dans son ouvrage *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*²¹, étudie la fresque de l'Annonciation de Fra Angelico (datée des années 1440-41), c'est à partir d'une expérience personnelle contemporaine, située dans un temps et un lieu précis, que se construit son analyse. Il lui a fallu se rendre au couvent de San Marco, à Florence, pour être mis en présence de la fameuse fresque. Et c'est à la vue de l'image qu'il se sent atteint et saisi par « le blanc » : celui de la fresque et celui des murs qui l'entourent. Le blanc l'ouvre et le vide de son savoir, tout à la fois le saisit et le dessaisit : « pourquoi tout ce blanc? ». Il ne comprend pas, la fresque si connue devient tout à coup mystérieuse. Mais en même temps, ce blanc, ce mystère, soit l'image telle qu'il l'a perçue, s'ouvre à lui et il comprend : l'image « virtualis[e] un mystère, qu'elle se savait d'avance incapable de représenter²² ». Il comprend que le blanc est à la fois le moyen matériel d'expression du mystère et la surface de méditation du moine-peintre, qui prend corps sur les murs de sa cellule. Grâce à la « virtualité » de l'image, tout d'un coup, le lointain devient proche et le proche lointain : l'image du XV^e siècle, dans un raccourci saisissant, prend sens au XX^e siècle à travers l'expérience du critique d'art. L'image qu'est la fresque de

l'art? Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1998, p. 146-148.

20. Nous pouvons donner pour exemple le Saint suaire de Turin, mais aussi toutes les reliques.

21. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique » 1990, 352 p.

22. *Ibid.*, p. 33.

Fra Angelico a été ouverte par le blanc, couleur qui est absence de couleur. Pour d'autres œuvres, c'est la couleur rouge qui ouvre l'image, par exemple la *Crucifixion* du Maestro del Codice di San Giorgio, peinture du XIV^e siècle ou celle d'un anonyme allemand de la même époque, *Crucifixion avec saint Bernard et une moniale* (œuvres représentées et étudiées dans *L'Image ouverte*, planches XII-XIII et XIV). Mais la couleur n'est pas seule à ouvrir l'image, l'historien de l'art propose d'autres exemples, comme la tache (qu'il analyse dans le Saint suaire de Turin), ou encore un détail, qui est lui-même une ouverture, celui de la plaie du Christ ou du trou formé par les clous de la Crucifixion (exemple de Carlo Crivelli, *Lamentation sur le Christ mort*, 1473). En somme, ce sont ici des éléments en soi non-figuratifs qui ont cette capacité à ouvrir l'image. Plus largement encore peuvent ouvrir l'image les éléments qui créent une rupture, comme l'inachevé, forme sans fin (voire infinie), l'informe, forme sans limites précises, l'irrégulier, qui rompt avec l'harmonie (forme imparfaite), le dissemblable, qui rompt avec le « réel » (la ressemblance mimétique); ou encore, tout ce qui dans l'image est ambigu, ambivalent, contradictoire ou, d'une façon ou d'une autre, étrange. Qu'ils soient figuratifs ou non, tous ces éléments opèrent un « travail de figurabilité », ils figurent bien quelque chose, mais non plus sur le mode de la *mimésis*. Fruits de l'inconscient, ils sont pour Didi-Huberman autant de symptômes qui s'offrent au regardant et que ce dernier devra interpréter. Couleur rouge, pan de blanc, taches, détails : dans la peinture, l'ouverture est rendue possible grâce à des éléments non-figuratifs.

À ces éléments correspondraient au théâtre des éléments non-textuels, comme par exemple le silence ou le rythme. Or, dans la période symboliste que nous étudions, l'art pictural se caractérise entre autres par l'importance donnée aux lignes et aux couleurs, au détriment du « sujet », tandis qu'au théâtre, il devient évident que l'intrigue (et les thèmes qui y sont liés) n'est plus un élément central de la pièce dramatique. Ainsi, les œuvres symbolistes proposeraient des images ouvertes. De plus, l'ouverture serait liée à une « abstraction », c'est-à-dire à des éléments qui ne peuvent être saisis concrètement, malgré

leur réalité matérielle²³. C'est pourquoi la structure même d'une œuvre, par définition abstraite bien que saisissable par des éléments concrets, peut être « lieu » d'ouverture²⁴. Ainsi, la structure fragmentée des pièces théâtrales modernes et contemporaines constitue un des éléments propres à ouvrir l'œuvre²⁵. Nous relevons deux stratégies créatives pouvant être à l'origine de l'ouverture : la fragmentation et le détour. La « stratégie du détour » théorisée par Jean-Pierre Sarrazac au théâtre²⁶ n'est pas sans lien, selon nous, avec l'ouverture de l'image. Finalement, le « détour » permet d'adopter un nouveau point de vue, un nouveau regard sur l'œuvre que, par conséquent, il ouvre. Par définition, il emprunte des chemins non connus, fuit tout ce qui est reconnaissable. Le lecteur-spectateur, obligé de suivre le chemin du détour (à moins de se détourner complètement de l'œuvre, c'est-à-dire refuser de faire face à elle), se retrouve dans une position instable et inconfortable, puisqu'il n'a plus de repères familiers pour le guider, ce qui a pour conséquence de susciter crainte, peur, voire angoisse. Le détour, s'il correspond

23. En effet, ces éléments sont la matière de l'œuvre.

24. Les éléments qui caractérisent les formes ouvertes ou fermées chez Wölfflin ou Klotz relèvent en partie de la composition de l'œuvre (par exemple, lignes ou cadre du tableau), et donc de sa structure. Voir Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952, 284 p. et Volker Klotz, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, traduit par Claude Maillard, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 [1960], 277 p.

25. Nous l'étudierons ultérieurement en nous appuyant sur les réflexions des auteurs du *Lexique du drame moderne et contemporain* (Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé / poche », 2005, 253 p.). Voir en particulier l'article « Fragment / fragmentation / tranche de vie » (*ibid.*, p. 89-96). Signalons simplement ici qu'après le précédent historique du Woyzeck de Büchner (œuvre inachevée et de fait fragmentée), c'est un théoricien et dramaturge naturaliste, Jean Jullien, qui a bouleversé la structure classique en concevant la pièce de théâtre comme une « tranche de vie » (*ibid.*, p. 93).

26. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p.; *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, 264 p.; article « détour(s) », dans Jean-Pierre Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 59-62. Le détour correspond à une vision indirecte du monde. L'artiste déforme la réalité et s'en éloigne, pour mieux l'approcher. En ce sens, rendre compte de la réalité par le symbole relève d'une stratégie du détour. A la vision du connu (je ne vois que ce que je connais) se substitue une vision de l'inconnu.

pour Sarrazac à des formes d'écriture théâtrale spécifiques (parabole, jeu de rêve, drame itinérant ou pièce satirique), pourrait également se retrouver à un autre niveau (micro *versus* macro) dans l'attention au détail, à l'« accessoire », c'est-à-dire ce qui, à première vue, ne paraît pas essentiel à la compréhension de la pièce. Il résiderait aussi dans tout ce qui fait obstacle à la pensée : ce qui ne va pas de soi, ce qui pose question, ce qui ne se contente pas de réponse toute faite. Bref, il y a détour lorsque le regardant est confronté au « non-savoir ».

Une condition de l'ouverture : le « non savoir »

Les « lectures traditionnelles » des œuvres d'art sont des lectures fermées, d'une part parce qu'elles sont déterminées par un savoir historique (des connaissances extérieures), lui-même déterminé par des critères esthétiques, et, d'autre part, parce qu'elles tendent à l'unicité (et univocité) du sens. Bien que les critères esthétiques soient variables dans le temps, à un même moment donné de l'histoire, les lectures fermées peuvent être partagées collectivement, pour peu que les regardants disposent d'un savoir identique. Au contraire, Didi-Huberman propose un autre type de lecture : la « lecture ouverte », atemporelle, pour laquelle le sens de l'œuvre n'est pas lié au contexte historique et qui tend à la multiplicité des sens. Cette lecture est en réalité une vision qui engage les sens du regardant, et qui dévoile ce que le savoir cache. En considérant que les connaissances extérieures (le savoir) ne permettent pas la compréhension de l'œuvre, voire même lui font écran, et que seule la perception (par les sens) donne accès à l'œuvre, nous adoptons un point de vue philosophique proche de celui des phénoménologues. Parmi eux, Georges Bataille écrit : « Le non-savoir dénude [...] [donc] je *vois* ce que le savoir cachait jusque là, mais si je vois, je *sais*²⁷ ». L'écrivain se trouve face à un paradoxe, car un nouveau savoir surgit de ce dénuement. Aussi le savoir fait-il toujours obstacle à la véritable connaissance de l'œuvre.

27. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954, p. 66.

L'expérience de l'ouverture de l'image, pour être possible, doit remplir une condition : celle du « non savoir ». L'image ne peut s'ouvrir à celui qui vient à elle encombré de son savoir. Le regardant doit se dépouiller de tout savoir, c'est-à-dire de toute connaissance *a priori*, car ce n'est pas le savoir qui ouvre l'image, au contraire, il constitue un obstacle à l'ouverture. Et pourtant, la question du savoir est au cœur du concept de l'image ouverte : « Tel serait donc l'enjeu : savoir, mais aussi penser le non savoir [...] l'élément du non savoir qui nous éblouit chaque fois que nous posons notre regard sur une image de l'art²⁸ ». Surgit ici un paradoxe : la condition du savoir est le non savoir. « L'élément du non savoir » serait ce qui « éblouit » et par conséquent ce qui aveugle, quelque chose qui agit sur nos sens (celui de la vue), que nous ne parvenons pas à « penser », c'est-à-dire à saisir par l'esprit, et qui finalement nous fait voir ce qui nous empêche de voir²⁹. Le savoir s'arrête au visible, alors que le non savoir atteint le visuel, situé au-delà du visible et au-dedans de nous. Ajoutons que si le non savoir débouche toujours sur le savoir, c'est à un mouvement sans fin qu'est entraîné celui qui ouvre l'image, mouvement sans fin qui peut mener au bord de la folie³⁰. Ouvrir l'image n'est pas sans danger.

28. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 15.

29. C'est l'expérience que vit le personnage de Maurice Blanchot, Thomas l'obscur, dans le roman éponyme : « Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image » (Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur* (nouvelle version), Paris, Gallimard, 1971 [1950], p. 17-18). Le peintre symboliste Gustave Moreau, quant à lui, distingue les « yeux du corps », qui sont les organes visuels, des « yeux de l'âme et de l'esprit » qui seuls ont accès au savoir : « Il s'agit de savoir et de connaître, d'avoir les yeux de l'âme et de l'esprit et aussi les yeux du corps » (Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 137).

30. Georges Didi-Huberman a étudié le pouvoir de l'image ouverte sur les hystériques au chapitre VI (« La férocité mimétique ») de *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit., p. 265-267.

L'ouverture de l'image et l'« expérience intérieure »

Par le dépouillement du savoir qu'elle exige, l'expérience intime et singulière de l'ouverture de l'image peut être comparée à celle de l'« expérience intérieure³¹ » vécue par Georges Bataille, dont il dit que « le non savoir en est le principe³² ». Selon Bataille, la rencontre du sujet et de l'objet, qui constitue la fin de l'expérience, se fait dans la fusion du non savoir et de l'inconnu³³. Le sujet, qui s'est dépouillé de son savoir (au point même de douter « du fait d'être³⁴ ») n'existe plus que par ses sensations : il n'est plus qu'un corps mis en relation avec un objet qui constitue pour lui une énigme, ou encore un inconnu. De ces deux inconnus doit surgir la connaissance. Une question se pose alors : quelle connaissance peut surgir de la rencontre de l'homme et de l'œuvre d'art, à partir du non savoir et de l'inconnu? Le dépouillement est une mise à nu, l'homme se retrouverait dans un état de pureté, d'innocence (peut-être un état originaire) et de cette façon pourrait, comme le dirait Claudel, co-naître à l'œuvre³⁵, c'est-à-dire ici, naître en même temps qu'elle. Nous pourrions alors définir la connaissance comme la double naissance de l'homme et de l'art par le contact de l'homme et de l'œuvre, voire par leur interpénétration. Or, le mouvement d'ouverture est simultané et réciproque, car il opère dans la confrontation et l'interpénétration de l'image et de celui qui la regarde. Tandis que la fermeture suppose une séparation entre regardant et regardé (le sujet est placé devant l'objet et l'observe avec détachement, voire le manipule par son esprit), l'ouverture suppose un échange entre

31. Soit une expérience mystique, mais qui n'est pas rattachée à une quelconque religion.

32. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 15.

33. « L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu » (*Ibid.*, p. 21).

34. *Ibid.*, p. 16.

35. Paul Claudel, *Art poétique. Connaissance du temps. Traité de la co-naissance au monde et de soi-même. Développement de l'Église*, Paris, NRF, coll. « Poésie / Gallimard », 1984, p. 65-134.

le sujet et l'objet, et même une action de l'objet sur le sujet (l'objet même « déclenche » la vision de l'œuvre). Le sujet est pris à parti dans son individualité, dans son intimité : il est ouvert. Ainsi, ce n'est pas seulement le regardant qui ouvre l'image (rôle actif), mais aussi l'image qui s'ouvre au regardant (rôle passif). Au moment où ce qui est regardé nous regarde, nous sommes ouverts, et au moment où nous ouvrons l'image, l'image s'ouvre à nous. Le mouvement d'ouverture est double. Il résulte de l'expérience décrite ci-dessus que la connaissance de l'œuvre aboutit à une connaissance de soi (à moins que seule la connaissance de soi permette la connaissance de l'œuvre). Or l'œuvre ne peut être connue que si le « je » atteint son *ipséité*³⁶, son « vrai moi³⁷ », à savoir celui qui n'a pas d'« intention », celui qui est dépourvu de tout « projet³⁸ ». En effet, l'homme n'est plus seulement placé devant l'œuvre, il est dans l'œuvre, peut-être même la constitue-t-il³⁹ : par le vide du dépouillement, il l'accueille, emplit son corps du plein qu'est l'œuvre, puis il la fait naître⁴⁰. De la même façon, l'œuvre est en lui. Il s'agit pour le sujet comme pour l'objet de se projeter « hors de soi ». L'expérience a donc lieu dans un nouvel espace, celui de la relation entre le sujet et l'objet. Il aura fallu cette plongée angoissante vers le néant (le vide du dépouillement) pour ne plus être néant. Peut-être ne

36. Pour reprendre la différence entre le « je » et l'*ipse*, établie par Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 134-135. L'*ipse* est « absurde, inconnaissable », déraisonnable, il est ce qui fait la singularité de l'être, par opposition à l'universel. Le « je » est l'intelligence commune (celle qui utilise le discours), l'expression de l'universel. Nous avons vu que l'image ouverte est le lieu du « non discours ». Par conséquent, l'image ne pourrait être ouverte que par l'*ipse*.

37. *Ibid.*, p. 164.

38. Car l'expérience intérieure, dit Bataille, « n'a pas de visée téléologique » (*ibid.*, p. 15). L'*ipse* n'est pas le « je » qui pense, il ne peut pas communiquer avec des mots.

39. Pour le phénoménologue qu'est Merleau-Ponty, les choses sont « une annexe ou un prolongement » du corps (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17).

40. Le spectateur d'un tableau naît dans l'œuvre comme le peintre « naît dans les choses » : « Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible », et en ce sens, tout tableau est d'abord « autotypographique », écrit Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit (op. cit.)*, p. 69).

s'agit-il plus alors d'une double naissance, celle de l'homme et celle de l'œuvre, mais d'une naissance double, celle de l'homme par l'œuvre, qui est connaissance. Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille écrit que « La connaissance en rien n'est distincte de moi-même : je la suis, c'est l'existence que je suis⁴¹ ». Nous comprenons le « je » employé dans la citation comme l'*ipse* qui seul permet la connaissance. La véritable identité est celle de l'*ipse*, elle serait éphémère dans la mesure où elle ne s'accomplirait que dans le temps de l'expérience. Aussi l'ouverture de l'image ne se fait-elle pas sans violence. L'homme, pour se dépouiller, doit se faire violence pour faire face, démuni, au vide et à l'angoisse que ce vide crée. Par conséquent, l'image ne peut s'ouvrir qu'à celui qui désire vraiment voir et savoir, car l'accès à la connaissance est douloureux, voire dangereux.

L'image ouverte et le sacré

L'image ouvre sur l'inconnu. L'inconnu, ce peut être Dieu ou bien les forces puissantes ou mystérieuses qui régissent les destinées, par exemple. L'inconnu est ce qui effraie et attire : désir et peur de savoir. Il a par conséquent partie liée avec le sacré, qui est ce sentiment mêlé de fascination et d'effroi né de tout ce qui fait mystère (*mysterium tremendum* et *mysterium fascinans*), sentiment du « numineux », comme l'appelle Rudolf Otto⁴², qui caractérise le sentiment religieux. Or l'art, aussi bien que les religions, peut exprimer ou suggérer ce sentiment irrationnel du sacré⁴³. Dans son désir de comprendre l'œuvre d'art, l'homme se heurte à l'inconnu qui le conduit au sacré⁴⁴. Il nous semble révélateur que l'expérience intérieure de Bataille soit une

41. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 129.

42. Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Editions Payot et Rivages, 2001, 284 p.

43. De même qu'il peut provoquer l'extase, selon Bataille : « Sans aucun doute tout objet d'extase est créé par l'art » (*op. cit.*, p. 88).

44. Car l'inconnu est une forme du non savoir et « le non savoir communique l'extase » (*ibid.*, p. 73).

« variation » de l'expérience mystique, et que ce qu'il recherche avant tout soit le sacré : « Ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré, puis l'extase⁴⁵ ». Or, l'extase métaphysique, dont on peut dire qu'elle constitue une expérience du sacré, est l'expression corporelle d'une réalité indicible⁴⁶ : le corps se fait image du sacré, qu'il figure charnellement. Bataille embrasse une « philosophie du sacré » qu'exprime le « supplice » (celui de l'expérience, véritable sacrifice de l'être qui s'apparenterait à celui du Fils de Dieu⁴⁷) s'opposant à la « philosophie [profane] du travail » (ou du « projet ») de Hegel, qui selon lui « nie le monde sacré⁴⁸ ». Enfin, deux images ont particulièrement marqué la pensée de Bataille, et par conséquent son écriture. Or ces images relèvent toutes deux du sacré ; l'une est l'image rassurante et close de la cathédrale de Reims, l'autre est l'image (photographique) déchirante et ouverte d'un supplicé chinois dont le supplice permet, à l'image de celui du Christ, de faire l'expérience du divin. Est-ce un hasard encore si l'image du Verbe incarné est le paradigme de l'image ouverte dans l'ouvrage éponyme de Didi-Huberman ? La plupart des images qu'il étudie se déclinent en effet sur cette image paradigmatique, et relèvent du religieux et du sacré.

C'est parce que les images ouvrent sur l'inconnu, sur le non savoir et donc sur ce qui ne peut être mis en mots, sur ce qui ne peut être dit (l'indicible, l'inexprimable), qu'elles sont le lieu du non discours. Tant que l'image renvoie à un discours, elle ne pourra faire éprouver le sentiment du sacré, il lui faut donc dépasser le stade du discours⁴⁹. L'image doit dépouiller l'être de sa pensée pour lui faire vivre une

45. *Ibid.*, p. 97.

46. *Ibid.*, p. 105 : « l'expérience mystique, la vision, se situe seule au-delà de la parole et ne peut être qu'évoquée par elle ». L'évocation fait penser à la suggestion mallarméenne des symbolistes.

47. « L'imitation de Jésus : selon saint Jean de la Croix, nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l'agonie, le moment de non savoir du "lamma sabachtani" bu jusqu'à la lie, le christianisme est absence de salut, désespoir de Dieu. » (*ibid.*, p. 61, je souligne)

48. *Ibid.*, p. 96.

49. L'ouverture est le lieu du non discours, comme nous l'avons vu précédemment.

expérience sensorielle (qui pourrait *a posteriori*, mais non sans difficulté, être retranscrite en discours). Ainsi les images ouvrent sur ce qui est « ressenti », donc sur ce qui a une « existence » bien réelle. Mais cette existence qui ne peut être définie par des mots angoisse l'homme, « être de paroles »; privé de la pensée qui le constituerait⁵⁰, il ne sait plus qui il est ou plutôt, *il croit ne plus être*. L'ouverture provoque l'angoisse de l'existence qui serait une angoisse de pensée.

L'image est le lieu du non discours, mais sur quel(s) espace(s) ouvre-t-elle? Un espace seulement imaginaire (qui serait la projection de soi sur la scène théâtrale, par exemple)? Un espace « intérieur » qui serait, paradoxalement, ce que projette l'image en nous, ce qui est véhiculé par l'image « qui nous regarde »? À moins que cet espace intérieur ne soit celui de Georges Bataille : un espace sans images, une nuit dans laquelle le moi est confronté à son « ipséité ». Ou encore est-il un espace « intérieur extérieur », un non lieu éphémère et mouvant, c'est-à-dire un espace dont les limites ne sont jamais figées? Cet espace non définissable serait celui de l'inexprimable, du sacré. L'espace ainsi défini (par son absence de définition!) échappe aussi à toute limite temporelle. En abolissant la distance entre le regardant et le regardé, en fusionnant ou dépassant les espaces intérieur et extérieur, l'image ouverte échappe ainsi au temps qui l'a produite. Grâce à son ouverture, l'image peut contenir tous les temps et tous les espaces, c'est-à-dire le temps et l'espace de tous ceux qui l'ont « regardée », la regardent et la regarderont⁵¹.

Notre réflexion nous aura conduite de l'exploration de la figure théorique de l'« image ouverte » à celle de la notion de sacré. L'ouverture de l'image, qu'elle soit picturale ou théâtrale, en permettant le passage

50. « *Cogito ego sum* » cartésien.

51. C'est pourquoi il est possible de parler de « lectures infinies » et d'un vertige de l'ouverture. Aucun regard n'épuise l'image. Walter Benjamin déclare : « ce qu'une peinture offre au regard serait une réalité dont aucun œil ne se rassasie » (cité par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 107).

du visible au visuel⁵², et donc l'accès à un autre espace-temps, peut se faire sur le sacré qui n'est pas « représentable », dans le sens où il ne peut être contenu dans les limites de la forme. De plus, si on définit le sacré comme un sentiment⁵³, seul le corps ouvert par l'image peut l'éprouver, l'expérimenter. Le sacré s'expérimenterait dans des formes artistiques particulières (originales), qui auraient toutes en commun d'être « ouvertes ». Nous pensons que les artistes symbolistes, dans leur recherche de nouvelles formes, ont produit des images ouvertes; point où la théorie rejoint la pratique. Ainsi, le sacré pourrait surgir du choc entre la beauté de l'œuvre d'art (la forme parfaite) qui « attire » et l'informe, éléments « défigurants » (imparfaits) de l'image, qui « repoussent » le spectateur. C'est pourquoi le sacré pourrait être suscité par le sublime. En effet, le sentiment du sacré, mélange de fascination et de peur, est contradictoire et produit simultanément deux mouvements opposés, comme le fait le sentiment du sublime⁵⁴. Tandis que l'homme serait fasciné par la beauté, sa peur viendrait de la prise de conscience d'une perfection toujours menacée (de l'intérieur, par l'œuvre elle-même ou de l'extérieur, par le regardant), et donc impossible. Ce qui expliquerait le refus de certains spectateurs (peut-être de la plupart?) d'ouvrir l'image, car l'ouverture fragilise l'être, ébranle les certitudes, voire le conduit au vide angoissant de son néant⁵⁵.

52. Idée développée par Georges Didi-Huberman dans *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit.

53. À l'instar de Rudolf Otto qui le nomme « sentiment du numineux ».

54. L'espace de cet article ne nous permet pas d'analyser les analogies entre les sentiments de sacré et de sublime. De plus, ces analogies suscitent un certain nombre de questions, telles que « Une œuvre d'art doit-elle être sublime pour susciter le sentiment du sacré ? » ou « Le sublime est-il seulement une catégorie esthétique ? », etc. Nous envisagerons ces questions dans le cadre de notre thèse.

55. Le néant qui n'est pas rien, mais la chose même (*rem*), « l'essence de l'homme », selon Georges Bataille (*L'Expérience intérieure*).