

Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent. Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelquefois sous nos yeux mêmes. Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux. D'autres ont disparu depuis longtemps, mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent, enfouies, repérables par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode. Certaines quelquefois semblent nous poursuivre. Beaucoup nous survivront. Aussi innombrables soient-elles, cependant, on peut se demander si elles forment bien un genre, tant elles diffèrent entre elles. L'empreinte semble ne se dire qu'au pluriel, justement parce qu'elle semble n'exister qu'*en particulier* : particuliers, chaque sujet de l'empreinte, chaque objet qui s'imprime ; particulier, chaque lieu où s'opère l'impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat) ; particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l'empreinte advient.

Comment, alors, parler de l'empreinte *en général* ? Impossible, et même absurde, de tenter un récolement. Possible, mais vain, de chercher des typologies : elles seraient très vite arborescentes jusqu'à l'infini, ou plutôt jusqu'à un nombre trop considérable de ces particularités, de ces « circonstances d'empreinte ». Je n'aurai pu, dans cet essai, que pointer du doigt quelques-unes de ces circonstances – circonstances frappantes ou, pour le dire autrement, *problématiques* : dispensatrices de régularités et de singularités, de « symptômes » où l'empreinte devrait trouver, je l'espère, une esquisse de questionnement, un début d'élaboration *problématique*, sans se reclore par avance sur un nombre fixe de critères choisis arbitrairement. Il eût été, en particulier, fort trompeur de renvoyer l'empreinte au pur passé d'une *condition préhistorique* de l'image (que cette condition soit ressentie comme obscurantiste ou comme paradisiaque) ; et non moins trompeur de « blo-

quer » l’empreinte dans le présent faussement spécifique, faussement définitif, d’une *condition moderne*, voire « postmoderne », des arts visuels.

Il faut donc jouer, si je puis dire, sur les deux tableaux du temps : c’est la première exigence d’une pensée de l’empreinte. Nommons-la un point de vue *anachronique*. Ce point de vue n’est pas un refus de l’histoire, bien au contraire. Mais il faut prendre acte du fait qu’une histoire de l’empreinte n’existe pas. Une histoire manque pour ce *processus* concret qui se donne comme un savoir-faire de très longue durée, applicable à des champs matériels et techniques extrêmement variés ; une histoire manque pour ce *paradigme* théorique qui a servi de modèle à tant de pensées abstraites, notamment lorsqu’il s’est agi de penser des notions aussi fondamentales que celles du signe, de la trace, de l’image, de la ressemblance, de la généalogie ; une histoire manque pour cette *procédure* – à la fois concrète et théorique – où se sont définis les choix formels et opératoires de tant d’artistes, notamment au XX^e siècle.

Le point de vue anachronique, qui est d’abord un moment, une *épreuve* d’anachronisme, s’impose lorsque manque l’histoire. Non pour se substituer à elle, mais bien pour la faire naître en un point qu’elle méconnaissait jusque-là. C’est ainsi que Carl Einstein procéda lorsque, faisant naître la sculpture africaine en tant qu’objet nouveau dans l’histoire de l’art, il en appela au moment d’anachronisme que constituait la valeur d’usage cubiste – c’est-à-dire « actuelle », en 1915 – d’une statuaire réduite jusque-là au pur statut de document ethnographique ou fonctionnel². C’est ainsi que Walter Benjamin énonça, à travers l’expression d’« image dialectique », une

2. *Ibid.* : « [L’artiste cubiste] a deviné que rarement ailleurs que chez les Noirs on avait posé avec autant de pureté des problèmes précis d’espace et formulé une manière propre de création artistique. [...] Ma brève description de l’art africain ne pourra se soustraire aux expériences faites par l’art contemporain, d’autant plus que ce qui prend de l’importance historique (*geschichtlich Wirkende*) est toujours fonction du présent immédiat (*unmittelbaren Gegenwart*). » J’ai tenté de commenter cette valeur théorique de l’anachronisme dans une communication présentée à la « Cinquième journée de discussion interdisciplinaire de l’École des hautes études en sciences sociales », consacrée au « Temps des disciplines : mémoire, incertitude, anachronie, généographie » (1992). Pour une esquisse de ce travail, encore inédit, concernant Carl Einstein, cf. G. Didi-Huberman, 1993b, p. 23-25. Deux belles réflexions sur l’anachronisme en histoire ont été proposées par N. Loraux, 1993, p. 23-39 et J. Rancière, 1996, p. 53-68.

hypothèse admirable sur l'anachronisme des œuvres d'art qui ne sont pas encore parvenues à la « lisibilité » de l'histoire : en elles, disait-il, « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair [...] : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée » – image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une *constellation*, une configuration dialectique de temps hétérogènes³.

Mais c'est sans aucun doute à l'œuvre d'Aby Warburg qu'il faut remonter pour y lire les premières formulations décisives concernant cette jonction anachronique de temps hétérogènes réunis au moment même où un objet visuel pose la question de son appartenance à l'histoire de l'art. Dans un essai fameux sur le portrait florentin au XV^e siècle, Warburg osa introduire dans la notion de Renaissance – mot qui continue abusivement de s'entendre comme un mot du retour à la « pureté » antique – une impureté fondamentale : une impureté justement liée aux procédures de l'empreinte (sous l'espèce du moulage). Une impureté qui obligeait l'historien à se faire anthropologue et à complexifier singulièrement ses propres modèles de l'évolution, de la transmission, du « progrès » des arts. Cette impureté, soudain, faisait voir, dans la beauté expressive et *moderne* des visages peints par Ghirlandaio, le plâtre froid des masques funéraires *romains*, la terre cuite des *Étrusques* et la cire votive des dévotions *médiévales*. Tous les temps se bouscuaient, se contredisaient comme autant de symptômes, dans ces images d'où Warburg devait tirer, au-delà de cette trop paisible « tradition iconologique » que l'on sait lui devoir, un modèle nouveau de temporalité – un modèle contemporain et proche de celui mis en œuvre par Freud –, un modèle complexe de ce qu'il nommait la « survivance » (*Nachleben*)⁴.

Non seulement les empreintes apparaissent elles-mêmes comme des « choses » pour le moins anachroniques – si elles sont bien ce « présent réminiscent⁵ », visuel et tactile, d'un passé qui ne cesse de « travailler », de transformer le substrat

3. W. Benjamin, 1927-1940, p. 478-479. Cf. G. Didi-Huberman, 1992, p. 125-152.

4. A. Warburg, 1902, p. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, 1994a, p. 383-432. *Id.*, 1996d, p. 145-163.

5. Cf. le modèle temporel proposé en psychanalyse par P. Fédida, 1985, p. 23-45, ainsi que dans *Id.*, 1995, p. 7-16, et *passim*.

où il a imprimé sa marque – ; mais encore le recours, par des artistes, aux procédures d’empreinte met toujours en œuvre une complexité du temps qu’il est nécessaire, à chaque fois, de réinterroger. Le point de vue anachronique – par-delà l’historicisme traditionnel – devrait avoir pour charge de mettre au jour cette complexité même : comprendre la dynamique des « survivances » en jeu ; décrire comment, dans une œuvre produite par empreinte, l’*immémorial* d’un savoir-faire rencontre une pratique *actuelle* pour former un éclair, une constellation, l’« image dialectique » d’un objet anachronique ou, pour le dire d’une façon plus nietzschéenne, d’un objet *inactuel*. Il faut pour cela écouter la suggestion de Carl Einstein : repartir de la « situation actuelle », analyser en quoi le « processus artistique actuel a créé une histoire » – une possible histoire de l’empreinte – à partir de ses propres détours par l’anachronisme.

*

Repartir de la « situation actuelle », donc. Mais quelle est-elle ? Tout le monde semble s’accorder sur sa nature de « crise », les uns pour enfoncer cyniquement le clou d’une mort généralisée des valeurs, les autres pour crier à la décadence, à la perte de tout, et donc pour en appeler à un « retour aux vraies valeurs » d’antan. Rien de plus bourbeux, rien de plus nauséeux que ce débat. S’il est vrai, comme l’écrit quelque part Georges Bataille, que toute question est d’abord une « question d’emploi du temps », alors il faut, dans un tel débat, interroger les *modèles temporels* qui permettent justement de prononcer les mots « crise », « mort », « perte » ou « décadence ». En amont des jugements sur les valeurs, c’est en réalité *une certaine notion de l’origine*, me semble-t-il, qui organise la forme même – la forme duelle – où se confrontent, en une symétrie frappante, le postmodernisme et l’antimodernisme de notre « situation actuelle »⁶.

Un indice frappant de cette symétrie – indice qui, de surcroît, nous projette au cœur même du problème de l’empreinte – réside dans l’usage universel qui est fait du texte

6. La symétrie est telle que certains n’hésitent pas à traverser son miroir, Jean Baudrillard étant le dernier exemple en date. Cf. J. Baudrillard, 1996, p. 4.

fameux de Walter Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », comme titrait la version française parue dès 1936⁷. Texte admirable, sans doute, mais éminemment complexe, inquiet, contradictoire ; texte typique de cette tension particulière à la pensée benjaminienne, qu'il faut appréhender en la confrontant sans cesse à elle-même. Or, ce texte n'est en général utilisé que pour être abusivement résumé à une thèse somme toute fort triviale (et, de plus, historiquement erronée) : la reproductibilité technique des images, notamment leur reproductibilité photographique, aurait atteint la notion d'art en son centre même, qui est son unicité ; elle aurait fait disparaître toute qualité d'« original », toute *aura*, toute valeur culturelle... Elle serait le signe *mécanisé*, le « signe des temps » de l'art du XX^e siècle.

À lui seul, ce résumé suffit à enclencher les deux attitudes antithétiques que j'évoquais plus haut. La première attitude consiste à extrapoler sur le « déclin de l'original » dont parlait Benjamin, et à y *revendiquer une perte de l'origine*, donc du sens en général (il faut, pour cela, rabattre directement sur l'ordre de réalité technique que suppose la notion d'*original* une notion d'ordre métaphysique, l'*origine* « au sens classique », que Derrida a critiquée). Il s'agit, dans cette revendication d'une « perte de l'origine » – même si c'est chez Rodin qu'une telle perte est dite commencer –, de soutenir un *point de vue postmoderniste* censé réduire au silence le discours du « sens », de la « valeur », de l'« homme », voire de la « forme » en général⁸. La seconde attitude consiste à produire la même extrapolation, mais dans un sens négatif, cette fois pour *pleurer la perte de l'origine*, donc du « sens », de la « valeur », de l'« homme » et de la « forme » en général (d'où l'obsession du « n'importe quoi » et la haine particulière dont l'œuvre de Derrida se voit investie ici et là). Il s'agit dès lors de revendi-

7. W. Benjamin, 1936, p. 140-171. La version allemande (1935) a été traduite par M. de Gandillac. Cf. W. Benjamin, 1935, p. 137-181.

8. Cf. R. E. Krauss, 1985, p. 131 et 148 : « [...] la notion d'authenticité se vide de tout son sens lorsqu'on l'applique à ces médiums dont l'essence est la multiplicité [citant également Benjamin, p. 73-74 et 89] [...] En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close, irrémédiablement (*over*). »

quer dans cette nostalgie de l'origine un *point de vue antimoderniste* censé réduire au silence toute l'« inauthenticité » moderne de l'inhumaine « reproductibilité technique »⁹.

Cette alternative de points de vue est trop symétrique – trop peu dialectique – pour être vraiment pertinente. Elle se fonde pour une part sur des opérations théoriques triviales, des lieux communs philosophiques, des jugements d'exclusion. Elle contraste singulièrement, notons-le, avec l'attitude de Benjamin lui-même qui, au moment où il émettait l'hypothèse du « déclin de l'aura », émit aussi l'hypothèse concomitante de sa survivance au sein même des images reproductibles¹⁰. Notons aussi que Benjamin avait, dès 1928, proposé de *repenser la notion d'origine* sur des bases complètement différentes de celles qu'on lui suppose en général. L'origine métaphysique à déconstruire, l'origine dont la critique postmoderniste revendique la perte, l'origine dont l'antimodernisme scande la nostalgie crispée – cette origine-là est toujours la même, toujours aussi triviale : c'est l'*origine-source*, celle que Benjamin fustigeait dans le néo-kantisme de Hermann Cohen, celle que Marc Bloch devait fustiger à son tour dans le cadre méthodologique de son *Apologie pour l'histoire*¹¹.

Benjamin n'a pourtant pas renoncé à intituler son ouvrage

9. Cf. J. Clair, 1983, p. 24 : « L'œuvre est la proie d'une sécularisation : dérogée de son éternité, elle tombe dans le quotidien ; l'art n'est plus qu'une forme dégradée de la religion. Mais aussi, c'est l'acte quotidien qui est hypostasié : le culturel devient la forme exaltée de la vie. Dans cette égalisation des niveaux, si la première perd son *aura*, comme l'avait bien vu Walter Benjamin, c'est le second désormais – phénomène plus néfaste peut-être encore – qui tend à s'en revêtir. [...] Rien ne distingue en qualité les œuvres, les objets ou le moindre *artefact*. »

10. W. Benjamin, 1936, p. 149-150 et 182 : « Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle. Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans un ultime retranchement : la face humaine. Ce n'est point par hasard que le portrait se trouve être l'objet principal de la première photographie. Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, sur d'anciennes photographies, l'aura semble jeter un dernier éclat. [...] Si l'*aura* existe dans les photographies primitives, pourquoi pas dans le film ? » Sur l'interprétation, abusive à mon sens, du *déclin* de l'aura (qui suppose mémoire et survivance) comme *mort* de l'aura (qui élimine la mémoire), cf. G. Didi-Huberman, 1996e, p. 48-63. Le débat serait à enrichir également des réflexions d'E. Panofsky, 1930, p. 45-55, récemment commenté par B. Buettner, 1995, p. 57-77.

11. W. Benjamin, 1928, p. 43-44. M. Bloch, 1949, p. 85-89.