

Anachronismes. La temporalité plurielle de l'image.

Un nombre croissant de travaux relevant du domaine de la théorie de l'art et de l'image a été consacré à la compréhension du rôle et du statut épistémologique des relations anachroniques qui traversent les objets artistiques et, plus généralement, la culture visuelle. Les travaux de Hubert Damisch ont interrogé la façon dont les œuvres d'art peuvent reconfigurer les modèles de la temporalité historique. Dans le *Jugement de Paris* (1992) il introduit ainsi la question : « Que dit-on quand on parle de 'durée' ? Que dit-on quand on parle d'histoire ? Et que dit-on, puisque la question en résumerait toutes les autres, quand on parle d'anachronisme ? »¹. La question de l'anachronisme impliquerait, en effet, la nécessité de redéfinir les concepts de « contexte », « durée » et « histoire » puisque : « c'est, bien évidemment, l'objet étudié (et par exemple la façon dont toute une histoire peut se tisser à travers un ensemble de textes et d'œuvres d'art, autour de l'argument qui lui fournit le mythe) qui produit le temps, la durée même où il s'inscrit et dans laquelle il demande à être connu, étudié ».

Loin de se référer à une confusion indues entre temps de l'histoire, la « question de l'anachronisme » touche alors à la définition même de l'œuvre d'art et de l'image. Elle porte sur l'activation des généalogies bien au delà du modèle historiciste d'un développement temporel linéaire, marqué par des 'influences' et défini sur la base de critères exclusivement philologiques. L'œuvre d'art sélectionne, en faite, une série de relations avec d'autres objets et avec d'autres temps sur la base de *traits structuraux*. Ces relations ne sont donc pas le simple fruit d'une légitimité 'contextuelle' puisqu'elles sont inscrites dans l'objet lui même et activées par lui. On peut choisir de garder le terme 'anachronisme', comme le fait Damisch, ou lui préférer celui d'anachronique, expression dépourvue de connotations négatives et susceptible de définir le régime temporel multiple de l'œuvre d'art². Indépendamment de ces oscillations terminologiques, ce qui est en jeu est la manière par laquelle la *théorie*, lieu de la modélisation et des relations structurelles, 'découpe' des séries nouvelles et des nouvelles constellations dans la succession diachronique des objets et des pratiques. On saisit ainsi la vocation 'anachronique' condensé dans le terme *théorie* : « In Greek the word theory means succession - the women who march in the Panathenaic procession, for example. So it is (or should be) the 'theory' of all the /clouds/ in history, at least in the history of painting. Once again theory implies history; you have to be in history in order to do theory. »³. Autrement dit l'objet défini sur une base structurale ('objet

¹ Hubert Damisch, *Le jugement de Paris*, Flammarion, Paris 1992, p. 136.

² Alexander Nagel – Chris Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York 2010, p. 13.

³ Yve-Alain Bois – Hubert Damisch - Denis Hollier - Rosalind Krauss, "A Conversation with Hubert Damisch", *October*, vol. 85, Summer 1998, p. 9.

théorique' selon Damisch) induit et amorce nécessairement des relations et des condensations temporelles allant au delà de la réalité historique et des connexions diachroniques qui l'ont produit. Cela ne signifie pas que ces relations multiples soient anhistoriques. La « spécificité historique » de l'œuvre d'art (mais, plus généralement, des objets de la culture visuelle) consiste, au contraire, dans la production de « connexions entre diverses œuvres d'art qui sont atemporelles – *zeitlos* – sans pour autant manquer de pertinence historique », comme le résume Walter Benjamin dans une formule longuement commenté par Georges Didi-Huberman dans son important travail⁴.

La question du rapport entre image et anachronisme est cruciale pour une histoire de l'art qui veuille produire une réflexion critique sur ses propres modèles temporeux, mais elle l'est aussi pour une sémiotique de l'image et pour tous les approches fondées sur un regard rapproché porté sur les œuvres et sur les dispositifs théoriques qui les traversent.

Carte sémiotique propose une exploration de ce thème - situé au croisement entre histoire et anthropologie de l'art, théorie de l'image et sémiotique - à travers des contributions qui développent une réflexion théorique ou épistémologique sur les temporalités anachroniques à partir d'une analyse de textes visuels.

Nous avons repéré quelques directions de recherche dans le cadre d'une réflexion sur l'anachronisme déjà si riche et stratifiée.

La première question concerne le statut du présent et du regard qui s'y situe, en tant que 'activateurs' de ces régions du sens qui « fermentent » dans les œuvres du passé. Comme Walter Benjamin le suggère, c'est à travers un montage anachronique avec le 'maintenant' que ces ferments peuvent être saisi. Ceci implique un modèle temporel non linéaire de l'histoire selon lequel les œuvres du passé ne se limitent pas à constituer des antécédents qui influencent ce qui suit ; elles se configurent, au contraire, comme une tresse de potentialités sémiotiques dont certaines pourront être « déchiffrées » à partir d'œuvres appartenant à des époques plus récentes, époques dans lesquelles certains processus contenus *in nuce* dans l'œuvre du passé ont atteint une maturité. Il s'agit alors de mettre au travail le précepte benjaminien selon lequel l'histoire de l'art est une « histoire de prophéties » puisque chaque époque, chaque 'présent' (*Jetztzeit*) s'ouvre à une possibilité nouvelle « d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse »⁵. Autrement dit chaque œuvre nouvelle capable de faire murir ces 'renvois au futur' produit une nouvelle 'lisibilité des survivances', elle remet ainsi en perspective les œuvres du

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000.

⁵ "Paralipomena zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*", Benjamin-Archiv, ms 397, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Mein 1990, vol. 1, p. 1046, ma traduction.

passé à partir d'une question posée dans le présent, produisant anachroniquement une connaissance de nature proprement historique. Se profile ainsi une 'histoire' qui se construit et se vérifie en exposant le passé aux questions d'une modernité avancée (ou plus avancée) : les œuvres/objets du passé assument dans cette constellation une possibilité nouvelle d'être connues ; l'œuvre/objet du présent, d'autre part, se pose comme capable de 'penser' et reformuler par ses propres moyens - à savoir à travers ses propres caractéristiques formelles - les dispositifs et les relations qui traversent l'histoire des images. Les œuvres et les objets contemporains se révèlent ainsi dépositaires d'une riche mémoire visuelle.

La construction anachronique assume donc une valeur de connaissance fondamentale se posant au centre d'une véritable *béuristique* exercée à partir du présent pour en augmenter la *lisibilité*. Pour ces raisons l'atlas de la mémoire de Aby Warburg a été défini « une machine pour voir le temps » (Didi-Huberman) puisque la constellation qu'il assemble spatialement à travers son *display* fait accéder visuellement à la connaissance de la mémoire qui traverse les figures et les gestes de la Renaissance, en greffant au cœur d'un art apparemment harmonieux les mouvements pathétiques intenses et incontrôlables du paganisme antique et en traçant leur 'vie posthume' jusqu'aux photographies et aux images publicitaires des années Vingt.

La sémiotique de la culture a conçu l'anachronisme de manière comparable à celle que nous venons d'exposer même si ces convergences ont été rarement relevées. La 'semiosphère' de Jurij Lotman, par exemple, - un modèle éminemment topologique - est traversé par des dynamiques temporelles complexes, puisque dans l'espace sémiotique de la culture la relation dialogique entre différentes temporalités est *toujours* active. Le tissu réel de la culture se présente comme 'une salle de musée', un ensemble qu'on perçoit dans la synchronie, mais dans lequel cohabitent - et se heurtent - des objets créés à des époques différentes. Il s'agit d'une « irrégularité structurelle » (de nature temporelle) qui garantit le dynamisme et la productivité de la sémiosphère⁶. Les dynamiques dialogiques entre ces temps différents sont donc un principe productif fondateur d'une sémiotique de la culture et le texte artistique y joue le rôle d'un arrêt sur image dans lequel le passé se 'condense', ayant « la forme d'un cône dont le sommet se confond avec le présent »⁷. Dans cette perspective la question de l'anachronisme ne concerne pas seulement le regard d'un spectateur situé dans le présent, mais aussi la façon par laquelle les textes visuels contemporains reconfigurent et condensent le rapport au passé. Lotman utilise l'image d'un champ miné dans

⁶ Ju.M. Lotman, *La sémiosphère*, trad. par Anka Ledenko, PULIM, Limoges 1999.

⁷ Idem, *L'explosion et la culture*, trad. par Inna Merkoulova, révision de Jacques Fontanille, PULIM, Limoges 2004, p. 36.

lequel certaines mines explosent tout de suite, alors que d'autres le font longtemps après ; elles demeurent enterrées et nous ne savons pas si et quand elles exploseront, ainsi, comme Lotman le remarque, « Nous ne savons pas combien de ces mines inexplosées se trouvent dans l'art contemporain, enterrées dans ses entrailles ». La mine inexplosée est cette partie du sens qui, dans des objets culturels produit à un certain moment, pourra être saisie à travers un contact anachronique avec des œuvres qui en réactiveront les traits structuraux dans des conditions historiques nouvelles. Cette *médiation structurelle*, ainsi que l'attention à la forme artistique et aux relations qu'elle préfigure, est la seule garantie qui permet d'éviter des associations anachroniques projectives fondées sur des critères de ressemblance extérieure (Yve-Alain Bois parle à ce propos de *pseudomorphisme*⁸). S'ouvre ici un terrain d'enquête sémiotique sur les facteurs structuraux qui activent et qui permettent la relation anachronique. Un rôle important dans cette perspective est joué par la dimension *figurale* de l'image qui, pour la sémiotique structurelle, est le lieu des relations qui organisent l'univers figuratif et qui servent souvent de 'base' pour la mise en place de relations anachroniques.

La question de l'anachronisme peut aussi envisager le contact entre des œuvres et des paradigmes théoriques appartenant à des époques différents (il s'agit, peu être, de l'aspect épistémologique plus controversé). La théorie du montage et la théorie de l'énonciation – exemples d'outils théoriques formulés de façon consistante au 20^e siècle – peuvent 'éclairer' des dispositifs déjà présents dans les œuvres du passé en activant une focalisation spécifique. Plutôt que représenter la projection induite d'une perspective 'synchronique' sur un objet ayant des caractéristiques historiques spécifiques, la modélisation 'anachronique' peut au contraire formuler – depuis le présent - des questions qui portent sur des opérations cruciales pour la compréhension historique de ces mêmes objets.

La constellation anachronique peut, par ailleurs, se réaliser entre des images appartenant à différents média et contextes de productions, entre art et littérature, entre statut esthétique et anthropologique des images etc.; ainsi chez Hubert Damisch, le *Jugement dernier* de Luca Signorelli à Orvieto réactive les images de l'enfer de Dante évoqués par Primo Levi qui, cinq siècles plus tard, lit Dante à Auschwitz, en déplaçant ainsi le rapport de l'art à la catastrophe de la projection eschatologique à la tragique vérité historique⁹.

⁸ "Pseudomorphism: What to make of look-alikes?", conférence, University of Chicago, Art History's Department Smart Lecture Series, November 2007.

⁹ Hubert Damisch, "La mise du sujet" in Danièle Cohn, *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Ens Editions, Paris 2003, pp. 211-227.

Articles

Les articles pourront développer plusieurs aspects liés à la temporalité plurielle des images, dans différents domaines (de l'art à la culture visuelle) et à partir de différents approches méthodologiques et traditions intellectuelles (histoire et théorie de l'art, anthropologie et théorie des images, sémiotique des arts et de la culture, *Bildwissenschaft*).

Nous souhaitons indiquer pour chaque contribution le titre et un couple de polarité anachroniques qui fasse apparaître la constellation étudiée : entre deux œuvre d'art, entre deux auteurs, entre une œuvre et un travail théorique et ainsi de suite.

En ce qui concerne les illustrations nous souhaitons encourager une forme comparable de montage visuel pour chacun des articles.

Textes en anglais, français, italien.

Max 40.000 frappes

Deadline envoi: 15 mai 2013

Fin du procès de *reviewing*: 15 juillet 2013

Publication prévue: septembre 2013

Images: en noir et blanc dans le texte + deux images en couleurs (300 DPI).

Call for abstracts

Un abstract avec la proposition pour un article de 2000 signes max. (avec une brève bibliographie) peut être envoyé aux adresses suivantes :

mengoni@iuav.it (Angela Mengoni éd. du numéro)

cartesemiotiche@gmail.com

avant le **15 décembre 2012**. Il peut être rédigé en allemand/anglais/français/italien.