

SÉMINAIRE 2018-2019.

FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)

XXVIII. SÉMINAIRE : GESTES.

« Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν
προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.
*Simonide a dit que la peinture est une poésie muette
tandis que la poésie une peinture bavarde.*
Plutarque, *Gloire des Athéniens*, 3, 346f4

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature),
parce que l'art n'existe que conceptuellement »
Joseph Kosuth, « Art after philosophy », 1969

Séminaire XXVIII

Geste & photographie

Ce séminaire consiste à penser les relations entre le geste et l'image, autrement dit entre *l'acte* et *l'image*. Notre hypothèse est de considérer que l'image a à voir fondamentalement avec le geste. Notre hypothèse consiste alors à penser que la photographie est une histoire matérielle du geste.

1. En quoi l'image est-elle liée au geste?

D'abord en ce qu'elle est « re-production » (*mimēsis*) elle détermine à la fois l'actualité de l'usage (ce qui est à faire) et l'inactualité de l'usage (ce qui a été fait). C'est la première origine de cette relation dialectique entre *effectuation*, *reproduction* et *enregistrement*. Nous pourrions alors formuler notre hypothèse de la manière suffisante : α.) l'interprétation de la photographie est l'histoire

quelque chose d'une activité qui consiste à conserver à la fois la densité des objets du monde et des gestes. Cette activité que les Grecs nommaient *poiēsis*, les Allemands la nomment *Gedicht*, c'est-à-dire ce qui est mesure de rassembler l'épreuve de cette densité.

Geste désigne le mouvement du corps. Le verbe latin *gerere* signifie se charger, porter, accomplir. Geste est la manière avec laquelle notre corps est en mouvement.



Deux événements sont à relier à ces propos : d'abord un colloque *Actes & images* qui aura lieu les 17 et 18 janvier 2019 à Arles et ensuite une exposition et une publication intitulées *Dicht* réalisées par les étudiants du parcours de recherche « Littérature et photographie » entre l'Ens de Lyon et l'Ensp d'Arles. L'adjectif *dicht* en allemand dit le dense, le touffu, l'inextricable (« *eine große, gedrängte Masse bildend*, qui forme une grande masse touffue » dit le DWDS. Une racine archaïque qui dit ce qui est dense. Puis il y a le terme *Dichter* le poète (que certains ont rattaché au latin *dictare*) qui dit

Il faut rappeler ici la distinction entre ἦθος et ἔθος. Le premier l'abri, le second l'habitat. Le premier la manière, le second les usages. Le premier ce que nous nommons nous modernes *éthique* le second ce que nous nommons (depuis le latin *mos*) la morale. La morale est la gestion (racine commune avec le terme geste) des usages, tandis que l'éthique est l'interprétation de ce qui n'a pas encore été arrêté.

Monde signifie la relation entre le réel et la réalité. Nous posons comme thèse que le réel ne relève pas d'une production humaine tandis que la réalité oui. Monde est la relation dialectique entre deux.

Si elle héritait entièrement d'un processus « esthétique » la photographie ne serait, comme toutes les *praxis* que techniques. Mais puisqu'elle est aussi en mesure d'hériter de ces processus cosmétiques (interprétation du poétique) la photographie peut échapper alors à une interprétation technique

matérielle des relations dialectiques entre effectuation, reproduction et enregistrement. Mais encore, β.) en ce que l'image a toujours été pensée à partir de la morale. Or la morale est l'interprétation des usages des gestes. D'autre part, γ.), parce que l'image a été pensée, depuis l'antiquité, à partir d'une disposition « naturelle » de l'être : en somme comme usages à préférer toujours ce qui est reproduit (*mimèsis*) plutôt que ce qui se produit. Enfin, δ.) parce que l'image est originellement pensée à partir du théâtre (*mimèsis*) comme reproduction des gestes et des actions des êtres.

Conséquence l'image n'entretient pas de rapport essentiel à l'enregistrement de ce que nous pourrions nommer le « monde » mais bien plus un rapport matériel et phénoménologique à l'enregistrement des gestes qui constituent le « monde ».

En cela l'image n'est pas avant tout *esthétique* mais *cosmétique* : elle dit la manière avec laquelle nous « préférons » arranger le « monde ». Or nous affirmons ici que cet « arrangement du monde », cette puissance « cosmétique » de l'image est fondamentalement sa puissance d'effectuation.

2. En quoi alors la photographie est liée au geste ?

Elle est liée au geste parce qu'elle hérite de ce dispositif « cosmétique ».

En cela la photographie va s'intéresser à deux choses qui vont déterminer sa structure dialectique : soit l'effectuation d'un geste soit l'enregistrement d'un geste. En somme soit la photographie enregistre un geste parce qu'elle serait techniquement le point d'aboutissement de cette manière d'enregistrer les gestes, les actions et les usages des êtres (elle est alors

Nous avons à maints endroits commenté ceci à partir du texte d'Aristote, *La Poétique*, 148b. La pensée aristotélicienne sous-entend que de ma manière propre à l'être mais sans jamais le justifier nous préférons toujours la représentation à la chose même. Présupposé qui a été bouleversé à la fois par l'histoire de la photographie et par l'histoire du *ready-made*.

Monde se dit en grec *kosmos* qui n'est lui aussi que la relation dialectique entre le réel et la réalité. Précisément et pour cette raison la pensée grecque possède deux concepts centraux, la *cosmogonie* comme construction du monde et la *cosmétique* comme arrangement de ces constructions. Cosmétique est donc la manière avec laquelle on fabrique à partir de ce qui a été construit.

«J'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) que le geste essentiel de l'*Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre), et que ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. De ce geste dérive ouvertement toutes

un enregistreur esthétique et cosmétique) soit alors elle ne fait pas qu'enregistrer, mais elle effectue un geste. Mais qu'elle est alors l'effectuation de ce geste ? Il est d'abord celui d'un «opérateur» particulier qui prend la décision d'augmenter sa présence d'un dispositif d'enregistrement cosmétique. Il est celui d'un «spectateur» qui prend la décision de regarder dialectiquement ce qui a été acté et enregistré. Barthes pose le concept de «performance». En quoi s'agit-il d'une performance ? Elle l'est parce qu'elle ouvre à ce qu'il appelle une «surprise» et que je nomme un «inattendu» qui produit nécessairement l'effectuation d'un geste et d'une position.

En cela la photographie, et essentiellement contemporaine, est moins un problème d'enregistrement d'un geste que d'effectuation d'un geste. À cela s'ajoute une chose, que toute image, toute photographie est toujours *a minima* une «construction» : toute construction est à la fois performance et surprise, toute construction imageante est donc à la fois une histoire de geste et d'inattendu.

L'inattendu ne dit pas essentiellement que la surprise en tant que quelque chose n'a pas été attendue. Attendre c'est «tendre vers quelque chose». Dans ce cas qu'est-ce qu'*inattendre* ? ce serait alors simplement «ne pas tendre vers». Cependant il est possible de lire le *in* latin non pas comme un «non» mais comme un «en» : inattendu ne signifie pas «non tendu vers» mais alors «tendu en». *Inattendre* serait alors le verbe qui ne signifie pas «ne pas tendre vers» mais «tendre en» et qui s'approcherait alors du verbe «entendre» : il faut alors qu'il y ait un inattendu pour pouvoir entendre.

les photos dont le principe (il vaudrait mieux dire l'alibi) est le «choc»; car le «choc» photographique (bien différent du *punctum*) consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient. Partant, toute une gamme de «surprises» (ainsi sont-elles pour moi *Spectator*; mais pour le Photographe ce sont autant de «performances».)» Roland Barthes, *La Chambre claire*, Seuil, 1980, p. 57.

Il faudra faire une distinction très précise entre le concept de *punctum* (de détail) et de *choc* chez Barthes.

La construction est le lieu d'une interprétation de la performance. Voir à ce propos Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Gallimard, 2018

Voir à ce propos *Chrématisique & poièsis*, éd. Mix., 2016, ch. I.



3. Notre deuxième thèse suppose que tout geste en tant qu'usage réclame une image. En ce sens, est-ce que l'image est le «fonds» ou le «fond» de l'action? si elle en est le *fonds* cela signifie qu'elle est une ressource sinon, si elle en est le *fond* elle est fondation. Or il semble que *l'image soit à la fois support et fondation du geste*. Qu'est-ce que cela signifie? D'abord que l'image en tant qu'elle est à la fois performance et inattendu est support et fondation du geste qui est lui-même performance et inattendu. Ce qui tient à cette relation est la question de l'actualité. Le geste en devenant action, se saisit d'une actualité : dans la puissance de cette actualisation (le virtuel) il provient d'une image pour devenir encore une autre image. c'est cette relation dialectique entre l'inattendu et l'effectué qui constitue le fond de toute image et donc de toute action. Ce qui est stupéfiant (*thaumatizein* chez les grecs, *surprise* chez Barthes) dans l'image, c'est cette relation dialectique irrésolue entre inattendu et effectué. Or ce que la photo accomplit est une hyper concentration de cette dialectique. Une hyper concentration que nous nommons « choc ».

On le sait chez Walter Benjamin la théorie de l'image est une relation dialectique complexe, entre une *dialektisches Bild* et une *Dialektik im Stillstands*, en somme entre une dialectique de l'image et une dialectique à l'arrêt. La dialectique de l'image est une relation irrésolue entre un hier et un maintenant : cela une explosion et les parcelles pulvérisées par l'explosion produisent les images contemporaines. Quant à la dialectique à l'arrêt il s'agit de cet état de choc qui produit devant pour l'être un arrêt du processus dialectique, un suspens du processus.

Roland Barthes nomme cette intense concentration dialectique *choc* in *La Chambre claire*, p. 57, Walter Benjamin la nomme *fulgurance* in *Paris Capitale du XIX^e siècle* [N3, 1]. Aby Warburg l'avait nommée *pathosformel*, Agamben la nommait *fantasma* in *Image et mémoire*, 2004, p. 40 en empruntant ceci au chorégraphe médiéval Domenico da Piacenza. Martin Heidegger l'avait nommé *thaumatizein* in *Question III & IV*, p. 420, lors du séminaire du Thor du 6 septembre 1969.

Thaumatizein doit s'entendre chez Heidegger à partir de la *Seinsfrage*, la question de l'être : or il s'agit d'une surmesure (*Übermass*) de ce qui est en monde qui conditionne un état de choc chez l'être. C'est l'expérience de cette surmesure qui détermine la teneur ambiante et par conséquent qui détermine les *Stimmung*.

«Je te le dis, qui veut apprendre quelque chose du métier, il faut qu'il danse *per fantasmata*, et note que *fantasmata* est une vivacité corporelle, laquelle est mue avec l'intelligence de la mesure [...] observant un repos à chaque temps de façon à paraître avoir vu la tête de Méduse, comme dit le poète, c'est-à-dire qu'une fois accompli le mouvement, l'on soit tout de pierre à cet instant et qu'à l'instant l'on assume des ailes tel un faucon qui est mis en mouvement pour sa proie, suivant la règle ci-dessus, c'est-à-dire en œuvrant par mesure, mémoire, manière ainsi que mesure de terrain et non sans air.»

Domenica da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, 1455 (cité par G. Agamben, op. cit. p. 40), <http://www.pbm.com/~lindahl/pnd/all.pdf> (p. 3).

Il y aurait beaucoup à dire à partir de ce fragment, entre autre la question de ce temps de pause et la question du « mésusage », autrement la question du choc. Encore il conviendrait de penser plus avant la question de la mémoire, en ce que mémoire, mouvement et arrêt semble être les trois figures centrales de l'histoire de l'image.

4. par conséquent il y a bien une opposition essentielle pour la photographie contemporaine entre l'image de l'enregistrement et l'image de l'effectuation. L'intérêt le plus fort de la pensée contemporaine de l'œuvre et du photographique est bien cette question de l'effectuation. La photographie indique quelque chose de l'effectuation bien avant toute problématique de l'enregistrement. Et quoiqu'il en soit les deux chocs ne sont pas les mêmes. L'image et l'image photographique ont à voir

avec la performance. « Performance » se comprend à partir du verbe *per-formare* qui signifie littéralement « en train de pendre forme ». Dans toute performance se joue deux épreuves fondamentales de l'*informare* (prendre forme, façonner, décrire : sens par ailleurs que nous avons perdu en français moderne). Ces deux épreuves sont celles de l'*informe* (littéralement ce qui est le plus actuel au point qu'il ne soit pas encore une *forme* définie) et celle de l'*information* (littéralement l'enregistrement). C'est en cela que la photographie est performative.

Par ailleurs c'est précisément en ce sens que nous lisons le fragment 13 de *La Chambre claire* de Barthes, p. 55 : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre ». L'hypothèse de Barthes est qu'elle touche à la question des morts. En somme la tradition de la *personna* antique (image et masque). Mais au fond il y a beaucoup plus que cela. Cela signifie qu'il ne s'agit pas que d'un problème de morts. La racine grecque du théâtre c'est $\theta\epsilon\acute{\alpha}$ la vue. Ce que la photographie et le théâtre ont en commun c'est rendre visible le monde à la fois dans ce qui ne l'était pas et dans son effectuation. Or nous modernes n'avons de cela converser que la « construction » classique de l'image et du théâtre. Mais au fond c'est un problème de vision.

Secondement le théâtre entretient un rapport étroit avec ce que les grecs appellent *thaumatizein* : le stupéfiant. Aussi bien ici pour Barthes la *surprise*. La photo a à voir avec le théâtre parce qu'ils sont tous les deux des disciplines qui s'intéressent au « choc ». Le *thauma*, le choc est le lieu même du photographique, du performatif et du philosophique.

Voir pour ce la pièce de Dan Graham, *Schema* (1968).

Théa, la vue qui ne doit pas être confondue avec *theâ* ($\theta\epsilon\acute{\alpha}$), la déesse. De cette racine dérivent les termes *théomai* contempler, considérer, *thaumazein*, s'étonner, *thaumastos*, étonnant, *thauma* objet d'étonnement, *theatron*, le théâtre, *théoria* la fête et la théorie, *théorème* le relevé, etc.

Voir Martin Heidegger, *op.cit.*
le séminaire du Thor.

C'est donc pour cela qu'il s'agit toujours d'une interrogation sur la question de la représentation des usages et qu'il s'agit de formuler alors une crainte de la construction.

5. Il s'agit alors de voir pour cela que les transformations les plus contemporaines du travail de l'image et du photographique tendent à la fois vers une nouvelle matérialité et une vers une interrogation de ce qui ne pourrait ne pas être la construction mais l'effectivité ou l'opérativité. Il faut regarder ici le travail de l'artiste Aurélie Pétrel qui présuppose deux choses : l'effectivité du laboratoire et la latence du geste.

<http://www.aureliepetrel.eu/4407184>

20 novembre 2018