

SÉMINAIRE 2020-2021.

FIG. (FIGURE, IMAGE, GRAMMAIRE)

XLIII. QU'EST-CE ENCORE QU'UNE IMAGE?

*Vi arriva il poeta  
e poi torna alla luce con i suoi canti  
e li disperde*

*Di questa poesia  
mi resta  
quel nulla  
d'inesauribile segreto.*

Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, 1916

### Séminaire XLIII

*Qu'est-ce encore qu'une image?*

Pour ce troisième séminaire il s'agit de revenir sur la question de l'image sous la forme qu'est-ce encore qu'une image? Et plus précisément revenir sur une interrogation de ce que pourrait signifier l'image de l'encore. Les premiers séminaires ont tenté d'approfondir l'interprétation de ce que nous nommons une image synéidétique.

Quand nous disons images, nous parlons de toutes images (quel que soit son dispositif technique et quel que soit son dispositif de réception). Cela suppose en revanche des différences entre les supports (peinture et photographie par exemple)

\* C. Heilmann : « matricielle » ?

F. Vallos : Cela signifie que c'est une différence constitutive originelle.

C. Heilmann : À cause du médium employé ?

F. Vallos : Absolument.

\*\* [https://theotex.org/ntgl/icorinthiens/icorinthiens\\_1\\_gf.html](https://theotex.org/ntgl/icorinthiens/icorinthiens_1_gf.html)

\*\*\* J. George : On ne pourra donc pas le traduire par « amnésie » qui indique un oubli involontaire ?

F. Vallos : Non ! C'est deux choses différentes.

L'amnésie est la perte volontaire ou non de ma mémoire, l'*amérimnie* est la tranquillité par l'abandon du souci de la mémoire. Ce concept est à mon sens absolument fondamental.

C. Heilmann : J'ai vu ce terme à plusieurs reprises dans les lectures pour le mémoire. Notamment par rapport à la critique : il semblerait qu'une critique soit possible à partir d'une position « positive »... ce qui signifie que cette position est déjà prise ? C'est une « idéologie » ou une idée que l'on a déjà ancré en nous, en celui qui critique ?

C'est quand même compliqué de s'en défaire, pour pouvoir changer de point de vue. Depuis quel endroit pouvons-nous critiquer si ce n'est à partir de ce qu'on connaît déjà ? Ou en l'occurrence, depuis quel endroit observer une historicité sans partir de celle que l'on connaît ? Ça me renvoie aux cours de première année dans lesquels tu nous demandais de ne pas fonder notre observation sur l'histoire déjà écrite mais sur des éléments présents, mouvants, voués à évoluer à chaque nouvelle approche. C'est pas encore très clair pour moi.

F. Vallos : Ce qu'on appelle une histoire positive sélective est une histoire produite par des techniciens (des spécialistes), qui vont déterminer et choisir des éléments en fonction d'un cadre (autorité, idéologie, doxa, opinion, etc.). Oui c'est très difficile de se sortir de cette positivité. Ce qui le permet est la déconstruction.

C. Heilmann : Ah c'est plus clair ! Merci.

et cela suppose d'interpréter leur modalités. La différence matricielle\* est celle de l'effet sur la mémoire : devrait-on dire sur la *merimna*. Pour cela il faut se pencher à nouveau sur les textes de Paul (1 Cor. 7.32\*\*) : Paul explique ce que nous nommons le temps messianique, autrement dit un temps qui se replie sur lui-même et où tout ce qui a lieu est comme s'il n'avait pas lieu (ce que nous déterminons comme un principe structurel d'anarchie). Ceci constitue pour Paul la nouvelle figure (*skhèma*) du monde. Cette nouvelle figure du monde fait en sorte que nous soyons extraits du passé et du futur pour advenir dans une sorte de présent infini replié sur lui-même\*\*\*. Dans ce repli du temps apparaît alors deux choses : l'image « répétée » du même, parce qu'une image dans un temps replié ne cesse en somme de se reproduire pour elle-même, et la suppression de l'inquiétude (celle de la provenance, celle de la pré-venance, autrement dit celle de l'avenir). Donc, en plus de la *sunéidèsis* (1 Cor. 10.25) il y a aussi une *amérimnie* \*\*\* (1 Cor. 7.32). Qu'est-ce que cela signifie ? Le terme *merimna* indique le souci et la sollicitude depuis une pensée interprétative : celle qui opère un calcul à partir de ce qui a été fait (donc la conscience de ce qui a été produit et de ce qui reste, en tant que l'un et l'autre nous cause un souci).

Pour comprendre cela il faut se reporter à la question du *matérialisme historique* (Karl Marx). La modernité (marxiste) nous indique que nous devrions nous pencher sur une historicité (ce qui fait histoire) qui ne soit pas fondée sur une histoire positive sélective\*\*\*\* (fondée sur une idéologie) mais sur une histoire matérielle. L'histoire matérielle

\*\*\* T. Malirat : L'écriture spéculaire de Claude Simon. Mais il faudrait s'y attarder bien longuement aussi. Je n'ai jamais tenté de rapprochement Simon/Benjamin sur l'idée de ce temps messianique. Aussi, les photographies de Claude Simon (sans parler de leur valeur) sont obsédées par ces métaphores de l'histoire.

F. Vallos : Oui, il faudrait le faire. J'avais tenté d'y penser il y a quelques années avec *La Route des Flandres* (1960). Et la manière avec laquelle l'écriture ne cesse d'enrouler la lecture pour suivre l'enroulement de la narration et l'enroulement de l'errance du

capitaine de Reixach.

De manière générale le nouveau roman est une tentative de sortir de la linéarité pour éprouver le repli du temps.

C. Heilmann : Oui c'est aussi le cas dans *Le voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. L'histoire importe peu, il n'y a que des temporalités qui se chevauchent et nous perdent, mais les notions d'espace demeurent je crois. J'ai un peu la même sensation en lisant *L'amant* de Marguerite Duras.

F. Vallos : Absolument.

Mais c'est aussi exemplairement *La Modification* (1957) de Butor. Et surtout *Le Planétarium* (1959) de Sarraute.

F. Vallos : Duras c'est probablement une expérience de l'incrustation. Duras c'est le plaisir du petit caillou qu'on garde dans sa chaussure, parce qu'on finit par y éprouver du plaisir. C'est à mon sens ce qu'elle indique dans *La Vie matérielle* en 1985.

C. Heilmann : Dans *L'Amant* on comprend bien qu'il y a une forme de plaisir à décrire cette gêne provoquée par un « caillou », de raconter sa provenance, tout le chemin parcouru en sa compagnie, jusqu'à la révélation de la plaie qu'il produit. Parce que s'il y a plaisir il y a aussi blessure à un moment, qui semble produire un point de non-retour dans l'expérience du caillou ou de l'écharde. Y-a-

l'il un point de non-retour à l'écharde de Benjamin, si on la laisse en suspens, si on ne garde que l'expérience du choc et qu'ensuite on n'agit pas ? Ou l'action s'infuse t-elle tout seule dans celui qui a vécu ce choc pour ensuite, quand le moment sera venu, agir selon le choc reçu ? En bref : est-ce une décision à prendre ou est-ce que l'image agit de manière autonome ensuite en nous ?

F. Vallos : Les deux chère Constance. C'est à la fois une décision à prendre (ce que je nomme la *sunéidèsis*) et une provocation à une sollicitation (la *merimna*). Or il est difficile de se tenir entre cela. C'est éprouvant. C'est pour cela que l'exemple de Duras est juste.

T. Malirat : Faut vraiment que je lise *Le Planétarium*.

**\*\* F. Marseille :** Quelques lignes plus haut tu évoques un temps replié de l'image, pourrait-on parler d'un temps dédoublé qui porte à ré-éprouver? R. Durand dans *Le temps de l'image* : «L'événement, dans ce type d'image (filmique ou photographique), ne se confond plus avec l'espace qui lui sert de lieu, ni avec l'actuel présent qui passe tout événement est pour ainsi dire dans un temps où il ne se passe rien. Ce temps vide, c'est

bien celui où R. Frank, précisément, situe ses photographies: entre deux films, entre deux prises, entre deux crises. Mais cette idée d'entre-deux ne doit pas elle-même être pensée linéairement. Elle désigne surtout le dédoublement, le fait que le temps se dédouble à chaque instant: actuel et virtuel, perception et souvenir.»

**F. Vallos :** D'une certaine manière oui, puisque le temps replié ne cesse de se dé-doubler. Ce que Nietzsche appelle l'éternel retour de l'identique.

Dans la citation de Durand, il s'agit d'un autre doublement (actuel et virtuel) qui n'est pas identique au doublement image-présent.

Ou alors il faudrait imaginer (et là il faut se reporter au travail de Cauquelin) que le terme virtuel signifie aussi actualité, en tant que le virtuel indique ce qui est tendu vers.

**\*\*\* J. George :** Est-ce que ce choc chez Benjamin n'est pas si puissant qu'il entraîne une immobilisation de la pensée, une cristallisation?

**F. Vallos :** La fulgurance entraîne ce qu'il appelle une dialectique à l'arrêt (*Dialektik im Stillstand*).

Concept incroyable. Nous y reviendrons si besoin. (Regarder le texte de Agamben, *Image et mémoire*, 1998).

**F. Vallos :** Je reviens un peu sur cette dialectique à l'arrêt. Cela signifie que dans le temps qui résonne de l'explosion (et tandis que les échardes se fichent dans l'espace et sur les corps) il y a un suspens du mouvement de la pensée (un suspens du continuum historique), où nous sommes en mesure d'éprouver ce que nous sommes. Immédiatement après recommence le processus dialectique et la mise en mouvement.

signifie deux choses : ce qui est matériellement advenu et ce que cela a matériellement produit (sur l'être). Or, au moment où est théorisé le matérialisme historique, est inventée la photographie. Par ailleurs (si l'on évacue les procédés fumeux spirites et magiques) la photographie est perçue comme le procédé le plus parfait pour aider ce matérialisme historique parce qu'elle capte et enregistre le monde. C'est en partie la fascination que Benjamin aura pour la photographie. Elle viendrait révéler ce qui a été occulté dans l'*amèrimna* : à condition bien sûr qu'il n'y ait pas de surmesure dans la prise ni d'interdit\*. La surmesure indique précisément ce que nous vivons comme surmesure de la réalité (il y a trop d'images dans le monde), l'interdit indique précisément les exercices d'occultation de toute prise qui risquerait de produire trop de *merimna* et trop de *synéidèsis* (le plus juste exemple est la loi de sécurité générale mise en place à l'automne 2020).

Ce que produit la photographie c'est ce choc qui fait ré-éprouver la matérialité d'un événement et de ses conséquences\*\*. C'est pour cela que la photographie est profondément mélancolique et hantée. Elle contient ce rappel mérimnique et synéidétique. C'est pour cela que nous éprouvons un choc «fulgurant»\*\*\* au sens benjaminien (fragment [N 3, 1] de *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*) devant une image. Ce qui nous fait advenir à la conscience (*merimna* et/ou *sunéidèsis*) est précisément ce choc, ce coup qui nous est porté et que Benjamin nomme

**\* T. Malirat :** Et qu'il y ait également une légende si je me souviens bien?

**F. Vallos :** Pardon? Je ne comprends pas ta question.

**T. Malirat :** Benjamin insiste je crois dans sa petite histoire de la photographie sur l'importance de la légende, la photographie ne se suffisant pas à elle-même, elle doit être nécessairement contextualisée et commentée.

**T. Malirat :** Je ne sais pas, mais je crois que chez Benjamin il y a aussi une méfiance de la photographie comme quelque chose d'herméneutiquement trop ouvert.

**F. Vallos :** C'est deux choses différentes. Ce dont je parle c'est ce qui occulte ce souci : soit le trop grand nombre des images, soit l'interdit de faire des images. La légende c'est la question du *parergon* (voir Derrida pour cela, *La vérité en peinture*, 1978), c'est-à-dire ce qui vient augmenter la teneur de la sollicitation. Quand à sa méfiance, oui, elle est complexe. Benjamin a besoin de justifier son intérêt pour la photographie et le cinéma, parce qu'il veut prouver qu'ils sont les médiums les plus puissants pour indiquer le matérialisme historique (voir à ce propos mon texte dans *Inframince* 13 : <https://devenirdimanche.files.wordpress.com/2019/06/unnamed-file-1.pdf>)

**T. Malirat :** ok merci.

**C. Heilmann :** Mais oui! *Laura* benjaminienne, comment avoir pu oublier. Merci j'en ai besoin.

**F. Vallos :** Mais oui! Il faut toujours revenir à l'*aura*.

\* **T. Malirat** : Je ne me rappelais pas de ça, c'est hyper beau.

**F. Vallos** : Oui c'est un des concepts les plus brillants chez Benjamin. Après l'explosion du Jadis dans le Maintenant, cela produit des résidus que Benjamin appelle des éclats ou des écharde (*Splittern*) du temps messianique. Ce qui est en somme une transcription de ce que la pensée juive lourianiste nomme les *nitzotzot*, les étincelles.

**T. Malirat** : Après je saisis assez bien la métaphore, mais l'articulation avec le concept de temps messianique est pour moi encore un peu délicate...

**F. Vallos** : L'image de Benjamin est à rapprocher de ce que les Latins appellent un *scrupulus* : le petit caillou dans la chaussure. L'histoire produit des effets secondaires qui viennent gêner notre présent comme un *scrupulus*, ou comme une écharde dans le doigt ou comme la petite brûlure de l'étincelle. La question qui vient ensuite, est l'intensité de cette écharde : la douleur qu'elle cause et sa possible permanence. Quant à l'articulation avec le temps messianique il faut la comprendre de deux manières.

D'abord avec l'Appendice A (*Thèse sur le concept d'histoire*) où il écrit « L'historien qui part de là [la réalité historique] cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet.

Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme 'maintenant' dans lequel se sont fichées des écharde du temps messianique ». Cela signifie que dans cet enroulement du temps et dans cette manière de faire coïncider des constellations de temps différentes, les 'même' écharde viennent piquer la matérialité de nos êtres dans le présent, dans le maintenant.

Ensuite avec l'idée même paulienne d'un *main-tenant* du présent (*nun kairos*, 1 *Cor.* 7.29) qui s'enroule, ce qui à un moment pique est comme s'il ne piquait pas et ainsi de suite. Cela veut donc dire que l'écharde revient, comme une hantise, se ficher dans nos chairs comme rappel de notre réalité. Réalité qui est selon Benjamin l'objet du travail de l'historien, dans sa puissance constellatoire. Chaque écharde du temps messianique vient sporadiquement mais régulièrement piquer nos réalités. Ce qui nous incombe c'est l'interprétation de son intensité et de sa récurrence.

**R. Lods** : « Mais de peur que je ne m'élevasse à cause de l'excellence des révélations, il m'a été mis une écharde en la chair, un ange de satan pour me souffleter, [ça été, dis-je], afin que je ne m'élevasse point. » in 2 *Cor.* 12.7. Une écharde pour se souvenir de notre statut et de notre vacuité ? Surtout que le texte est clair : l'écharde n'a pas pour vocation de disparaître ?

**T. Malirat** : Est-ce l'écharde n'a pas pour fonction d'empêcher le retour de l'encore, de ce que l'on pourrait nommer du « plagiat de nous-mêmes » ? Proust écrit « Le plagiat humain auquel il est le plus difficile d'échapper, pour les individus (et même pour les peuples qui persévèrent dans leurs fautes et vont les aggravant), c'est le plagiat de soi-même ».

**F. Vallos** : Absolument. L'écharde est une figure récurrente dans les pensées chrétiennes et juives. Et tu as raison, j'ai oublié de citer ce passage de Paul. Ici le texte est très précis, il s'agit de : « *edothè moi skolops en tē sarki* : j'ai reçu une écharde dans la chair ». Le temps messianique (chrétien ou matériel) et Benjamin le sait, est toujours lié à cette écharde, à cette éclat, qui vient restituer la puissance du présent. Oui Théo, cette écharde est ce qui empêche de se pencher à la fois vers le passé (*merimna*) et le futur (*synéidèsis*). Elle maintient dans l'expérience du présent. Là où la pensée de Benjamin est prodigieuse c'est qu'il a réussi à l'intégrer dans le matérialisme, rappelant en somme la provenance de cette écharde : elle n'est pas signe de soi (le plagiat proustien) elle est signe d'une crise dans l'histoire.

**T. Malirat** : Quand Proust parle du plagiat des peuples, il doit sans doute parler également des crises historiques que ceux-ci ne finissent pas de renouveler.

**F. Vallos** : Oui cet intérêt benêt à soi et cette facilité à reproduire les crises sans interprétation. Comme s'il n'y avait conscience de l'historicité ni de l'historialité. C'est d'ailleurs tout le travail de Proust de déceler cela. De montrer le mouvement et la disparition des êtres sans qu'ils en aient conscience.

\*\* **T. Malirat** : La musique surtout, cf. *Sonate* de Vinteuil.

**F. Vallos** : La musique est un processus bien compliqué. Mais oui la musique à partir du XIX<sup>e</sup> parle essentiellement d'elle pour que nous nous sentions nous-mêmes et que nous parlions de nous. Pour comprendre cela il suffit de comprendre la différence de regard entre Vinteuil et sa *Sonate* et Bergotte et le petit pan de mur jaune de Wermer.

Mais la musique, et essentiellement celle de la renaissance et du baroque, sont une épreuve du commun (d'un vivre ensemble) : dans ce cas elle parle moins d'elle que des projections collectives.

\*\*\* **C. Heilmann** : « La peinture nous parle d'elle » : « elle » renvoie à sa matérialité (texture, couleur, « flottement », transparence, dimensions), à son histoire ? La peinture est donc autotellique ?

**F. Vallos** : Elle nous parle « depuis » elle. Pas complètement autotellique, mais pour partie.

**C. Heilmann** : Dans ce cas, je ne comprends pas ce qu'il y a de différent entre ce à quoi renvoie potentiellement une peinture (par exemple une peinture de M. Rothko) et une photographie (par exemple *Rhin II* d'Andreas Gursky) ? Matérialité, contenu, évocations philosophiques... dans les deux cas on y est.

**F. Vallos** : La peinture dit avant tout qu'elle est peinture et qu'elle est produite comme telle. La photographie désigne un plan plus complexe oscillant entre objectivité du dispositif technique et objectivité de la captation. Tandis que la peinture dit qu'elle est peinture la photographie dit qu'elle est regard.

**J. George** : J'ai l'impression que ce qu'on apprend « à l'école » c'est que la photographie est photographie, pas regard même si je comprends la distinction. Après on est peut-être des êtres particulièrement éclairés sur l'image...

**F. Vallos** : On apprend toujours trop que les objets sont en tant que tels. Ce qui est toujours une erreur. Une tentation ontologique bête. Les objets sont en tant que ce que nous en faisons. Et cela change en permanence. Cependant que le support maintient quand même des différences.

\*\*\*\* **T. Malirat** : Est-ce que la photographie peut-être autre chose qu'un événement ? Peut-elle produire l'expérience d'une durée ? J'espère que oui ...

**F. Vallos** : Bien sûr. L'événement ici ne dit rien de la photographie mais de ce qu'elle contient.

**C. Heilmann** : Donc tous les paramètres auxquels elle renvoie ? Pas seulement le « sujet » qu'elle laisse apparaître... même dans une photographie documentaire ?

**F. Vallos** : Oui, à mon sens dans toute image photographique. Et c'est ce trouble qui est intéressant.

\*\*\*\*\* **T. Malirat** : La circonstancielle est intéressante car ce choc pourrait être déterminé par une multitude de modalités. Assez abyssal.

**F. Vallos** : Oui, d'autant qu'il faut être à la fois en mesure de l'éprouver, de l'accepter et de ne pas l'occulter. Or il y a une multitude de ces chocs que nous ignorons, que nous refusons ou que nous occultons. Ce qui est bien sûr nécessaire. Cela fait partie de la gradualité éthique de toute réception. S'il n'y avait pas ce serait profondément brutal. Ce n'est pas évident : qu'il y ait un choc et que nous l'éprouvions.

F. Barreau : Ça me fait penser à Agamben dans *Qu'est ce que le contemporain?* Quand il dit « lire l'histoire d'une manière inédite, de la "citer", en fonction d'une nécessité "c'est bien que le contemporain peut lire et rendre intelligible son époque de manière anachronique, citant sans hésiter le passé et l'histoire, pour donner une conscience du présent par négatif ». Et donc, j'ai l'impression que présent et passé peuvent se « réparer » ensemble dans l'œuvre. En disant ça, je pense notamment aux pièces *Germania* et *Faust* (de Hans Haacke et Anne Imhof)

F. Vallos : C'est absolument cela. Sinon ce serait à la fois tragique, terrifiant et comme une hantise absolument horrible. Oui le passé et le présent peuvent se réparer comme tu le dis très justement, depuis le regard qui nous y portons et depuis l'œuvre. Hans Haacke faisant détruire à la Biennale de Venise de 1993 le sol du pavillon allemand (parce que foulé par Hitler) et Anne Imhof faisant installer un second sol de verre à 1 mètre.

F. Barreau : Mais je pense que cela fonctionne particulièrement bien car ce sont des installations. Dans le cadre de la photographie je pense que c'est plus compliqué, ou en tout cas moins évident.

F. Vallos : Peut-être simplement moins spectaculaire. Regarde pour cela la pièce de Haacke qui s'intitule *Projekt 74*. Où il utilise des photographies de documents à partir de l'histoire des *Asperges* de Manet (1881).

F. Barreau : Oui mais dans le cas de cette pièce (je viens juste de la découvrir donc je n'ai peut-être pas tout saisi) la photographie n'est pas utilisée en tant que regard mais principalement comme dispositif technique...

F. Vallos : Les deux. La photographie révèle dans la fiche de Abs qu'il était directeur de la banque allemande pendant la période nazie. La photographie est regard.

D'ailleurs à preuve 30 minutes avant le vernissage le musée va recouvrir les photo. Et c'est Buren qui colle sur ses bandes les photocopies (deuxième type de photographies) des photographies de Haacke.

<https://danielburen.com/images/exhibit/186?ref=group&year=1974>

F. Barreau : Ah yes je vois! C'est super comme pièce.

F. Vallos : Oui cette pièce conceptuelle est absolument incroyable.

\*\*\*\* J. George : Sur le retour, le titre du dernier film de Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* (nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes consumés par le feu) est un magnifique palindrome. Conscience que l'image conduit à un mouvement circulaire

\* J. George : Je suis entrain de bosser sur Debord et l'IS. Il me semble que les films de Debord posent assez clairement la question de la prise. Son premier film notamment *Hurllements en faveur de Sade* qui ne montre pas d'images mais un enchaînement de blancs et noirs. Il pose précisément la question de la prise par son caractère indigeste, radical, qui ne ménage pas le spectateur. Aussi, chez Debord il y a ce

paradoxe intéressant de faire des images pour qu'on l'entende. Dans son troisième film *Critique de la séparation* (1961) un commentaire en voix off porte sur l'image dans le rêve et me semble intéressant ici parce qu'il appelle à déconstruire ce qui a été fait : « quelques rencontres seules furent comme des signaux venus d'une vie plus intense qui n'a pas été vraiment trouvée. Ce qui n'a pu être oublié reparait dans les rêves. À la fin de ce genre de rêves dans le demi-sommeil les événements sont encore tenus pour réel un bref instant et les réactions qu'ils appelleraient se précisent plus exactement, plus raisonnablement comme tant de matins le souvenir de ce que l'on a bu la veille. Ensuite vient la conscience que tout est faux, [...] Ces rêves sont des éclats du passé non résolus, ils éclairent unilatéralement des moments autrefois vécus dans la confusion et le doute. Ils font une publicité sans nuance pour ceux de nos besoins qui sont devenus sans réponse. »

\*\* C. Heilmann :

« L'attention, la préoccupation, la réparation » sont effectives

point de modifier l'expérience que nous éprouvons du temps. Le nôtre devient étroit pour laisser place à ce que réclame le contenu de l'image\*. Cette réclamation vient « temporaliser » notre existence et nous indiquer quelque chose à faire ou à produire dans l'espace qui nous occupe. Cette réclamation peut être soit une part de *hantise* (ou une *doxa* et nous sommes maintenus captés par le contenu de l'image) soit une *merimna* (nous sommes maintenus inquiétés par ce contenu) soit une *sunéidèsis* (nous sommes maintenus préoccupés par ce contenu). Toute la question est de savoir comment se tenir entre ces trois appels. S'ajoute à cela un autre problème crucial. J'avais dit lors du dernier séminaire que « l'image n'est jamais que l'état du monde déjà dépassé et déjà en retard ». Si j'ai insisté sur le « déjà en retard » c'est qu'il nous conduit à une crise exemplaire : nous voudrions nous occuper du présent et de ses réclamations, de ses appels, tandis que les images nous livrent d'autres appels, dépassés, mais qui continuent de réclamer une attention, une préoccupation, une réparation\*\*. Et il faut se tenir entre ces deux espaces\*\*\* et maintenir une conscience précise de ce qui est indiqué. En ce sens l'image peut nous conduire à l'épreuve d'un « retour », d'une sorte de retour\*\*\*\*, comme remontée dans le temps de sorte de comprendre ce qui produit encore dans le présent un traumatisme, une angoisse, une puissance, une réclamation.

au présent lors de la réception. Donc finalement, qu'importe que l'image parle d'un état du monde avec du retard, puisque ce retard s'annule à partir du moment où l'on en prend connaissance, en tant que spectateur, voire même à partir du moment où l'on cherche à réparer cet état du monde qui a déjà eu lieu. Cette image passée nous projette finalement dans une action future.

F. Vallos : Alors, je ne crois pas qu'il s'annule complètement. C'est bien là tout le problème. Et c'est bien aussi ce qui permet aux images de subsister. Mais oui cette attention (cette *merimna*) est effective et est présente. C'est cette projection qui vient produire un choc dans le regard. Et sa conscience est synéidétique.

F. Barreau : Je suis d'accord avec Fabien, je ne pense pas que ce retard s'annule. Je pense que la conscience de ce retard est importante, pour se situer dans le présent.

F. Vallos : Tout à fait d'accord.

Ce doute, essentiel à la photographie, est ce que nous avons nommé une nostalgie, comme expérience douloureuse du retour. C'est la constatation très profonde de Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*. Il y a chez les grecs un profond pessimisme (une profonde inquiétude et une profonde préoccupation) qui est à l'origine de la tragédie et à l'origine de l'épique. La proposition de la pensée chrétienne est de suspendre ce pessimisme en retirant la *merimna* et la *sunéidèsis*, de sorte que nous soyons heureux dans un monde que Dante a nommé (vers 1320) une comédie. La comédie est une épreuve du présent comme intensité qui s'oppose à la tragédie comme épreuve d'un passé qui vient hanter le présent. Or cette hantise est insolvable, parce qu'elle est incrustée dans le passé et que le retour en tant que tel est impossible. Cette insolvabilité est contenue dans l'image, dans toute image. La pensée chrétienne est la tentative d'anéantir cette insolvabilité à la fois dans le salut et dans le messianisme. Si le temps s'enroule sur lui-même, alors, tout ce qui a eu lieu est comme s'il n'avait pas eu lieu. Il n'y a dès lors plus d'insolvabilité, tout est résolu. Et l'on peut suspendre *doxa* (hantise) *merimna* (inquiétude) et *sunéidèsis* (préoccupation). Le suspens de la *merimna* et de la *sunéidèsis* est un suspens de la hantise et de la tragédie. Ce qu'il faut alors comprendre, c'est que l'effondrement partiel du christianisme (protestantisme et modernité) conduit à une nouvelle ère de la tragédie, donc de la souffrance. Elle est conjointe à l'apparition de la photographie comme expérience de cette hantise.

Il faut maintenant revenir et réaffirmer une définition de la synéidèsis :

*Le regard synéidétique est donc liée à un dévoilement de la latence\*, à un regard en continu sur l'état restant du monde et sur les conditions des êtres, au dépassement de l'hyperarchie, au désintéressement, à l'interprétation contemporaine de l'agir et à l'interprétation de la saisie et enfin à l'interprétation de nos modes de vivabilités.*

Il faudrait revenir pas à pas sur chacun des points en fonction des commentaires :

1. Le regard synéidétique est lié au dévoilement de la latence. Nous avons développé le rapport à l'alethèia : nous rappelons simplement que la latence appelle à du dévoilement. Or ce dévoilement (l'alethèia) est ce que Heidegger indique comme l'origine du processus artistique (*conférence d'Athènes* de 1967 \*\*). Le processus artistique est opposé à la latence : il en provient mais il s'en sépare. Il faut alors faire deux commentaires : le premier est lié à la parole du poète (Ungaretti) et de savoir s'il n'est pas important de laisser cacher ce qui est caché. Il semble qu'il faille prendre en compte la leçon du texte de Ungaretti : la question n'est pas de vouloir laisser cachées des choses, la question est qu'il s'agit d'un *inesauribile segreto*, d'un secret inépuisable (ou encore intarissable). En somme, quelque chose est rendu inaccessible parce que le fonds est inépuisable, parce qu'il est intarissable. Et c'est cela qui nous rend à la fois si malheureux et si tragique. Le fonds, et celui de l'image, son fonds synéidétique, sont inépuisables. La tâche du poète (de l'artiste) est de ramener au plus proche de ce fonds inépuisable.

\* C. Heilmann : Tu parles de l'alethèia ?

F. Vallos : A-lethè en grec. A- est la copule privative : elle désigne la privation. Lethè dit ce qui est couvert, voilé. A-lethèia dit ce qui dé-voilé.

L'alethèia est une manière beaucoup plus intéressante de parler de « vérité » : elle désigne non pas ce qui est vrai en tant que tel, mais ce qui est à un moment, donné comme dévoilé.

\*\* [http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/Pages-de-Cahier\\_de\\_LHerne\\_n\\_45\\_Heidegger.pdf](http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/Pages-de-Cahier_de_LHerne_n_45_Heidegger.pdf)

\* **C. Heilmann** : L'artiste contemporaine Constance Nouvel procède également de cette manière, en laissant reposer ses prises de vues quelques mois avant de les travailler et d'en extraire quelque chose de nouveau, déplaçant ainsi l'image originelle « prise » par l'artiste.  
**F. Vallos** : Exact.

\*\* **G. d'Ablon** : Avec le travail d'Aurélie il y a quand même une particularité à cette latence des images. Effectivement il y a un repos avant exposition mais comme

tu l'as bien dit Aurélie est une artiste et non seulement une photographe et ce qui est produit comme œuvre à partir de ces images sont plus des œuvres plastiques. Ces images latentes sont donc une réserve ou un fonds si tu préfères qui après une latence permet à une plasticité d'advenir. Je reviens sur cela car le séminaire débute sur la différence entre une photographie et un tableau et ici selon ce que tu écris cette latence est nécessaire après la prise or cette latence ne résulte pas de l'exposition d'une photographie seule.

Au fond je suis d'accord avec cette nécessité d'attente pour faire apparaître un travail mais je me demande juste ce que cet exemple dit de la monstration des photographies et de la latence nécessaire ou non à l'exposition d'une photographie car ici il semble que, si on attend, les photos se transforment en œuvres conceptuelles / structurales ou plastiques en générale.

**F. Vallos** : Tu as raison. Mais le processus d'Aurélie pourrait aussi fonctionner si elle n'était pas artiste. Il dit juste qu'une image, après sa prise, réclame une latence avant d'être montrer, comme document ou comme œuvre. Dans le cas d'Aurélie elle est transformée si fortement qu'elle apparaît comme image et presque plus comme photographie.

**C. Heilmann** : J'ai l'intuition que cette latence est également nécessaire pour un travail photographique documentaire. Ce n'est pas valable uniquement pour un travail formel (j'entends, qui

s'attache à la forme, à la perspective, à une compréhension de l'espace et certainement à plein d'autres choses que je ne saisis pas chez Aurélie Petrel).

**F. Vallos** : Bien sûr. Elle est nécessaire pour tout travail qui produit des images.

\*\*\* **M. Blanc** : Je trouve la métaphore de l'écharde de Benjamin vraiment très forte et bouleversante, et je me pose la question du rôle de l'artiste dans ce rapport à la temporalité et au choc provoqué par l'image : même si l'artiste peut choisir ce qui va être dévoilé ou

non, appréhender la latence, j'ai l'impression que la force de l'écharde réside justement dans son imprévisibilité et qu'elle fonctionne d'autant mieux plus l'écart est important entre prise de vue et réception mais peut-être que cette idée est fautive? En fait je me demande si l'artiste peut espérer avoir une prise sur son œuvre « comme écharde » ou bien si c'est cette quête sans cesse renouvelée qui en elle-même peut constituer une part de son travail? Est-ce que le fait de vouloir la provoquer n'annule pas tout effet de l'écharde? Même si j'ai l'impression de pouvoir trouver la réponse justement dans la relation entre voir et prévoir décrite plus bas, je me demande s'il ne peut pas y avoir un certain risque « d'artificialité » (je n'arrive pas trop à le dire autrement même si je sens que ce n'est pas exactement le bon terme) dans la tension permanente induite par la quête d'une telle image, une image à même de provoquer la prise de conscience ou le choc. Mais c'est encore un peu confus dans ma tête...

**F. Vallos** : Commentaire très intéressant. Il semble que nous ayons tous connu des épreuves de l'écharde du temps messianique. Je crois qu'il y a deux sortes d'« écoles » : la première consiste en tant qu'artiste ou en tant que celui qui montre à vouloir dévoiler (comme tu l'écris) cette écharde, puis la seconde consiste à s'intéresser à l'intensité du phénomène. Je crois que tu as raison. Vouloir révéler cette écharde, c'est la réduire. En revanche vouloir faire en sorte que demeure l'intensité d'une *synéidésis* c'est autre chose. C'est maintenir

l'intensité d'un regard, mais laisser advenir la tension de l'éclat (ou de l'écharde) si elle doit advenir. D'autre part c'est ce qui rend bouleversante cette idée d'écharde c'est qu'elle peut advenir à partir de n'importe quel objet, n'importe quelle image.

J'insiste sur l'importance de ton commentaire. Il est crucial. Je comprends ce que tu nommes par « artificialité ». C'est probablement ce qui donne cette impression de « raté » à une grande partie des images, des films et des œuvres, parce qu'on sent immédiatement un effet doxique d'insistance. C'est pour cela que je crois que l'œuvre à quelque chose à tenter du côté de l'intensité. Ce qui nous bouleverse c'est l'épreuve d'une intensité qui nous ouvrirait à être disposés (parce qu'attentifs et préoccupés) à une épreuve de cette écharde. C'est je crois le soupir d'Eurydice dans l'opéra de Monteverdi, le pan de mur jaune de Bergotte chez Proust, la bave de l'escargot dans *La Route des Flandres* de Simon, le verbe « disperde » dans le poème de Ungaretti, etc. ➤

Le second commentaire est lié à la pratique de l'artiste Aurélie Petrel. Elle insiste pour indiquer que la latence est nécessaire après tout travail de prise photographique\*. Il faut déposer les images et les laisser reposer avant de devoir les exposer\*\*. Parce qu'il faut passer du travail de prise à celui qui consiste à les adresser à d'autres (*e poi torna alla luce*, écrit Ungaretti, *con i suoi canti et li disperde*). C'est ce passage qui est complexe : passer de la latence à son exposition. Dans ce cas seul le travail artistique permet ce passage : de la prise à l'adresse. Or effectivement tout ne réclame pas d'être dévoilé : certaine prise demeure voilée. Car le dévoilement, pour être dévoilement, demande une temporalité opportune. On ne peut pas, n'importe quand, montrer n'importe quelle image\*\*\*. Le point ultime de la pensée asynéidétique consiste à ignorer le fonds et à supposer que toute image est visible n'importe quand\*\*\*\*. Or c'est strictement impossible et strictement douloureux.

2. Le regard synéidétique est un regard porté en continu sur l'état restant du monde et sur les conditions des êtres. Pour cela ont été évoqués les *Lettres du voyant* d'Arthur Rimbaud (13 et 15 mai 1871, lettres à Georges Izambart et Paul Demeny\*\*\*\*\*). En deçà de l'exécrable arrogance d'un Rimbaud de 17 ans, se trame une double idée de la poétique : d'abord elle doit être liée au matérialisme dès lors qu'il ne s'agira plus de rythmer l'action mais de tenir vers l'avant (ce qui signifie que la poétique ne tient pas à un processus élégiaque, mais à son inverse, c'est-à-dire une poétique tendue vers l'avenir). Il n'est pas question qu'elle soit objective mais qu'elle pointe vers le matérialisme



⇒ **M. Blanc** : Merci pour ces précisions je comprends mieux et ça éclaire encore d'avantage la subtilité de cette idée d'écharde, c'est incroyable d'arriver à nommer en une seule métaphore la fragilité et l'intensité de ce qu'elle nous permet de ressentir... C'est peut-être aussi là sa force : on la trouve plutôt qu'on la cherche ou la provoque et c'est la surprise qui renouvelle son effet, son efficacité et sa beauté. C'est aussi un peu vertigineux de penser que pour espérer un choc par l'image (du côté du spectateur ou de l'artiste) on ne peut s'en remettre qu'au surgissement! Je trouve que ça implique aussi

\*\*\*\*\* [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_%C3%A0\\_Georges\\_Izambard\\_-\\_13\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Georges_Izambard_-_13_mai_1871)

[https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_%C3%A0\\_Paul\\_Demeny\\_-\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871)

de l'histoire. Pour cela il faut que le poète soit un « voyant ». Que signifie se faire voyant? Cela signifie porter une attention extrême sur les formes et les objets du monde jusqu'à « épuiser en soi tous les poisons », c'est-à-dire jusqu'à épuiser en soi l'effet du pharmakon, autrement dit l'effet de ce qui occulte comme hantise (*doxa*) l'état dans lequel nous laissons le monde. Cette poétique exige une concentration sur l'état du monde (être voyant au sens de voir) et une projection sur notre avenir (être voyant au sens de prévoir). C'est cette relation du voir au prévoir qui constitue l'idée de la continuité du regard synéidétique.

3. Le regard synéidétique est une ouverture au dépassement de l'hyperarchie. Ici la question est un peu plus complexe et nécessite une redéfinition précise de l'hyperarchie. *L'arkhè* est la forme qui permet de comprendre la relation entre commencement et commandement (entre ordre et ordre, pourrions nous dire en français). *L'arkhè* est donc ce que nous nommons un « principe » (dont on retrouve la trace latine du princeps qui signifie à la fois celui qui commence et qui commande). Notre existence est donc liée à une série de *principes* qui sont *a priori* produits par l'être. Dès lors nous pouvons vivre soit selon cette puissance archétypale (c'est-à-dire qui produit la figure du principe), soit selon une puissance autarcique (selon la pensée aristotélicienne), ce qui signifie que nous sommes en mesure de penser les principes, soit de manière anarchique, ce qui signifie que nous pensons vivre sans principe, soit enfin de manière hyperarchique, ce qui signifie que nous déléguons cette relation à une puissance qui est

des choses très fortes sur la confiance que l'on doit accorder aux images.

**F. Vallos** : Confiance accordée aux images, mais surtout, confiance accordée à son regard et la performativité de tout regard. C'est cela qui est bouleversant. C'est cette puissance performative (littéralement qui passe par la forme) qui est sidérante et qui est la teneur la plus forte de l'œuvre.

**F. Vallos** : Le texte allemand dit [voir le lien avec le texte français et pour plus de précision voir le remarquable livre de Manuel Reyes Mate, *Minuit dans l'histoire*, éd. MUX., 2009, p. 293-296] : « *Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der «Jetztzeit», in welcher Splitter der messianischen eingesprenget sind.* Il fonde un concept du présent comme 'maintenant' dans lequel se sont fichés des échardes (*Splitter*) du temps messianique ».

*Splittern* provient du verbe *spleissen* : diviser; fendre, déchirer. Le terme écharde provient de l'allemand (*Scharte*) et indique ce même petit élément arracher à un autre.

\*\*\*\* R. Lods : Ce point me fascine. J'ai l'impression arrêtez-moi si je me trompe que cette image synéidétique implique, pour nous, un rapport presque *sacerdotal*. On sent au travers du séminaire du jour cet souffrance/violence inhérente à cette dialectique image/monde. Je romantise sûrement tout cela mais il me semble que ce questionnement du « que montrer? » (dans une *synéidèsis* qui nous échoie) tient du joug d'un ministre.

*A contrario* de ladite pensée asynéidétique, qui consomme l'image « et c'est tout », dans une ignorance de son usage, de ses conséquences et de sa gérance.

**F. Vallos** : Je vois ce que tu veux dite Raphaël, mais pour ma part c'est tout l'inverse, il n'y aucune part *sacerdotale* ni d'un ministère dans cet agir. Je m'explique : *minister* s'oppose à *magister* (serviteur vs maître) et pour moi il ne s'agit pas de cela. Sacerdotal renvoie à ce dont nous avons déjà parlé, le *sacer* qui est une séparation des usages (voir Agamben *Profanations*, 2005). En revanche, il y a un terme pour moi qui indique plus précisément ce dont tu parles, c'est le terme *liturgie*. En ce que ce travail appartient à une opérativité (à un service très précisément) commune.

**R. Lods** : *Mea culpa*, je suis un peu formaté de ce côté là. J'aime beaucoup mieux comment tu formules tout cela!

autre. Or le regard synéidétique, en tant qu'il est porté vers une *auto-archie*, permet un dépassement de l'*hyper-archie*.

4. Le regard synéidétique est ouvert au désintéressement en tant qu'il ne pense pas à produire des images pour simplement en rajouter ou pour produire une économie de l'image singulière et individuelle, mais au contraire pour produire des images qui tendraient à indiquer quelque chose du monde. En somme l'image synéidétique ne se pense pas comme un objet, mais comme une relation : en cela elle ne s'intéresse pas à un devenir objectif, mais elle est un processus qui permet de maintenir des relations avec l'état restant du monde.

5. L'image synéidétique est liée à l'interprétation contemporaine de l'agir et à l'interprétation de la saisie. Si elle est donc non intéressée à devenir un objet et à devenir objective, mais intéressée à maintenir des relations, ces dernières sont profondément tendues à la fois vers l'agir de l'être et plus encore, dans la question de l'agir, à celle de la saisie. La pensée et la philosophie contemporaines ne s'intéressent pas au fond à la question de l'être mais de l'essence de son agir, autrement dit à l'espace depuis où l'être agit. Cet espace, s'il est le monde, est à la fois modifié et perturbé par les effets de notre agir : et son essence est cet espace même. D'où l'urgence absolue à se préoccuper de l'état de cet espace (de cette espace). C'est cela la préoccupation centrale de la pensée. Et c'est aussi une interrogation poussée sur la question de la saisie (voir les séminaires et le colloque de l'an dernier) en tant qu'elle est un agir qui ne cesse de modifier l'état du monde et de le laisser à cette situation de choc et de détérioration.

6. Enfin l'image sunéidétique est liée à l'interprétation de nos modes de vivabilités\*. C'est l'expérience limite de l'image synéidétique en tant qu'elle s'intéresse au fond, depuis le regard sur le *fonds* (ce qui reste), aux conditions propres restantes de notre vivabilité. En somme que reste-t-il donc, encore, pour que nous vivions.

8 décembre 2020

\* F. Marseille : Cela me fait penser à S. Sontag qui met en lien production des images et mode de consommation « L'ultime raison du besoin de tout photographe réside dans la logique même de la consommation. Consommer c'est brûler, épuiser, et donc avoir besoin de refaire le plein ». Est-ce que l'image synéidétique n'est pas plus que liée à l'interprétation de nos modes de vivabilités ? En tant qu'expérience de ce qui reste, est-ce qu'elle ne vient pas rompre avec le fonctionnement de ces modes ?

F. Vallos : Merci Faustine ! Cette citation de Sontag est très importante. Je suis d'accord : l'image synéidétique devrait nous conduire à rompre avec nos usages et avec leur mésinterprétation. Cette logique de faire des images à tout prix est liée à cette logique asynéidétique que nous avons du monde.