

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)

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 *amérinnie* (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 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 *mèrimnique* et *synéidétique*. C'est pour cela que nous éprouvons un choc « fulgurant » au sens benjaminien (fragment [N 3, 1] de *Paris capitale du XIX^e 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 une écharde du temps méssianique (appendice A des *Thèses sur le concept d'histoire*).

Or ce choc est propre aux images photographiques, pas à celles picturales. Le choc y est différent. La

peinture nous parle d'elle comme expérience de l'intensité tandis que la photographie nous parle de l'événement comme expérience de l'intensité. Les deux nous ouvrent différemment à la *synéidèsis*.

Dès lors il s'agit d'une expérience complexe de temporalisation : quand nous éprouvons ce choc, un fragment du passé (très proche ou très lointain) vient enfler dans notre présent au 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.

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.

Le second commentaire est lié à la pratique de l'artiste Aurélie Pétreil. 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 le 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

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

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