



HAL
open science

Le voile prismatique. Éléments pour une théorie libidinale des images

Marta Nijhuis

► **To cite this version:**

Marta Nijhuis. Le voile prismatique. Éléments pour une théorie libidinale des images. Philosophie. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA091 . tel-02147359

HAL Id: tel-02147359

<https://theses.hal.science/tel-02147359>

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE

ED 267 Arts & Médias

EA 7343 LIRA (Laboratoire International de Recherches en Arts)

Thèse de doctorat en Esthétique et science de l'art

Marta NIJHUIS

Le voile prismatique
Eléments pour une théorie libidinale des images

Thèse dirigée par M. Antonio SOMAINI

Soutenue le 22 octobre 2018

Jury :

Mme Giovanna BORRADORI, Vassar College, Poughkeepsie, NY

M. Philippe DUBOIS, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

M. Galen JOHNSON, University of Rhode Island

M. Andrea PINOTTI, Università degli Studi di Milano

M. Thierry RASPAIL, Musée d'art contemporain de Lyon

M. Antonio SOMAINI, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

Sommaire

Résumé de la thèse.....	II
Remerciements.....	1
Introduction.....	4
Chapitre 1 : <i>L'image : une idée</i> différente.....	4 5
Chapitre 2 : <i>L'image désirante</i>	1 0 5
Chapitre 3 : <i>Dans le miroir d'autrui</i>	2 1 3
Chapitre 4 : <i>Embras(s)er l'image</i>	3 2 7
Chapitre 5 : <i>Feu le voile</i>	3 7 4
Conclusions.....	4 7 0
Annexes.....	6 0 1
Table des matières.....	6 7 1

Le voile prismatique

Éléments pour une théorie libidinale des images

Résumé

Cette recherche est le résultat d'un montage d'images issues de l'art contemporain, du cinéma et de la publicité avec des théories philosophiques, suivant le fil rouge déroulé par deux figures esthétiques qui ont traditionnellement été liées à la notion d'image : le miroir et le voile.

Il en émerge une figure esthétique inédite : le *voile prismatique*. À cheval entre miroir et voile, le voile prismatique entraîne une lecture anti-dualiste du monde du visible inspirée de la chair merleau-pontienne entendue comme tissu différentiel dans lequel chaque chose et chaque être ne se donnent que comme différences par rapport aux autres choses et aux autres êtres.

Dans le voile prismatique, la notion de chair est filtrée à travers celle, deleuzienne, d'« image-cristal », et ainsi enrichie d'une temporalité facettée et multiple faisant écho à la lecture de l'éternel retour de Nietzsche selon Deleuze et lui donnant par là une fondamentale tonalité libidinale, qui dans cette étude est analysée avec une référence particulière à Lacan.

La temporalité de l'image-cristal, réagissant avec la notion merleau-pontienne de chair et avec la temporalité mythique que Merleau-Ponty lui associe, fait surgir la figure du voile prismatique comme une sorte de « chair 2.0 », réalisant ainsi un outil théorique contemporain, en mesure d'aider à la compréhension du caractère toujours plus immersif et enveloppant de l'expérience actuelle des images, y compris les implications que celle-ci comporte au niveau de l'identité de celui qui regarde et de la perception de la vérité liée à son regard. Cela, sans jamais oublier l'aspect de séduction qui caractérise l'univers visuel, ainsi confirmant le lien intime qui entrelace images et désir.

Mots-clés :

art, cinéma, chair, cristal, Deleuze, désir, différence, identité, image, Lacan, Merleau-Ponty, miroir, perspective, philosophie, prisme, regard, séduction, vérité, voile

The Prismatic Veil

Elements for a libidinal theory of images

Abstract

This research is the outcome of a montage intertwining contemporary art, film, and advertisement images with philosophical theory, following the direction set by two aesthetic figures that have traditionally been related to the notion of image, namely the mirror and the veil.

What emerges is an unprecedented aesthetic figure, i. e., the *prismatic veil*, which, bouncing between the mirror and the veil, brings along an anti-dualistic interpretation of the world of the visible inspired by the Merleau-Pontian notion of flesh understood as a differential fabric in which things and beings only give themselves as differences with respect to all other things and beings.

In the prismatic veil, the flesh is filtered through the Deleuzian notion of « crystal-image », and hence enriched with a faceted and multiple temporality that echoes Deleuze's own reading of Nietzsche's eternal return, and hence characterising it with a fundamental libidinal approach, which, in this study, is analysed with a particular emphasis on Lacan.

By reacting to the Merleau-Pontian notion of *flesh* and to the mythical temporality that Merleau-Ponty himself associates to it, the temporality of the crystal-image makes the figure of the prismatic veil emerge as a sort of « flesh 2.0 », hence realising a contemporary theoretical tool aiming at favouring the understanding of the increasingly immersive and enveloping features of the present experience of images, including the implications that such an experience implies as for the identity of the viewer and for the perception of truth that is bond to his/her/their gaze. All this, without forgetting the aspect of seduction that characterises the visual universe, and hence confirming the intimate connection that intertwines images and desire.

Keywords :

art, cinema, crystal, Deleuze, desire, difference, flesh, gaze, identity, image, Lacan, Merleau-Ponty, mirror, perspective, philosophy, prism, seduction, truth, veil

Le voile prismatique

Eléments pour une théorie libidinale des images

*À l'aurore boréale que ma mère a été dans ma vie.
Sa lumière me guide toujours dans un enchantement de prisme.*

Remerciements

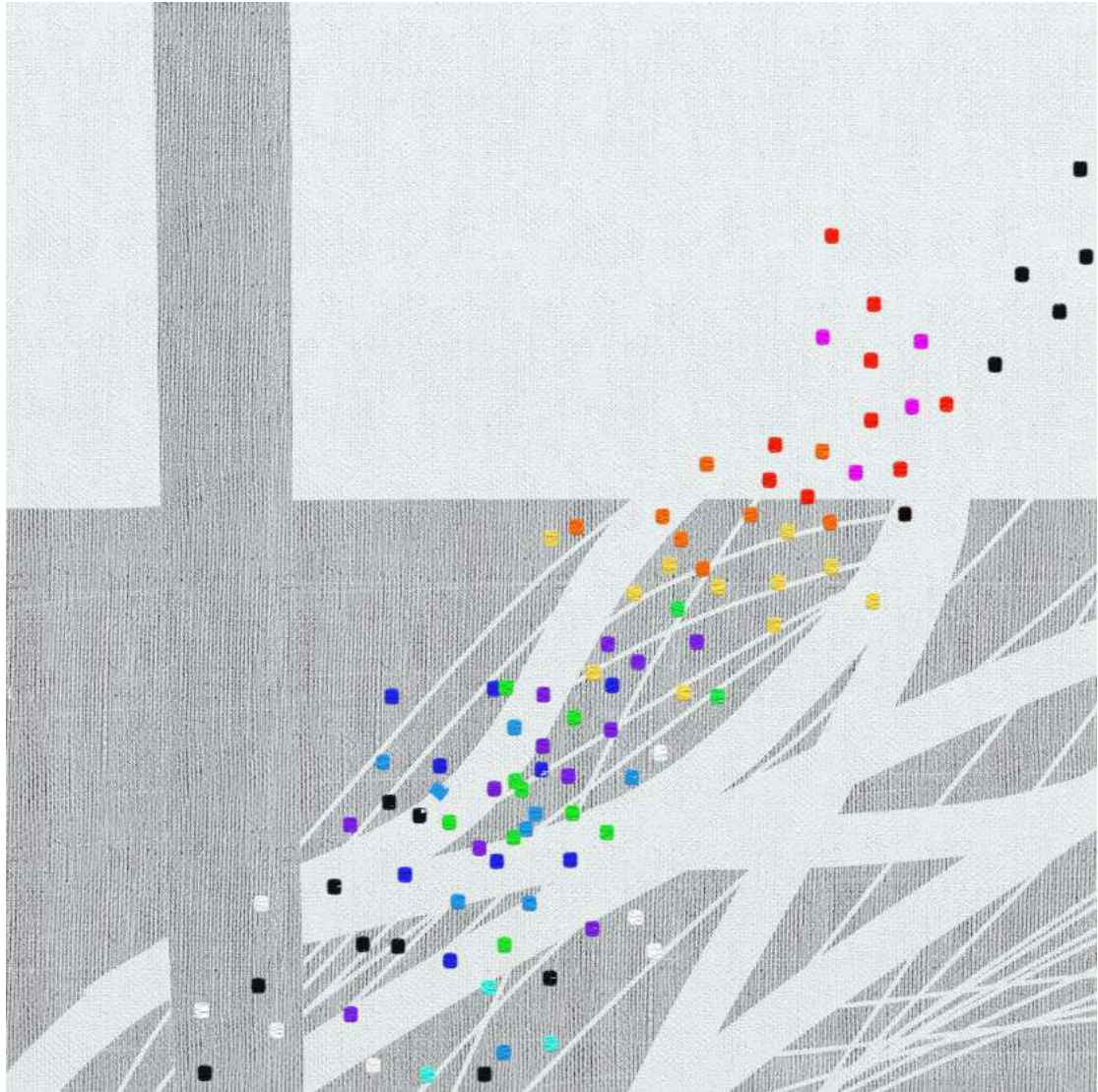
Si je devais dessiner le chemin qui m'a amené à accomplir ce travail de thèse, je ne me servais pas d'une ligne continue et sinueuse, mais d'un essaim de lignes fragmentées, alambiquées, unies par des segments inégaux et parfois fragiles. Dans mon dessin, ces lignes incertaines seraient parcourues de nombreux points – les traces de mes propres pieds en marche, bien sûr, mais aussi les empreintes laissées par ceux qui, malgré le parcours quelque peu intriqué et les passages délicats, ont voulu marcher à mes côtés, m'accompagnant, me soutenant, me conseillant chacun à sa manière, chacun mettant à ma disposition ses propres couleurs pour que je puisse trouver les miennes.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Antonio Somaini, de m'avoir donné carte blanche, m'offrant ainsi l'espace et la liberté d'exprimer ma créativité, tout en mettant au service de la rigueur de mon travail ses compétences et son expérience. En outre, je souhaite remercier Mme Giovanna Borradori et MM. Philippe Dubois, Galen Johnson, Andrea Pinotti et Thierry Raspail, d'avoir donné le feu vert au couronnement de ce parcours de recherche en acceptant de faire partie de mon Jury de thèse, avec tout l'engagement que cela implique.

Je remercie également Stanislas de Courville pour les traces rouges laissées dans mon texte par sa relecture critique si attentive

et pointue. Pour les couleurs multiples qui ont éclairci ma vie au cours de cette dernière année même dans ses moments les plus durs, me donnant l'énergie pour terminer ce travail, j'ai la chance de pouvoir être infiniment reconnaissante envers plusieurs personnes : Flavia Baldari, Anna Maria Barbero, Jacopo Bodini, Giovanna Borradori, Valeria Brigliano, Roberto Cavalli, Liliana Cheung, Silvana, Bruno et Stefano Corbellini, Anna Caterina Dalmasso, Jean et Galen Johnson, Giorgio Gennari Litta, Hans Kusche, Marie-Pierre Lebris, Patrizia Losa, Ghodsi Madani, Lidia Martini, Elena Mundici, Anne-Cécile Nentwig, Maaïke Nijhuis, Hans et Dieneke Nijhuis, Markus Ophälders, Chiara Palermo, Isabella Paradiso, Alberica del Pup, Lucia Rotta, Priya, Sapna et Matt Tugby, Gill Tugby, Lucia et Aurelio Valente, Laurence Verdu-Neto, Andrea Vernaza, Ross Wilson, ainsi que les élèves B2C du Bachelor Médiation Culturelle 2017-2018 de l'EAC Lyon.

Je remercie Mauro Carbone de la couleur-atmosphère que sa pensée dégage depuis treize ans dans mon travail et dans ma vie, Hendrik Nijhuis de m'avoir appris à m'émerveiller devant la lumière qui fait éclater les couleurs du monde et Erica Nijhuis d'avoir été la première à me dévoiler les nuances infinies cachées parmi les pages d'un livre. Enfin, je remercie Laura Paradiso, qui, même dans le noir le plus obscur et désespéré, a su discerner ses arcs-en-ciel.



00. Marta Nijhuis, *Remerciements en lignes et couleurs*, 2018

INTRODUCTION

Allongé sur la douce surface d'un gazon près de la courbure d'un fleuve, le philosophe Tchouang-tseu rêvait d'être un papillon. Dans ses mouvements légers et multicolores, il était heureux : il savait juste qu'il était un papillon, et il ne savait rien de plus que ce qu'il faut qu'un papillon sache. À son réveil, le papillon redevient Tchouang-tseu, mais Tchouang-tseu n'arrive pas à décider s'il avait lui-même rêvé être un papillon, ou si c'était le papillon qui avait rêvé être Tchouang-tseu.

En 1974, Jacques Lacan commente cette légende chinoise du IV^e siècle av. J.C. dans son Séminaire sur *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* :

Dans un rêve, il est un papillon. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire qu'il voit le papillon dans sa réalité de regard. Qu'est-ce que tant de figures, tant de dessins, tant de couleurs ? — sinon ce donner à voir gratuit, où se marque pour nous la primitivité de l'essence du regard [...] . Effectivement, c'est quand il était le papillon qu'il se saisissait à quelque racine de son identité — qu'il était, et qu'il est dans son essence, ce papillon qui se peint à ses propres couleurs — et c'est par là, en dernière racine ; qu'il est Tchouang-tseu.¹

¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 72. C'est moi qui souligne.

Autrement dit, lorsqu'il était un papillon, Tchouang-tseu était un regard désincarné de toute subjectivité : non pas un regard qu'un sujet adresse à un objet, non pas conscience ou pensée, mais mouvement, devenir-autre, transformation sans principe ni fin.

L'un des interlocuteurs directs de Lacan fut Maurice Merleau-Ponty. En introduisant l'une des notions-clés de sa pensée, on pourrait dire alors que ce regard-papillon, précisément en tant que *désincarné* par rapport à un sujet ponctuel, se constitue en tant que *chair* du monde, à savoir, dans les mots du spécialiste merleau-pontien Mauro Carbone, en tant que « tissu unique dont chaque corps et chaque chose ne se donnent que comme différence par rapport aux autres corps et aux autres choses »². Il n'arrive donc pas que Tchouang-tseu soit Tchouang-tseu en vertu d'une identité d'empreinte platonicienne, à savoir basée sur un rapport de ressemblance avec un modèle préalable, dont le nom propre, « Tchouang-tseu » indiquerait la stabilité³. Il arrive plutôt que Tchouang-tseu *se constitue* en tant que Tchouang-tseu en *se*

² M. Carbone, *L'amore al tempo del nichilismo*, Milano, Mimesis, 2005, p. 25. C'est moi qui traduis.

³ D'après ce que Gilles Deleuze écrit dans *Logique du sens*, le nom propre correspond à la tentative linguistique de stabiliser l'identité personnelle l'isolant du flux incessant du devenir. Cf. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 11.



I. Mark Grotjahn, *Untitled (Color Butterfly White Background 10 Wings 520)*, 2004

peignant à ses propres couleurs, c'est-à-dire en s'attribuant une identité *fantasmatique*, image qui se détache du sujet tel un *spectre* visible le définissant dans son caractère pluriel et devenant, (fig. I) au point de ne même plus lui laisser la stabilité du nom propre, car Tchouang-tseu est aussi Zhuangzi et Chuang-tzu, migration de l'identité dans le Babel des transcriptions, mutation de l'idéogramme dans l'alphabet, de l'image dans la parole : vol inconstant guidé par le vent de l'imprévisible.

« Ce n'était qu'un rêve », disons-nous des fois au réveil – déçus, si c'était un beau rêve ; soulagés, si c'était un cauchemar. Qu'un rêve, disais-je, car – comme l'observe Jacques Derrida – la pensée occidentale a toujours secondé « l'impératif rationnel de la veille »⁴. Derrida imagine un philosophe se confronter à la question suivante : « un rêveur [...] saurait-il parler de son rêve sans se réveiller ? »⁵ La réponse serait : « fermement “non” »⁶. Toutefois,

Toute autre, mais non moins responsable, serai peut-être la réponse du poète, de l'écrivain ou de l'essayiste, du musicien, du peintre, du scénariste de théâtre ou de

⁴ J. Derrida, *Fichus. Discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

cinéma. Voire du psychanalyste. Ils ne diraient pas *non*, mais *oui, peut-être, parfois*. Ils diraient *oui, peut-être parfois*. Ils acquiesceraient à l'événement, à son exceptionnelle singularité [...]. [I]l n'est pas impossible, parfois [...] quelque chose comme une vérité du rêve, un sens et une raison du rêve qui mérite de ne pas sombrer dans la nuit du néant.⁷

En effet, l'attitude occidentale de la pensée a traditionnellement été celle de se situer *face aux choses* pour les observer d'un regard vigilant et en saisir ainsi la vérité cachée. Se situant face au monde tel un *sujet* qui contemple un *objet* – un objet toujours passif et ainsi rendu inoffensif – le penseur occidental (le sage, le philosophe) s'est perché sur le plateau lumineux de la suprématie intellectuelle et a oublié son appartenance à ce même monde qu'il avait superbement cru *com-prendre* – à savoir, *prendre entièrement et d'un seul coup*, saisir d'un seul regard, bref, du geste *définitif* de la *sur-veillance* omnisciente du concept.

C'est pourquoi je voudrais accueillir la suggestion de Derrida, qui invite à *répondre devant le rêve*, à

⁷ *Ibid.*, p. 13.

cultiver la veille et la vigilance, tout en restant attentif au sens, fidèle aux enseignements et à la lucidité d'un rêve, soucieux de ce que le rêve donne à penser.⁸

Bref, il s'agit, « tout en se réveillant, [de] continuer de veiller sur le rêve »⁹. Et si, comme on a entendu Derrida l'observer, la psychanalyse et l'art (ou, plus en général, le monde des images) admettent la vérité du rêve, il faudra s'adresser à ces domaines pour que notre pensée revienne au monde qui lui est propre, aux images qu'il dégage tels des papillons multicolores.

L'image est, en elle-même, toujours mobile, toujours en devenir. D'après Georges Didi-Huberman, elle peut se qualifier – selon le cas – de « document et objet de rêve »¹⁰. L'essentiel, c'est de savoir la cueillir, c'est-à-dire, d'essayer de ne pas la saisir, mais de la suivre plutôt de notre regard, pour observer infatigablement ses mouvements, tels des entomologistes qui résistent à la tentation de capturer le papillon le plus magnifique, se laissant plutôt surprendre par la vision discontinue de ses couleurs en vol, par cette é-motion d'un

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ G. Didi-Huberman, « L'image brûle » [2004], dans L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 14.

instant qu'un jour lointain leur avait fait désirer pour la première fois de posséder tant de beauté. En effet, du dessous du verre, l'insecte épinglé montre toute la splendeur de ses formes, de ses symétries, de ses couleurs flamboyants, de ses nuances et de ses contrastes,

mais on s'aperçoit [...] qu'à cette image il manque tout de même l'essentiel : sa vie, ses mouvements, ses battements ses parcours imprévisibles, et même l'air qui donnait un milieu à tout cela .¹¹

Il faut donc déposer le filet et faire que notre regard prenne le vol avec le papillon, pour ne garder, de la détermination impétueuse de la chasse, que le devenir-insecte que Walter Benjamin décrivait de façon admirable dans les pages magnifiques de son *Enfance berlinoise* :

chaque battement ou chaque balancement de ces ailes qui me fascinaient m'effleurait d'un souffle ou d'un frisson. [...] [P]lus je me conformais de toutes mes fibres à l'animal, plus je devenais moi-même lépidoptère,

¹¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

et plus les faits et gestes de ce papillon prenaient la couleur de la décision humaine.¹²

Suivant une suggestion de Didi-Huberman, « [i]maginons donc l'image sous les traits d'un phalène, d'un papillon »¹³. Telle l'image, « le papillon ne fait que passer et relève, par conséquent, de l'accident plus que de la substance »¹⁴. Or, s'il est vrai qu'il y a des personnes qui pensent ne pas avoir de temps à perdre à se se laisser emporter dans le vol fluctuant de quelque chose de passager, il est vrai aussi qu'il y a des « gens plus propices à regarder, à observer, voire à contempler »¹⁵. Comme l'observe encore Didi-Huberman,

Ces gens se demandent si l'accident ne manifesterait pas la vérité avec autant de justesse – l'un n'allant pas sans l'autre, à leurs yeux – que la substance elle-même. Alors, ils acceptent de prendre, et non de perdre, le temps de regarder un papillon qui passe, je veux dire une image

¹² W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [1938], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987, tr. fr. J. Lacoste, « Enfance berlinoise vers mille neuf cent », dans Id., *Sens unique. Précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 42.

¹³ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

que l'on surprend à la cimaise d'un musée ou parmi les pages d'un album de photographies.¹⁶

Il s'agit de faire qu'un regard-papillon – devenir-autre et transformation, comme le remarquait Lacan à propos de Tchouang-tseu – tournoie librement ensemble avec un autre regard-papillon, à son tour, devenant : le regard de l'image. En effet, si l'on suit la suggestion des mots benjamins, le regard qui se déplaçait en vol dans le devenir-papillon dont rêvait Tchouang-tseu correspond au regard assoupi du devenir-homme du papillon, dans un jeu infini de regards-devenant-autre, guidé par le tissu conjonctif des différences charnelles dont le monde se fait. En effet, dans une théorie du regard qui ne voit plus de distinction entre un sujet et son objet¹⁷, nous ne sommes pas les seuls à observer le monde : celui-ci, à son tour, nous restitue un regard, nous remettant, de sa position *différée*, la *différence* dont il est tissé, nous rapportant à sa chair, dont nous faisons partie en vertu de notre lien indissoluble au sensible, au point que plutôt qu'à la substance, on finit par s'adresser à l'accident, car, comme le rappelait Didi-Huberman, à *nos yeux*, l'une ne se donne pas sans l'autre.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Une théorie, celle-ci, élaborée de manière presque complémentaire par le dernier Merleau-Ponty et le Lacan du *Séminaire XI*.

Et pourtant, il n'y a que deux ou trois ans, en visitant une exposition d'art interactif, j'entendais le commissaire dire, d'une pièce se composant en partie d'un objet en verre et en partie d'une image projetée, que l'objet en verre était réel, tandis que l'image ne l'était pas, ne s'agissant, justement, que d'une projection. Personne n'avait rien eu à objecter. Cela m'a fait me rendre compte combien une tradition platonicienne considérant l'image en tant que simple copie illusoire de la réalité – tradition qui a d'ailleurs modelé l'attitude de l'homme occidental envers les images – était encore présente et même très bien enracinée aujourd'hui, et ce, dans le milieu artistique aussi, malgré le fait que l'art du vingtième siècle ait été animé par une tentative constante de réhabiliter le caractère déformant de l'image, et bien que les conséquences de la pensée de Friedrich Nietzsche sur la philosophie aient sans cesse affirmé, contre l'identité de l'idée d'original, la nécessité de la différence dont l'image est porteuse.

Or, comme mon travail – artistique et théorique, car je suis une artiste pour qui la théorie est l'outil nécessaire pour remuer et laisser sédimenter les sollicitations incessantes des images – se fonde, justement, sur les images, il se base bien sur cette différence toujours glissante. C'est pour cela que j'estime important de rendre compte de la nécessité d'une telle base sableuse, et de le faire en démontant, dès le premier

chapitre de cette recherche, la base solide par excellence : celle de la division platonicienne entre modèle et copie. Grâce à deux lecteurs d'exception de l'œuvre de Platon – Ernst Cassirer et Gilles Deleuze – et en passant par la pensée explosive de Friedrich Nietzsche, je vais montrer que Platon lui-même – contre le platonisme entendu comme une simplification de sa pensée telle qu'elle a été filtrée dans les métaphysiques successives – était bien loin de considérer la division d'*εἶδος* et *εἶδωλον* satisfaisante, et se s'évertuera longtemps à la redéfinir, toujours poussé par une fascination inavouée pour les images émergeant, malgré lui, des tensions internes à ses dialogues.¹⁸

Ces réflexions vont se développer à partir de la rencontre avec des images. Des images de miroirs, tout d'abord, qui ne peuvent qu'évoquer les pages célèbres de la *République* où Platon condamnait les artistes en tant que simples producteurs d'apparences, rendant le miroir métaphore du caractère illusoire de la copie. Par le travail d'artistes contemporains tels que les jeunes Daniel Kukla et Brad Farwell, ou le déjà classique Daniel Buren, je vais donc commencer à discuter le problème de l'image miroir, qui reviendra dans les chapitres suivants.

¹⁸ Cf. *infra*, chapitre 1, §1, notamment p. 65-66.

Le cinéma, par contre, va me fournir les éléments pour analyser la théorie des images formulée par Platon dans le *Sophiste*, où la division se déplace du binôme *εἶδος/εἶδωλον* à la séparation ultérieure que Platon introduit au cœur de l'*εἶδωλον* : celle de *εἰκῶν*, la bonne copie, et *φάντασμα*, la copie trompeuse. À la lumière de films culte comme *Invasion of the Body Snatchers*, *Blade Runner* et *The Thing*, Platon sera vu comme un chasseur de « répliquants » *ante litteram*.

Je vais ensuite me tourner vers des *designs* graphiques pour discuter la question du *devenir* – que les images soulèvent en tant qu'inhérentes au monde du sensible – en termes d'*éternel retour*.

Enfin, par une analyse des peintures-installations de la jeune artiste américaine Alexa Meade et des célèbres triptyques de Francis Bacon, je vais faire le point sur le renversement deleuzien du platonisme, introduisant ainsi la nécessité d'élaborer, sur une telle base, une « nouvelle image de la pensée ».

La première question à se poser pour aller dans cette direction est la suivante : penser, est-ce suivre un parcours vers lequel nous sommes naturellement orientés, ou est-ce plutôt trouver de quoi nous forcer à réfléchir ? En débutant le deuxième chapitre, je vais tout d'abord suivre et commenter les

réflexions de Deleuze, qui penche plutôt pour la seconde hypothèse. Celle-ci définit la possibilité d'inaugurer justement une nouvelle « image de la pensée » : non pas une « bonne Image », à savoir le pré-supposé d'une tendance innée vers la vérité – donc déjà donnée, préliminaire –, mais plutôt une « image », avec un petit « i », au sens différentiel, pluriel et sans pré-supposé caractérisant le simulacre. Si la pensée est sans pré-supposés, elle est sans orientation préliminaire à la vérité. D'après Deleuze, nous ne pouvons être, en ce sens, que des êtres hostiles à la pensée, pour lesquels l'essentiel n'est donc pas dans la pensée elle-même – à savoir dans la substance intelligible : *εἶδος* – mais dans ce qui nous oblige à penser, à savoir dans le monde du sensible : *εἶδωλον*.

En effet, il y a, dans certaines images, quelque chose qui nous pousse à penser, quelque chose qui nous pique, qui nous blesse, qui nous oblige à regarder et à réfléchir. Roland Barthes l'appelle le *punctum* d'une image. À partir de l'analyse célèbre que le philosophe français fait de l'image du condamné à mort Lewis Payne, je vais commenter la dernière campagne publicitaire de l'artiste photographe Oliviero Toscani pour l'entreprise Benetton (2000) – faite justement de photographies de condamnés à mort – pour y trouver les

indices d'une réflexion autour de la question du montage. Je vais ainsi me tourner vers l'apport de Georges Didi-Huberman, qui examine le problème du montage en transformant un processus cinématographique en un *modus operandi* théorique. Par ces biais j'arriverai à discuter une œuvre emblématique de l'artiste italien Maurizio Cattelan, à savoir la sculpture-installation *Him* (2001), qui me donnera les éléments pour montrer à l'œuvre la puissance du montage différentiel théorisé par Didi-Huberman, la qualifiant de *punctum* qui blesse le regard du spectateur et l'obligeant ainsi à la réflexion.

Or, le montage est toujours fait de deux opérations opposées : la coupure – geste d'espacement nécessaire à isoler les fragments de film qui nous intéressent – et le rapprochement, par lequel on transforme les éléments rapprochés en une nouvelle constellation de sens. Distance et proximité coexistent donc de manière oxymoronique dans le processus du montage. Dans cette tension de fond, dans cet écart, peuvent se nicher de nombreuses variantes : pour en rendre compte, je vais suivre l'analyse que Slavoj Žižek fait d'un petit morceau de montage assez curieux du film de Michael Curtiz *Casablanca* (1942). Cela m'amènera à confronter la capacité *sé-ductrice* des images montées, entendue à la fois

comme pouvoir d'*attirer vers soi* pour ainsi – comme le disait Barthes – nous « saisir », mais aussi comme stratégie pour susciter et orienter le désir de qui regarde.

Je vais donc me concentrer sur ce nouvel aspect de la question de l'image : qui regarde ? Et comment ? La tradition représentative de la modernité occidentale, inaugurée à la Renaissance par l'invention de la technique picturale de la perspective monofocale, établit la figure du sujet, qui regarde à l'instar d'un voyeur – avec toutes les implications libidinales que cela entraîne. Ce sujet-voyeur oublie son corps et se fait œil absolu, pour épier le monde qui s'ouvre en face de lui comme si c'était un paysage se déroulant derrière une fenêtre (ou un grand trou de serrure). C'est l'architecte et théoricien Leon Battista Alberti qui a introduit en premier, en 1435, cette métaphore de la vision, thématissant ainsi un paradigme de domination du regard sur le monde qui deviendra majeur dans la culture occidentale. La vision à travers la fenêtre introduit bien sûr une ouverture – celle par laquelle nous voyons – mais aussi une séparation : celle entre le sujet-spectateur et le monde-spectacle. Ainsi se profile, par une manière de regarder le monde, une façon de le penser en tant que subjugué à notre

regard cogitant. L'historien de l'art Martin Jay caractérisera cette attitude en termes de « perspectivisme cartésien ».

Suivant les réflexions du philosophe et psychanalyste Gérard Wajcman, je vais analyser *Rear Window* (1954), d'Alfred Hitchcock, pour montrer en quel sens ce film est emblématique et du paradigme de la vision établie à la Renaissance et de son échec. En effet, le film montre que nous pouvons bien voir sans être vus, mais au moment où nous faisons trop confiance à ce regard saisissant et insaisissable, nous risquons de découvrir de manière troublante qu'au privilège de la vision s'accompagne nécessairement la possibilité de son revers : ce même regard que nous jetons sur le monde peut revenir vers nous, comme un dangereux *boomerang*, car interpeller le monde par un regard c'est déjà en être regardé, en être concerné, en être im-*pli*-qué – plis du même tissu sensible palpitant d'énergie pulsionnelle. Voilà que le corps, qui avait été oublié au nom d'une vision toute-puissante, revient avec toute sa charge libidinale.

C'est donc à une analyse à cheval entre la question du regard du monde et son revers en termes de désir que je vais consacrer la deuxième partie de ce chapitre. La scénographie de Salvador Dalí pour le film de Hitchcock intitulé *Spellbound*

(1945) et l'œuvre beckettienne *Film* (1965) vont me fournir les éléments pour réfléchir sur le caractère de coupure de l'inconscient et sur la notion lacanienne d'objet petit *a* en tant que regard clivé, scindé, rendu partiel. Cela me permettra de discuter davantage le problème de la chute du Sujet en tant que figure dominante, une chute inhérente à la volonté de suprématie du sujet-voyeur de la Renaissance lui-même, car, en se séparant du Monde-objet par un geste – justement – de coupure, il s'expose malgré lui à ce Monde qu'il extériorise, dont le regard est son propre regard – clivé, scindé, rendu partiel : bref, objet *a*.

C'est toujours par *Film* de Beckett que s'ouvre la dernière partie du deuxième chapitre, consacrée à la question de ce regard extériorisé d'où jaillit l'auto-perception et de son statut libidinal en tant que regard rendu Autre. De Freud à Lacan, en passant par les réflexions du philosophe Régis Debray, je vais théoriser une proximité, dans l'univers érotico-thanatique des images, de la notion de compulsion de répétition par rapport à celle d'éternel retour des différences.

Enfin, je vais avancer quelques considérations à propos du problème de la jouissance des images, liée à la question du

regard d'autrui qui prendra forme davantage dans le chapitre suivant.

Dans l'espace enveloppant du monde regardé-voyant, l'autre dont on parle n'est pas un autre frontal, séparé, qui en tant que tel puisse être exclu du champ du sujet et duquel ce dernier puisse trouver un abri. Il devient plutôt un Autre virtuellement omniprésent, dont le regard est scindé par rapport à l'œil-organe-de-la-vision, projeté par moi-même dans n'importe quel objet animé ou inanimé : une scission qui le transforme en un inquiétant objet *a*, l'objet-cause du désir, *coupure* ouvrant au pouvoir insaisissable de la jouissance, toujours en équilibre instable entre principe de plaisir et pulsion de mort.

Le troisième chapitre s'ouvrira avec un renvoi à des réflexions lacaniennes qui précèdent de presque trente ans les observations enregistrées dans le *Séminaire XI*. En effet, dans *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, présenté par Lacan dans une première version déjà en 1936, on peut trouver des remarques fondamentales à propos de la schize de l'œil et du regard. Au sein de ce travail, que je vais examiner en écho avec les réflexions de Merleau-Ponty sur *Les relations avec autrui chez l'enfant*, le miroir figure comme la surface sur laquelle, dans la confrontation avec l'image réfléchie, se constituent,

premièrement, la conscience jubilatoire et imaginaire du Je ; deuxièmement, l'affirmation symbolique du sujet dans l'horizon social, et troisièmement l'émergence jouissive du Réel se manifestant comme regard partiel et étranger, extériorisé par le Je et restitué par cet autre que malgré tout Je suis, en une dynamique d'inquiétante dépossession du Sujet se traduisant, dans l'algèbre lacanienne, par le symbole d'un S barré (\$). C'est bien dans la découverte de sa propre image réfléchi sur la surface du miroir que l'enfant découvre, outre soi-même, l'autre qui l'habite. Dans le miroir « je est un autre » : mon regard me regarde comme le regard d'un autre. C'est la sensation perturbante, abyssale et dichotomique que Freud avait qualifiée d'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*).

Après avoir montré en quoi ce revers perturbant de l'identification est déjà inscrit dans la fixité jubilatoire de l'imaginaire égoïque – point de repère figé et défini par rapport auquel il m'est possible de former mon « Je » – je vais mettre en lumière l'aspect « monstrueux » lié justement à la « monstration » de cette ambiguïté moi-autre. À ce propos, me servant des notions lacaniennes, je vais analyser le personnage de Danny/Tony dans le film de Stanley Kubrick, *Shining*, en partant justement de l'image de l'enfant face au miroir. Cela m'amènera à développer des réflexions concernant le désir comme « désir de l'autre » vu à travers la notion

problématique de libido, et plus précisément à travers celle de lamelle en tant qu'excès non-mort, déclenché par l'ambiguïté moi-autre, d'où jaillit le Réel de la jouissance.

Dans le deuxième paragraphe, des portraits – réalisés par la jeune artiste américaine Allison Diaz et faits de fragments de visages différents telles des vues kaléidoscopiques de la dichotomie moi-autre – vont me suggérer un montage théorique de la notion merleau-pontienne de *chair* et de celle deleuzienne de *chaosmos* ; une notion marquée, comme on l'aura vu dans le premier chapitre, d'une forte composante dionysiaque et, en ce sens, libidinale. Cela me reconduira, par ailleurs, au questionnement fondamental du renversement du platonisme. À la lumière de ce tissage critique exploitant les images comme sources autant « scientifiques » que les textes théoriques cités, je vais m'adresser à l'œuvre de l'artiste chinois Liu Bolin, détectant dans son caractère éminemment mimétique – que Platon aurait considéré emblématique de l'illusion du sensible – le chiffre anti-platonicien de notre implication dans l'étoffe charnelle du monde.

Une telle implication peut se qualifier, en termes merleau-pontiens, d'« en-être », au sens d'un lien-écart définissant l'inconscient du sujet comme le point aveugle de sa conscience, une sorte d'envers de la conscience. Par l'expression d'« envers de la conscience » Lacan définit le

regard entendu comme phénomène anamorphique ou, pour le dire autrement, objet *a*. Je vais donc suivre l'analyse lacanienne du tableau de Hans Holbein *Les ambassadeurs*, pour ensuite l'élargir à l'examen de l'œuvre de deux artistes contemporains – Li Hongbo et Jonty Hurwitz – qui travaillent le phénomène de l'anamorphose en sculpture, produisant une critique visuelle de la frontalité subjectivante.

En particulier, l'œuvre de Jonty Hurwitz – se servant d'un miroir déformant qui permet de voir ses sculptures anamorphiques comme des formes reconnaissables – finit par incorporer, en l'anamorphosant, l'image du spectateur, alors que la sculpture prend une forme définie. Nous mettant face au miroir de l'anamorphose, l'artiste nous oblige à faire face à l'impossibilité de distinguer de manière platonicienne la forme et la déformation, la vérité et l'illusion, le sujet de la vision et son objet, le moi et l'autre, car l'un peut à tout moment se reverser dans l'autre.

Pour m'interroger autour de la temporalité de cet horizon de réversibilité, je me tournerai alors vers la réflexion de Mauro Carbone, qui thématise l'expression merleau-pontienne de « précession réciproque », refusant ainsi la dynamique typiquement platonicienne de précession d'un élément « premier » sur un autre, qui ne pourra qu'être « second » et, en ce sens, subordonné à ce « premier ». Ce raccord du travail

de Hurwitz à la pensée de Carbone me permettra de reprendre la notion deleuzienne de chaosmos – issue de la lecture que le philosophe français fait du problème de l'éternel retour chez Nietzsche – pour essayer d'esquisser l'horizon temporel de la dynamique réversible en tant que temporalité se déployant selon la chao-errance d'une mise en abîme.

Encore une fois, des images artistiques vont me montrer le chemin des liens théorétiques à établir. En effet, en essayant de lire par la notion deleuzienne de « cristaux de temps » la série des *J(y)eux d'eau* que j'ai moi même réalisée dans mon parcours de plasticienne, je vais voir la connexion du cristal deleuzien – « amplification » du miroir dans la figure du prisme – et de la notion merleau-pontienne d'« originaire en éclatement perpétuel ».

En essayant de voir une telle connexion à l'épreuve des images, je me tournerai vers l'œuvre de nombreux artistes, dont le travail du duo français Adrien M et Claire B intitulé *Anamorphose temporelle*, où le temps fait image, se donne dans la forme – ou, pour mieux le dire, dans la déformation – d'un mouvement anamorphique. Je vais lire l'*Anamorphose temporelle* d'Adrien M et Claire B en tant que « vissage » temporel au monde – une autre manière de dire l'« en-être » merleau-pontien. Dans ce « vissage » les extases temporelles s'enveloppent les unes les autres en une dense substance

anachronique qui fait penser à la temporalité mythique que Merleau-Ponty référait justement à l'horizon charnel de la réversibilité.

Ce qui prend forme à partir du dialogue entre textes et images dans le troisième chapitre, c'est la tentative de commencer à théoriser un lien intime entre la notion merleau-pontienne de chair du monde comme « phénomène de miroir » et celle deleuzienne – faite de miroirs multiples – d'image-cristal, en traçant un dénominateur temporel commun enraciné dans la « signification latente » de l'éternel retour nietzschéen, à savoir le temps inconscient d'un « chaosmos ». Tout cela, évidemment, tenant compte de l'aspect fondamental du désir, qui s'entrelace tant à la morphologie qu'à la temporalité de cette chair-cristal par la forme instable d'une anamorphose toujours potentiellement réversible.

Au cours des chapitres successifs, ma tentative sera celle de préciser ce développement de la notion de chair, cette version éminemment visuelle de la chair, dans la figure inédite du *voile prismatique*, qui sera à entendre comme une image théorétique synthétisant le statut réversible-enveloppant de la vision, sa charge libidinale et son apport à un questionnement autour de la vérité en une époque – la nôtre – où la prolifération des images rend la « vérité » un concept

obsolète, voire « vintage », qui pourtant – et même peut-être en raison de cela – ne cesse d’être actuel.

Pour aller dans cette direction, le parcours du quatrième chapitre prend appui, tout d’abord, sur certaines des réflexions de Georges Didi-Huberman. D’après lui, l’image, telle une phalène, désire le feu. Il s’agit du feu du réel qui lui est soutenu, dont elle est la peau, constituant ce qu’on appelle la « réalité » ; il s’agit du feu du devenir incessant qui caractérise le monde d’*εἶδωλον*, puisque *εἶδωλον*, l’image, renaît après s’être consumé dans les flammes, tout comme le Phénix, en un jeu chaotique de miroirs où la création est l’envers de la destruction et inversement.

C’est justement en suivant Didi-Huberman, que je vais me tourner vers l’œuvre de Claudio Parmiggiani, qui a fait de ce qu’on pourrait appeler une « iconoclastie iconophile » le *leitmotiv* de son art. À travers Parmiggiani, nous verrons comment l’image s’adresse toujours à un temps cao-errant, surgissant de l’imminence intempestive d’un long instant enflammé de vie et de mort, un temps mythique où se mélangent le début et la fin, donnant lieu à la possibilité même de la vision entendue comme le résultat d’un entrelacement nécessaire d’actualité et virtualité.

La juxtaposition des traces de feu se manifestant par les images de Parmiggiani et du temps cristallin qui en est dégagé,

donne lieu, dans mon parcours théorique, à une nouvelle image : celle d'un cristal aux qualités excellentes, à savoir, le diamant. En effet, ce Cristal par antonomase naît d'un processus de combustion à des températures extrêmes et partage donc avec les images de Parmiggiani une mémoire secrète du feu, une volonté de survivance *malgré tout* au nom de laquelle dans chaque image survivante demeurent, comme une puissance non-actualisée mais toujours imminente, les images sacrifiées. Une telle puissance se déploie en un montage facetté, comme l'est la surface du diamant, pourvu qu'elle soit opportunément *découpée*.

La coupure devient donc encore une fois protagoniste de mes réflexions – la faille, la blessure, le point où l'image souffre, brûle, le lieu dystopique où se produit ce que, dans le lexique minéralogique, on appelle « le feu du diamant », à savoir la variété et l'intensité des couleurs se manifestant lorsque la lumière blanche traverse le cristal. Nous allons y parvenir par un réseau théorique entretissant Freud, Lacan, Benjamin et même Proust, Baudelaire et Boulgakov, pour découvrir encore une fois que, comme les manuscrits dans *Le Maître et Marguerite*, les images ne brûlent pas, mais se multiplient, se différencient, émergent dans leur puissance mnésique de refoulé qui revient – non-mortes, libidinales. La coupure – la blessure, le coup – est donc nécessaire afin que le

feu de l'image-cristal puisse éclater et ses facettes rendre visibles leurs relations en devenir, se déployant dans les variations multiples du prisme. Cette même coupure, cette prise de distance – une distance d'artistes, aurait dit Nietzsche – qui est à la fois un étrange rapprochement, est bien ce qui permet à l'image de lever ses yeux – comme Benjamin le disait de l'aura – , à savoir de nous interpeller par son regard, en nous interrogeant, par conséquent, quant à notre position dans le monde et mettant ainsi en évidence nos *correspondances* avec lui.

De telles considérations s'appuieront finalement sur l'analyse de l'œuvre plastique de Maggie Cardelús, qui, comme Parmiggiani, maîtrise l'art de ce que j'ai appelé « l'iconoclastie iconophile ». Si Parmiggiani agit par le feu, Cardelús s'arme d'une lame pour soustraire l'image-phalène dont parlait Didi-Huberman de la fixité congelée à laquelle la soumet l'entomologiste-collectionneur, restituant à l'image-phanène, en un acte de destruction-crédation, son mouvement, son émotion, et la remettant, dans un seul cristal de temps, à la structure infatigablement changeante de la chair.

Dans le cinquième et dernier chapitre, une œuvre de l'artiste brésilien Ernesto Neto va me permettre d'introduire la figure du voile qui, quant à elle, aura déjà parcouru silencieusement toute ma recherche. Je vais montrer comment

le voile – qui, tel le miroir, a été traditionnellement lié à l'image entendue comme objet décevant – partage avec le miroir des caractères fondamentaux relatifs au rapport entre visible et invisible, nous donnant à voir de manière efficace la différenciation charnelle du monde, au point qu'on peut dire que la chair n'est pas tout simplement *phénomène de miroir*, comme l'avait écrit Merleau-Ponty, mais aussi *phénomène de voile*, comme semble en quelque sorte le suggérer Mauro Carbone en l'interprétant dans les termes d'un *tissu* de différences. En effet, si le miroir est, pour le dire avec Lyotard, « une manifestation qui cache »¹⁹ – qui cache sa propre surface en montrant la profondeur de l'image – le voile est un recel qui manifeste : en cachant il montre, comme les fantômes de l'artiste tchèque Jakub Hadrava, dont l'invisibilité est rendue visible par de grands draps blancs sculptés en marbre. Comme l'écrivait Nietzsche dans des pages très célèbres : « nous sommes trop aguerris, trop graves, trop joyeux, trop éprouvés par le feu, trop profonds » pour croire encore « que la vérité soit encore la vérité dès qu'on lui retire son voile »²⁰. Sur cette longueur d'onde, je vais évoquer encore une fois le travail de

¹⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, p. 31.

²⁰ F. Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882], tr. fr. P. Klossowski, éd. revue, corrigée et augmentée par M. B. de Launay, *Le gai savoir*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. V, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1982, p. 27. C'est moi qui souligne.

Maurizio Cattelan en le mettant en tension avec une œuvre de Magritte, l'une en tant qu'elle utilise la figure du voile pour montrer la vie qui parcourt la mort, l'autre en tant qu'elle s'en sert pour montrer la mort qui parcourt la vie : dans les deux cas, le voile étant l'élément qui permet la visibilité, comme il arrive lorsqu'on se rend compte de la présence d'un bâtiment que l'habitude avait effacé du paysage nous entourant, uniquement parce qu'il est désormais caché par un échafaudage – ou par une œuvre de Christo et Jeanne-Claude. Je vais ensuite introduire une série d'images, de Phidias à Sanmartino en passant par Erwin Blumenfeld, où est particulièrement évident cet étrange pouvoir paradoxal du voile, de révéler ce qu'il cache tout en cachant ce qu'il révèle, en un cercle toujours recommencé d'occultation et monstration par lequel se constitue le visible en tant que différenciation toujours différenciante, entrelacement de fibres multiples qui à la fois relie et distingue les variantes infinies du thème « monde », ainsi que les fils secrets de nos rapports empathiques et libidinaux à l'égard de l'univers qui nous entoure.

Je vais donc essayer de fusionner la figure du voile et celle du miroir dans le *voile prismatique*, la figure inédite que je mentionnais tout à l'heure, que je vais caractériser en recourant à une métaphore de Tolkien – image en paroles – et par le travail plastique de Gabriel Dawe, Julie Legrand, Bjoern

Ewers, Janet Echelman, Tomás Saraceno, Alejandro Gonzáles Iñárritu, Yoko Ono, Olafur Eliasson, Antoine Catala ainsi que – en très bonne compagnie, je ne peux pas le nier – ma propre recherche artistique. Le voile prismatique naît, dans ce parcours, comme une lecture anti-dualiste du monde du visible inspirée de la notion merleau-pontienne de chair entendue, selon l'interprétation de Carbone, comme tissu différentiel dans lequel chaque chose et chaque être ne se donnent que comme différences par rapport à toute autre chose et tout autre être. Dans le voile prismatique la notion de chair du monde est filtrée à travers celle de l'« image-cristal » deleuzienne pour s'équiper d'une temporalité facettée et multiple faisant écho à la lecture que Deleuze lui-même donne de l'éternel retour nietzschéen, et se colorant ainsi d'une fondamentale tonalité libidinale, dont je vais essayer d'analyser les implications avec une référence privilégiée à Lacan, mais sans oublier un rappel à Freud. La temporalité de l'image-cristal, en faisant réaction à la notion merleau-pontienne de chair et à la temporalité mythique que Merleau-Ponty associe à cette dernière, éclaircit et élargit la lecture merleau-pontienne, qui à son tour étend la notion deleuzienne bien au-delà de l'image cinématographique à laquelle Deleuze lui-même la référerait. Le voile prismatique se propose donc comme un outil théorique en mesure d'exprimer à la fois la puissance ontologique et la complexité libidinale de

l'image, avec une attention particulière aux images actuelles, à savoir, au caractère de plus en plus immersif et enveloppant de l'expérience actuelle des images, tout comme les implications qu'elle comporte au niveau de l'identité de qui les regarde et, par conséquent, de la perception du vrai, sans négliger, par ailleurs, l'aspect de la séduction qui caractérise l'horizon visuel, et confirmant ainsi le lien qui connecte images et désir.

Pour essayer de préciser cette nouvelle figure esthétique dans ses caractères constitutifs, je vais soulever la question de la relation fondamentale entre lumière et ombre à propos de la chair, par le recours à la recherche de Carbone sur l'inspiration hermétique de certains passages merleau-pontiens, pour en sortir avec une caractérisation de la chair elle-même comme matière – *χώρα* – à la fois amorphe et informatrice d'elle-même – ce qui s'applique bien aussi à la figure du voile prismatique, surface occultante et révélatrice, opaque et transparente, lumineuse et obscure, dé-formante et trans-formante. Et comme aujourd'hui ce qui occulte et révèle, opacifie et rend transparent, illumine et obscurcit, dé-forme et trans-forme, c'est précisément l'écran, je vais analyser certaines des technologies écraniques récentes les plus fascinantes, de Google Glass à Oculus Rift et Magic Leap, pour voir comment leur fonctionnement ne fait que réfléchir celui du voile prismatique, son *spectre visible* – à savoir, ses possibilités et ses

différenciations – se créant justement grâce aux variations perceptives dont de telles technologies, ou encore les œuvres d’art que j’aurai examinées tout au long de ma recherche, sont un exemple extraordinaire : plis d’une peau prismatique des choses, d’une membrane prothétique de différences qui tend notre corps vers les autres, vers le monde, voire vers l’univers et son temps chaotique, pellicule libidinale qui unit et différencie moi et l’autre, rendant, dans l’ambiguïté de ses déploiements, le désir – et la perversion qui en est une dérive – une condition inépuisable.

D’un tel désir les *Conclusions* vont explorer le côté obscur, ouvrant ainsi des pistes de réflexion dont cette recherche veut être le tremplin. Je vais mettre en avant en particulier le problème de la jouissance comme imposition dans les sociétés occidentales actuelles, me servant de la lecture que Slavoj Žižek fait de Lacan, mais aussi de l’analyse d’une dystopie futuriste – un futur, d’ailleurs, déjà presque présent – comme celle montrée par le film *The Circle* (2016). Je vais en outre remarquer comment cette condition actuelle partage certains aspects inquiétants de la dictature stalinienne des images, mettant certaines des caractéristiques de cette dernière en parallèle avec le fonctionnement social de réseaux virtuels tels Facebook. Dès lors, je vais développer une réflexion à propos de la tendance individualiste – bien documentée par la pratique

du *selfie* – d’une époque où, avec la chute du sujet, même la notion d’individu est désormais vide de sens. Je vais donc réfléchir davantage sur la crise des ordres symboliques qui fait pendant à la mort de Dieu pour terminer en discutant du statut de la vérité aujourd’hui. Je vais alors reprendre l’ancienne métaphore de la femme-vérité à dénuder et la mettre en parallèle avec l’image en tant que femme trompeuse, séductrice – Eva ; je vais le faire en discutant la mascarade féminine selon Lacan, mais aussi la notion d’ *ἀλήθεια* chez Heidegger : encore une fois histoire de monde vrai et monde apparent, de distance et proximité – en un mot heideggerien, *Ent-fernung*, éloignement du lointain, é-loignement, dé-loignement, distance et proximité réunies dans la disjonction d’un terme oxymoronique. Mais si, d’après Nietzsche, une fois éliminé le vrai monde, nous avons aussi éliminé le monde apparent²¹, il faudra justement s’adresser à la figure rhétorique de l’oxymoron et concevoir finalement des illusions véridiques, qui ne seront pas la Vérité, ni des mensonges, mais une « vérité(s) » potentiellement plurielle, que les guillemets, telles des ailes de papillon, puissent lever en vol vers des horizons dé-loignés – proches lointains, lointainement proches,

²¹ Cf. *infra*, chapitre 1, §2, p. 71.

comme une aura benjaminienne, ou une *Entfernung* heideggerienne – là où se profile une nouvelle image de la pensée.

Je vais terminer cette *Introduction* par un avertissement méthodologique. En français, on parle souvent en termes de « sujet » d'une recherche. Dans ma langue maternelle, l'italien, on entend la même chose lorsqu'on parle de l'« objet » d'une recherche. Le paradoxe linguistique souligne encore une fois l'impossibilité d'établir une distinction précise entre le domaine de l'un et de l'autre. Pour tenter une cohérence par rapport à cette incohérence de fond, ma recherche n'aura donc ni de sujet, ni d'objet véritables, au sens où elle ne pourra pas s'installer dans le *cadre* d'une pensée représentative où c'est l'auteure qui établit préalablement l'espace de la recherche, le délimitant comme le peintre de la Renaissance délimitait l'espace pictural en tant qu'objet passif à la merci du regard actif du sujet. Dans l'horizon facetté que je vais évoquer, la structure de la recherche se fait aussi mobile, en devenir, changeante et imprévisible que les images dont elle se propose d'être l'étude. Pour reprendre la comparaison avec la peinture de la Renaissance, je ne serai donc pas, théoriquement, un Leon Battista Alberti, délimitant son cadre et agissant de son geste cogitant à l'intérieur de ces

limites pré-imposées, mais plutôt un Holton Rower, (fig. II.I et II.II) laissant son geste créatif se conduire par les parcours variés d'une image *se peignant de ses propres couleurs*. Artiste newyorkais, Rower réalise ses *Pours* [Versements] en vidant l'un sur l'autre le contenu de dizaines de gobelets pleins de peinture acrylique aux couleurs variées. Les cercles concentriques d'acrylique se formant par une telle pratique s'élargissent doucement lorsqu'une nouvelle couleur est ajoutée et prennent possession de l'espace, sans restriction. Le résultat est un processus envoûtant qui, d'une lenteur hypnotique, brise la perception du temps. L'œuvre qui en surgit n'est pas un paysage apprivoisé, préalablement découpé dans l'espace d'une fenêtre, mais un paysage sauvage, où les couleurs ont joué leurs propres limites en interagissant avec la viscosité et la densité des autres couleurs, avec l'air les séchant, avec la main les nourrissant de nouvelles matières.

Au peintre ne reste qu'à agir passivement, à regarder l'évolution des questions, à les laisser s'exprimer et à ajouter de la matière là où le processus le demande, en tirant ainsi des conclusions ouvertes à d'autres implications, sans la prétention d'une finitude et d'une exhaustivité qui ne peuvent jamais être atteintes dans un horizon charnel en devenir constant.



II.I Holton Rower, *Pour*, 2010



II.II Holton Rower, *Pour*, 2010

Je laisserai donc faire que, non pas le sujet ou l'objet, mais la *matière* de ma recherche, évolue, s'épanouisse, se resserre selon les dynamiques qui la parcourent, selon les réactions que la juxtaposition des questions provoque. Je ne guiderai pas les questions, ni les images, mais je m'en laisserai guider, interpeller, diriger, faisant ainsi émerger leurs intelligences créatives, les secondant, les laissant réagir avec mon geste, ma sensibilité, ma propre intelligence créative par un montage différentiel comme le sont les fibres d'un seul tissu moiré – plus de distinction entre mon intelligence et l'intelligence des choses : que des dialogues, que des tensions dynamiques guidant les deux dans des directions multiples.

Pour le dire autrement, et reprenant la métaphore par laquelle j'ai démarré cette *Introduction*, je ferai du fait de déposer le filet à papillons et de suivre l'é-motion colorée d'une image en mouvement la méthode même de mon travail, puisque si le mot *méthode*, du grec *μέθοδος*, signifie *recherche, enquête, investigation*, à savoir, processus dynamique qui fait que la manière dont on travaille – elle aussi, s'appelant méthode – ne peut qu'être marquée, comme dans une mise en abîme, par le même mouvement qui parcourt toute quête : d'un indice à l'autre, vers une fin nous permettant de revoir les choses qui étaient déjà là depuis une perspective entièrement neuve et ainsi, par reflet, les renouvelant, ouvrant à des constellations

de sens inédites. Je vais m'approprier des mots que Giuliana Bruno réfère à son livre *Surfaces* : dans ma recherche, « [l]es fils sont entrelacés et doivent être retrouvés tout au cours du travail »²², qui se compose de couches de voiles et de miroirs tels que les images et les mots qui y sont présentés les évoquent.

D'ailleurs, n'est-il pas vrai que toute recherche se déploie ainsi, et qu'on se prête toujours à une sorte de blague, de velléité platonicienne, en écrivant une « *Introduction* » qu'on place au début – comme si dès le début on savait où la recherche nous aurait amenés – mais que de fait on écrit toujours à la fin, en dernier, lorsqu'on observe, non sans un certain émerveillement, où les rencontres que nous avons faites sur le chemin nous ont amenés et, surtout, quelle forme bizarre elles ont fini par prendre. Une recherche s'ouvre donc toujours à sa fin, par sa fin, selon sa fin, en un cercle parfait, paraît-il – éternel retour –, mais qui, si on regarde bien, se fait de lignes droites et de courbures, de profils lisses et ébréchés, lesquels parcourus – une, deux, mille fois – on finit toujours par se retrouver un peu changés, un peu autres – éternel retour des différences.

²² G. Bruno, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and media*, Chicago and London, Chicago University Press, 2014, p. 20. C'est moi qui traduis.

CHAPITRE 1
L'IMAGE : UNE IDÉE DIFFÉRENTE

I. Platon au miroir : vie secrète d'un iconoclaste qui aimait les images

Dans les aspérités d'un paysage décharné, à l'ombre dépouillée d'une plante brûlée par le soleil ou à l'abri nocturne d'un groupe de roches diffusant encore la chaleur de la journée torride, une présence inattendue me surprend : un chevalet de peintre et un tableau, les deux étrangement à l'aise dans ce milieu désert et sauvage. Le tableau m'invite dans un autre paysage aux ciels nuancés, différent par rapport à celui qui entoure la toile, et pourtant semblable, comme si deux écosystèmes distincts se rencontraient dans l'enlacement d'une lumière commune. Ce paysage dans le paysage m'engloutit dans sa fascination et dans son mystère. Quelle main invisible a tracé ces lignes et détrem pé ces couleurs avant de les déposer habilement sur la toile ? Où se trouve-t-il, le lieu qui prend forme dans le tableau ? Pourquoi ce tableau a-t-il été abandonné dans un milieu qui lui est incongru et pourtant familier ? Il n'est pas nécessaire de creuser en profondeur pour répondre à ces questions. Il faut, au contraire, *s'arrêter à la surface*, car si l'on parle d'images, il est toujours question de surface.

La théoricienne des médias Giuliana Bruno, dans son livre justement intitulé *Surface*, observe que les images se replient sur elles-mêmes en un jeu continu d'entrelacements,

comme les fils d'un tissu. Ainsi, pour Bruno, chaque image a une texture et une stratification propre, constituant l'épaisseur de sa surface visuelle, la rendant toile, peinture, tableau de lumière¹. Dans le cas échéant de notre mise en abîme paysagère on pourrait même dire : « écriture de lumière ». En effet, les paysages dans les paysages que je viens de décrire sont bien des « écritures de lumière », c'est-à-dire des photo-graphies.

Réalisées par l'artiste américain Daniel Kukla en 2012 durant un séjour dans le Joshua Tree National Park en Californie du sud, où le Désert de Sonora rencontre le Désert des Mojaves, ces images, réunies sous le titre de *The Edge Effect*, sont des véritables stratifications de surfaces (fig. 1.1 et 1.2). D'abord, la surface rêche du paysage aride dans lequel s'installe le chevalet. Puis, la surface lumineuse et envoûtante de la toile. Ensuite, la surface diacritique coïncidant avec la tension palpable de la distance proche des deux paysages – celui du tableau et celui qui entoure le tableau. Finalement, la surface lisse et réfléchissante du miroir. Non seulement le miroir suggéré par la structure de l'image – paysage dans le paysage, mise en abîme – mais aussi celui qui, posé sur un chevalet de peintre, en se montrant, se cachait à nos yeux,

¹ Bruno parle de « peindre avec la lumière » lorsqu'elle analyse les images des films du réalisateur chinois Wong Kar-wai, qu'elle considère comme un véritable « couturier » de l'image, en mesure d'en exploiter magistralement les stratifications. Cf. G. Bruno, *Surface, op. cit.*, p. 49.



1.1 Daniel Kukla, *Keys View*, série : *The Edge Effect*, 2012

1.2 Daniel Kukla, *Malaria Hill*, série : *The Edge Effect*, 2012

nous induisant dans l'erreur de prendre un miroir pour une toile.

Pour documenter ce qui en écologie s'appelle « effet de bordure » – c'est-à-dire la transition d'un écosystème à l'autre –, pour mettre en image la confluence des deux déserts, le photographe se sert d'un miroir, qu'il installe sur un chevalet de peintre, immortalisant ainsi sur un seul plan – une seule surface stratifiée – les éléments opposés qui dans ce milieu trouvent leur accord différentiel.

Un véritable geste d'artiste, si l'on pense – et il est bien difficile, devant ces photos, de ne pas y songer – à la description du travail d'artiste que Platon élaborait dans le livre X de la *République*², lieu philosophique où une certaine conception de l'image – et par conséquent de la pensée – se cristallise pour devenir le point de référence de la réflexion

² Bien que chez les Grecs l'art soit *τέχνη*, c'est-à-dire une « technique », une habileté, un savoir faire n'étant pas encore le domaine exclusif de l'expérience esthétique, la manière dont Platon se réfère à cet « artisan manuel » qui produit par un geste mimétique et trompeur non seulement « tous les objets que tous les artisans manuels font chacun pour son compte [...] mais encore [...] tous les végétaux qui proviennent de la terre, [...] tous les êtres vivants [...] et en plus de cela [...] la terre et le ciel » (Platon, *La République*, 595c, trad. fr. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2002), ne peut que nous faire penser à la caractérisation que la figure de l'artiste a revêtu dans la culture occidentale. Ce n'est pas un hasard si Ernst Cassirer qualifie le problème des images chez Platon en tant que « problème de l'art » (Cf. E. Cassirer, « *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1922-1923, partie I, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, trad. fr. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, « *Eidos et Eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon* », dans Id., *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995).

occidentale. Le travail de l'artiste, pour Platon, se fait simplement et même

très rapidement [...], si seulement tu consens à prendre un miroir et à le retourner de tous côtés. Très vite, tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toujours toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes, et tout ce dont on parlait à l'instant. »³

Voilà que l'ombre de Platon s'insinue dans le tissu des « écritures de lumière » de Kukla. Une ombre venue de loin, qui pourtant s'allonge sur nous de près, comme un objet immense nous paraissant voisin, si lointain qu'il puisse être. Il est vrai que Platon – qui à sa taille devait son surnom⁴ – était fort grand : un géant qui, de ses longues enjambées théorétiques, dépassa non seulement ses prédécesseurs, mais également sa propre pensée, préparant ainsi le terrain pour toute une philosophie à venir. D'ailleurs, comme le philosophe et mathématicien américain Alfred North Whitehead l'a bien

³ Platon, *République*, *op. cit.*, 596d-596e.

⁴ Il est possible que Platon, dont le nom était Aristoclès, doive son surnom – du Grec *πλατύτης*, ampleur – à ses larges épaules, même si peut-être que ce surnom lui a été attribué à cause de l'ampleur de son front, où, plus métaphoriquement, en raison de la majesté de son style littéraire.

écrit, la pensée occidentale n'est qu'un grand commentaire à l'œuvre de Platon.⁵ En effet, il y a bien des raisons si aujourd'hui encore son ombre hante notre manière de voir le monde – et donc de le penser. Peut-être n'est-ce pas que du fait de la stature imposante du philosophe. Peut-être que, déjà à son époque, le soleil était bien plus bas que ce qu'on s'est habitué à croire ; peut-être que la lumière dorée enveloppant la pensée philosophique – je parle en termes nietzschéens – était celle du coucher du soleil, le moment où les ombres s'allongent sur la terre⁶.

Platon doit s'en être secrètement aperçu : c'est pourquoi que son ombre s'allonge jusqu'à nous, aujourd'hui. Son *ombre*, il faut bien le souligner. Voire, son *côté obscur* : celui qui émerge des failles de sa pensée justement à partir de sa réflexion sur les images, comme une pulsion toujours inavouée, toujours refoulée.

À la fin de sa vie, le vieux géant avait essayé de modérer certaines des alternatives et oppositions qu'il avait tracées au cours des longues années de ses recherches. Il en avait nuancé les couleurs, faisant ainsi secrètement glisser sa réflexion vers

⁵ Cf. A. Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology* [1929], New York, Free Press, 1979, p. 39.

⁶ Chez Nietzsche l'heure du coucher de soleil de l'homme est celle qui anticipe la naissance du surhomme, à savoir, le renouvellement, la vie enfin affirmée en elle-même sans le mirage métaphysique d'un au-delà mythique.

cette lumière crépusculaire au sein de laquelle nous ne sommes pas aveuglés par les ténèbres de l'oubli, ni éblouis par le soleil de la raison. Une lumière d'artistes reniée par sa pensée, qui lui préférerait les contours nets d'un savoir déterminé et stable. Une lumière entremêlée d'ombre, qui dure à chaque fois l'instant d'une incertitude, un instant qui pourtant se répète, émergeant de manière « karstique » dans l'œuvre de Platon et marquant une zone importante d'impensé dans la structure puissante de sa doctrine.

Néanmoins, les tensions intimes d'une pensée doivent souvent travailler longtemps avant de déchaîner une réaction, avant de donner lieu aux formes merveilleusement lisses produites par la friction incessante. Platon n'est pas le platonisme : dans la simplification du platonisme la richesse excédante qui donnait profondeur et dynamisme à la pensée du philosophe est perdue. Ce qui survit dans le platonisme est une attitude qui, même en dérivant de l'œuvre de Platon, ne met point en évidence la complexité problématique. Au contraire, elle en exagère plutôt l'aspect radicalement dualiste qui caractérisera toutes les métaphysiques successives.⁷

⁷ C'est aussi l'opinion de Gilles Deleuze, comme le souligne Mauro Carbone dans l'appendice de son *Proust et les idées sensibles* : « Le platonisme est compris par Deleuze comme la version *simplifiée* de la philosophie par laquelle Platon a contribué, plus qu'aucun autre, à former "l'image de la pensée" – c'est ainsi qu'il l'appelle – dans laquelle nous sommes encore habitués à penser. » (M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008, p. 170.)

Cependant, face aux images, chez Platon ce dualisme vacille. Comme le montrent de manière emblématique les pages du livre X de la *République* ainsi que les réflexions élaborées dans le *Sophiste*, le problème de l'image constitue le souci irrésolu de la pensée de Platon. Les images n'étaient pas comme les idées : elles ne se laissaient pas ranger dans la stabilité de l'essence et échappaient, infatigables dans leur devenir, aux catégories de l'intellect. *Eἶδος* contre *εἶδωλον* : idée, forme et essence contre image. La philosophie de Platon dans son ensemble pivote sur cette opposition et sur son impossibilité.

Invité à donner une conférence auprès de la bibliothèque d'Aby Warburg dans l'hiver à cheval entre 1923 et 1924, le philosophe allemand Ernst Cassirer prononça un discours devenu célèbre sous le titre de « *Eidos et Eidolon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », qu'il me semble opportun de rappeler dans le cadre de mon discours, car Cassirer y esquissait un panoramique extrêmement complet et rigoureux du refus platonicien de l'art, en faisant émerger les tensions internes d'une telle position, nous laissant entrevoir la fascination secrète et problématique que le penseur grec, contre son gré, ressentait pour les images.

D'après Cassirer, le génie de Platon se déploie dans le fait même d'avoir su exprimer, par une variation linguistique extrêmement subtile,

une différence de signification qui n'a pas chez lui son pareil en précision et en prégnance. *Eidos* et *eidolon* : deux termes qui procèdent de la même racine linguistique, qui tous deux se développent à partir d'une signification fondamentale du voir, du *idein* – et qui cependant renferment selon Platon, dans le sens spécifique qu'il leur donne, deux « qualités » opposées de la vision.⁸

Nous pouvons voir à travers nos yeux, dit Platon, mais nous pouvons aussi voir à travers notre esprit. Dans le premier cas se montre la passivité de la perception sensible correspondant à l'*εἶδωλον* et, dans le second, la vision dite « eidétique », « libre contemplation en vue de la saisie d'une figure objective, mais qui ne peut elle-même être accomplie autrement que comme *acte* intellectuel de configuration»⁹. Comme le remarque Cassirer, Platon est le premier à avoir dépassé la « schématisation sensible du concept

⁸ E. Cassirer, « *Eidos* et *Eidolon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », *op. cit.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 30-31.

pur de l'être »¹⁰ : en effet, il s'éloigne de toute reconduction de l'être à l'élément concret – soit-il eau, air ou feu – marquant ainsi une distance profonde par rapport aux Présocratiques, qui cherchaient dans le sensible même le principe de celui-ci : un principe qui en tant que tel, d'après Platon, ne pouvait point être sensible. Voilà, selon Cassirer, la grande innovation de la doctrine platonicienne : elle élève « pour la première fois la considération philosophique de la sphère de l'“être” simple vers celle de la “forme” »¹¹, c'est-à-dire de la notion que le philosophe italien Mauro Carbone, commentant Cassirer, considère comme la « plus fondamentale de la pensée philosophique »¹² : la notion d'εἶδος. Le monde eidétique est, pour Platon, le monde intelligible et vrai, stable et éternel, s'opposant à celui de la sensation, qui, au contraire, est en devenir et corruptible, mortel et trompeur. Il s'agit pour Platon de fixer une limite au chaos de l'indéterminé et de l'instable, l'ordonnant selon un principe de détermination solide. Cassirer explique :

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*

¹² M. Carbone, « Tra *eidos* e *eidolon* », dans E. Cassirer, M. Carbone (éd.), *Eidos e eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 41. C'est moi qui traduis.

Le monde sensible [...] est le domaine de la contradiction – il ne connaît pas tant des déterminités fixes qu’il n’est une série continue de déterminations qui alternativement se suppriment les unes les autres. [...] Au regard de ce flottement et de cette oscillation de la perception sensible et de la représentation, la pensée est condamnée à se retirer dans la déterminité de sa propre essence.¹³

En effet, dans le devenir il ne peut pas y avoir une connaissance vraie : Platon en fut convaincu jusqu’à sa vieillesse. C’est la notion même de connaissance qui consiste à exclure celle de devenir¹⁴. Le vouloir, dans la forme pure d’une éthique irréprochable, et le savoir, dans la forme pure de la connaissance mathématique, constituent pour Platon les domaines par lesquels il est possible de déterminer cette persistance garantissant la consistance logique, qui seule nous permet de parvenir à la stabilité de l’être¹⁵. Cependant, il y a des domaines où une telle « configuration fixe et véritable de l’être »¹⁶ ne persiste pas. En ces domaines, « le mouvement de

¹³ E. Cassirer, « *Eidos et Eidolon*. Le problème du beau et de l’art dans les dialogues de Platon », *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Cf. *ibid.*

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 33-34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

la représentation et de l'imagination [*Fantasie*] nous offre simplement l'*image* illusoire d'une telle configuration ». ¹⁷ Il s'agit des domaines de la nature et de l'art, qui coïncident avec le champ de l'image, où un *logos* stable est inexistant et la *δόξα* – « l'opinion subjective et de la conjecture » – ¹⁸ règne en maître. *Δόξα* ou *ἐπιστήμη* : l'opposition semble impossible à dépasser.

Pourtant, Cassirer nous montre que chez Platon, à propos de la nature – exemple exprimant au plus haut degré le contraste entre forme sensible et forme eidétique –, une médiation n'est de quelque manière « pas seulement possible, mais encore exigée. Car la théorie des Idées de Platon est autant régie par la *séparation* entre "Idée" et "apparition" que par la pensée de leur *liaison* » ¹⁹. Voilà Platon dépassant le platonisme, voilà la complexité de sa pensée franchissant certaines assomptions tranchantes et simplistes de son héritage. Même dans son devenir, la nature laisse transparaître « quelque chose de permanent » ²⁰ : en sa cyclicité, qui peut s'observer particulièrement dans les mouvements des astres, se révèle la présence cachée d'un certain ordre stable. Si la nature

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

peut devenir un problème mathématique, c'est parce qu'en elle on peut dépister une référence propre à la mathématique : comme l'observe encore Cassirer,

[d]u *Phédon* à la *République* et au *Timée*, on peut suivre le développement déterminé d'un problème où s'accomplit, par le moyen de la mathématique, la réconciliation progressive entre le royaume de la nature et le royaume des formes pures.²¹

En transformant les choses de la nature en des problèmes mathématiques, Platon arrive à les considérer d'un point de vue complètement renouvelé, sans pour autant se détacher du principe de sa doctrine, c'est-à-dire en résistant à la tentation présocratique de lire l'Être selon un schéma sensible²². La « théodicée » du devenir assume chez Platon les contours du temps en tant que « “copie mobile de l'éternité” ; une image de l'éternité et de l'Un qui reste en lui-même, image qui progresse suivant le nombre »²³ : bref, un *éternel retour du même*, dépistant dans le devenir un caractère essentiellement stable. « La crainte de la nature comme ce qui est simplement

²¹ *Ibid.*

²² Cf. *Ibid.* p. 36-37.

²³ *Ibid.*, p. 38.

sensible a maintenant disparu »²⁴, écrit Cassirer. L'image de la nature, « *comme image*, [est] finalement devenue l'image de quelque chose de purement intellectuel »²⁵.

Le problème de l'art pourtant demeure, nous montrant l'âpreté du contraste entre *εἶδος* et *εἶδωλον*. Avec l'intention de conférer au monde la meilleure des formes possibles, le Démonstrateur – dieu-sculpteur platonicien – avait produit une copie fidèle du monde des idées²⁶. Mais l'artiste, en s'inspirant du monde sensible, produit des copies de copies. Ainsi, il s'éloigne ultérieurement de la Vérité, nous enfonçant davantage dans la *δόξα*. C'est pour cela que Platon bannit les artistes de sa cité idéale²⁷ et les disqualifie en les assimilant implicitement aux sophistes : en effet, artistes et sophistes sont pour lui de simples créateurs d'apparences, enchaînés à l'esclavage de la *μίμησις* et à son aura mensongère²⁸. Au début du livre X de la *République*, Platon explique que l'artiste s'éloigne de la Vérité de trois degrés. Pour bien rendre compte

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. Platon, *Timée*, 30c.

²⁷ À propos de la condamnation et du bannissement de la poésie et des arts imitatifs en général, cf. Platon, *La République*, livres I, II (où la critique est fondée sur des raisons morales et pédagogiques) et X (où Platon approfondit sa critique par des motivations métaphysiques tirées de la doctrine des idées).

²⁸ Cf. E. Cassirer, « *Eidos et Eidolon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », *op. cit.*, p. 40.

de ce triple éloignement, je vais lire les pages de la *République* à la lumière de celles, successives, du *Timée*, où Platon nous raconte le mythe de la naissance du monde par l'action du Démon. Si ce-dernier façonne les pures formes essentielles en se basant sur les idées – qu'en tant que divinité, différemment de l'homme, il peut contempler librement – et l'artisan réalise les objets concrets se basant sur l'œuvre du Démon, l'artiste a la prétention de résumer à son activité celle de tous les autres artisans – divins et humains – et produit ainsi non seulement tous les objets possibles, mais aussi tout ce qui germe et pousse²⁹. Il s'agit d'un savoir apparemment miraculeux : apparemment, disais-je, puisque, en effet, comme Socrate le montre à son interlocuteur Glaucon et comme nous l'avons entendu tout à l'heure, n'importe qui peut l'acquérir, pourvu qu'il se procure un miroir à faire tourner autour de soi. Ainsi, pour Platon l'artiste est un producteur d'apparences, à savoir, d'images issues de miroirs aux alouettes faits pour nous tromper.

C'est vrai que, en regardant les images de Daniel Kukla, nous nous étions initialement trompés, en voyant un tableau là où il y avait un miroir. Mais une fois dévoilé le trucage mis en scène par l'artiste, l'image se fait, si possible, encore plus

²⁹ Cf. *supra*, chapitre 1, §1, p. 50.

intrigante. Elle nous montre, en effet, quelque chose que seule l'image pouvait donner à voir : la co-présence, sur un plan unique, de deux univers distincts, les deux déserts confluents. L'image se rend ici création d'une vision différentielle ouvrant à un horizon de sens qui, sans elle, aurait été inaccessible. La vision dans le miroir, mise en œuvre par Kukla de manière tout à fait conséquente à la façon de travailler que Platon estimait typique de l'artiste, rend évident, contre Platon, son statut finalement non-mimétique. En effet, même en répliquant chaque détail du paysage en face, le miroir de Kukla, plutôt que de le *re-présenter*, le présente comme quelque chose d'inédit, grâce au montage qu'il crée en faisant réagir, sur un seul plan, les tensions entre les paysages des deux déserts. Chacun des deux paysages est mis en valeur par la présence simultanée de l'autre, nous donnant ainsi une vision nouvelle, créatrice de perspectives inexplorées.

Une opération analogue à celle de Kukla est mise en place par Brad Farwell, un autre artiste photographe américain. Dans un projet de 2011 intitulé « *Mirror Displacements On Governors Island* »³⁰ (fig. 2.1 et 2.2), Farwell positionne, comme s'il s'agissait de tableaux dans une exposition de rue,

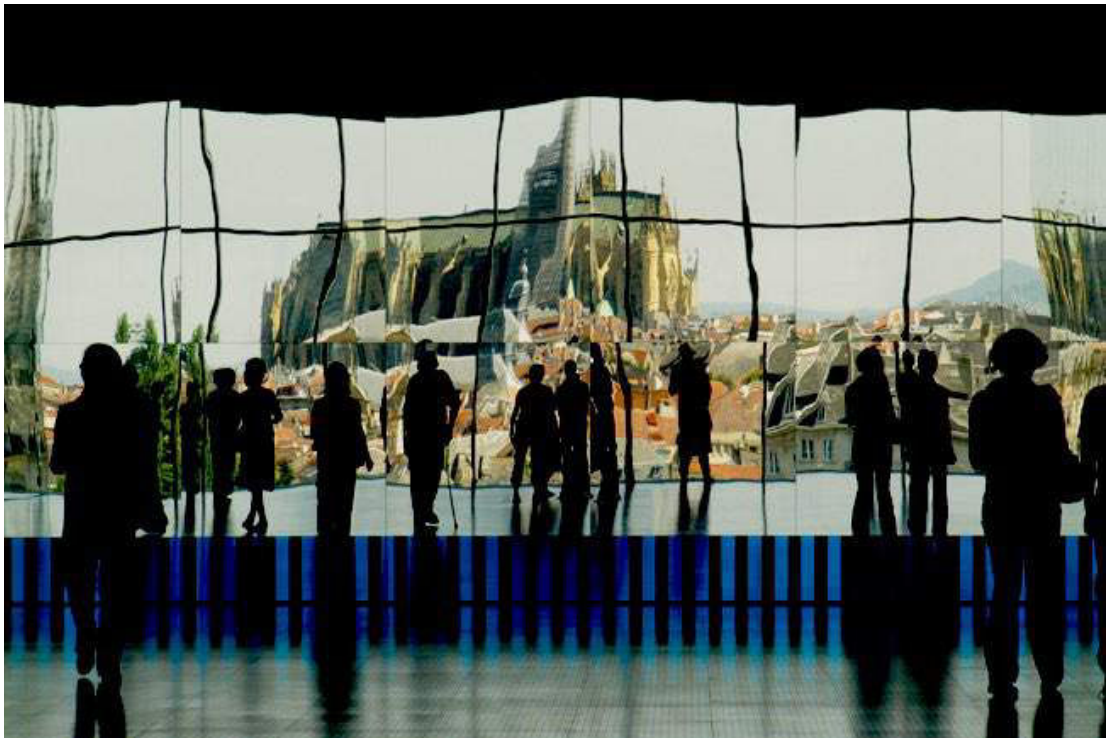
³⁰ Par ce titre, Farwell cite explicitement la série de *Mirror Displacements* réalisée par le *land artist* Robert Smithson en 1969 et basée sur le même principe qui est à l'origine des œuvres de Kukla et de Farwell lui-même.



2.1 et 2.2 Brad Farwell, *Untitled (Mirror Displacements on Governor's Island)*, 2011

des petits miroirs carrés, les posant – soutenus par un appui vertical – sur la pelouse d’un terrain de jeu ou les accrochant aux grillages qui protègent des bâtiments semi-déserts. Farwell oriente les miroirs vers le côté peuplé de la rue et introduit ainsi le mouvement dans l’image immobile des bâtiments vides. Les gestes ordinaires de la vie de tous les jours, coupés de leur contexte et juxtaposés – par leur image reflétée – à la fixité spectrale d’un lieu désert, assument un nouveau statut, sortant de l’habituel pour devenir des présentations uniques d’un instant fugitif. Une dame se promenant au bord de la mer, des enfants qui jouent, une cheminée d’usine soufflant sa fumée noire, le photographe lui-même, en train de réaliser son œuvre, se replient sur les briques aveugles des constructions endormies, amplifiant notre regard par la fragmentation, le rendant facetté et réceptif.

En 2011, l’artiste français Daniel Buren réalise, dans le cadre de l’exposition « Architecture, contre-architecture : transposition » au Centre Pompidou de Metz, une installation spectaculaire intitulée « La Ville empruntée, multipliée et fragmentée : travail *in situ* » (fig.3). Buren se sert de la vue imprenable sur Metz, dont on peut profiter depuis la position splendide du musée, pour en proposer un contrepoint. L’artiste emprunte la baie vitrée et le paysage qui se trouve derrière pour les fragmenter et les multiplier à l’infini grâce à un



3. Daniel Buren, « La Ville empruntée, multipliée et fragmentée : travail *in situ* »
Centre Georges Pompidou / Metz, 2011

immense jeu de miroirs. Devant ce tableau de reflets, investi de la lumière du jour, le visiteur se transforme en silhouette noire, devenant ainsi partie du tableau. Fragmentée et multipliée, la ville se montre, en un seul coup d'œil, dans son dynamisme et ses contradictions. Les hommes parcourant l'image miroir, loin d'y retrouver leur identité, sont transformés, par l'effet de contre-jour, en des figures anonymes et, en tant que telles, plurielles. Loin d'être un geste mimétique ne produisant qu'une simple copie trompeuse du monde, celui de l'artiste – de l'artiste se servant du miroir – est un geste produisant une vision en mesure d'ouvrir à une réception amplifiée du monde. Mais cette vision augmentée par la déformation, comme on le verra bientôt, se réfère à un ordre particulier d'images que, dans le *Sophiste*, Platon considérera bien plus dangereux que les autres.

En effet, il y a chez Platon – j'y ai déjà fait allusion – une tentative de mitiger son refus des images, qui se résoudra dans la possibilité d'en admettre certains types, pour en refuser d'autres de manière si possible encore plus forte. Cependant, comme le souligne Cassirer,

[p]lus il met fermement en garde contre l'œuvre illusionniste et magique de l'art, plus on sent combien il

est lui-même pris par cet effet magique et combien il lui est difficile de s'en libérer.³¹

De la *République*, au *Phèdre*, au *Phédon*, Cassirer dépiste les points où

se touchent, [...] se réconcilient en Platon même toutes ces oppositions que sa philosophie, sa théorie des Idées, devait nécessairement caractériser comme telles et, comme telles, maintenir.³²

Par rapport au problème de l'image, Cassirer explique que Platon réfléchit sur le fait que même la mathématique – science orientée à l'activité théorétique pure – ne peut pas éviter de s'appuyer de quelque manière au sensible. Pour montrer qu'en tant qu'universel elle est « sans image »³³, elle ne peut que se référer à l'image du cas spécifique. L'image en tant que telle a donc un rôle non seulement dans le domaine particulier de l'art, mais aussi dans la sphère de la connaissance pure. De plus, bien que le dialecticien, différemment de l'artiste, se meut sur le terrain de l'intelligible, il est, tout comme

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 49.

l'artiste, inévitablement lié à la médiation du sensible, puisque les mots dont il se sert pour formuler ses connaissances ultimes l'éloignent, en une médiateté semblable à celle des images, de la pureté que ces connaissances conservaient lorsqu'elles étaient encore inexprimées. La condition « tragique »³⁴ que Cassirer retrouve dans la tentative de dépister « un élément dernier et inconditionné »³⁵ en un horizon représentatif et donc irrémédiablement lié à un terme médian, est donc propre au philosophe tout comme à l'artiste.

D'ailleurs, la valeur d'une telle médiateté n'est pas nécessairement négative : en effet, elle constitue « un premier degré indispensable de la connaissance philosophique la plus haute »³⁶ ; en d'autres mots, elle est la seule voie par laquelle l'homme puisse avoir un accès au moins partiel à l'horizon intelligible, qui autrement lui serait barré. Ainsi,

[p]our le Platon vieillissant, l'ultime et extrême *tension* de la pensée conduit précisément à son renoncement ultime et le plus profond – à un renoncement qui ne méprise plus même le médium de l'image parce qu'elle

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

est la seule expression spécifiquement humaine que nous puissions donner au spirituel suprême.³⁷

En repensant les relations platoniciennes entre εἶδος et εἶδωλον, Cassirer en souligne, en somme, la convergence essentielle, et indique – entre idée et image – un « rapport de renvoi réciproque et d'implication mutuelle »³⁸ loin des antinomies du platonisme. Celui des images n'est donc pas qu'un problème ontique : il s'agit d'un véritable problème ontologique. Platon même en était bien conscient ; il l'était au point de concentrer sur la référence au voir (ιδεῖν, infinitif aoriste actif de ὁράω, voir) tant le caractère de l' εἶδος que celui de l'εἶδωλον, et de continuer, même dans sa vieillesse, à mettre en discussion ses positions sur les deux questions, pour en re-préciser toujours les termes. En effet, c'est justement dans sa maturité, comme on va le voir dans un instant, que Platon redéfinit les contours de ce qui pour Cassirer est le *leitmotiv* du platonisme : la division entre εἶδος et εἶδωλον.

À propos du *leitmotiv* du platonisme, le philosophe français Gilles Deleuze estime qu'il ne s'agit pas tellement de la division entre être et paraître, mais plutôt de la *division* en elle-même : ce geste minutieux de séparation – διαίρεσις – sur

³⁷ *Ibid.*

³⁸ M. Carbone, « Tra eidos e eidolon », *op. cit.*, p. 69. Je traduis.

lequel se base de façon programmatique la méthode du dernier Platon. Comme l'explique Deleuze, une telle méthode correspond à la volonté de « distinguer la “chose” même et ses images, l'original et la copie, le modèle et le simulacre »³⁹. Loin d'être simplement un principe de division et subsomption graduelles susceptible de définir de manière précise les contours d'un problème, le but de la méthode dichotomique, commente Deleuze, est la sélection de « lignées »⁴⁰, le fait de « distinguer le pur et l'impur, l'authentique et l'inauthentique »⁴¹. C'est précisément ce type d'opération que Deleuze voit à l'œuvre dans le *Sophiste*, où – par son geste dichotomique – Platon finit, d'un côté, par adoucir le contraste avec ces images exprimant la présence souterraine de lois mathématiques, et de l'autre, par aggraver le refus vers celles « abîmées » par la déformation... au point de faire exploser toute distinction. Comme on va le préciser dans un instant, c'est dans l'échec le plus éclatant de sa pensée que Platon dépasse le platonisme de la manière la plus sublime.

³⁹ G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », dans Id. *Logique du sens, op. cit.*, p. 292.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁴¹ *Ibid.*

II. Platon chasseur de répliquants

L'article que Deleuze consacre au problème de l'image chez Platon se trouve en appendice à *Logique du sens* sous le titre de « Simulacre et philosophie antique ». Mais c'est le titre de sa première version, publiée dans la *Revue de métaphysique et de morale* en 1966 – « Renverser le platonisme » – qui en révèle de manière plus explicite les références philosophiques. Si Cassirer avait examiné la question platonicienne de l'image sur la base de la distinction fondamentale entre être et paraître, Deleuze s'aventure sur le terrain de la déflagration de l'Universel provoquée par l'annonce de la « mort de Dieu » dont Friedrich Nietzsche – grand promoteur d'un « platonisme inversé »⁴² – fut le premier messenger. Dieu est mort : la Vérité est morte. Tout point de repère stable disparaît. « Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? »⁴³ – crie, alarmé, l'Insensé de l'aphorisme nietzschéen homonyme du *Gai Savoir* – « Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant

⁴² Cf. F. Nietzsche, « Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872 » dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, texte établi par G. Colli et M. Montinari, tr. fr. de M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 308.

⁴³ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., aphorisme 125, p. 149.

infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ? »⁴⁴ Une fois disparue la Vérité, une fois disparu le monde vrai, qu'est-ce qu'il nous reste ? Le monde apparent, peut-être ? Non. À ce sujet Nietzsche est péremptoire : « Nous avons aboli le monde vrai » et « *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences !* »⁴⁵.

Pour mieux comprendre cette tonalité dramatique que Nietzsche donne aux pages du *Crépuscule des idoles* consacrées à l'« histoire d'une erreur », il faut justement se tourner vers le *Sophiste* platonicien et vers ce geste dichotomique par lequel le philosophe grec redéfinissait l'horizon des images et préparait, contre ses intentions manifestes, les présupposés de leur triomphe. Dans le *Sophiste*, Platon définit de façon très claire non seulement l'idée par rapport à l'image, mais aussi deux types d'images qui se distinguent sur la base de leur différence par rapport au modèle⁴⁶. D'un côté, nous trouvons l'*εἰκὼν*, c'est-à-dire la copie fidèle ; de l'autre, le *φάντασμα*, à savoir la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

⁴⁵ F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* [1888], tr. fr. J.-C. Hémerly, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VIII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, p. 81.

⁴⁶ Cf. Platon, *Sophiste*, 236b, 264c et G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 296. Jean-Pierre Vernant thématise aussi cette distinction platonicienne pour illustrer le problème de la dévalorisation des images chez Platon. Cf. J.-P. Vernant, « Naissance d'images », dans *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 105-137.

copie infidèle. Selon l'analyse de Deleuze, le statut de « bonne copie » de l' *εικών* est garanti par sa ressemblance intime au modèle. En revanche, le *φάντασμα* est une image basée sur une dissimilitude de fond par rapport au modèle, une perversion cachée qui implique une similitude non pas substantielle, mais uniquement *simulée* : il s'agit, en effet, d'un *simulacre*. Deleuze écrit :

Platon divise en deux le domaine des images-idoles : d'une part les *copies-icônes*, d'autre part les *simulacres-phantasmes*. Nous pouvons alors mieux définir l'ensemble de la motivation platonicienne : il s'agit de sélectionner les prétendants, en distinguant les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abîmés dans la dissemblance. Il s'agit d'assurer le triomphe des copies sur les simulacres, de les maintenir enchaînés tout au fond, de les empêcher de monter à la surface et de « s'insinuer » partout.⁴⁷

En ce sens, quand, au début du dialogue, Théodore présente à Socrate l'Étranger d'Élée lui disant qu'il s'agit d'un « véritable

⁴⁷ G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 296.

philosophe »⁴⁸, Socrate met en garde l'ami : il est nécessaire, avant d'établir si quelqu'un est un philosophe, de comprendre d'abord *qui* peut être considéré tel à bon droit, selon l'échelle de la ressemblance au modèle, par laquelle il sera possible de tracer la ligne de démarcation séparant le vrai philosophe du sophiste, soit la bonne copie du simulacre.

Une telle opération n'est pas très différente de qui, des siècles plus tard, est décrite par le film de Don Siegel, *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasion des profanateurs de sépultures*, USA, 1956), basé sur le roman homonyme de Jack Finney. Dans cette œuvre devenue culte, le docteur Miles Bennel, interprété par Kevin McCarthy, découvre que la ville de Santa Mira a été envahie par des extraterrestres imitant parfaitement l'aspect des habitants, dont ils prennent la place lorsque ces derniers s'abandonnent au sommeil (fig. 4). Ces créatures se multiplient à l'intérieur d'énormes gousses, d'où ils sortent une fois absorbé l'esprit de leurs victimes, qui à ce moment cessent d'exister, substituées par les répliquants. Les personnes vivant à côté des répliquants, évidemment, ignorent ce qui se passe, mais commencent à nourrir des soupçons quant au fait que quelque chose n'est pas normal, car les simulacres ressemblent aux modèles d'une manière illusoire,

⁴⁸ Platon, *Sophiste*, 216a, dans Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, édition établie par É. Chambry, Paris, Flammarion, 1969.



4. *Invasion of the Body Snatchers* (USA, 1956). Le docteur Bennel examine un répliquant

5. *Blade Runner* (USA 1982). L'agent Deckard cherche à dénicher les répliquants. Derrière lui, sous un voile, la répliquante Pris se cache parmi des mannequins et des jouets, en un geste *mimétique* ne pouvant que désespérer son ennemi

non substantielle. Par des détails insaisissables – la lumière d'un regard, la chaleur d'un geste – on s'aperçoit de la seule différence, pourtant fondamentale, entre les hommes et les répliquants : les extraterrestres manquent de sentiments. Mais le doute a une courte durée, car dès que les personnes en question s'endorment elles sont immédiatement substituées par leurs simulacres.

Bennel, ne voulant pas connaître la même fin que ses concitoyens, résiste au sommeil et arrive à fuir de la ville, désormais peuplée uniquement par des copies des habitants originaux et devenue le centre de triage des gousses, qui sont expédiées dans toutes les villes voisines. Pour le dire avec Deleuze, petit à petit, les simulacres sont en train de « monter à la surface et de “s'insinuer” partout ». Demeurant dans l'impératif de la veille sans céder à l'inconscience du sommeil, le docteur arrive à donner l'alarme dans une ville où les répliquants n'ont toujours pas pris le pouvoir, mais finit par être estimé fou. Un destin qui est d'ailleurs commun aux philosophes : à partir de celui qui, rentrant dans la caverne platonicienne après avoir vu qu'il ne s'agissait que d'une copie du monde vrai, cherche à avertir ses compagnons et en est raillé⁴⁹, jusqu'à l'Insensé nietzschéen, lorsqu'il affirme que

⁴⁹ Cf. Platon, *République*, 517a.

Dieu est mort et est moqué par la foule de ceux qui ne croyaient pas en Dieu⁵⁰. Mais il arrive un moment où la découverte d'un camion chargé de gosses géantes confirme l'histoire de Bennel et les autorités lancent, en style tout à fait platonicien, une chasse aux répliquants visant à les refouler, à « les maintenir enchaînés tout au fond ». Cette entreprise aura-t-elle le succès souhaité ? Rien n'est certain : le film s'arrête là, laissant ouvert le finale.

En 1982 Ridley Scott réalise un autre grand film qui a tous les caractères d'un *Sophiste* contemporain⁵¹. *Blade Runner* est librement inspiré du roman de Philip Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* et son histoire se déroule dans le climat pluvieux d'une projection futuriste de la ville de Los Angeles, où la quasi-totalité de la faune a disparu et les hommes mêmes sont encouragés à émigrer vers des colonies situées sur d'autres planètes. Outre les animaux artificiels, il existe aussi des humains artificiels, traités comme des esclaves et destinés aux missions les plus dangereuses et désagréables. Après une révolte sanglante des répliquants dans une colonie extraterrestre, ils deviennent interdits sur Terre. Ceux qui

⁵⁰ Cf. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, aphorisme 125, p. 149.

⁵¹ Sur cette interprétation cf. l'article de Mauro Carbone « Platone come *Blade Runner* : Caccia ai simulacri e caccia ai replicanti », dans P. De Luca (éd.), *Visioni metropolitane*, Milan, Guerini e Associati, 2014, p. 45-53.

restent sont chassés par les *Blade Runners*, unités policières spéciales chargées de dépister les répliquants irréguliers et de les tuer : on appelle cela un « retrait ». Pourtant, un problème se pose : créés à partir de l'ADN humain, les androïdes sont des copies douées d'une intelligence semblable à celle des ingénieurs qui les ont conçus, et sont physiquement plus puissants que les humains. Étant, comme le dit le slogan de la Tyrrel Corporation qui les produit, « plus humains que les humains » ils sont très difficiles à reconnaître. La tâche des *Blade Runners* est donc aussi celle d'examiner les suspects pour établir, avant de les « retraiter », qu'il s'agisse bien de répliquants. L'agent Deckard, interprété par un jeune Harrison Ford, se trouve donc à devoir distinguer, en une démarche digne de Platon, « les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abîmés dans la dissemblance »⁵², une dissemblance cachée dans le détail infinitésimal où couve la tromperie (fig. 5).

En effet, pour revenir à Deleuze lecteur de Platon, si les copies-icônes sont des images « douées de ressemblance »⁵³ – une ressemblance qui « ne doit pas s'entendre comme un

⁵² G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 296.

⁵³ G. Deleuze, *ibid.*

rapport extérieur », mais plutôt en tant que relation « intérieure et spirituelle », mesure de la prétention pour laquelle la copie « ressemble à l'idée de la chose » – les simulacres sont images « sans ressemblance » : ⁵⁴

ce à quoi ils prétendent, l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, [...] sans passer par l'Idée. Prétention non fondée, qui recouvre une dissemblance comme un déséquilibre interne.⁵⁵

Pour saper ce déséquilibre interne, les *Blade Runners* se servent de la dite « Machine Voight-Kampff », un outil qui – en mesurant les contractions de l'iris et la présence de particules invisibles émises par le corps – enregistre le degré d'empathie des suspects, précédemment stimulés par des questions soigneusement ciblées, et agit comme une véritable « machine de la vérité » relevant les mensonges du simulacre, qui, dans sa fausse ressemblance par rapport au modèle, n'en est qu'une image justement trompeuse et, partant, dangereuse.

Deleuze recourt à l'exemple du catéchisme pour bien expliquer cette ressemblance mensongère et son caractère

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

néfaste : l'homme, créé par Dieu à son image et ressemblance, perd par le péché cette ressemblance, tout en gardant l'image⁵⁶. « Il y a dans le simulacre – poursuit Deleuze – un devenir-fou, un devenir illimité »⁵⁷.

Pensons à un troisième film culte, sorti la même année que *Blade Runner : The Thing* de John Carpenter. Dans une station de recherche américaine en Antarctique, une créature extraterrestre capable d'imiter parfaitement toute autre forme de vie commence par remplacer des chiens, pour ensuite se tourner vers les humains qui essaient de la tuer. Malgré leur tentatives, la Chose resurgit toujours, en un « devenir illimité » par lequel elle se transforme dans l'un ou l'autre des chercheurs, les condamnant à une fin épouvantable. La tension du film se construit sur le soupçon croissant des chercheurs, sur leur paranoïa, sur ce « devenir-fou » déclenché par la mobilité horrifiante du simulacre : « Il y a parmi nous quelqu'un qui n'est pas ce qu'il paraît », dit le docteur MacReady, interprété par Kurt Russell. Dépister la mauvaise copie, éliminer – ou au moins limiter – son monstrueux devenir, est la tâche des chercheurs de *The Thing* tout comme du philosophe selon Platon.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 297.

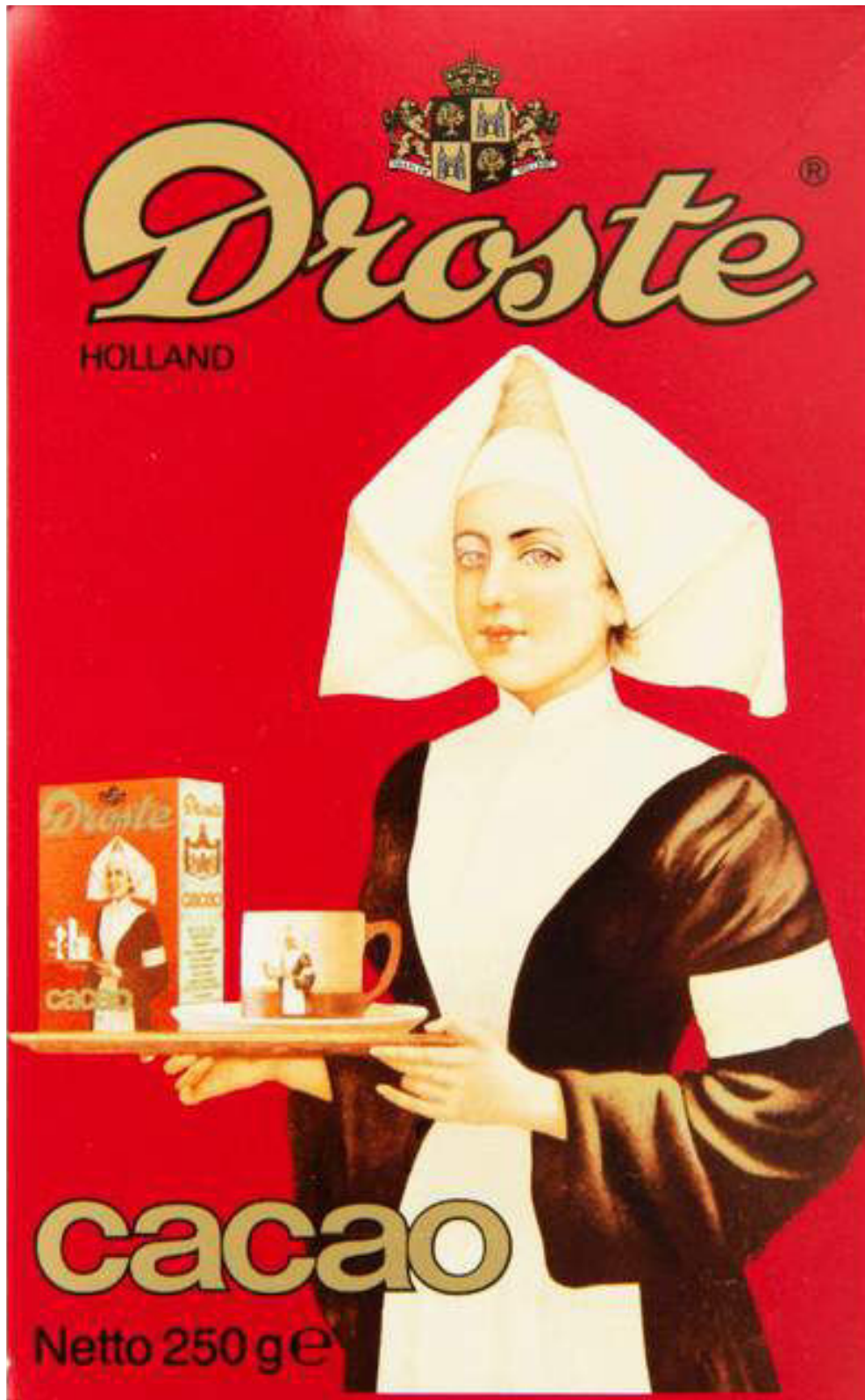
⁵⁷ *Ibid.*, p. 298.

III. Le mystère de la boîte de cacao : simulacres et éternel retour

La manière dont le penseur grec avait essayé de dompter ce sauvage « devenir-fou » de l' *εἶδωλον* – nous l'avons vu suivant les réflexions de Cassirer – était le recours à un éternel retour du même⁵⁸ : dans les mots de Deleuze, un « devenir-fou maîtrisé, monocentré, déterminé à copier l'éternel »⁵⁹ qui me fait penser à un souvenir de mon enfance. Lorsqu'il préparait le petit déjeuner, mon père avait l'habitude de poser sur la table une vieille boîte rouge de cacao qui à chaque fois attirait toute mon attention, au point que souvent j'oubliais même de manger. La boîte était décorée de l'image d'une dame au regard à la fois sévère et allusif, coiffée d'un étrange voile replié, qui tenait un plateau sur lequel était posé une boîte rouge décorée de l'image d'une dame au regard à la fois sévère et allusif, coiffée d'un étrange voile replié, qui tenait un plateau sur lequel était posé une boîte rouge décorée de l'image d'une dame au regard à la fois sévère et allusif, coiffée d'un étrange voile replié, qui tenait un plateau sur lequel était posé une boîte rouge décorée de l'image... (fig.6) La vision se répétait à

⁵⁸ Cf. *supra*, chapitre 1, §1, p. 58.

⁵⁹ G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 304.



6. La célèbre boîte du cacao Droste. La mise en abîme se poursuit aussi sur la tasse. En hollandais, l'expression « effet Droste » indique l'effet de mise en abîme. Un exemple très français de l'« effet Droste » est celui des boucles d'oreilles de la « Vache qui rit ».

l'infini, rassurant quant à l'ancienne tradition de qualité du produit, qui avait et aurait toujours été fabriqué de la même manière, afin de demeurer un point de référence stable pour le fin palais du consommateur, qui jamais n'aurait été déçu par une saveur différente. Pourtant, déjà en ces jours lointains, plutôt que de me donner une impression rassurante, la dame du cacao Droste me paraissait, au contraire, subtilement inquiétante.

Ce ne fut que beaucoup d'années plus tard que je compris que cet éternel retour de la dame du cacao, censé rassurer le consommateur, n'était que l'un des aspects de l'éternel retour, ce qui en expliquait l'aura perturbante. Si Platon, comme le dessinateur embauché par l'entreprise Droste, voyait dans l'éternel retour du même le principe rassurant, apollinien, de la détermination eidétique, Nietzsche, comme l'enfant que j'étais, en ressent le caractère inquiétant, tel à le rendre « Le poids le plus lourd »⁶⁰. Dans l'aphorisme 341 du *Gai savoir*, un démon apporte à l'homme, dans son heure la plus solitaire, la malédiction du retour inexorable de l'identique :

L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! [...] [L]a question posée à propos de tout, et

⁶⁰ Cf. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, aphorisme 341, p. 232.

de chaque chose : « Voudrais-tu de ceci encore une fois et d'innombrables fois ? » pèserait comme le poids le plus lourd sur ton action !⁶¹

L'éternel retour du même, qui assume chez Nietzsche le caractère d'une terrible menace, est en effet une épreuve que l'homme voulant sortir du désert nihiliste où la mort de Dieu l'a abandonné devrait passer en dépassant soi-même, par l'impétuosité révolutionnaire d'une affirmation enfantine et riante.

Cette affirmation qu'on entrevoit parmi les mots de Nietzsche comme un sens excédent⁶² se déclenche, pour Deleuze, par le pouvoir différentiel du simulacre. Refouler le simulacre et ses différences, « l'enchaîner bien au fond », signifie se charger du poids de l'éternel retour en ignorant son caractère menaçant, tels des ânes marchant dans le désert du nihilisme chargés de valeurs dont ils ne comprennent plus le sens, qu'en faisant le signe de « non » avec leurs têtes, prononcent la fausse affirmation « I-A »⁶³. En revanche, d'après l'interprétation deleuzienne, accepter la différence du

⁶¹ *Ibid.*

⁶² « Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même et la vie, pour *ne désirer plus rien* que cette dernière, éternelle sanction ? » (*Ibid.*)

⁶³ Voir le petit glossaire des personnages nietzschéens fourni par Deleuze dans son *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965, p. 43-44.

simulacre, la laisser se mélanger au caractère harmonisant de l'apollinien sans essayer de la refouler ouvrirait – en ce que Nietzsche appelle son « abyssale pensée »⁶⁴, à savoir l'éternel retour du même – un passage : l'indice d'une direction secrète, d'un « contenu latent » inexploré. Le philosophe français écrit :

Certes les rares exposés que Nietzsche fait en restent au contenu manifeste : l'éternel retour comme le Même qui fait revenir le Semblable. Mais comment ne pas voir la disproportion entre cette plate vérité naturelle, qui ne dépasse pas un ordre généralisé des saisons, et l'émotion de Zarathoustra ? Bien plus, l'exposé manifeste n'existe que pour être réfuté sèchement par Zarathoustra.⁶⁵

Il est nécessaire de passer par le « contenu manifeste » de l'éternel retour, « mais seulement pour atteindre au contenu latent situé mille pieds en dessous »⁶⁶. Le « contenu latent » dont parle Deleuze ne fait qu'un avec la possibilité de se libérer du poids de l'éternel retour, tout comme, en psychanalyse, l'interprétation de la latence onirique ouvre un

⁶⁴ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883-1885], tr. fr. M. de Gandillac, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VI, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971, « De la vision et de l'énigme », p. 177.

⁶⁵ G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 305.

⁶⁶ *Ibid.*

passage pour le traitement de la névrose. Ainsi, dans le film susnommé *Invasion of the Body Snatchers*, c'était justement au moment du sommeil – au moment où l'esprit des personnages s'abandonnait au caractère dionysiaque de l'inconscient – que la contamination avec les répliquants avait lieu. Le docteur Bennel était horrifié à l'idée de devenir un répliquant et de perdre ainsi ses sentiments, car de cette manière il aurait perdu ce qui différencie les humains les rendant tels. Ce que, dans ce film, ces « mauvaises copies » montrent, en passant par l'horizon différentiel du rêve, ce n'est donc pas tellement la corruption de la différence, mais plutôt le caractère inquiétant de l'identité. Comme l'observe Bennel en une série de considérations apparemment banales, les copies ne font que montrer, en forme immédiatement évidente, ce qui chez l'humain se passe doucement et de manière cachée : un endurcissement progressif du cœur, une *in-différence* croissante vers tout ce qui est « autre » (et donc différent). Ce qui effrayait les habitants de Santa Mira était l'inquiétante différence des répliquants, cette différence presque imperceptible qui les distinguait par rapport aux humains. Mais si l'on regarde plus attentivement, la différence perturbant les habitants de Santa Mira n'est qu'un excès de ressemblance : « Plus humains que les humains », pour le dire avec le slogan de la Tyrrel Corporation de *Blade Runner*. Bref :

déjà chez l'homme – à savoir la « bonne copie » de l'Idée – a lieu une dissociation des principes de l'apollinien et du dionysiaque finissant par aboutir à la monstruosité d'un monde sans différences, car cette monstruosité coïncide tout d'abord avec la volonté même de distinguer une bonne et une mauvaise copie, en un geste purement apollinien qui ne tient pas compte du principe dionysiaque de différence⁶⁷. Les simulacres agissaient donc en guise de projections manifestes de ce qui est une attitude latente chez l'humain, se rendant ainsi d'autant plus indiscernables par rapport à celui-ci. Un « contenu latent » du film s'ouvre, mais il est tout de suite refoulé par le finale en pur style platonicien, qui replie sur une mesure apollinienne d'épuration pour un *retour* à la normalité, ignorant le fait que c'est bien cette prétendue normalité qui produit le monstre que l'on finit par craindre.

On pourrait se croire dans une situation sans issue, si ce n'était sans cette chance ouverte par le « contenu latent » de l'éternel retour dont parle Deleuze :

⁶⁷ La dualité de l'apollinien et du dionysiaque est censée être un « combat perpétuel » tel celui des sexes, qui – accouplés l'un à l'autre – constituent une union *indissociable* justement dans son caractère oxymoronique. Cf. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1876], tr. fr. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J-L. Nancy, *La naissance de la tragédie*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977, en particulier le paragraphe 1, p. 41-42 où Nietzsche introduit ces deux notions.

le Même ne préexiste pas au divers [...] *Ce n'est pas le Même qui revient*, puisque le revenir est la forme originale du Même, qui se dit seulement du divers, du multiple, du devenir. Le Même ne revient pas, c'est le revenir seulement qui est le Même de ce qui revient.⁶⁸

Autrement dit, l'essence de l'éternel retour, se montrant dans son « contenu latent », est le devenir : éternellement reviennent les différences, éternellement revient la transformation multiple de toutes les choses.

Si l'on repense à la dame du cacao Droste, on pourrait dire que le contenu latent de sa mise en abîme se montre de manière manifeste dans la couverture iconique de l'album *Ummagumma* des *Pink Floyd* (fig.7). Réalisée par l'agence de design Hipgnosis en 1969, l'image montre une pièce s'ouvrant sur un jardin. Les membres du groupe posent entre la pièce et le jardin ; sur la gauche, accroché au mur de la pièce, un miroir répète à l'infini l'image, comme si un deuxième miroir lui avait été placé en face. Mais si l'on regarde plus attentivement cette mise en abîme, on se rendra compte que, à chaque répétition, un détail se modifie : les membres du groupe changent mutuellement de place et leur pose en résulte légèrement altérée. Des différences reviennent aussi hors de l'image elle-même,

⁶⁸ G. Deleuze, *Nietzsche, op. cit.*, p. 36.



7. La couverture de *Ummagumma*, réalisée par l'agence de design Hipgnosis, 1969

entre les couvertures de l'album distribuées dans les différents pays : dans la version britannique on voit, au pied du mur où est accroché le miroir, l'album de la bande sonore du film de Vincent Minnelli *Gigi* (USA, 1958), substitué par un carré blanc dans les versions américaine et canadienne et complètement absent dans la version australienne. Éternel retour des différences⁶⁹. Dans *Nietzsche et la philosophie* Deleuze remarque :

Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de ce qui passe. Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même c'est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple.⁷⁰

Il y a un fragment posthume de Nietzsche que Deleuze ne cite pas, et qui pourtant semble confirmer son interprétation de l'éternel retour comme retour des différences. Nietzsche écrit :

⁶⁹ En effet, comme on le verra plus loin (cf. *infra*, chapitre 3, §4, p. 284) cet exemple ne fait que mettre en place de manière explicite un statut différentiel propre à la mise en abîme en tant que telle – et donc même de l'image du cacao Droste.

⁷⁰ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 55.

contre la valeur de ce qui demeure éternellement identique, [...] la valeur de ce qu'il y a de plus bref, de plus périssable, le séduisant scintillement d'or sur le ventre du serpent *vita*.⁷¹

Notoirement, dans la symbologie nietzschéenne la figure du serpent, animal de Zarathoustra, est liée à l'éternel retour : le séduisant scintillement d'or sur son ventre, reflet unique d'un rayon de lumière rendant cet instant à son tour unique tout en étant séduisant dans sa fugacité, semble témoigner de la différence proposant constamment ses variations infinies, de la différence revenant éternellement, en une infatigable « chaoerrance ». Dans *Simulacre et philosophie antique*, Deleuze écrit :

Le secret de l'éternel retour, c'est qu'il n'exprime nullement un ordre qui s'oppose au chaos, et qui le soumette. Au contraire, il n'est pas autre chose que le chaos, la puissance d'affirmer le chaos. Il y a un point par lequel Joyce est nietzschéen : quand il montre que le *vicus of recirculation* ne peut affecter et faire tourner un « *chaosmos* ». À la cohérence de la représentation, l'éternel retour substitue tout autre chose, sa propre

⁷¹ F. Nietzsche, *Fragments posthumes. Automne 1887-mars 1888*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, vol. XIII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1987, p. 26.

chao-errance. C'est que, entre l'éternel retour et le simulacre, il y a un lieu si profond que l'un n'est compris que par l'autre.⁷²

Une remontée des simulacres à cette *surface* qui les constitue en tant qu'images et que, en tant qu'images, ils constituent⁷³ ferait donc surgir la pensée d'un retour *chaosmique* – enlacement d'apollinien et dionysiaque – en mesure de révéler les *sens* multiples du devenir, y compris son *contresens*⁷⁴.

IV. *Le plus des moins : « seules les différences se ressemblent »*

La question des images se confirme chez Deleuze en tant que problème ontologique. Une manière différente de considérer les images implique une manière différente de se rapporter au monde et à son être : l'être du monde en tant

⁷² G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 305.

⁷³ Cf. la référence à Giuliana Bruno à propos de l'image comme surface-tissu, *supra*, chapitre 1, §1, p. 47.

⁷⁴ « Nietzsche a réclamé pour lui-même et pour ses lecteurs, contemporains et à venir, un certain droit au contresens. » (G. Deleuze, « Pensée nomade » [1973], dans Id, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 351). Et encore, un peu plus loin : « À travers tous les codes du passé, du présent, de l'avenir, il s'agit pour lui de faire passer quelque chose qui ne se laisse et ne se laissera pas coder. » (*Ibid.*, p. 352).

qu'unité stable, ou l'être du monde comme fragmentation en devenir. Cela évidemment implique aussi une place différente de l'homme au sein de ce monde : « à image *et* ressemblance » du Dieu parfait et éternel, et donc en attente d'une vie céleste rendant justice à cette ressemblance, ou radicalement différent, destiné à aimer la multiplicité, le devenir et la Terre dans leur nuances changeantes, parce que « les dieux sont morts : mais ils sont morts de rire, en entendant un Dieu dire qu'il était le seul. »⁷⁵ En ce dernier sens, l'homme ne sera plus « l'homme » comme nous l'avons connu jusqu'à ce moment, puisque, avec Dieu, l'homme meurt aussi ⁷⁶ : « *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences* », avec le modèle, disparaît aussi la copie. En d'autres mots – ceux de Deleuze – et en ce deuxième sens, « [l]e simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* »⁷⁷ : une double négation qui déclenche justement l'affirmation, comme en mathématique la multiplication de la différence « - » donne lieu au signe positif « + ».

⁷⁵ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁶ À ce propos cf. ce que dit Deleuze dans un entretien avec Jean-Noël Vuarnet, « Sur Nietzsche et l'image de la pensée », dans G. Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁷ G. Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », *op. cit.*, p. 302.

L'artiste peintre et photographe américaine Alexa Meade fait de ce paradoxe son art. Regardant ses œuvres, nous nous trouvons face à des portraits aux couleurs flamboyantes où les coups de pinceau issus d'un geste rapide et résolu cueillent de manière émouvante la personnalité du modèle tout en laissant disparaître, dans l'image, le caractère de l'artiste (fig. 8.1). Mais dans la surface stratifiée de l'image, il y a bien plus que ça. Les portraits de Meade sont étrangement vivants. Les yeux hyperréalistes des sujets portraiturés qui nous regardent dans certains de ses tableaux contrastent avec les traits plastiques de l'incarnat et des vêtements. Dans ces images, c'est justement la *sur-face* qui fait la différence: Meade ne peint pas sur la toile, ni sur un support en bois, ni sur un panneau polymérique (fig. 8.2, 8.3, 8.4). Pour réaliser un portrait, l'artiste peint directement sur son modèle, en un geste franchissant – par le recours à une *μίμησις* éclatante, à savoir, qui éclate en désagrégeant ses présupposés – toute imitation, car la frontière entre modèle et image est perdue : l'image est modèle et le modèle est image, les deux désormais indiscernables dans le devenir de leur commun être-sensible. Voilà que la remontée des simulacres provoque dans le platonisme un choc remarquable, un choc qui le renverse. Mais nous avons vu que le platonisme n'est pas Platon. Par quel biais sa pensée résiste donc au vent spectral – au vent *fantasmatique* –



8.1 Alexa Meade, *Head Trip*, 2012



8.2 Alexa Meade, *Head Trip* en cours de réalisation, 2012.

Pour cette série, intitulée « Alexa //Sheila », après avoir peint le corps de la modèle, Meade lui demande de s'allonger dans une baignoire remplie de lait, dans laquelle la couleur va s'estomper, créant ainsi le fond de l'image. Dans d'autres pièces, comme on le voit dans les figures 8.3 et 8.4, l'artiste peint l'ambiance autour du modèle en se servant de la même technique de superposition que celle qu'elle utilise pour les corps.



8.3 Alexa Meade, *Blue Print*, 2010



8.4 Alexa Meade, *Blue Print* en cours de réalisation, 2010

qui bouleverse son héritage ? Dans *Simulacre et philosophie antique*, Deleuze observe que Platon finit par attribuer les mêmes caractéristiques à Socrate, philosophe par excellence, et au sophiste, considéré un faux philosophe : « l'ironiste opérant en privé par arguments brefs ».

Il se peut que la fin du *Sophiste* contienne l'aventure la plus extraordinaire du platonisme : à force de chercher du côté du simulacre et de se pencher sur son abîme, Platon dans l'éclair d'un instant découvre qu'il n'est pas simplement une fausse copie, mais qu'il met en question les notions mêmes de copie... et de modèle. La définition finale du sophiste nous mène au point où nous ne pouvons plus le distinguer de Socrate lui-même : l'ironiste opérant en privé par arguments brefs. Ne fallait-il pas pousser l'ironie jusque-là ? Et que Platon le premier indiquât cette direction du renversement du platonisme ?⁷⁸

Le chasseur de répliquants se trouve lui-même renversé en répliquant. Le finale de *Blade Runner* voulu par Ridley Scott dans la version *Director's Cut* de 1992, qui substitue à l'*happy ending* du film sorti en 1982 un épilogue plus problématique,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 295. Carbone associe cette citation de Deleuze – comme je vais moi-même le faire tout à l'heure – au finale du *Director's Cut* de *Blade Runner*. Cf. M. Carbone, « Platone come *Blade Runner*. Caccia ai simulacri e caccia ai replicanti », *op. cit.*, p. 53.

où s'insinue le doute que le meilleur des combattants d'androïdes en soit un à son insu, se trouvait déjà, plus de deux-mille-cinq-cents ans avant ce film, dans le *Sophiste* de Platon :

Telle est la fin du *Sophiste* : la possibilité du triomphe des simulacres car Socrate se distingue du sophiste, mais le sophiste ne se distingue pas de Socrate, et met en question la légitimité d'une telle distinction. Crépuscule des icônes. N'est-ce pas désigner le point où l'identité du modèle et la ressemblance de la copie sont des erreurs, le même et le semblable, des illusions nées du fonctionnement du simulacre ?⁷⁹

Encore une fois, par rapport au platonisme, Platon semblerait, pour le dire de façon nietzschéenne, être *né posthume*. Peut-être qu'alors l'homme, dénué de sa ressemblance à Dieu, pourra être un enfant qui danse, une « singularité pré-individuelle »⁸⁰, une « individuation impersonnelle »⁸¹, où, en d'autres termes, ce que Nietzsche appelle Dionysos : « le type supérieur de tout ce qui est, y

⁷⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 168.

⁸⁰ G. Deleuze, « Sur Nietzsche et l'image de la pensée », *op. cit.*, p. 192.

⁸¹ *Ibid.*

compris les animaux »⁸², un « surhomme » en mesure de s'affirmer *par différence* en tant que *partie intégrante* du monde (telle est la puissance du contresens), car c'est justement dans la différence, dans la variété infinie de ce qui devient, que ce monde lui ressemble.

Toujours dans *Simulacre et philosophie antique*, Deleuze nous invite à considérer les deux formules : « seul ce qui ressemble diffère » et « seules les différences se ressemblent »⁸³. Chacune désigne une lecture différente du monde :

l'une nous convie à penser la différence à partir d'une similitude ou d'une identité préalables, tandis que l'autre nous invite au contraire à penser la similitude et même l'identité comme le produit d'une disparité de fond. La première définit exactement le monde des copies ou des représentations ; elle pose le monde comme icône. La seconde, contre la première, définit le monde des simulacres. Elle pose le monde lui-même comme phantasme.⁸⁴

⁸² *Ibid.*

⁸³ G. Deleuze, « *Simulacre et philosophie antique* », *op. cit.*, p. 302.

⁸⁴ *Ibid.*

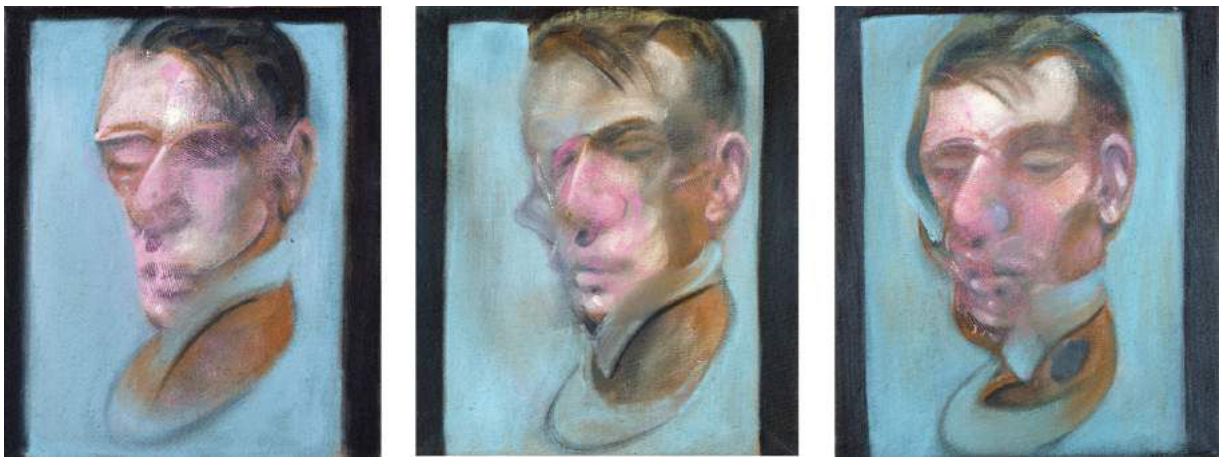
La première attitude était caractéristique du platonisme, la seconde en désigne le renversement. Deleuze suggère clairement comment une considération des images plutôt qu'une autre puisse muter la considération de l'identité même. Plutôt qu'être liée à l'uniformité par rapport à un modèle préalablement établi, l'identité, avec la remontée des simulacres, peut être liée à la « disparité de fond » qui est corrélationnelle au devenir.

Il est intéressant de considérer, à ce sujet, les portraits en triptyque de Francis Bacon (fig. 9.1, 9.2) et ce que le romancier Milan Kundera en écrit dans l'introduction au livre de *Portraits et autoportraits* du peintre britannique :

Je regarde les portraits de Bacon et je suis étonné que, malgré leur « *distorsion* », ils ressemblent tous à leur modèle [...] Quoique « *en distorsion* » ces portraits sont *fidèles*.⁸⁵

Il y a plus : même si l'on a jamais vu le modèle de ces portraits, il est évident, dans les triptyques, que les trois images constituent autant de variations du même visage. Platon aurait expliqué ce phénomène que Kundera qualifie de

⁸⁵ M. Kundera, « Le geste brutal du peintre », présentation de F. Bacon, *Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 11.



9.1 Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait of Isabel Rawsthorne*, 1965

9.2 Francis Bacon, *Three Studies for Self-Portrait*, 1980

« miracle » par la croyance en la métempsycose : après une vie précédente, nos âmes, voyageant dans l'*hyperuranion* à côté des dieux, auraient contemplé les idées. Cependant, le traumatisme de la réincarnation aurait éloigné ce spectacle eidétique de notre savoir conscient. Pourtant, une trace reste : une réminiscence qui est une accroche pour la connaissance, se formant en termes de *re*-connaissance sur la base d'un rapport de ressemblance du sensible à l'identité fixe du modèle préalable⁸⁶. Cependant, ce que nous montrent les tableaux de Bacon peut être lu en un sens clairement anti-platonicien : le modèle n'est pas préalable aux copies, mais émerge *simultanément* par rapport à celles-ci, dans un écart qui en marque à la fois la différence et la convergence. Loin d'être issue de la comparaison avec un modèle préalable, l'identité du personnage se constitue *par* ses images. L'idée n'est pas déjà là : innée, inaltérable, référence immuable et ultime. En revanche, *je me fais une idée* en observant les variations du sensible : une idée, justement se faisant en moi et donc *en train* de se faire, une idée en devenir, qui n'est donc plus idée au sens métaphysique d'un *primum* paradigmatique. D'ailleurs l'image n'en est plus l'image. Idée et image se constituent mutuellement et se rendent ainsi indiscernables, comme le

⁸⁶ Sur la question de la reconnaissance sans précédents, cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, en particulier le chapitre V.

vase et les visages qui sont réversiblement la figure et le fond d'une célèbre illustration d'illusion optique.

C'est donc la disparité, la différence, l'écart, qui produit les effets de ressemblance constituant l'identité du monde, des choses qui y prolifèrent et des personnes qui le peuplent comme *différence commune des unes par rapport aux autres*.

Rétrojeter ces *effets* de ressemblance issus d'un réseau de relations pour les référer à un seul modèle éthéré situé en un mythique « au delà » spatio-temporel constituait l'héritage platonicien, la caractéristique principale de son « image de la pensée ». Mais une nouvelle « image de la pensée » hante désormais, tel un fantôme – ou un *fantasme* –, les certitudes de la métaphysique occidentale, pour en bouleverser les équilibres pondérés.

CHAPITRE DEUX
L'IMAGE DÉSIRANTE

I. Vers une nouvelle « image de la pensée »

Il y a une compréhension pré-conceptuelle de ce que signifie penser. Deleuze l'appelle « image de la pensée » : « Nous vivons sur une certaine image de la pensée, c'est-à-dire que, avant de penser, nous avons une vague idée de ce que signifie penser, des moyens et des buts »¹. L'« image de la pensée » montre la façon dont nous estimons que la pensée fonctionne, même si – comme toute *bonne* image – elle le fait de manière indirecte, transversale. À la lumière de l'importance que Deleuze assigne à l'image, il est évident que ce n'est pas par hasard qu'il appelle cette pré-compréhension de la pensée justement une « image ». Mais peut-on considérer l'« image de la pensée » comme une véritable image ? Et penser selon une *image* entendue en termes de « vague idée » de ce que signifie penser, n'est-ce pas prendre encore une fois comme point de départ un modèle pré-existant – cette « vague idée » qu'est l'image – attribuant ainsi à la copie-image la fonction qui auparavant était propre à l'idée et donc renversant le mécanisme platonicien sans réellement le modifier ?

¹ G. Deleuze, « Sur Nietzsche et l'image de la pensée », *op. cit.*, p. 193.

Que l'homme tende naturellement au vrai, qu'il y soit orienté par une bonne volonté innée, c'est le postulat de toute la philosophie occidentale, un postulat qui d'ailleurs se trouve déjà dans l'étymologie du mot :

Dans philosophe, il y a « ami » [...]. Les amis sont, l'un par rapport à l'autre, comme des esprits de bonne volonté qui s'accordent sur la signification des choses et des mots : ils communiquent sous l'effet d'une bonne volonté commune.²

Cette « image de la pensée », rassurante dans son dogmatisme, montre la voie vers la connaissance comme un chemin que la nature elle-même a aplani pour l'homme :

la recherche de la vérité serait le plus naturel et le plus facile ; il suffirait d'une décision, et d'une méthode capable de vaincre les influences extérieures qui détournent la pensée de sa vocation et lui font prendre le faux pour le vrai.³

² G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 115-116.

Bref, il s'agirait d'une opération quasiment indolore. Pourtant, Deleuze objecte, « qu'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense, ni aux autres ? »⁴ Dans *Proust et les signes*, le philosophe français critique radicalement cette « image dogmatique » et constate que c'est toujours plutôt par une violence, par une contrainte, que l'homme se force à penser : « [l]a pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. »⁵ Plutôt qu'un animal philosophique, l'homme serait, d'après Deleuze, une créature misosophique, c'est-à-dire hostile au savoir, dépourvue de la lumière naturelle l'adressant au vrai. C'est pour cette raison que « l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser »⁶.

D'après la tradition occidentale, un homme qui serait dépourvu de la tendance naturelle vers le vrai ne serait ni plus ni moins qu'un idiot. Toutefois, en voyant, dans la pré-compréhension de la pensée, le dogmatisme de la philosophie occidentale par rapport auquel il ressent la nécessité de s'éloigner, dans *Différence et répétition* Deleuze souhaite que

⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 177.

⁵ G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 117.

⁶ *Ibid.*

l'homme puisse s'habiller d'une « idiotie » dostoïevskienne, pour être « un homme de sous-sol, qui ne se reconnaît pas plus dans les présupposés subjectifs d'une pensée naturelle que dans les présupposés objectifs d'une culture du temps »⁷.
Cet homme ne serait pas

un particulier doué de bonne volonté et de pensée naturelle, mais un singulier plein de mauvaise volonté, qui n'arrive pas à penser, ni dans la nature, ni dans le concept. Lui seul est sans présupposés.⁸

Pour affranchir sa pensée de tout présupposé – peu importe si subjectif ou objectif – et pouvoir ainsi commencer à penser – parce que « commencer signifie “éliminer tous les présupposés” »⁹ – Deleuze signale donc la nécessité d'une « pensée sans Image » : « [c]omme si la pensée ne pouvait commencer à penser, et toujours recommencer, que libérée de l'Image et de ses postulats »¹⁰.

Il faut faire attention à un détail essentiel, un détail

⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 171.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

visuel : Deleuze parle d' « une pensée sans Image », avec un grand « I ». En d'autres mots, il repousse l'image se prétendant *présupposé* de la pensée, *postulat* et règle de sa proportion par laquelle tous les hommes – en tant que doués d'une bonne volonté de penser – devraient se sentir *représentés* et par rapport à laquelle chacun serait censé se *représenter* la pensée elle-même. Autrement dit, Deleuze repousse l'image de la pensée qui – en tant que *bonne* image, à savoir en tant qu'*εἰκὼν* – renvoie à la norme de la *ressemblance* au modèle, de la re-présentation¹¹. Comme l'observe le théoricien du cinéma Raymond Bellour, ici le mot « Image » signifie « représentation », et coïncide, en ce sens, avec l'« *Icône à détruire* »¹². Nous nous sommes demandés si l'« image de la pensée » pouvait être considérée comme une véritable image. À la lumière de ces considérations, il semblerait que oui.

¹¹ Je vais discuter la notion de représentation un peu plus loin. Cf. *infra*, §2 ; chapitre 3, §1, p. 258, 261, 267-276 ; chapitre 4, §1, p. 358-362 ; *Conclusions*, p. 474-491, p. 525-529.

¹² Cf. R. Bellour, « L'image de la pensée », dans *Le Magazine Littéraire*, février 2002, N° 406, p. 42, c'est moi qui souligne. Je suis d'accord avec Bellour lorsqu'il dit que l'Image dont parle Deleuze est une re-présentation. Pourtant, je ne peux pas m'associer au théoricien du cinéma lorsqu'il écrit que l'icône est une image « à détruire ». Parler de destruction me semble retomber dans une impasse platonicienne : détruire l'icône au lieu du simulacre ne fait que renverser le geste du philosophe dogmatique sans en changer la substance. À mon avis, pour Deleuze il ne s'agit de détruire ni le simulacre ni l'icône, mais de comprendre qu'il n'y a pas d'Image, mais seulement des images – avec un petit *i* et au pluriel, pour neutraliser la prétention universalisante du mot.

Cependant, si Deleuze repousse de sa pensée l'image comme icône, il ne semble pas disqualifier le simulacre, soit l'image qui ne représente ni ne se laisse représenter : la *mauvaise* image, celle qui ne connaît d'autre loi que celle du devenir – devenir toujours différent par rapport à son modèle et à soi-même – et en ce sens ne représente pas, mais à la limite présente, à savoir *se* présente par sa déformation constante, par la tension des forces faisant éclater la méthode pour exalter le hasard.

Cette image échappe autant à la notion de modèle qu'à celle de copie, car elle est la possibilité même de leur fondation comme fondation mutuelle de l'un par l'autre. En somme, plutôt qu'un présupposé, l' « image de la pensée » peut être entendue comme espace décrit par le mouvement même de la pensée, qui en ce sens est *simultanée* par rapport à celle-ci, se constituant par la constitution de la pensée, comme son revers nécessaire, sa profondeur encore et toujours à sonder. Elle sera donc l'horizon dans lequel la pensée même *a lieu*, son mystérieux impensé¹³ qui en tant que tel laisse encore beaucoup à penser.

¹³ Sur l'image de la pensée en tant que im-pensée, cf. M. de Beistegui, *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Milan, Mimesis, 2007, p. 17.

La philosophie occidentale s'est toujours accompagnée d'une image pré-supposante ; et voilà que nous nous trouvons face à une idée – à une image – complètement différente : idée et image ne sont qu'une seule et même chose. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze admet que la philosophie ne peut jamais se séparer de son image, et que vouloir une pensée sans image est une ingénuité, car la pensée ne peut jamais réduire complètement l'image au concept¹⁴. Il revient à la direction décrite dans *Nietzsche et la philosophie* et *Proust et les signes* : deux textes qui, comme le suggèrent les titres, trouvent respectivement en Nietzsche et Proust les hérauts d'une nouvelle image de la pensée, où la pensée n'est pas un flux orienté de manière prévisible, mais une question de forces, déclenchée – comme je le disais plus en haut – non pas tellement par la méthode, mais plutôt par le hasard. Bref, nous ne pensons pas comme si l'on était transporté par un flux naturel, mais par la réponse active à une provocation, à une violence venant de l'extérieur. Comme nous l'avons vu, « l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser »¹⁵ : « [p]lus important que la pensée, il y a ce qui

¹⁴ Cf. *ibid.*, p. 18.

¹⁵ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 108.

“donne à penser” ; plus important que le philosophe, le poète »¹⁶. Voilà donc qui s’annonce, à l’intérieur de la philosophie, ce qui n’en fait pas partie : la non-philosophie¹⁷ et donc l’image, car c’est par images que le poète s’exprime.

Roland Barthes a écrit qu’il y a, dans certaines images, quelque chose qui nous pique, qui nous blesse et nous saisit¹⁸. Ce « quelque chose » Barthes l’appelle *punctum* : un petit détail, un « objet partiel »¹⁹ qui change ma manière rationnelle de voir et considérer une certaine image, lui donnant, pour moi, une valeur supérieure²⁰, une signification tout à fait nouvelle et richissime d’implications. Le *punctum* change ma manière de lire une image²¹ ou, autrement dit, de la penser. En un tel sens, l’image peut constituer – de manière deleuzienne – l’impulsion de la pensée, selon la sensation

¹⁶ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ Cf. M. de Beistegui, *L’immagine di quel pensiero*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Cf. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 49.

¹⁹ *Ibid.*, p. 73. Ce n’est pas un hasard si Barthes parle d’« objet partiel ». En effet, parmi les références de son étude sur la photographie, on peut trouver le Lacan du *Séminaire XI* (cf. *ibid.*, p. 186). Dans le troisième chapitre de mon travail, je vais réfléchir autour de la relation du *punctum* avec l’« objet partiel » que Lacan appelle « objet petit a » (cf. *infra*, chapitre 3, §3, p. 297.)

²⁰ Cf. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 71.

²¹ Cf. *ibid.*

(*αἴσθησις*) et selon le sentiment (*πάθος*). En effet, le *punctum* produit, comme l'écrit Mauro Carbone en commentant Barthes,

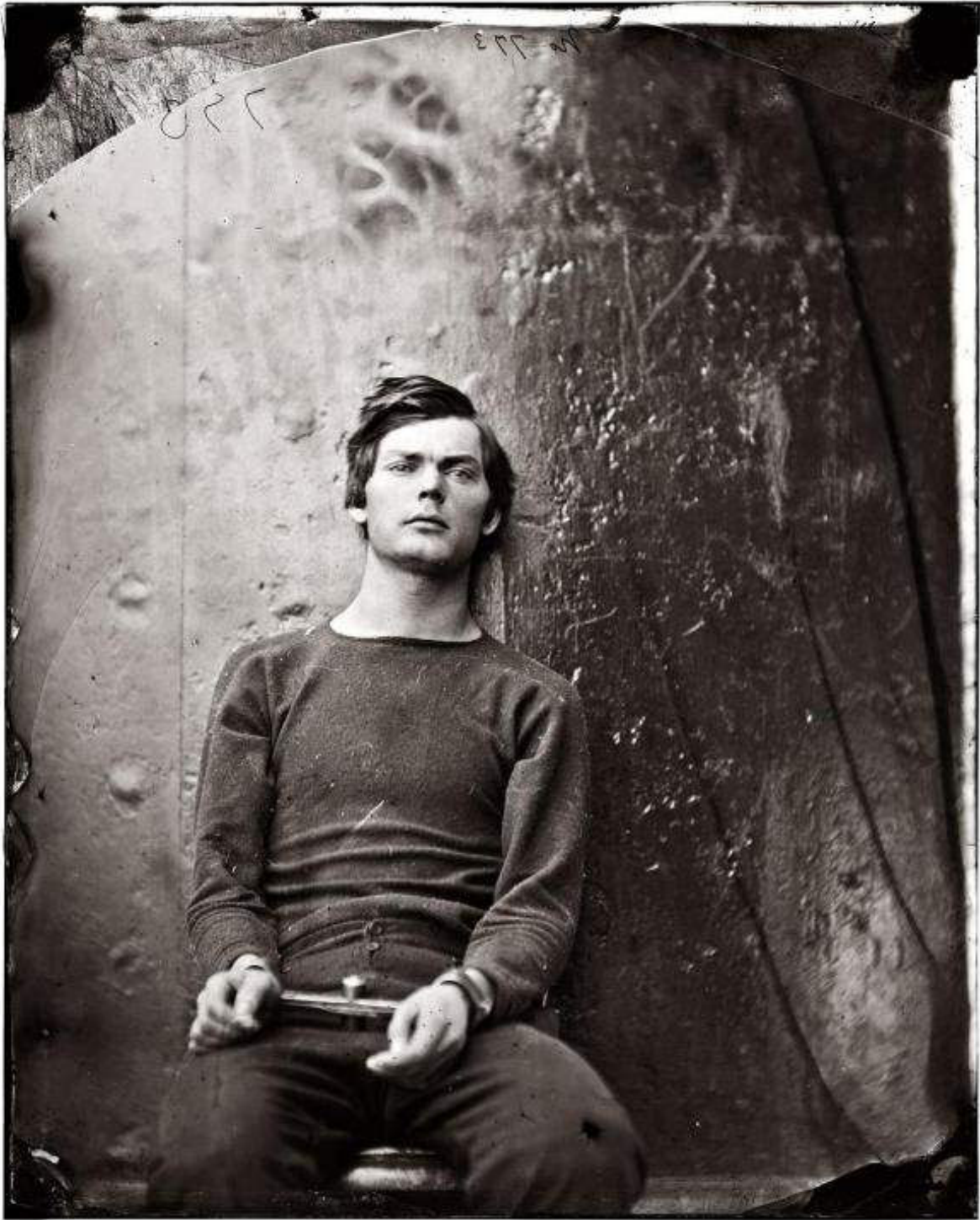
un *choc esthético-pathique* qui déclenche une forme particulière d'empathie. Il s'agit d'une empathie qui fait que je suis blessé et saisi par un second *punctum* : « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps », explique Barthes.²²

En observant la photographie du jeune Lewis Payne en attente d'être exécuté (fig. 10) pour la tentative de meurtre – en 1856 – du secrétaire d'État américain de l'époque, W. H. Seward, Barthes commente : « *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »²³.

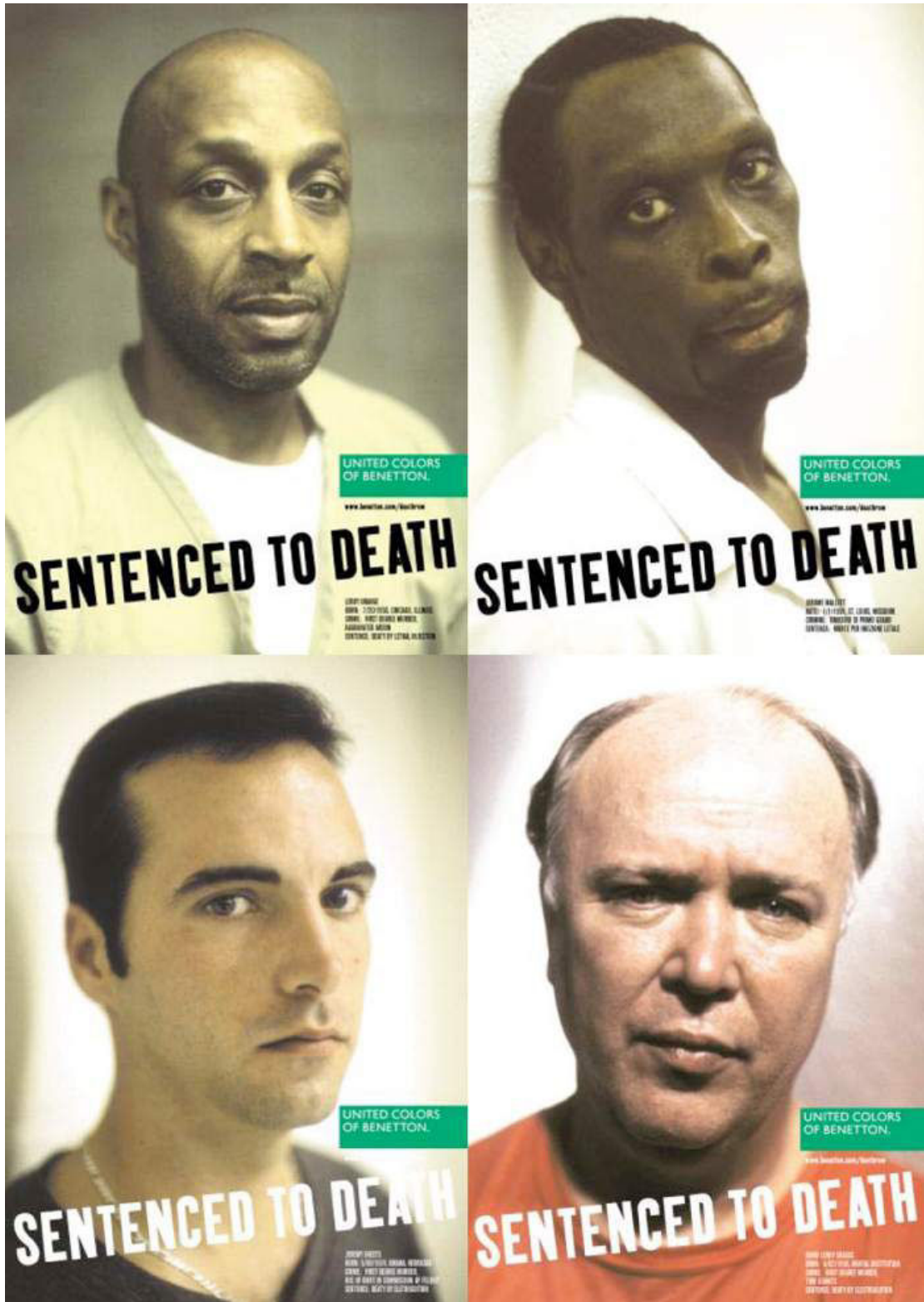
Ce qui frappe, ou mieux, ce qui *pique* Barthes, ce n'est pas quelque chose que la photographie en soi montre, mais une conscience que s'y accompagne, en n'y étant liée que par un *écart* semblable à la fracture oxymoronique du futur antérieur.

²² M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001* [2007], tr. fr. M. Logoz, *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, Genève, MétisPresses, 2013, p. 96. Pour la citation de Barthes, voir *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 148.

²³ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 150.



10. L'image de Lewis Payne à laquelle Barthes fait référence, prise par le photographe écossais Alexander Gardner en 1856.



11. La campagne publicitaire de Benetton par Oliviero Toscani, 2000

C'est la photographie du jeune homme, son nom, l'histoire qui y est liée, le destin obscur qui l'attend, c'est *l'ensemble* de tous ces éléments, ce qui rend la vue de ce visage insupportablement sé-duisante – au sens étymologique du mot, à savoir « conduisant vers soi ». De ce même type d'effet d'ensemble se sert, en 2000, le photographe italien Oliviero Toscani, lorsqu'il choqua le monde entier par les images de sa dernière campagne publicitaire réalisée pour l'entreprise Benetton (fig. 11). Toscani immortalise des hommes regardant directement vers la caméra en des portraits extrêmement intenses. La peur, l'attente, le désespoir que leurs yeux dégagent, assument un sens précis dès qu'on lit le *slogan* de la campagne : « Condamné à mort ». Cette information bouleversante, les regards de ces hommes pour la plupart encore jeunes, des éléments accessoires – comme la grande horloge derrière l'une des personnes portraiturées, ou les barres indestructibles devant une autre – ne faisant que souligner la sentence inexorable de leur destin, sont autant de partialités qui génèrent une conscience *ponctuelle* et dérangement.

Barthes identifie le *punctum* ainsi constitué avec « le Temps ». Mais on pourrait également l'appeler *montage*. Celui-

ci est un terme-clé dans la réflexion de l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman, qui l'utilise, entre autres, pour bâtir son apologie de l'exposition *Mémoire de camps*, dans le cadre de laquelle avaient été exposées, en 2002, quatre photographies choquantes du crématoire V de Auschwitz, arrachées à l'horreur nazi par un membre anonyme du *Sonderkommando*. Contre les détracteurs de l'exposition, qui disqualifiaient ces images en tant que partielles et donc inutiles à comprendre l'abomination de la Shoah, Didi-Huberman expliquait que, s'il est vrai que « [l]a valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image »²⁴, justement en cette raison « la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative»²⁵. Ainsi, « la "lisibilité" de ces images – donc leur rôle éventuel dans une connaissance du processus en question – ne peut se construire qu'à les mettre en résonance et en différence »²⁶, non seulement à l'intérieur de la brève séquence qu'elles composent en ce que Didi-Huberman appelle un « *montage élémentaire* »²⁷, mais aussi par rapport à « d'autres sources,

²⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p. 151.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

d'autres images ou d'autres témoignages »²⁸ ; bref, en constituant un montage plus complexe. De l'importance et de la complexité de ce montage l'entreprise Benetton ne semble pas avoir tenu compte lors de la campagne publicitaire susnommée. En effet, si le montage des images et de leurs *slogans* aurait pu être efficace en tant que message contre la peine de mort déclenchant un choc esthétique-pathique tel à forcer une réflexion collective sur ce thème délicat – car regarder dans les yeux les condamnés, c'est une manière de créer un lien d'empathie – un élément ultérieur du montage a provoqué un court-circuit dans le message, le transformant en véhicule d'hypocrisie : la marque de l'entreprise de confection. Ce petit rectangle vert renvoyant au commerce de chandails et jupes rend l'image d'autant plus horrifiante qu'elle est exploitée à des fins lucratives. De choquante, elle devient outrageante. Après une longue polémique finie au tribunal, l'entreprise se trouva à fermer plusieurs magasins aux États-Unis et à payer un tribut important au Fond pour les victimes du crime : pouvoir de l'image, pouvoir du montage.

Revenant à Didi-Huberman, il faut préciser que le « montage » auquel l'historien de l'art et philosophe français

²⁸ *Ibid.*, p. 151.

se réfère n'est pas tel à sauvegarder la continuité des plans, mais plutôt

le contraire, une manière de produire altérité et rythmes interrompus, afin de montrer non pas les variations successives d'un identique pré-déterminé, mais plutôt les différences de ce qui ne peut pas être homologué.²⁹

L'œuvre de l'artiste italien Maurizio Cattelan se sert justement d'un tel type de montage. Pensons à l'une de ses pièces les plus célèbres : *Him* (fig. 12.1 et 12.2).

Il s'agit d'une sculpture hyper-réaliste en cire réalisée en 2001, qui a été installée dans des contextes différents d'exposition en exposition. La sculpture montre une figure masculine tournant le dos au spectateur. Soigneusement habillée et coiffée, elle est agenouillée, en train de se recueillir en priant. Le silence s'impose devant ce geste humble et respectueux. Nous nous rapprochons doucement de cette figure, sans faire de bruit, pour ne pas déranger la pureté de son élan spirituel. Nous sommes maintenant juste derrière lui :

²⁹ Ainsi dit Didi-Huberman, sollicité par Andrea Pinotti dans un entretien paru dans « Il Manifesto ». Cf. A. Pinotti (propos recueillis par), « La trama del tempo sulle immagini. », dans « Il Manifesto », 29 mars 2006, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.artecarte.it/primo/articolo.php?nn=510>. C'est moi qui traduis.



12.1 et 12.2 Maurizio Cattelan, *Him*, 2001

nous avons l'impression que, une fois devant lui, nous nous trouverons face à un enfant d'une autre époque, endimanché, les cheveux assouplis par la brillantine, les joues rosées – continuité des plans. Pourtant, la fixité de cette figure déclenche, de près, un air vaguement inquiétant. D'un coup, comme en voulant nous débarrasser de cette ombre passagère, nous contournons la sculpture pour la regarder en face, pour trouver cette vitalité enfantine, innocente, qu'on avait envisagée en la regardant de loin. Mais l'enfant qu'on s'attendait à voir n'est pas là. Devant nous, le visage creux, le regard dur et bleu, le moustache en brosse à dents, se révèle l'image du *Führer*. Choc. Le geste de prière, qui nous avait semblé pur, devient soudainement sacrilège. Nous sommes envahis par des émotions s'agitant en nous comme des courants opposés, difficiles à exprimer, impossibles à organiser en un discours cohérent. Voilà que les « différences de ce qui ne peut pas être homologué » nous font réagir, nous forçant à penser. L'assemblage d'éléments qui sont même très distants l'un par rapport à l'autre, produit un « choc qui est en même temps le démontage d'une conscience figée et montage d'une nouvelle compréhension »³⁰, un choc semblable à celui généré

³⁰ *Ibid.*

par le *punctum* dont parlait Barthes, qui à son tour permettait d'investir l'image d'un sens tout à fait nouveau.

Si Barthes affirme avoir aimé la photographie contre le cinéma, il ajoute que pourtant il ne fut capable de séparer les deux³¹. En effet, le *punctum* qu'il voit à l'œuvre en certaines images photographiques semble partager un caractère fondamental avec l'un des éléments qui constituent la spécificité du cinéma, à savoir le montage. Et ce qui, pour reprendre Deleuze, « revient au montage [...] est l'image indirecte du *temps* »³², un temps qui, loin d'être homogène, ressort de l'articulation des images-mouvement³³, que, comme le synthétise Deleuze dans le Glossaire de *L'image-mouvement*, il faut à leur tour considérer en tant qu'« ensemble centré d'éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres ».³⁴ Bref, différence dans la différence, hiatus dans le hiatus par lequel émerge un écho fondant le sens. Pour le dire avec Didi-Huberman, « c'est le contraste déchirant, dans la

³¹ Cf. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 13.

³² G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p. 47. C'est moi qui souligne.

³³ Cf. *ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 291.

même et unique expérience, de deux plans que tout oppose »³⁵, le bond d'un temps qui porte en son sein la faille de l'intempestivité³⁶.

Dans son cours du 30 octobre 1984 sur Cinéma et pensée, Deleuze se demande quel est le lien entre l'image cinématographique et l'image de la pensée, confirmant ainsi que l'image de la pensée peut effectivement être considérée à l'instar d'une véritable image. La réponse, dit Deleuze, est bien simple :

Ce qui fonde la rencontre de l'image cinématographique et l'image de la pensée, c'est l'automatisme de l'image cinématographique. C'est ça... L'image cinématographique est automatique. [...] Qu'est-ce que veut dire automatique ? [...] l'image cinématographique, c'est l'image-mouvement c'est-à-dire elle *ne représente pas* quelqu'un ou quelque chose qui se meut, elle se meut elle-même en elle-même, elle est auto-ma-tique. [...] Or,

³⁵ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 45.

³⁶ Sur l'intempestivité de l'image, cf. *infra*, chapitre 4, §1, p. 341.

c'est en tant qu'image automatique que l'image cinématographique sollicite l'image de la pensée.³⁷

D'ailleurs, déjà en 1968, Deleuze concluait l'avant-propos de *Différence et répétition* par le constat qu'il fallait prolonger la recherche de nouveaux moyens d'expressions inaugurée en philosophie par Nietzsche en tenant compte du « renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma »³⁸. La perspective ouverte par ces arts aurait été propice à une nouvelle manière de faire de la philosophie. L'année suivante, dans la « Note pour l'édition italienne » de *Logique du sens*, en se référant à Félix Guattari et lui-même, Deleuze expliquait que « [à] deux, nous voudrions être l'Humpty Dumpty ou le Laurel et Hardy de la philosophie. Une philosophie-cinéma »³⁹. En effet, Deleuze estime que, avec

³⁷ Transcription d'un passage du cours donné par Deleuze auprès de l'Université Paris 8 le 30 octobre 1984 dans le cadre de son cours « Cinéma et pensée ». Le fichier audio du cours ainsi que sa transcription sont disponibles sur le site de Paris 8 à l'adresse http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6. C'est moi qui souligne dans le passage cité.

³⁸ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 4.

³⁹ G. Deleuze, « Nota dell'autore per l'edizione italiana », dans Id. *Logica del senso*, Milan, Feltrinelli, 2006, p. 293-295. Je dois cette citation à Mauro Carbone, qui met en connexion ce passage deleuzien et le précédent en ouvrant le chapitre sur le cinéma de son livre *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, Milan, Mimesis, 2008, p. 81. G. Deleuze, « Note pour l'édition italienne de Logique du sens » [1976] dans *Deux régimes de fous* (édition préparée par D. Lapoujade), Paris, Minuit, 2002, p. 60.

l'avènement du cinéma, il n'est plus possible d'écrire des livres de philosophie comme on en a écrit pendant longtemps⁴⁰, car le cinéma est porteur d'un nouveau bagage de catégories aussi dynamique que la pensée à venir : une pensée décentrée, ouvrant des horizons plutôt que bâtissant des fondations, explorant de manière infatigable les métamorphoses infinies des images-mouvement dont il se compose et décompose, en un montage syncopé et différentiel. L'image cinématographique montre alors un fonctionnement semblable à celui de la pensée et pour cette raison il en sollicite la nouvelle image, une image plurielle et marquée par l'écart, la distance, la différence.

En effet, si le montage est l'un des caractères qui marquent la spécificité du cinéma, l'écart, la césure, la faille sont les caractères différentiels qui marquent la spécificité du montage. Quelqu'un pourrait objecter que, pour décrire l'éternel retour du même, le film serait le plus approprié des exemples : le détail de l'enregistrement photographique, la succession des cadrages dans l'ordre établi par le réalisateur, les sons, les dialogues, la narration, tout revient, à chaque vision, identique à soi-même. Pourtant, l'expérience nous montre, à chaque fois que nous revoyons un film, que nous ne

⁴⁰ G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 4.

voyons jamais le même film deux fois. Comment expliquer cette étrange occurrence ? Je pense que la clé pour la comprendre est à chercher dans les fractures dont se compose le montage, gardant à l'esprit que, comme l'écrit Deleuze, le montage est « déjà partout » : de l'ensemble des prises de vue aux regards des spectateurs⁴¹. Justement le montage constitue le centre absent des variables infinies qui se replient dans la trame du tissu filmique, car dans l'écart entre les images *on ne sait jamais ce qu'il peut se passer*.

Le psychanalyste et philosophe slovène Slavoj Žižek le montre bien en commentant les trois secondes et demie de *Casablanca* (USA, 1942) que le réalisateur Michael Curtiz introduit entre la scène jouée dans la chambre du protagoniste – où celui-ci et son ancienne amante se serrent dans une étreinte passionnée – et la prise de vue extérieure, où le protagoniste fume une cigarette à la fenêtre, se tournant vers l'amante qui se trouve à l'intérieur de la chambre (fig. 13). Dans cet intervalle de trois secondes et demie nous voyons la

⁴¹ « Il est avant le tournage, dans le choix du matériel, c'est-à-dire des portions de matière qui vont entrer en interaction, parfois très distantes ou lointaines (la vie telle qu'elle est). Il est dans le tournage, dans les intervalles occupés par l'œil-caméra (l'opérateur qui suit, court, entre, sort, bref, la vie dans le film). Il est après le tournage, dans la salle de montage où se mesurent l'un à l'autre matériel et prise de vue (la vie du film), et chez les spectateurs qui confrontent la vie dans le film et la vie telle qu'elle est » (G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 60-61).



13. De gauche à droite, quatre images tirés de la séquence de 3 secondes et demie tirées de *Casablanca* dont parle Žižek

tour de l'aéroport de Casablanca, avec son faisceau de lumière rotative. Žižek se demande tout suite s'il s'agit d'un intervalle de temps réel ou dilaté et, sur cette base, si une conjonction charnelle entre les deux anciens amants a pu avoir lieu :

que serait-il passé dans l'intervalle, dans cette prise de trois secondes et demie de l'aéroport, qu'ont-ils, ou que n'ont-ils pas, fait ? [...] Ce que nous voyons n'est pas simplement ambigu ; cela génère au contraire deux significations très claires bien que s'excluant mutuellement – oui et non.⁴²

Žižek commence alors à examiner tous les détails qui suggèrent la première direction et tous ceux qui suggèrent la seconde. Enfin, il explique que le même film peut être vu selon une version respectant le décorum publique, tout comme selon une autre, qui en revanche satisferait « notre imagination fantasmatique douteuse »⁴³.

En laissant un espace d'indécision, un hiatus d'ambiguïté qui ne peut pas être comblé, le film ne donne pas au spectateur ce qu'il désire, mais oriente plutôt son désir, tout d'abord en le

⁴² S. Žižek, *How to Read Lacan* [2006], tr. fr. de I. Vodoz, *Comment lire Lacan*, Caen, Nous, 2011, p. 94.

⁴³ *Ibid.*, p. 95.

déclenchant. En un tel sens, le cinéma est « l'art pervers par excellence : il ne nous donne pas ce que nous désirons ; il nous dit comment désirer »⁴⁴. Ce « dire » passe par la structure différentielle du montage. En effet, si le cinéma peut nous suggérer comment désirer – à savoir comment organiser les pulsions fourmillantes et incontrôlées qui habitent notre inconscient – c'est parce qu'il partage la structure de l'inconscient, une structure-fracture, caractérisée justement par la coupure.

Lisons Lacan, le mentor de Žižek : « l'inconscient se manifeste toujours comme ce qui vacille dans une coupure du sujet – d'où resurgit une trouvaille, que Freud assimile au désir »⁴⁵. Quelques pages plus loin, il affirme encore que la fonction du concept d'inconscient, est « justement d'être en relation profonde, initiale, inaugurale, avec [...] la *coupure* »⁴⁶.

Or, si dans l'écart marqué par le montage n'importe quoi peut se passer – et il peut nous arriver de désirer une chose plutôt que l'autre selon la façon dont le coup est donné, dont

⁴⁴ C'est ainsi que Žižek ouvre le film-documentaire réalisé par Sophie Fiennes et intitulé *The Pervert's Guide to Cinema* (UK, 2006), dans lequel le psychanalyste slovène expose sa théorie du cinéma, tout en étant lui-même l'acteur/narrateur du film.

⁴⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44. C'est moi qui souligne.

la coupure est pratiquée – alors la temporalité du film ne sera pas caractérisée par l'éternel retour du même, mais plutôt par une temporalité événementielle toujours inaugurée de nouveau par le retour des différences, soit le même type de temporalité que Mauro Carbone voit à l'œuvre dans le *punctum* de Barthes et qui lui semble pouvoir retrouver ce que « Freud a qualifié de *Nachträglichkeit* et que Lacan a rendu par *après-coup* »⁴⁷ : le « [p]assé qui ne fut jamais présent »⁴⁸ vers lequel l'empathie déclenchée par le *punctum* tend à se rétrojeter, pour rencontrer « l'événement dans sa temporalité inaugurale »⁴⁹. En effet, comme le précise Didi-Huberman,

l'après-coup peut se former dans l'immédiat, [...] il peut faire partie intégrante du surgissement même de l'image. Dans l'instant il transforme la *monade temporelle* de l'événement en un complexe *montage de temps*.⁵⁰

Voilà donc que, à l'ombre du temps mythique de l'inconscient, d'un « passé qui ne fut jamais présent », le cinéma se

⁴⁷ M. Carbone, *Être morts ensemble*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁸ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁹ M. Carbone, *Être morts ensemble*, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 45-46.

découvre comme une image plurielle de la pensée se mouvant vers l'horizon que Nietzsche indiqua en premier dans son refus latent d'un éternel retour de l'identique et ouvrant aussi une trouée par laquelle nous pouvons observer les images dans leur incontournable côté libidinal, tels des voyeurs regardant par une fissure dans le mur.

II. À la fenêtre : les ambiguïtés de la représentation

« [R]ien ne peut être vu que par une petite fissure », nous lisons dans l'exergue de Léonard de Vinci choisi par le philosophe et historien de l'art Hubert Damisch pour ouvrir la première partie de son livre sur *Les origines de la perspective*⁵¹. La figure du voyeur, qui inévitablement renvoie à un horizon libidinal, se découvre déjà fondamentale à l'époque de la Renaissance, quand les lois représentationnelles de la perspective géométrique – qui seraient devenues la règle fondamentale de la peinture occidentale – venaient d'être formalisées. Pourtant, l'historien américain Martin Jay affirme que

⁵¹ Cf. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 5.

[l]e moment de la projection érotique dans l'acte de voir – vigoureusement condamné par saint Augustin en tant que « désir des yeux » – se perdit tandis que le corps du peintre et du spectateur sombraient dans l'oubli au nom d'un regard prétendument tout-puissant et désincarné.⁵²

Pour mieux comprendre les enjeux de ces affirmations, faisons un pas en arrière. Dire *représentation* c'est une manière moderne de dire *copie*, car l'acte de *re-présenter* implique une répétition : présenter à nouveau quelque chose de préalable⁵³. S'agissant d'une « copie » réalisée par le biais de lois mathématiques – celles, justement, de la perspective géométrique – ⁵⁴ on peut imaginer qu'il s'agisse d'une image du genre « iconique », à savoir « fidèle », respectant au plus

⁵² M. Jay, « Scopic Regimes of Modernity » [1988], « Les régimes scopiques de la modernité », dans *Réseaux*, 1993, volume 11 n°61, p. 104.

⁵³ « [L]e cadre s'impose définitivement comme re-présentation mimétique et proportionnelle de la réalité visible » (A. Somaini, « L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore », dans Id. (éd.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 69. C'est moi qui traduis).

⁵⁴ La perspective de la Renaissance se distingue des perspectives précédentes par la convergence de toutes les lignes droites perpendiculaires au plan du tableau vers un seul point de fuite : « La construction géométrique de l'image en perspective [...] implique que toutes les droites perpendiculaires par rapport au plan de la représentation soient figurées comme convergentes vers un point dit "point principal", qui est la projection, le long d'un axe orthogonal au même plan de la représentation, du point de vue où se trouve le centre de projection » (*Ibid.*, p. 57, c'est moi qui traduis).

haut degré les proportions du modèle⁵⁵. Ce n'est pas un hasard si, comme on l'a vu, en désignant les caractères du simulacre, Deleuze suggère qu'il s'agit d'une image non-représentative⁵⁶. Ce n'est pas un hasard non plus si la tradition du platonisme a voulu « enchaîner au fond » les simulacres, les bannir à l'instar de pulsions qu'il fallait refouler dans l'abîme obscur de l'inconscient. Or, la présence, dans l'horizon de la perspective géométrique de la Renaissance, d'une figure topique de l'érotisme et, à la fois, du refoulement de cet érotisme, me semble significativement ouvrir à l'ambiguïté de l'image, qui fait faillir la tentative de distinguer une copie fidèle et une copie infidèle, et plus en général un modèle et une représentation. Nous allons justement voir en quel sens, même dans sa condition de « copie fidèle » et anesthésiée, l'image demeure toujours porteuse d'un côté obscur, infidèle, désirant, et nous allons voir comment ce côté obscur remonte par les présupposés mêmes des principes de représentation, en les rendant ses complices dans un détour pervers de la volonté qu'avait essayé de « nettoyer » des images le pouvoir

⁵⁵ Avec Raymond Bellour, nous avons déjà caractérisé la représentation en termes d'image iconique (cf. *supra*, chapitre 2, §1, p.110)

⁵⁶ En effet, il oppose le simulacre aux « copies ou [...] représentations (cf. *supra*, chapitre 1, § 4, p. 100).

séducteur qu'elles exercent sur nous pour le cacher sous le « tapis » de la forme *proprement* pure d'une Image sans excès.

Nous avons entendu Jay soutenir que le corps du peintre et du spectateur semblent disparaître dans la manière de voir établie à la Renaissance, provoquant ainsi une « dé-érotisation » de la pulsion scopique. En effet, comme le remarque aussi Erwin Panofsky dans son essai fondateur des théories sur la perspective, *La perspective comme forme symbolique*, il y a, dans la monofocalité caractéristique de la perspective géométrique, un véritable oubli du corps⁵⁷. Il est vrai que, comme l'observe également Jay, dans la vision géométrique, non seulement le corps – immobilisé dans l'espace – est réduit à l'œil, mais la vision devient vision d'un œil

unique et non des deux yeux de la vision binoculaire normale, d'un œil collé contre un judas pour observer la scène s'offrant à lui. En outre, cet œil était censé être statique, grand ouvert et fixe, plutôt que dynamique et passant d'un point focal à l'autre.⁵⁸

⁵⁷ E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"* [1927], tr. fr. sous la direction de G. Ballange, « La perspective comme forme symbolique », dans E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 43-44.

⁵⁸ M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *op. cit.*, p.102-103.

Bref, il s'agissait d'un œil que nous avons déjà entendu Jay définir comme « désincarné » et en ce sens « tout-puissant » : un œil *cogitant* qui centrait la modernité sur le sens de la vue⁵⁹, au point que le chercheur américain, comme déjà Panofsky avant lui⁶⁰, associe « le modèle visuel des temps modernes généralement considéré comme le modèle dominant, voire totalement hégémonique » aux « notions de la perspective dans les arts visuels et aux idées cartésiennes de rationalité subjective en philosophie », l'appelant « perspectivisme cartésien »⁶¹.

Jay parle d'un « œil collé contre un judas [*peephole*]», et il est curieux de voir combien la trahison que la traduction met souvent en place est dans ce cas particulièrement opportune, car l'outil optique du judas évoque la figure évangélique de Judas, le traître par excellence, qui vient ainsi annoncer, pour le lecteur français, le revers ambigu de l'image représentée. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la référence au judas est liée à l'expérience fondatrice de la perspective

⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

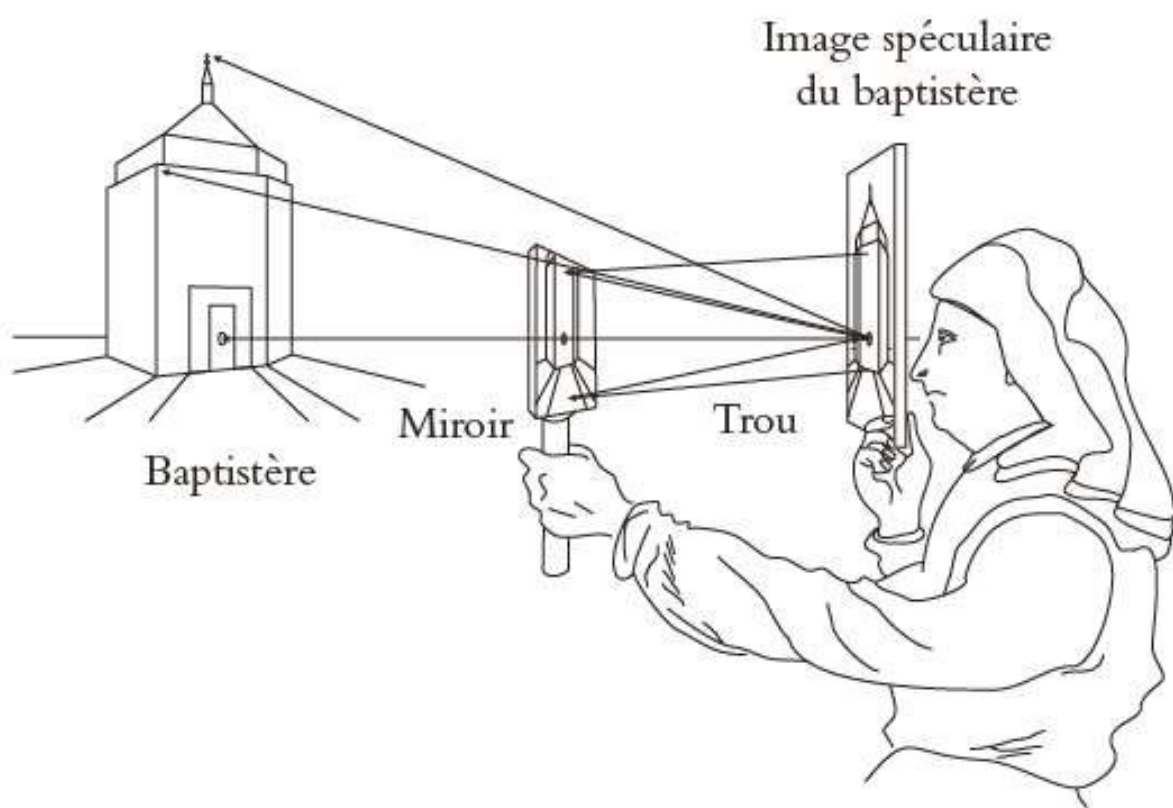
⁶⁰ E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 174.

⁶¹ M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *op. cit.*, p. 101.

monofocale, par laquelle le peintre et architecte Filippo Brunelleschi en montrait l'efficacité représentative⁶². Il est intéressant car, à la base de cette expérience censée montrer la *fidélité* de l'image, il y avait l'usage d'un jeu de miroirs – que nous avons vu Platon qualifier d'outils produisant l'infidélité au plus haut degré, celle qu'il aurait attribué au simulacre, à savoir, l'image sans ressemblance.

Voilà l'expérience de Brunelleschi (fig. 14) : sur une petite tablette carrée, l'architecte peint de façon extrêmement détaillée une image du Baptistère de St Jean à Florence. Pour montrer la vraisemblance de cette image par rapport au modèle, il pratique dans la tablette un trou évasé vers l'arrière du tableau, de manière que l'œil de l'observateur, ainsi positionné dans un endroit précis, puisse percevoir l'image réelle de la scène. Successivement, à l'aide d'un miroir réglé à une distance opportune, le spectateur pourra voir l'image peinte reflétée dans le miroir et admirer ainsi la coïncidence parfaite de l'image peinte et de l'image réelle. La vraisemblance est accentuée grâce à l'effet créé par une feuille d'argent remplissant la portion de ciel du tableau de manière à obtenir une image du ciel naturel visant à exalter l'effet

⁶² Cf. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* [1475], édition critique de D. Robertis et G. Tanturli, Milan, Mondadori, 1976, p. 57-58.



14. Illustration de l'expérience de Brunelleschi

illusoire. Pour corriger l'inversion de l'image reflétée du tableau, celui-ci est réalisé par Brunelleschi avec un renversement symétrique. Le point de vue coïncidant avec la position de l'œil de l'observateur devient ainsi, par l'usage combiné d'un judas et d'un montage de miroirs – à savoir par une double force décevante – œil *absolu*.

La déception coïncide ici non pas avec l'image en elle-même, mais avec la prétention humaine – que le philosophe et théoricien de l'art Louis Marin fait coïncider avec le sens de « pouvoir » jaillissant de l'art de la représentation⁶³ – de pouvoir prendre la place de Dieu. En effet, Nietzsche est très clair à ce propos : l'homme qui essaie de prendre la place du Dieu mort pour se charger spontanément des valeurs qui autrefois avaient été dictées par la croyance en la divinité demeure toujours *trop humain*. Comme le remarque Deleuze, « c'est pourquoi Nietzsche, dans le livre IV de *Zarathoustra*, trace la grande misère de ceux qu'il appelle "les Hommes supérieurs" »⁶⁴ et souhaite donc que l'homme puisse faire de la place au Surhomme⁶⁵, à savoir un tout nouveau type

⁶³ L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 307.

⁶⁴ G. Deleuze, *Nietzsche, op. cit.*, p. 30.

⁶⁵ Cf. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit.*, « De l'homme supérieur », §2.

d'humain : non pas un regard désincarné et immobile, mais un corps sentant et dansant, dont la volonté de puissance n'a pas affaire à un désir de pouvoir – tel celui du regard désincarné qui *comprend* tout d'un seul coup d'œil. La volonté de puissance de ce nouveau type d'humain consisterait

à *créer* et à *donner* [...]. La Puissance, comme volonté de puissance, n'est pas ce que la volonté veut, mais *ce qui* veut dans la volonté (Dionysos en personne). La volonté de puissance est l'élément différentiel dont dérivent les forces en présence et leur qualité respective dans un complexe. Aussi est-elle toujours présentée comme un élément *mobile, aérien, pluraliste*.⁶⁶

Rien de plus éloigné de la position d'immobilité que l'homme se donne avec ce qu'on a entendu Jay appeler « *perspectivisme cartésien* ». Mais le *perspectivisme* étant d'abord une manière de *voir*, il a inévitablement affaire aux images et donc à leur ambiguïté, à leur capacité de se replier, de montrer l'endroit et l'inverse des choses. S'il est vrai que, comme le remarque Marin, « en maîtrisant les apparences peintes sur la toile, le sujet domine et s'approprie sa vision

⁶⁶ G. Deleuze, *Nietzsche, op. cit.*, p. 24. C'est moi qui souligne à la fin du passage.

dans la théorie »⁶⁷, prenant ainsi « fictivement et légitimement »⁶⁸ la position de Dieu, il est vrai aussi que cette position, en tant qu'*absolue*, est « sans position »⁶⁹. Comme le note Damisch,

astreint qu'il est à viser à travers un petit trou l'image que lui retourne le miroir, le sujet de l'expérience en est réduit à la position de voyeur. Mais un voyeur bien singulier, et qui découvre qu'il est lui-même regardé, et du lieu même d'où il regarde, soumis qu'il est dès l'abord à ce voir qui l'élide en tant que corps pour le réduire à un œil.⁷⁰

Le corps du sujet est élidé dans l'acte voyeuriste de regarder par le judas, ou par la fissure, ou – pourquoi pas – par *le trou d'une serrure*. Mais l'image lui montre la vérité de cette élision – de cette *illusion* : étant voyeur, il peut se passer d'être vu. Voilà l'enjeu malgré tout érotique de sa position. Dépossédé de sa place par l'envie de posséder toutes places, il

⁶⁷ L. Marin, *De la représentation, op. cit.*, p. 307.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ H. Damisch, *L'origine de la perspective, op. cit.*, p. 150.

peut se retrouver sans place, *différé* par rapport à la vision et à soi-même, et ainsi exposé à tous regards, et d'abord au sien, qui, le regardant de nulle part, le regarde de partout.

L'expérience de Brunelleschi, comme l'observe Damisch, était censée construire une structure d'objectivité dans laquelle le sujet puisse avoir une position assignée⁷¹. Mais l'assignation en question est liée à la référence à un miroir, et le miroir, le reflet spéculaire, est « une transformation, au sens géométrique du terme ». ⁷²

D'après Damisch, la dimension géométrale, malgré son rôle établissant un sujet dominant, permet d'observer comment le sujet est, malgré lui, capturé par le tableau⁷³. En ce sens, le sujet tombe dans une piège que lui même s'est créé en pensant pouvoir maîtriser l'image par le refoulement de son pouvoir séducteur, pour la comprendre d'un regard cogitant. En effet, comme on le verra mieux dans le paragraphe qui suit, c'est bien l'élosion du corps – réduit à l'« *objet partiel* » de l'œil

⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 391.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Damisch observe que Lacan avait compris cet aspect même s'il ne semblait pas être en connaissance des expériences de Brunelleschi (cf. *ibid.*, p. 68). À ce propos, le développement lacanien de la notion d'objet *a*, dont je vais m'occuper plus loin est essentiel (cf. *infra*, chapitre 2, §3, p. 176, p. 183, p. 211 ; chapitre 3, §1, p. 227-230, p. 238, p. 246 ; chapitre 3, §4, p. 258, p. 264-272, p. 297.

absolu – qui libère les simulacres, fait en sorte qu'ils « s'insinuent partout », jusqu'à déposséder le sujet de sa position privilégiée.

Pour essayer de mieux comprendre ce paradoxe de la vision géométrale, je voudrais me référer ici à ce que l'écrivain et psychanalyste Gerard Wajcman définit

un nom considérable dans l'histoire de l'art et de la pensée, le théoricien de la perspective géométrale, [...] l'auteur de cette insurrection du Regard, constituant le prélude et créant les conditions de possibilité de la prise du pouvoir de l'œil sur le monde – Leon Battista Alberti.⁷⁴

Dans le chapitre XIX de son traité *De Pictura*, Alberti décrit ce qu'il fait lorsqu'il s'apprête à peindre :

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, *et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder*

⁷⁴ G. Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 50. Comme le soutient d'ailleurs Jay, « C'est en général à Brunelleschi que revient l'honneur d'être considéré comme l'inventeur ou le découvreur de cette notion [la perspective géométrique] alors que tout le monde ou presque s'accorde à reconnaître en Alberti le premier théoricien » (M. Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *op. cit.*, p. 102).

l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner
aux hommes dans ma peinture.⁷⁵

C'est la phrase, à l'apparence innocente, qui déclenche « cette insurrection du Regard » dont parlait Wajcman. En effet, comme l'écrit Giuliana Bruno, « une fenêtre découpe un nouveau cadre pour regarder »⁷⁶, et c'est bien par ce cadre que l'homme moderne commencera à voir – évidemment pour douter, par son regard cogitant et désincarné, de ce que son regard charnel lui transmet⁷⁷.

Par la fenêtre nous regardons une histoire représentée *pour nous*⁷⁸ à l'instar d'un spectacle : d'ailleurs, « toute

⁷⁵ L. B. Alberti, *De pictura* [1435], tr. fr. du latin J.-L. Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 115. C'est moi qui souligne.

⁷⁶ G. Bruno, *Surface*, *op. cit.*, 187.

⁷⁷ « [S]i par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes, tout de même que je dis que je vois de la cire ; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux qui pourraient couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont des vrais hommes ; et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux. » (R. Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], chronologie, présentation et bibliographie de J.-M. Beyssade et M. Beyssade, Paris, Flammarion, 1979, p. 93).

⁷⁸ Dans son *Histoires de peinture*, l'historien de l'art Daniel Arasse, reprenant Pierre Francastel, écrit que dans la perspective monofocale « [le monde] est construit pour le regard du spectateur » (D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 45.)

représentation est d'essence narrative », écrit Marin⁷⁹. Dans cette narration, comme au théâtre, nous sommes immobilisés à notre place, dans l'obscurité, à l'abri des regards d'autrui. Tels des voyeurs, nous regardons ce qui se passe sur scène, sans en être directement impliqués, nous sentant pratiquement invincibles grâce à notre position quasiment divine, comme dans le cas du naufrage avec spectateurs dont parle le poète latin Lucrèce :

rien n'est plus doux que d'habiter les hauts lieux
fortifiés solidement par le savoir des sages,
temples de sérénité d'où l'on peut voir les autres
errer sans trêve en bas, cherchant le chemin de la vie.⁸⁰

La fenêtre, qui pour un architecte ne serait rien de plus qu'une ouverture dans le mur censée faire rentrer dans une pièce de l'air et de la lumière, est pour son usager tout d'abord ce qui sert à regarder dehors depuis la hauteur d'une position privilégiée. En ce sens, elle peut être considérée de bon droit

⁷⁹ L. Marin, *De la représentation*, *op. cit.*, p. 306. Cf. aussi A. Somaini, « L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore », *op. cit.*, p. 63 : « la peinture [de la Renaissance] a tout d'abord une finalité de type réthorico-narratif, à savoir, elle doit présenter des récits *efficaces* et *persuasifs* » (c'est moi qui traduis).

⁸⁰ Lucrèce, *De rerum natura*, tr. fr., et présentation J. Kany-Turpin, *De la nature*, Paris, Flammarion, 1993, II, 7-10, p. 115.

un dispositif optique⁸¹ censé établir la position hégémonique du sujet-voyeur *face au monde* qu'il regarde – le dispositif optique par excellence, en effet, car, depuis la Renaissance, il arrive jusqu'à notre époque avec le nom universellement connu de *Windows*⁸².

Ce que nous faisons devant nos ordinateurs – et plus que jamais par les *windows* ouvertes sur internet et sur les réseaux sociaux – n'est finalement pas très différent de ce qui fait l'homme du perspectivisme cartésien : regarder le monde comme par un trou de serrure, pouvant « voir sans être vu voyant »⁸³. La fenêtre, pour Wajcman, fonctionne justement à l'instar d'un « trou de serrure en grand »⁸⁴, qui, différemment d'un trou de serrure normal, à savoir une « fenêtre pour épier à l'intérieur », servirait plutôt à « lorgner le monde »⁸⁵.

⁸¹ « Il y aurait donc deux façons de définir ce qu'est une fenêtre [...] selon qu'avec l'Architecte on se règle sur ses vertus hygiéniques, liées au corps et à ses besoins, ou qu'avec l'Usager on fasse place à ses vertus "optiques", comme une sorte de lunette de vue et d'ouverture sur le monde » (G. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 35).

⁸² Cf. A. Friedberg, *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006.

⁸³ G. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 39. Évidemment, celle-ci reste une chimère, aujourd'hui plus que jamais. Pensons aux réseaux sociaux, qui nous permettent de voir les autres, mais se basent sur la création d'un profil personnel permettant aux autres de nous voir en retour, ou au fonctionnement de Google, qui nous regarde au point que, suite à nos recherches, il nous propose continûment des publicités relatives à ce que nous avons voulu voir.

⁸⁴ G. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁵ *Ibid.*

Il est important de remarquer que la fenêtre institue une séparation métaphysique fondamentale opposant celui qui regarde et ce(lui) qui est regardé. Comme le souligne Wajcman, « toute définition de la fenêtre implique, de façon inséparable, la dimension d'un sujet, qui se trouve en somme derrière ou supposé derrière la fenêtre. »⁸⁶ Or, si le sujet se trouve derrière la fenêtre, le monde qu'il observe se trouvera devant celle-ci, *en face* d'elle, tel un objet – en latin *ob-iectum*, soit « jeté *en face* » – à la merci du regard saisissant du sujet-voyeur.

Image-emblème de la vision par la fenêtre, qui n'échappe pas à la richissime analyse de Wajcman,⁸⁷ est le film de Alfred Hitchcock *Fenêtre sur cour* (USA, 1954). Dans ce grand classique du cinéma, après s'être cassé une jambe au cours d'un reportage, le photographe L.B. « Jeff » Jefferies, interprété par James Stewart, se retrouve immobilisé dans un fauteuil roulant (fig. 15.1). Malgré la chaleur torride de l'été, sa condition

⁸⁶ *Ibid.*, 43.

⁸⁷ Cf. *Ibid.*, p. 43 et suivantes.



15.1 Photo de tournage : le corps « entre parenthèses » de Jimmy Stewart dans *Rear Window*

l'oblige à rester enfermé dans son appartement new-yorkais de Greenwich Village, dont la fenêtre donne sur une petite cour et plusieurs autres appartements. Pour tromper l'ennui, Jeff passe son temps à observer ses voisins, qui à cause de la chaleur gardent leurs fenêtres ouvertes : bref, il regarde leur histoire comme s'il s'agissait d'un spectacle, et ce n'est pas un hasard que le film s'ouvre avec un rideau qui se lève.

Mais il y a évidemment bien plus que ça : observant la situation de Jeff, Wajcman observe que

son corps est véritablement mis entre parenthèses, immobilisé dans un carcan orthopédique, enfermé dans un plâtre qui lui prend la jambe entière, immobilisé, impuissant, quasi-cadavre dans un sarcophage, mort au désir sous les baisers de Grace Kelly [...]. Le corps ainsi emmuré, privé de tout mouvement et presque de vie, Jimmy Stewart figure ici un *sujet*, photographe de profession, entièrement réduit à son œil, comme si toutes les pulsions avaient reflué dans son œil, concentrées dans une pulsion scopique inextinguible qui le maintient dans un éveil incessant.⁸⁸

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44. C'est moi qui souligne.

Le protagoniste du film, devant la fenêtre qui à la fois lui ouvre la vision et le met à l'abri des regards d'autrui, devient l'œil désincarné et tout-voyant du sujet issu du perspectivisme cartésien : un sujet dominant, de son regard, le monde, saisissant le paysage-objet qui se déploie devant lui – *en face* de lui – par le pouvoir com-préhensif du concept⁸⁹.

D'après Wajcman, cette petite phrase d'Alberti, en chargeant l'espace de la fenêtre de sa valeur purement optique,

va instituer le sujet moderne en spectateur, spectateur du monde, il sera maître du visible, par le regard ; mais aussi, par le regard, s'institue ce qui serait le corrélat de la prise de pouvoir du sujet spectateur : ce qu'on nomme la Réalité, le Monde comme Réalité. Naissance du Spectateur et institution du Monde. [...] Sous le visage inoffensif d'un rapprochement du tableau et de la fenêtre, Alberti change en vérité l'ordre de la raison visuelle – c'est le statut de l'homme et l'ordre du monde qui sont ainsi changés. Le monde appartient désormais à celui qui le regarde. Tels sont les temps qui s'ouvrent.⁹⁰

⁸⁹ À propos du lien entre les termes « représentation », « objet » et « concept », cf. *infra*, *Conclusions*, p. 474-475.

⁹⁰ G. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 62.

Ce sujet-spectateur d'un monde qui ne serait là que pour lui – et qu'en tant que tel le sujet possède et domine – est le maître d'une image de la pensée qui demeure fondamentale dans la culture occidentale, en raison non seulement de ce sens de pouvoir dont on a déjà entendu Marin parler, mais aussi d'un *plaisir* lié à l'identification : dans la vision géométrale, écrit Marin, « s'accomplit le désir théorique d'identification, la réflexion de la représentation sur elle-même où le sujet se constitue en vérité »⁹¹. Mais, outre le plaisir, se révèlent les signes symptomatiques d'une jouissance⁹² faisant ré-émerger – à l'instar d'une pulsion refoulée – la vie fourmillante du corps. Reprenons l'analyse que Wajcman fait de *Fenêtre sur cour*. Malgré l'élimination du corps du protagoniste qui fait qu'il soit « mort au désir », même « sous les baisers de Grace Kelly », Wajcman remarque une exception, un détail qui *fait la différence* : il s'agit des

furieuses démangeaisons sous plâtre qu'il apaise avec
une impatience maladroite au moyen d'un long grattoir

⁹¹ L. Marin, *De la représentation*, *op. cit.*, p. 307.

⁹² La jouissance est entendue ici, de manière freudienne, comme un mélange de plaisir et de peine. Pour une analyse plus détaillée de la question de la jouissance par rapport au principe de plaisir chez Freud et Lacan, cf. *infra*, chapitre 2, §4, p. 198-210.

chinois, portant alors sur le visage, ce qui n'échappe pas à l'œil de Hitchcock, les signes indubitables et troublants d'une jouissance outrepassant l'extase de la sainte Thérèse du Bernin.⁹³

Le pouvoir du sensible – pouvoir de l'image – que le sujet-spectateur pensait réussir à subjuguier en le refoulant au nom de son regard cogitant, est aux aguets dans l'abîme de l'inconscient et se manifeste par des signes qui font estimer la précarité de la position que le sujet avait considéré stable. Le picotement qui tourmente Jeff et la jouissance dans son apaisement sont des symptômes d'une ré-émergence de la vie du corps, de son univers sensible, de la co-appartenance du sujet et du monde au même tissu pulsionnel. Bref : la ligne de démarcation entre le sujet qui regarde et l'objet qui est observé est défaillante.

Hitchcock en donne déjà un premier avertissement dans la scène du film où une voisine découvre que son chien a été tué. Suite aux hurlements de la femme, tous les voisins se mettent à la fenêtre, sauf un, qui reste dans l'obscurité de son appartement : c'est le voisin que Jeff, après avoir étudié ses habitudes, soupçonne d'avoir tué sa femme malade,

⁹³ G. Wajcman, *Fenêtre*, *op. cit.*, p. 44.

mystérieusement disparue du cadre de la fenêtre depuis quelques jours. Or, au moment où Jimmy Stewart fait remarquer à Grace Kelly la fenêtre noire de l'appartement en face, nous voyons un clignotement orangé s'allumer au milieu de la pièce : petit et rond, tel un œil incandescent, c'est le cigare de l'inconnu, qui en révèle la présence voyante. *Objet* du regard d'autrui jusqu'à ce moment, pour la première fois dans le film le soupçonné devient à son tour *sujet-voyeur*.

Mais c'est à la fin du film que la situation éclate. Comme l'écrit Mauro Carbone dans son interprétation du final de *Fenêtre sur cour*,

le protagoniste [...] finit par être tellement impliqué dans le « spectacle », que l'élément principal de celui-ci – à savoir l'assassin qu'il est en train de démasquer – d'abord le *voit* et ensuite *fait irruption dans le domaine privé et obscur de son « ici »*, l'abolissant en tant que domaine *séparé*, en sorte que le spectateur à la fenêtre finit par être, à la lettre, *défenestré*.⁹⁴ [fig. 15.2]

⁹⁴ M. Carbone, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Vrin, 2016, p. 120.



15.2 Jimmy Stewart « défenestré » par Raymond Burr dans *Rear Window*.

J'ai terminé le paragraphe précédent en parlant du montage et j'ai démarré le suivant en analysant le modèle représentatif de la fenêtre, tout en passant par la *fissure* qui caractérise tant la structure découpée du montage que le point de vue secrètement libidinal du voyeur de la Renaissance. Voilà que les deux discours, qui se sont au fur et à mesure rapprochés de plus en plus, finissent par se rencontrer dans la finale du film de Hitchcock. Le maître du suspense met en scène le modèle représentatif de la fenêtre pour en montrer l'inadéquation, et il le fait par un film se servant, pour célébrer le cinéma, de la technique du montage, qu'il domine dans cette œuvre de la manière la plus extraordinaire. Au cours d'un entretien célèbre avec François Truffaut, le réalisateur britannique parle de *Rear Window*, décrivant ainsi cette technique :

Vous avez l'homme immobile qui regarde au-dehors. C'est un premier morceau de film. Le deuxième morceau fait apparaître ce qu'il voit et le troisième montre sa réaction. Cela représente ce que nous connaissons

comme la plus pure expression de l'idée
cinématographique.⁹⁵

Juste après, Hitchcock nomme l'effet Koulechov, c'est-à-dire la propension d'un plan à influencer sur le sens du plan qui lui succède dans le montage, avec en retour l'influence de ce plan sur le sens du précédent ; bref : le pouvoir de la coupure, de ce qui émerge *entre* les images montées, la séparation créatrice de liens, l'espace d'où se dégagent la différence et le désir.

Le montage, selon ce que nous en dit Hitchcock, coïncide en somme avec la possibilité de voir à l'œuvre une ré-action. Cependant, cette réaction ne s'épuise pas, comme dans la description que Hitchcock fait à Truffaut, à la réaction du personnage encadré dans le premier morceau de film par rapport à ce qu'il voit – et qui nous est montré dans le second. La réaction est aussi, comme le montre le film, celle du regard jeté par le sujet sur l'objet et restitué par l'objet épié : un regard *autre*, qui ne se laisse pas aveugler par nos tentatives de lui résister – n'oublions pas que Jeff essaye d'éblouir son antagoniste des éclairs de sa caméra –, mais insiste jusqu'à

⁹⁵ Alfred Hitchcock dans, F. Truffaut (propos recueillis par), *Hitchcock Truffaut. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993, p. 178. L'expression *idée* cinématographique fait aussi réfléchir, ayant entendu Deleuze parler d'une « philosophie-cinéma » (cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 125).

déposséder le sujet de son statut privilégié, comme le fait l'assassin lorsqu'il défenestre Jeff.

Louis Marin fait une expérience analogue lorsqu'il observe les figures des courtisans dans l'Escalier des Ambassadeurs de Versailles : « tout à coup, un instant, le sujet spectateur se voit vu, observé, glosé dans son activité même de sujet voyant, observant, discourant. Il est regardé regardant »⁹⁶. Marin cite l'historien et sociologue Pierre Charpentrat : « Le trompe-l'œil rebondit et nous transforme en images »⁹⁷. Pourquoi le trompe-l'œil rebondit-il ? Les choses peuvent rebondir uniquement lorsqu'elles rencontrent un obstacle, une séparation. C'est la séparation même par laquelle on s'est distancié du monde – le transformant en objet – et du corps – le transformant en œil – qui crée la base d'appui pour ce rebondissement, crée le *montage* de plans d'où émerge une *autre* image de la pensée. C'est la division *différenciant* ces plans à introduire – malgré la volonté platonicienne d'*identité* – l'*écart* dans lequel précipite le rêve de domination du perspectivisme cartésien. L'image fidèle se découvre simulacre, tandis que « le simulacre [...] tend son apparition fantomatique vers notre

⁹⁶ L. Marin, *De la représentation, op. cit.*, p. 311.

⁹⁷ *Ibid.*

regard, vers notre corps »⁹⁸, vers notre commune appartenance à un horizon sensible palpitant d'énergie pulsionnelle.

III. Sur le fil du désir

Le philosophe Régis Debray écrit que « [l]'image tire son sens du regard »⁹⁹. Qu'il soit voyant, vu ou aveugle¹⁰⁰, chaque regard implique un réseau complexe de relations libidinales : c'est pour cette raison que la question du désir constitue un fil rouge important pour aborder le problème des images. Il est vrai qu'il s'agit d'un fil d'Ariane plutôt emmêlé, à force de se dérouler à travers les méandres d'un labyrinthe où il ne peut servir de guide que rétroactivement, en un *après-coup* qui apporte en soi la coupure de l'inconscient. Cependant, il s'agit d'un fil qu'il est nécessaire de suivre : non pas pour trouver la sortie du labyrinthe, mais pour y pénétrer toujours davantage et découvrir, dans l'entrelacement de son cours schizophrénique, les traits d'un dessin qui change selon le

⁹⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁹⁹ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 41.

¹⁰⁰ Sur l'aveuglement du regard, sur son autonomie par rapport à l'œil et à tout autre organe sensoriel faisant référence à une conscience, cf. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, en particulier la section intitulée « Le regard », p. 298-349.

changement de notre position. Bref : il s'agit d'un fil qui ne sert pas à trouver le chemin, mais à se perdre dans l'image avec une certaine habilité, de la même façon dont on pourrait se perdre dans une forêt, jusqu'au jour où l'on découvre que, dans cette forêt que je croyais voir, « c'étaient les arbres qui me regardaient »¹⁰¹.

Pour illustrer cette dynamique complexe, un autre théoricien faisant autorité dans le domaine des *Visual Culture Studies*, le suisse Gottfried Boehm, se tourne vers la pensée du dernier Maurice Merleau-Ponty. Boehm souligne que c'est justement dans la phase ultime de sa réflexion que le philosophe français se distancie de l'approche phénoménologique qui avait caractérisé sa première et plus importante œuvre achevée – à savoir *La Phénoménologie de la perception*¹⁰² – et aborde les questions soulevées par le problème perceptif selon une perspective qui n'est pas indifférente au sujet du désir¹⁰³. « L'œil est dans le monde, le

¹⁰¹ Ainsi le peintre André Marchand exprime le sentiment de Paul Klee dans une citation tirée de G. Charbonnier, *Le monologue du peintre* (Paris, Julliard, 1959, p. 143) que l'on retrouve chez Maurice Merleau-Ponty. Cf. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31.

¹⁰² G. Boehm, « Die Wiederkehr der Bilde », dans Id. (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München: Fink, 1994, p. 18.

¹⁰³ Lacan le souligne aussi, en parlant de l'écrit inachevé de Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible* comme d'une œuvre « à la fois terminale et inaugurante », dans laquelle on découvre « un rappel et un pas en avant dans la voie de ce qu'avait d'abord formulé la *Phénoménologie de la perception* », obtenu en « forçant les limites de cette phénoménologie même » (J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 68-69).

monde est dans l'œil »¹⁰⁴, au point que « [o]n ne sait plus qui voit et qui est vu »¹⁰⁵ : voilà, dit Boehm, le modèle de la perception avancé par Merleau-Ponty à l'opposé de la conception phénoménologique¹⁰⁶. En somme, dans l'image, regard et vision se croisent, laissant émerger les indices d'une découverte inquiétante : nous sommes vus, outre le fait que nous sommes voyants. Il est facile de retrouver dans cette conception les conséquences de la séparation métaphysique à la base de la notion de représentation que nous avons décrite dans le paragraphe précédent.

Pour avancer ultérieurement, en anticipant des thèmes qui vont se préciser un peu plus loin dans le présent paragraphe, pensons encore une fois à un film de Alfred Hitchcock, *Spellbound* (USA, 1945), distribué en France sous le titre de *La Maison du docteur Edwardes*. Le docteur Constance Petersen, psychanalyste interprétée par Ingrid Bergman, essaye d'aider un amnésique dont elle tombe amoureuse, joué par Gregory Peck, à retrouver son identité. Or, ce qui nous intéresse ici est la contribution extraordinaire du peintre

¹⁰⁴ G. Boehm, « *Die Wiederkehr der Bilde* », *op. cit.*, p. 19. C'est moi qui traduis.

¹⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 32.

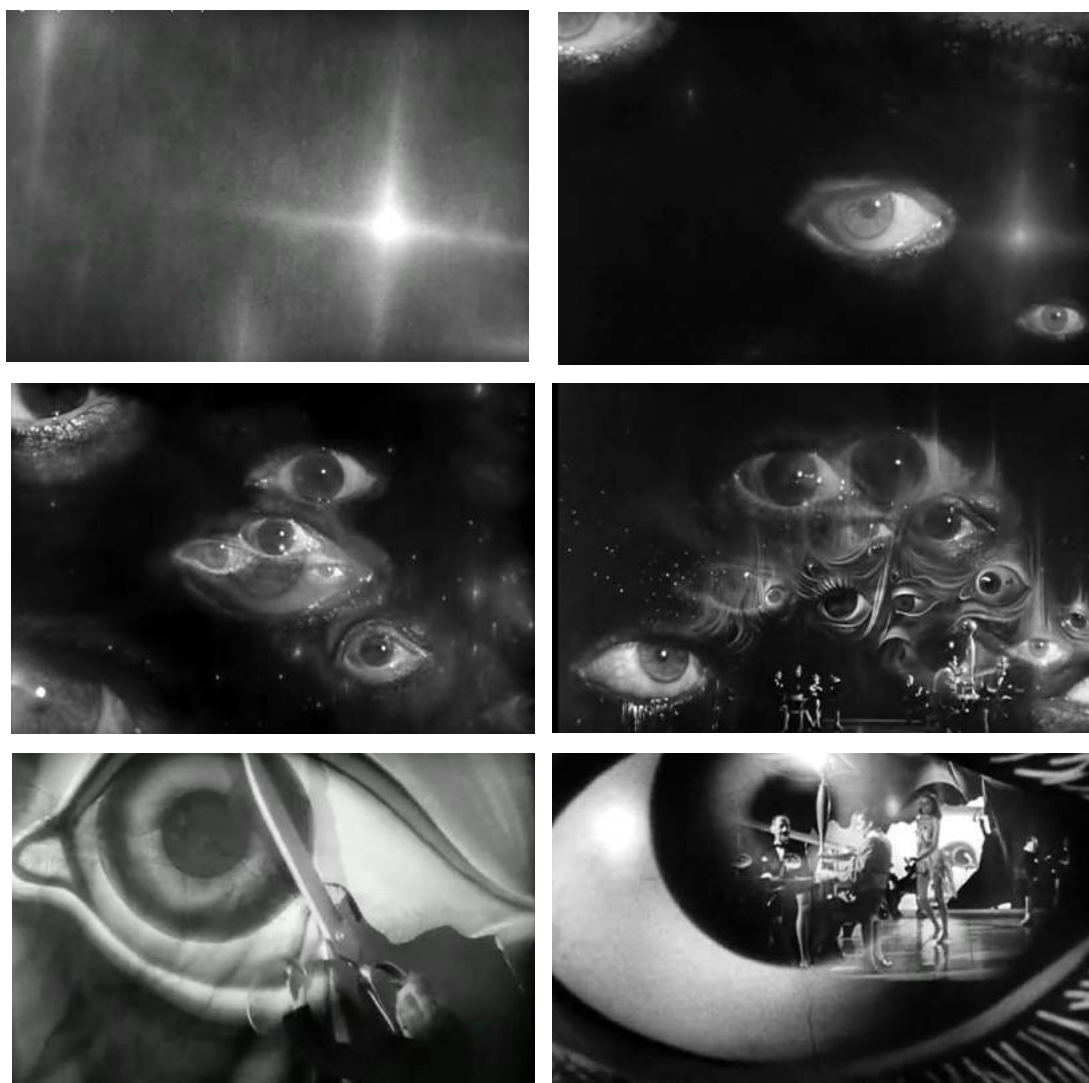
¹⁰⁶ Cf. G. Boehm, « *Die Wiederkehr der Bilde* », *op. cit.*, p. 19.

espagnol Salvador Dalí à la scénographie du film, pour lequel il conçut des images oniriques censées accompagner la voix *off* de l'amnésique lorsqu'il raconte ses rêves au docteur Petersen au cours du processus d'analyse. Ces images oniriques nous montrent de façon étonnante l'abîme du désir se manifestant dans la coupure de l'inconscient. Ce n'est pas un hasard si Hitchcock a voulu Dalí pour les concevoir : le réalisateur britannique cherchait, dans l'image onirique, non pas les contours « brumeux et confus » – « *blurred and smocky* »¹⁰⁷ – des rêves auxquels le cinéma hollywoodien avait habitué ses spectateurs, mais une clarté, une netteté, qui aurait dû être plus claire que le film lui-même – « *sharper than the film itself* »¹⁰⁸. *Sharp*, à savoir, « net, précis » mais aussi « tranchant », comme on le dit d'une lame. Hitchcock voyait dans la peinture de Dalí le genre d'images qu'il cherchait.

Des vingt minutes de rêves que Dalí avait préparé, environ deux paraissent dans le film. De ces deux minutes extrêmement intenses, je vais juste me concentrer sur les premières quarante secondes (fig. 16). Dès que l'amnésique commence à raconter son rêve, nous voyons des étoiles

¹⁰⁷ Hitchcock dans F. Truffaut (propos recueillis par), *Hitchcock Truffaut, op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁸ Cf. *ibid.*



16. De gauche à droite, six images tirées des premières quarante secondes de la séquence de *Spellbound* dont la scénographie a été dessinée par Dalí.

scintillantes sur un fond noir, auxquelles se substituent, par un fondu enchaîné, une multitude d'yeux vivants, sans corps, nous regardant de partout – citation d'une image célèbre de *Metropolis* de Fritz Lang (1927). Déjà, nous sommes confrontés, en tant que sujets voyants-voyeurs assis dans l'obscurité de la salle de cinéma, au regard de l'image. Il s'agit d'un regard insistant, multiple, perturbant, un regard nous dépossédant de notre position privilégiée de voyeurs désincarnés, car ce regard que nous jetons sur l'image nous est restitué par l'image elle-même. Et bien que ce regard soit aveugle, il n'empêche que nous nous sentons regardés, tels des objets, des taches, des partialités. Les yeux se transforment ensuite en un rideau peint dont les plis ne font qu'un avec des images d'yeux fixes et dilatés. Au dessous de cet étrange scénographie se déploie l'ambiance extravagante d'une salle de jeu de hasard : le hasard du rêve contre le déterminisme que la veille, en tant que *plus clair* de la veille, *sharper* – une arme à *double* tranchant, puisqu'elle procure la *clarté* par le biais de l'*obscurité* qui se dégage de l'abîme de l'inconscient. L'attention est de nouveau focalisée sur l'image de l'œil, auquel la caméra, encore une fois par une série de fondus enchaînés donnant l'impression de la multiplication, se rapproche de plus en plus. Tel un forcené, un

homme muni d'une énorme paire de ciseaux découpe l'œil peint que nous voyons en gros plan, en une citation explicite de l'ouverture terrifiante d'*Un chien andalou* (FR, 1929), le court-métrage surréaliste réalisé par Louis Bruñuel, avec qui Dalí avait élaboré le sujet et écrit le scénario. *Coupure*. Derrière l'œil découpé, un autre œil – derrière l'image, une autre image. Mise en abîme. L'œil se fait miroir : dans sa pupille nous voyons une femme ressemblant au docteur Petersen. Mais si le personnage du docteur est le plus possible désexualisé – la blouse de médecin couvrant la féminité de son corps, les cheveux attachés, les lunettes –, la femme du rêve n'a pas de lunettes et – à peine habillée, ses cheveux lâchés – elle embrasse tout le monde : réveil libidinal dans le rêve.

Voilà que quarante secondes d'images signées Hitchcock et Dalí sont déjà suffisantes pour voir à l'œuvre d'un côté le chiasme scopique dont nous avons entendu parler Boehm en relation à Merleau-Ponty, et de l'autre son revers désirant, que nous allons maintenant analyser à travers les théories de Lacan. Ce dernier – que d'ailleurs Boehm n'oublie pas de citer¹⁰⁹ – estime cruciale la question du chiasme scopique

¹⁰⁹ Cf. G. Boehm, « *Die Wiederkehr der Bilde* », *op. cit.*, p. 22-25.

entendue comme problème du voyant vu¹¹⁰, et consacre son importance – en signalant son aspect d’inquiétante étrangeté – dans la célèbre anecdote de la boîte de sardines¹¹¹. Dans quelques pages, nous allons voir que cet aspect d’inquiétante étrangeté est strictement lié à la question du sensible et du désir¹¹², mais pour l’instant je voudrais seulement rappeler ce petit épisode autobiographique par lequel Lacan précise les contours de l’une des notions les plus obscures et articulées de sa pensée : celle d’objet petit *a*.

« Cette histoire est vraie » explique le psychanalyste :

Elle date de quelque chose comme mes vingt ans – et dans ce temps, bien sûr, jeune intellectuel, je n’avais d’autre souci que d’aller ailleurs, de me baigner dans quelque pratique directe, rurale, chasseresse, voire marine.¹¹³

¹¹⁰ Un important échange entre Merleau-Ponty et Lacan est témoigné par les nombreuses références croisées présentes dans les écrits des deux auteurs.

¹¹¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 88-89.

¹¹² Cf. *infra*, chapitre 2, §3, p. 170. La question de l’inquiétante étrangeté sera reprise dans le troisième chapitre, (§2, p. 223, p. 236, §3, p. 272), dans le quatrième chapitre (§2, p. 349, p. 359), dans le cinquième chapitre (§1, p. 378, p. 380, p. 388), ainsi que dans les *Conclusions* (p. 556-558, p. 568-570).

¹¹³ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 88.

Un jour le jeune Lacan se trouve sur un petit bateau en compagnie d'une famille de pêcheurs bretons. À cette époque chaque pêcheur gagnait sa vie en partant au large sur son petit bateau, chacun à ses risques et périls – « [c]'était ces risques et périls que j'aimais partager » rappelle Lacan¹¹⁴. Un matin, donc, à bord de l'un de ces petits bateaux, un pêcheur – « le nommé Petit-Jean, nous l'appellerons ainsi »¹¹⁵ – lui montre une boîte de sardines flottant sur les vagues : « Elle miroitait dans le soleil. Et Petit-Jean me dit – *Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas !* »¹¹⁶ Petit-Jean trouve cet épisode très drôle. Le jeune Lacan, au contraire, en est gêné et veut comprendre les raisons de son malaise. « J'ai cherché pourquoi moi, je le trouvais moins drôle. C'est fort instructif »¹¹⁷.

Tout d'abord, il observe que dire « *Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas !* » sous-entend un « elle ne te voit pas, mais elle te regarde »¹¹⁸, puisque si Petit-Jean n'avait pas eu l'impression d'être regardé par l'ocelle lumineux

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Cf. *ibid.*

de la petite boîte investie par la lumière du soleil, sans doute il n'aurait pas ressenti la nécessité de préciser que la boîte ne le voyait pas. Le point lumineux dessiné par le miroitement de la boîte de sardines exposée au soleil, « tache dans le tableau de la mer »¹¹⁹, se configure en effet comme un ocelle de cette mer, donnant l'impression d'un œil qui regarde – mais que regarde-t-il ? Un citoyen aisé et insouciant s'amusant parmi ceux qui gagnent leurs vies au prix de lourds sacrifices. D'où la sensation de gêne qui envahit le jeune Lacan : la présence de cet œil – peu importe si aveugle – lui montre soi-même telle une tache dans le tableau constitué par le groupe de pêcheurs attendant de retirer le filet, et lui fait percevoir sa futilité dans ce contexte, son statut de $-\phi$ ¹²⁰, ou, autrement dit, son point de manque.

Lacan parle de « tache » – c'est-à-dire d'une forme fuyante, une déformation par rapport à l'harmonie du tableau – en se référant à l'anamorphose, à savoir un type particulier de griffonnage – dont le tableau de Hans Holbein *Les ambassadeurs*

¹¹⁹ M. Recalcati, « Le tre estetiche di Lacan », dans *The Symptom. Online Journal for lacan.com*, n° 6, primavera 2005, http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html. C'est moi qui traduis.

¹²⁰ Symbole de la négation du phallus, de la castration, qui renvoie à la révélation du manque mis en acte par l'image phallique. Je reviendrai sur cette notion plus loin, lorsque j'introduirais le discours lacanien autour de la « mascarade féminine » et sa lecture du mythe de Zeuxis et Parrhasios (cf. *infra*, *Conclusions*, p. 565-568).

est l'un des exemples les plus célèbres en peinture¹²¹ – qui assume des contours reconnaissables seulement lorsqu'il est observé depuis un point de vue *différé*, tout comme *différé* est le point de vue de la boîte de sardines par rapport à celui du jeune Lacan. La boîte de sardines se configure comme un point de vue Autre par rapport à celui du sujet, un Autre menaçant qui montre au sujet son inconsistance, l'anéantissant en tant que sujet en le disqualifiant à l'instar d'une « ombre de ce qui n'est pas »¹²², à savoir l'ombre d'un citoyen inutile qui suit les entreprises dangereuses des gens de la mer rien que pour se faire plaisir. L'expérience de la boîte de sardines, comme l'explique le psychanalyste italien Massimo Recalcati,

étourdit la jeune vie de celui qui peut se permettre d'être parmi les pêcheurs sans devoir se battre pour gagner son pain, la faisant émerger en tant que superflue, de trop, décharnée de ses aspects sociaux, en tant que « vie nue ». ¹²³

¹²¹ Lacan consacre une analyse très attentive à cette œuvre. Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 161 et 169 ; J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 80-86, dont je parlerai plus loin en reprenant le problème de l'anamorphose (cf. notamment *infra*, chapitre 3, §2, p. 264-275 ; chapitre 3, §3, p. 303-314).

¹²² C'est Žižek qui utilise cette expression tirée du *Richard II* de Shakespeare pour expliquer l'effet de l'anamorphose. Cf. S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 79.

¹²³ M. Recalcati, « Le tre estetiche di Lacan », *op. cit.* Je traduis.

Le sujet, en somme, est réduit à un simple objet, une tache parmi les autres dans le grand tableau de la vie. « La fonction de tache », éclaircit encore Recalcati, « montre le sujet comme remis au regard de l'Autre, à un regard venant de l'extérieur et bouleversant l'idée classique du sujet comme auteur de la représentation »¹²⁴.

De son côté, Lacan écrit

Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau.¹²⁵

Comme on peut le voir très clairement, Lacan évoque, dans ce passage, le paradigme optique inauguré par la perspective monofocale. Mais il l'évoque pour le réfuter, en soulignant l'aspect étrangement inquiétant qui coïncide avec la découverte d'être vu, outre que simplement voyant. Le regard se meut en une relation de chiasme justement en tant que clivé, à savoir

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, op. cit., p. 89.

en tant que séparé par une fente qui ne fait qu'un avec la perte de consistance du sujet, qui n'est plus seulement l'« être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective », mais devient tache indistincte dans le tableau du monde. Dans l'algèbre lacanienne, le regard est, en somme, « objet petit *a* », « cet étrange objet qui n'est rien d'autre que l'inscription du sujet lui-même dans le champ des objets »¹²⁶.

Ce regard différé, ce regard strabique et aveugle qui me scrute menaçant, comporte, de la part du sujet, un agir *comme si* l'Autre était présent. Voilà que se montre l'aspect désirant lié à la question du chiasme scopique et à son inquiétante *étrangeté*, que je mentionnais avant d'illustrer l'anecdote lacanienne¹²⁷. Pour mieux le comprendre, je vais me tourner vers une image littéraire issue de *La plaisanterie*, premier roman de Milan Kundera.

Ludvík, le protagoniste du roman, essaie de se venger de l'ancien camarade Zemánek, responsable de l'avoir condamné à une vie de paria. Il décide donc d'en séduire la femme, Helena, qui finit par céder à ses flatteries. Au moment de l'union

¹²⁶ Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 79.

¹²⁷ Cf. *supra*, chapitre 2, §2, p. 164-165.

charnelle, Ludvík ne jouit pas de la possession d'Helena en tant qu'Helena – une femme replette et sénescence qui ne correspond pas à ses appétits sexuels –, mais jouit de la possession d'Helena en tant qu'épouse de Zemánek, puisque sur cette liaison adultère l'Autre, à savoir l'ennemi absent, pose son regard aveugle. Lisons Kundera :

Mon âme a vu le corps d'une femme. Elle a été indifférente à ce corps. Elle savait que ce corps n'avait pour elle de sens que parce qu'il était d'habitude pareillement vu et aimé par quelqu'un qui n'était pas là [...]. [M]on âme, alors, entrait subitement dans ce regard de l'autre et se confondait avec lui ; la jambe fléchie, le pli du ventre, le sein, elle s'en emparait tels que les voyait le tiers absent [...].

Non seulement mon âme devenait médium de ce tiers mais elle commandait à mon corps de se substituer au sien, après quoi, elle s'écartait pour observer l'empoignade des corps des deux époux, puis soudain, elle ordonnait à mon corps de reprendre son identité, d'entrer dans cet accouplement conjugal et de le disloquer brutalement [...].

[M]on âme ordonnait de poursuivre ; de la chasser de volupté en volupté ; de forcer son corps dans toutes

les attitudes afin d'arracher à l'ombre et au secret tous
les angles sous lesquels ce tiers absent la regardait.¹²⁸

Si pendant un court moment Ludvík va croire avoir savouré le goût de la vengeance, ses actions vont ensuite se retourner contre lui, car ce regard *autre* est quand même bien *son propre* regard. L'œil louchant d'autrui, qui m'étudie, vitré et impitoyable, de partout, est le regard que j'ai moi-même jeté quelque part sur le monde, comme d'habitude on jette des regards tout le temps. Le voir, c'est finalement me voir à mon tour en tant que loucheur, privé de la binocularité mesurant la profondeur des choses, aplati sur la toile d'un tableau dont je me découvre malgré moi-même l'objet dé-subjectivé. Ce regard est l'Autre qui m'habite : « est, non point un regard vu, mais un regard par moi *imaginé* au champ de l'Autre »¹²⁹. C'est

¹²⁸ M. Kundera, *Zert* [1967], tr. fr. M. Aymonin révisée par C. Courtot et M. Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 2012, p. 307-308.

¹²⁹ J. Lacan, *Le séminaire. Volume XI, op. cit.*, p. 79. C'est moi qui souligne.

l'autre que je suis¹³⁰, figure scindée d'un « soi » qui ne sait plus qu'il doit être, perdu dans la pluralité irréductible de l'existence, bouleversé par la multitude de regards le frappant de partout : « je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »¹³¹.

Une œuvre cinématographique très célèbre montre de façon suggestive ce statut du regard en tant que phénomène clivé. Il s'agit de *Film* (USA, 1965), le court-métrage réalisé par

¹³⁰ J'invite le lecteur à observer l'usage alterné de la majuscule et de la minuscule dans le terme « autre ». Cet usage joue un rôle important quant aux considérations que je suis en train de faire, qui se précisera mieux grâce à mon exposition de la phase du miroir (cf. *infra*, chapitre 3, §1, p. 214-247) et au conséquent éclaircissement à propos de la distinction lacanienne d'imaginaire, symbolique et réel (cf. *infra*, chapitre 3, §1, notamment p. 218-222), que je préfère reporter au prochain chapitre pour ne pas trop charger un discours déjà assez dense du point de vue conceptuel. Il suffit ici d'anticiper que pour Lacan l'autre, avec le *a* minuscule, est celui qui habite mon « je », l'étranger qui est en moi (niveau imaginaire), tandis que l'Autre, avec le *A* majuscule, est le grand Autre symbolique, dont le regard censeur observe de partout l'agir de l'homme. Or, comme pour la plupart des notions lacaniennes, les distinctions apparemment nettes se trouvent avoir, dans les articulations multiples émergeant des écrits du psychanalyste français, des nuances infinies et infinitésimales, qui empêchent de faire des schématisations claires. Dans ce cas, les Séminaires du dernier Lacan proposent une superposition substantielle du *a* caractérisant l'autre au niveau de l'imaginaire et du *A* distinguant le grand Autre. Une telle superposition coïncide avec l'impossibilité de fond de la tentative ambitieuse de Lacan de discerner, au niveau psychique, les domaines d'imaginaire, symbolique et réel, qui demeurent quand bien même la structure de la pensée lacanienne, et donc son soutien nécessaire. En effet, seulement à partir de ces trois domaines il est possible d'établir une telle impossibilité, avec toute l'importance qu'une telle détermination implique en termes de contribution à la science psychanalytique.

¹³¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 69. C'est à partir des réflexions merleau-pontiennes sur le regard que Lacan articule ces considérations.

Alan Schneider à partir d'un scénario de Samuel Beckett, auteur que Žižek adjoint à Lacan en raison de la lucidité avec laquelle, tout comme le psychanalyste français, il sut cueillir et analyser certaines questions dramatiques de la condition humaine à notre époque¹³². Dans la réalisation de *Film*, Beckett joue un rôle qui va bien au-delà de celui d'écrivain, au point que cette œuvre est, comme le reconnaît Schneider lui-même, à considérer comme pleinement beckettienne¹³³. Bien qu'il soit tourné à une époque où le cinéma muet était désormais dépassé et les pellicules commençaient à s'habiller d'un technicolor flamboyant, le noir et blanc de *Film* est sans son¹³⁴, de manière à favoriser la concentration du spectateur sur les images et peut-être même d'empêcher le son enregistré de déranger le chuchotement incessant des images, la voix de leur

¹³² Au rapport entre la réflexion de Lacan et les œuvres de Beckett, Žižek consacre un article intitulé « Beckett With Lacan », disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.lacan.com/article/?page_id=78

¹³³ « Vu que chaque nouvelle vague du cinéma contemporain transforme ses réalisateurs en auteurs, ce n'est pas très surprenant que le surprenant auteur de *Film*, le dramaturge Samuel Beckett, soit devenu son véritable réalisateur. » (A. Schneider, « On Directing *Film* » [1969], dans S. Beckett, *Film : Complete Scenario, Illustrations, Production Shots*, London, Faber and Faber, 1972, p. 63. C'est moi qui traduis.

¹³⁴ Ce n'est pas un hasard si le seul élément sonore de *Film* est un « sssshhh! », une invocation au silence proférée par la femme sur la rue, dans la première scène (cf. S. Beckett, *Film : Complete Scenario, Illustrations, Production Shots*, op. cit., p. 16, ainsi que A. Schneider, « On Directing *Film* », op. cit., p. 65. Je traduis).

insistance scopique¹³⁵, ce bruissement imperceptible nous signalant la présence d'un tiers, dont le regard indiscret se pose, incontournable, sur nous. En effet, *Film* est l'histoire d'un homme qui cherche à fuir du regard¹³⁶. Cet homme s'appelle « O », tel un son sortant de lèvres rondes ressemblant à des petits yeux sonores, un signe nous scrutant du blanc de la page pour nous interroger, pour nous interpeller. « O », tel un Objet mystérieux et mystérieusement libidinal, un nom précédant le nom qui identifie le statut énigmatique d'un regard à la fois fuyant et vexatoire, un regard dont le point de vue dé-subjectivant, par un paradoxe incroyable, constitue le seul ancrage nous permettant une reconnaissance qui ne peut qu'être fantasmatique : nous sommes *ce qui reste* du sujet. Non pas un S, mais un \$ traversé par une barre, une

¹³⁵ La proximité d'image et son, de regard et voix, est mise en évidence par Merleau-Ponty, qui les assimile en vertu de la réversibilité à l'œuvre dans les deux, celle-ci étant « capable de nouer entre les corps des relations qui [...] n'élargiront pas seulement, passeront définitivement le cercle du visible » (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail. Texte établi par Claude Lefort*, Paris, Gallimard, 1964, p. 187). En outre, Jean-François Lyotard ouvre *Discours, figure* par cette phrase : « Que "l'œil écoute", comme le disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible » (J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 9).

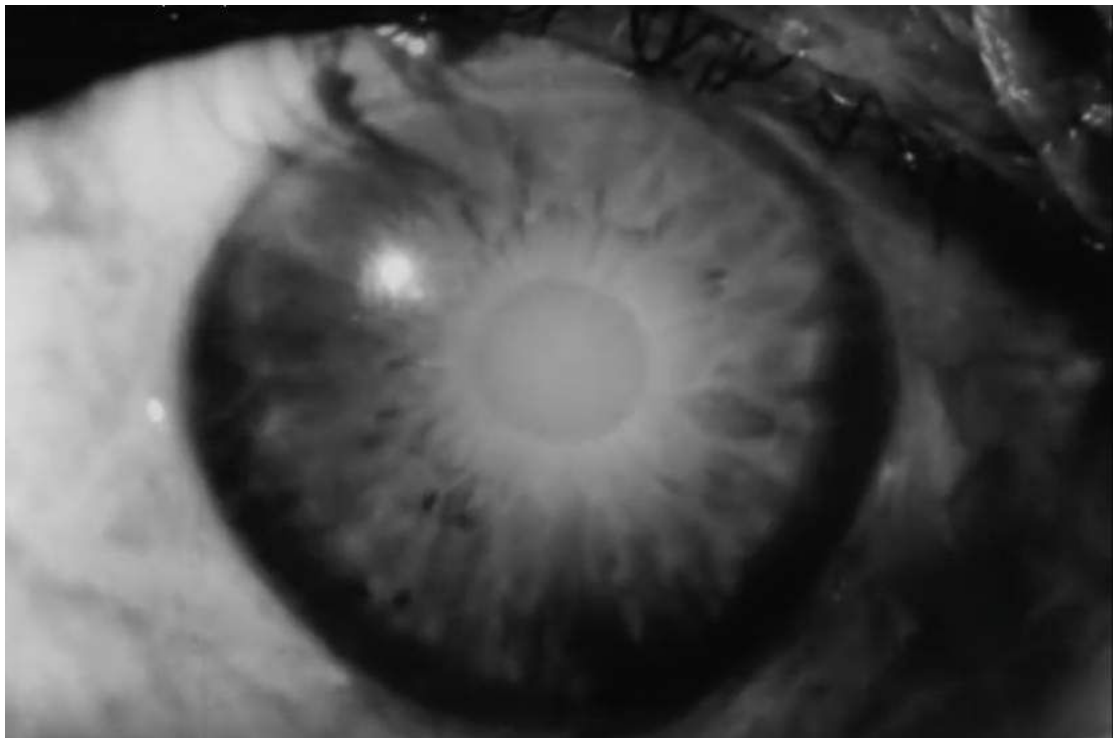
¹³⁶ Le titre de *Film* aurait du être *The Eye* (cf. A. Schneider, « On directing *Film* », *op. cit.*, p. 65. Je traduis).

coupure constituant le désir inconscient de l'Autre¹³⁷. Celui-ci est provoqué par le clivage scopique lui-même, car chez Lacan l'objet *a* n'est pas l'objet du désir, mais l'objet-cause du désir, qui, de sa position différée, ne peut qu'être l'élément empêchant toujours la réalisation du désir, créant une distance par rapport à son couronnement et le gardant ainsi en une tension libidinale constante¹³⁸.

Dans *Film*, nous sommes tout d'abord confrontés à un œil géant (fig. 17.1) : le thème de l'histoire est tout suite mis en place. Le gros plan de l'œil est succédé par l'image d'un grand mur délabré. Une panoramique nous montre ensuite que ce vieux mur fait partie d'un bâtiment industriel désert ; au fond, on entrevoit la silhouette d'un gratte-ciel. Soudainement, la caméra se tourne, nous montrant un homme en fuite, coiffé d'un chapeau et habillé d'un long imperméable froissé. Son visage est caché sous un morceau de tissu et il porte un cartable en cuir : voilà « O », le protagoniste de l'histoire. L'homme semble se rendre compte d'être l'Objet vu d'un regard

¹³⁷ « Ce n'est plus l'objet qui sert de médiateur entre mon désir et le désir de l'Autre ; c'est plutôt le désir de l'Autre qui sert de médiateur entre le sujet "barré" (\$) et l'objet perdu qu'est le sujet – et qui garantit un minimum d'identité fantasmatique au sujet » (S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, London-New York : Verso, 1997, p. 10. C'est moi qui traduis).

¹³⁸ Je vais approfondir cette question ultérieurement, lorsque je m'occuperai du stade du miroir (cf. *infra*, chapitre 3, §1, p. 214-247).

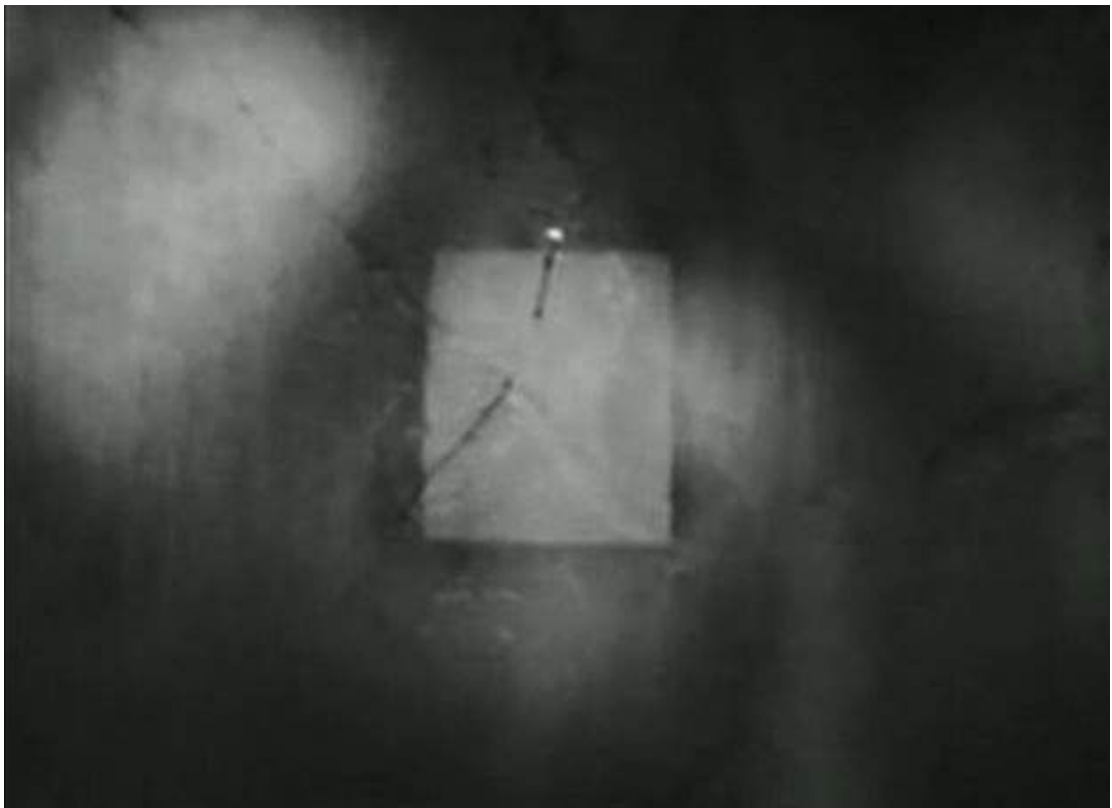


17.1 Ouverture de *Film* de Samuel Beckett, 1965

étranger, celui de « E », à savoir *Eye*, l'Œil, la caméra, qui coïncide avec le point de vue du spectateur. « O » s'arrête brusquement, « E » se cache derrière lui et continue à le suivre lorsqu'il reprend sa marche. Rasant les murs, « O » parcourt une ruelle en très mauvais état, heurtant un couple et poursuivant dans sa lancée, sans s'excuser. Gênés par les façons grossières de cet étrange personnage, les deux passants font mine de réagir : l'homme se prépare à hurler un reproche, mais la femme, inquiète, le tait d'un « sssh » sonore – en effet, le seul son du film. Puis, les deux se tournent et ils s'aperçoivent avec consternation être observés. Effarés, ils s'éloignent rapidement. « E » reprend la poursuite de « O », qui est en train de disparaître dans la porte d'entrée d'un immeuble croulant. À l'intérieur du bâtiment, il s'arrête un instant pour se reposer de sa course. Il se tâte le pouls, comme pour mesurer le flux de sa vie : un geste qui deviendra recourant au cours du film. Entretemps, « E » s'approche de lui. « O » recommence à se sentir observé : tout d'un coup, il descend les marches d'un escalier, se cachant dans le noir. « E » recule. Soulagé, « O » reprend sa marche et cherche à monter l'escalier amenant au premier étage. Mais quelqu'un est en train de descendre : « O » se cache ainsi de nouveau à

l'ombre de l'autre escalier. Une vieille dame tranquille descend doucement vers le rez-de-chaussée regardant son panier fleuri. Dès qu'elle lève son regard vers la caméra, son sourire est effacé par une expression terrifiée. Fermant les yeux, elle s'affale au sol, immobile. Bientôt « E » s'adresse de nouveau vers « O », qui est maintenant en train de courir à l'étage. Il introduit une clé dans un trou de serrure et rentre rapidement dans une pièce. Furieusement, il condamne la porte. Se sentant finalement en sécurité, il caresse la serrure, soulagé : il ne sait pas que « E » est rentré avec lui. La scène la plus longue du film commence dans cette petite pièce abandonnée à l'incurie. « O », toujours suivi de l'arrière par « E », se donne la peine de se libérer de tous regards possibles, d'un côté il éloigne les animaux qui habitent dans la petite chambre malpropre, de l'autre il couvre ou détruit tous les objets par lesquels il se sent observé : un miroir – et le choix d'un tel objet n'est évidemment pas un hasard –, la lumière du soleil filtrant de la fenêtre, l'image accrochée au mur d'une ancienne idole aux yeux énormes, les fissures arrondies du dossier d'un fauteuil à bascule.

En commentant *Film*, Deleuze écrit : « Les choses [...] sont plus dangereuses que les humains : je ne les perçois pas



17.2 et 17.3 Toutes les tentatives que « O » met en place pour se libérer du regard des choses sont des échecs : ici, dans la figure 17.2, nous voyons l'image de l'idole accrochée au mur, et, dans la figure 17.3, l'absence de cette même image, signalée par la présence du carré blanc sur le mur malpropre.

sans qu'elles me perçoivent, toute perception comme telle est perception de perception. La solution [...] c'est l'extinction de la double perception »¹³⁹. Cependant, toute tentative d'éluder cette double perception, ponctuée du geste obsédé du toucher du pouls, semble destinée à l'échec : malgré les efforts du protagoniste de les renfermer dehors, les animaux rentrent à répétition dans la pièce ; le miroir se libère de sa couverture, qui se glisse soudainement faisant tressaillir le malheureux « O » ; la lumière du soleil, filtrant à travers les trous du rideau censé la cacher, se multiplie en une pluralité d'yeux ; l'image de l'idole, une fois déchirée, persiste sur le mur où elle a longtemps été accrochée à l'instar d'un carré vide, clair, qui ressort sur le mur grisâtre (fig. 17.2 et 17.3). Une fois obscurci tant bien que mal le regard des choses, « O » s'assoit et commence à feuilleter ce qui semble être les images de sa vie, à savoir des photographies que jusqu'à ce moment il avait gardé dans une chemise en carton fermée par une paire de boutons ronds, tels deux yeux attentifs. « O » semble finalement s'abandonner au flux des souvenirs, mais il revient de sa rêverie dès qu'il se trouve face à la dernière image, la seule où le sujet regarde directement l'objectif de l'appareil photographique.

¹³⁹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1996, p. 37.



17.4 « O » se regarde photographié

C'est un plan américain montrant un homme qui porte le même chapeau que « O » : on peut soupçonner qu'il s'agisse justement de son portrait (fig. 17.4).

C'est donc par une image, par l'écran fantasmatique du simulacre – image dans l'image, photographie dans le film – que Beckett nous fait découvrir l'aspect de son protagoniste, que jusqu'à ce moment nous n'avions vu que de dos. Or, si l'objet *a* – justement en tant que facteur empêchant la satisfaction du désir – est la cause du désir lui-même, le fantasme l'accompagnant toujours est ce qui soutient le désir, en mettant en scène des hypothèses de couronnement¹⁴⁰ de manière que, malgré le fait que la réalisation du désir soit impossible, elle soit néanmoins perçue comme faisable¹⁴¹. Beckett se sert du fantasme et nous montre son personnage. Mais qui est « O » ? Beckett veut que l'acteur interprétant le protagoniste de *Film* soit Buster Keaton. Vieux, ridé, altier,

¹⁴⁰ En ce sens, l'objet *a* est à la fois objet-support du fantasme et objet-cause du désir.

¹⁴¹ En ce sens l'illusion fantasmatique est pour Lacan justement ce qui empêche la bonne réussite de l'analyse. Cependant, il faut préciser que, malgré le fait que Lacan entende le domaine de l'imaginaire comme le lieu de toutes les illusions, cela ne signifie pas qu'elles s'opposent à une vérité dont elles seraient le côté mensonger. En effet, la vérité lacanienne n'a pas son contraire : il s'agit d'une vérité se soustrayant à la dichotomie vrai/faux. On pourrait donc dire qu'il s'agit d'une vérité anti-métaphysique. Sur la réflexion lacanienne autour du problème de la vérité, cf. J. Lacan, «La chose freudienne ou sens du retour à Freud en psychanalyse», dans *L'évolution psychiatrique*, n° 1, 1956, repris in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 401-436.

l'œil droit couvert d'un bandeau de pirate, il est méconnaissable, loin de l'image de lui que tout le monde associe à ses films comiques. Pourtant, la présence, sur cette tête quasiment étrangère, du caractéristique chapeau *pork pie* de Keaton, rend son visage sinistrement familier. Nous sommes envahis par une sensation d'éloignement, d'étrangeté. Le bandeau noir du Buster Keaton photographié, *punctum*¹⁴² de l'image que « O » regarde pétrifié, est, dans ce cadre, un inquiétant *point aveugle*¹⁴³, un regard jeté revenant vers le sujet dont il est partialité clivée, et dont il menace le statut

¹⁴² Je me réfère au *punctum* barthien, cf. *supra*, chapitre 2, §1, notamment p. 113.

¹⁴³ Merleau-Ponty parle de « point aveugle » par rapport à la conscience, remarquant que « *Ce qu'elle ne voit pas, c'est ce qui en elle prépare la vision du reste (comme la rétine est aveugle au point d'où se répandent en elle les fibres qui permettront la vision) »* (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 296.) En commentant Lacan, Massimo Recalcati parle à son tour de « point aveugle de la vision » et il observe que « [l]e sujet est le lieu de la représentation [*raffigurazione*], qui par contre ne peut pas représenter [*raffigurare*] soi même » (M. Recalcati, « Le tre estetiche di Lacan », *op. cit.*, c'est moi qui traduis). Revenant vers Merleau-Ponty, *ce que la conscience ne voit pas* « c'est son attache à l'Être, c'est sa corporéité » (M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 296). Ainsi, la conscience « par principe [...] méconnaît l'Être et lui préfère l'objet, c'est-à-dire un Être avec lequel elle a rompu, et qu'elle pose par-delà cette négation, en niant cette négation » (*ibid.*) À la lumière des considérations qui suivent, concernant l'impossibilité de nous libérer de notre corporéité, il me semble que ces lignes de Merleau-Ponty peuvent bien être mises à côté du bandeau de Buster Keaton en tant que pont qui, tout en étant aveugle, prépare la vision de notre condition, objectivée par la tentative de *méconnaître* l'Être auquel nous appartenons, une tentative réalisée par le fait même de rompre avec l'Être, sans voir qu'en rompant avec l'Être – à savoir, en le transformant en *ob-iectum* – nous devenons nous mêmes des *ob-iecta* par rapport au monde.

dominant. Le sujet se découvre donc à son tour fantôme, *φάντασμα*, simulacre de soi-même : un dernier, pathétique rempart du désir humain d'une subjectivité irrémédiablement perdue, ou – même pire – jamais réellement possédée.

Comme on peut le dire en citant Louis Marin, l'enjeu ici est le désir humain d'identité, « celui de son *absoluité* sans extériorité ni altérité »¹⁴⁴, le désir d'une coïncidence entre existence et regard : le rêve du manteau d'invisibilité, observateurs non-vus d'un monde assujetti à la merci de notre regard.

Mais nous avons laissé « O » devant son image, suspendu dans une tension émotionnelle d'où se dégagera une furie iconoclaste. Il faut donc revenir vers lui un instant, pour comprendre les développements ultérieurs de cet intéressant film et, en même temps, les revers problématiques de la théorie lacanienne du regard. Qu'est-ce qui déclenche la folie iconoclaste de « O » ? Qu'est-ce qui le pousse à détruire non seulement son portrait au bandeau noir, mais chacune des images qu'il avait feuilletées, dans un premier temps, avec nostalgie, voire tendresse ? C'est, peut-être, ce pouvoir – que Laszlo Moholy-Nagy attribuait à la vision par l'œil mécanique

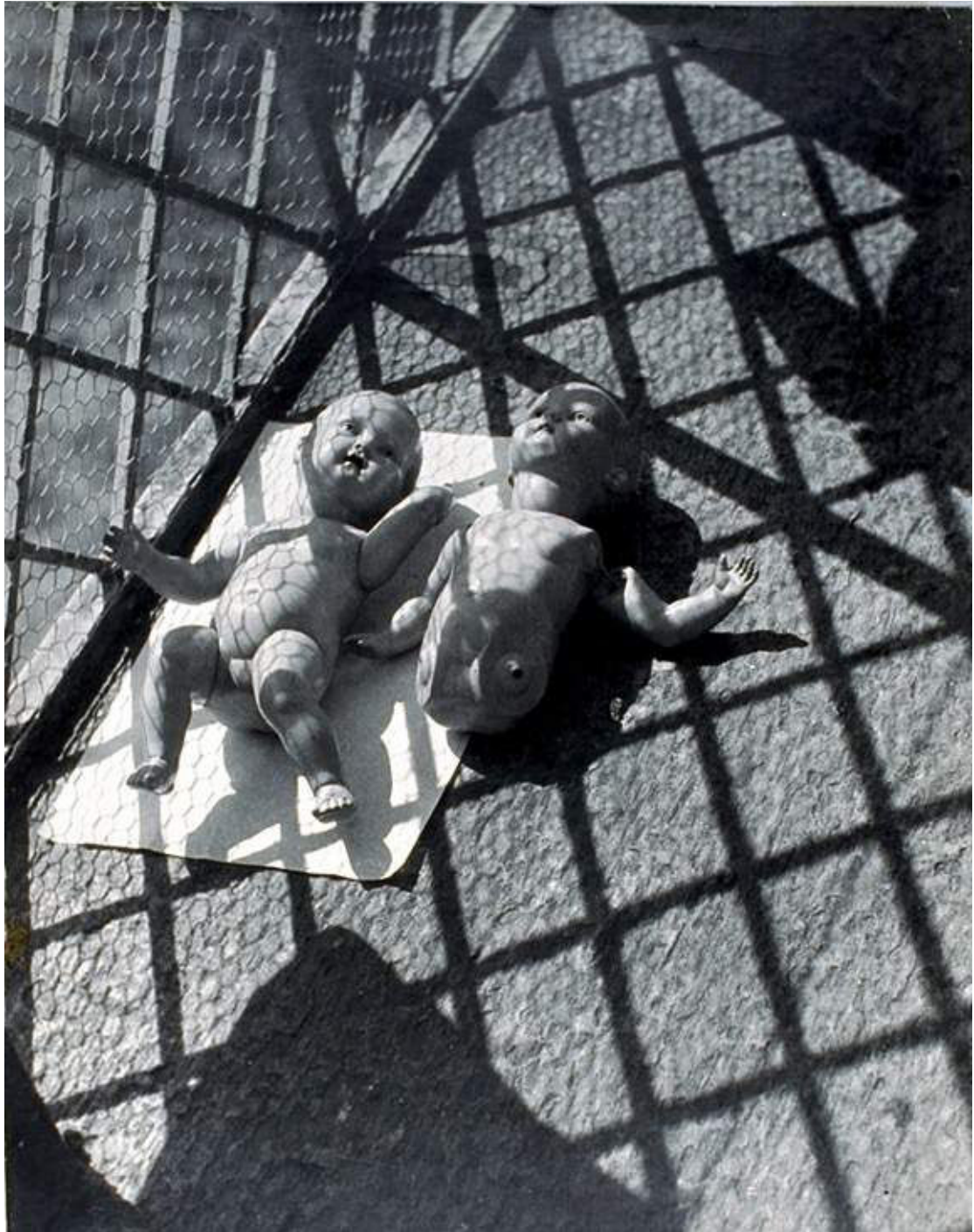
¹⁴⁴ L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 17.

de l'appareil photographique – de rendre les phénomènes habituels soudainement *étrangéisés*¹⁴⁵ – voire, clivés, scindés, *autres*¹⁴⁶. L'une des images que Moholy-Nagy associe à cette nouvelle manière de voir les choses inaugurée par l'appareil photographique, c'est une photo en noir et blanc, intitulée *Poupées*, dont l'artiste et théoricien hongrois est l'auteur (fig. 18).

Je me souviens que lorsque je regardai cette image pour la première fois, ma perception de l'image se déroula, dans le temps d'une fraction de seconde, en plusieurs directions différentes. Dans un premier temps, j'y vis deux bébés abandonnés au sol, dans un enlacement d'ombres projetées par la lumière filtrante d'une grande fenêtre aux

¹⁴⁵ Pour décrire ce pouvoir des images dont parle Moholy-Nagy, dans la préface à la nouvelle édition italienne de *Peinture photographie film*, Antonio Somaini parle d'un effet de « *straniamento* » [étrangéisation] (cf. « Fotografia, cinema, montaggio. La 'nuova visione' di László Moholy-Nagy », dans L. Moholy-Nagy, *Malerie Fotografie Film [1925-1927]*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, tr. it. B. Reichlin, *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di Antonio Somaini, Turin, Einaudi, 2010, p. XLII), se référant implicitement au concept de Victor Chklovski, l'"étrangisation", "étrangéisation" ou "défamiliarisation" (qui d'ailleurs inspire la notion brechtienne de *Verfremdung*). Voir V. Chklovski, *Искусство как процесс* [1917], tr. fr. R. Gayraud, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008. Plus loin, lorsque je parlerai d'effet d'« éloignement », il faudra entendre ce terme à la lumière de ce type particulier de distanciation défamiliarisante.

¹⁴⁶ Cf. L. Moholy-Nagy, *Malerie Fotografie Film [1925-1927]*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, tr. fr. C. Wermester, J. Kempf et G. Dallez, « Peinture, photographie, film », dans Id. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993 p. 91-94.



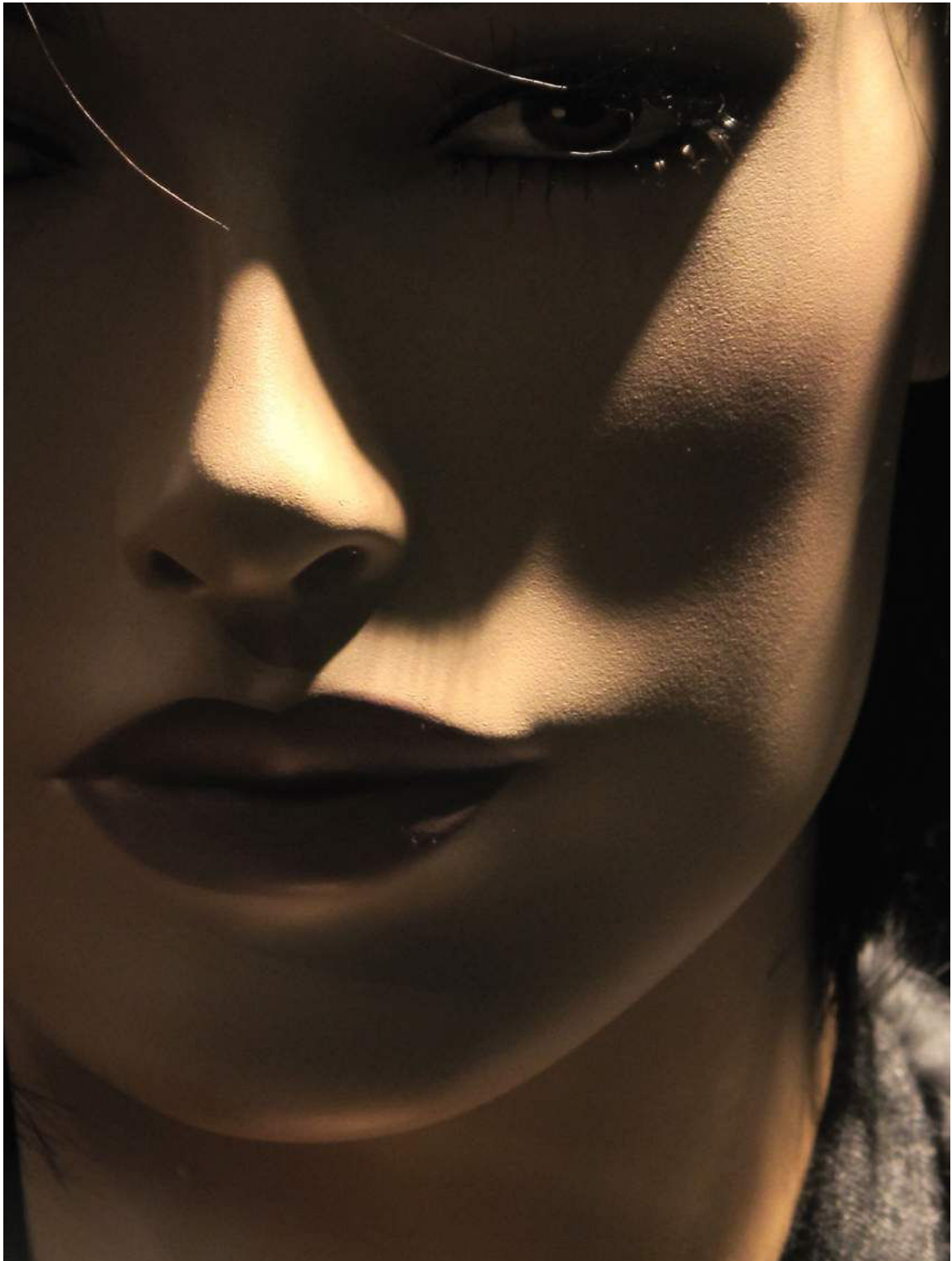
18. Laszlo Moholy-Nagy, *Puppen [Poupées]*, 1926-27

grillages métalliques. Un détail me frappa, me donnant une sensation troublante : l'un des bébés n'avait pas de jambes. De plus : pourquoi étaient-ils abandonnés au sol ? Je regardai mieux : ils n'étaient pas des enfants, il s'agissait clairement de deux poupées, l'une desquelles était simplement cassée. Comment avais-je pu voir des enfants là où il y avait des poupées ? Le clair-obscur spectaculaire de cette image m'avait peut-être distrait par rapport aux deux petites figures posées au sol. Mais non, ce n'était même pas cela. Dans l'image photographiée, les deux poupées semblaient *étrangement* vivantes, et demeuraient telles même une fois que ma rationalité les avait identifiées en tant qu'objets. Malgré sa fixité, l'image dégageait un mouvement n'appartenant pas aux objets photographiés, mais surgissant de leur statut fantasmatique, déterminé par le regard mécanique de l'appareil photographique au moment où son déclic les avait transformés en images. Simulacres, ces objets me restituaient un regard à même de les rendre quasiment des sujets.

La même magie anime les photographies de l'artiste hollandais Jan Nicolai, qui réalise des images époustouflantes de simples mannequins (fig. 19.1, 19.2). Regardant les œuvres de Nicolai, nous sommes certains qu'il s'agit de photos d'êtres



19.1 Jan Nicolai, *Untitled*, 2010



19.2 Jan Nicolai, *Untitled*, 2010

inanimés. Pourtant, ce manque de vie qui caractérise l'objet du mannequin lorsqu'il se trouve dans la vitrine d'un magasin, est totalement nié par l'image, qui devient étrangère par rapport à l'objet photographié, qui devient *autre, un autre habitant du monde* : non pas re-présentation de quelque chose de préalable, mais présentation d'un être tout à fait nouveau. Toutefois, l'effet d'« éloignement » à l'œuvre dans le travail de Nicolai ouvre à un aspect différent par rapport à celui qu'on est en train de voir à propos de *Film* ou de *Poupées*. L'effet d'« éloignement » présenté par les photographies de l'artiste hollandais ne soulève pas des sensations inquiétantes, mais plutôt une poésie subtile, penseuse, sereine. Le murmure souple de ces images, leur souffle léger, leur regard rêvant dévoilent, outre le bouleversement de la perte de suprématie du sujet, sa chance dialogique : l'autre n'est pas qu'une menace, il est aussi un interlocuteur et un possible *com-pli-ce*, en tant que pli dans la toile du même tableau.

Au contraire, dans *Film*, le regard de l'image semble être la peur ultime que « O » cherche à atténuer, puisque du *punctum* de la photographie se montre l'abîme étranger de l'autre niché dans le soi. Dans l'image je me vois à la fois comme un autre et comme un autre pourrait me voir. C'est

cette duplicité que « O » essaye de détruire dans son accès iconoclaste. Mais une fois déchirée l'image, est-ce-qu'il trouvera du répit ? Dans un premier instant, on dirait que oui : « O » jette au sol les fragments des images et se bascule sur le fauteuil avec la vigueur d'un gagnant. Puis, il arrête son oscillation pour se tâter encore une fois le pouls. Entretemps, « E », aux aguets derrière lui, commence à le contourner prudemment. Le basculement du fauteuil diminue au fur et à mesure que « O », épuisé, s'endort. « E » en profite pour dépasser l'angle protégé d'où il avait observé la scène. Nous commençons ainsi à voir le profil d'« O » : il a un bandeau noir sur l'œil. Se confirme ainsi notre soupçon quant au fait que l'image ayant provoqué la réaction violente d'« O » soit effectivement la sienne. À ce point, « O » se réveille en sursaut et « E » recule, pour ne pas se montrer. Le fauteuil recommence à basculer, mais encore une fois, le mouvement ralentit jusqu'à s'arrêter. « O » est endormi.

Dans le chapitre précédent, au cours de notre analyse de *The Invasion of the Bodysnatchers*, on avait vu que le sommeil, domaine de l'inconscient, était l'état privilégié pour la remontée des simulacres. De façon semblable, dans le cas de *Film*, c'est au moment où le protagoniste s'endort que « E »,

enfin, se révèle en tant que double inquiétant de « O ». La scène se déroule de la manière suivante : d'abord, un panoramique nous fait reparcourir le périmètre de la pièce, avec tout ce que « O » avait recouvert, de la fenêtre avec son rideau troué à la marque du tableau de l'idole sur le mur. Ensuite, « E » se tourne soudainement vers « O » – de front – et il s'arrête. Il voit ainsi pour la première fois le visage de l'homme endormi : il est bien le vieux Buster Keaton de la photographie. Le vieux se réveille et son regard croise celui de « E ». « O » tressaille et essaye de se lever. C'est là qu'il reconnaît celui qui est en face de lui : sa bouche s'ouvre en une expression d'horreur stupéfaite (fig. 17.5). Pour la première fois, par un plan subjectif, nous voyons à travers les yeux de « O » et nous découvrons ainsi à qui appartient le point de vue de la caméra : il s'agit d'un *alter ego* du protagoniste, un double à son tour bandé, voyant d'un seul œil que le masquage de l'autre rend unique et terrible (fig. 17.6.).

Schneider explique que « finalement, la tentative de O de refouler toute perception faillit, puisque O ne peut pas se libérer de l'auto-perception »¹⁴⁷. Nous confrontons « la perception de soi par soi [...]. Elle est la personne borgne qui

¹⁴⁷ A. Schneider, « On Directing *Film* », *op. cit.*, p. 65. Je traduis.



17.5 *Film* (USA, 1965). Horrifié, « O » regarde son *alter ego* « E »
17.6 *Film* (USA, 1965). Enfin, « E » se présente

regarde le personnage borgne»¹⁴⁸, écrit Deleuze. Nous pouvons même reprendre Marin, qui ici se fait lacanien :

le désir d'absolu du sujet dans l'image lui fait retour, non comme *son* image propre, appropriée, mais comme celle d'un autre, et de son fond, de l'Autre même, méconnaissable par son sujet même.¹⁴⁹

En somme, un *alter ego* se configurant comme un étrange *ego alter*.

C'est comme si le regard jeté sur le monde montrait à l'homme son propre être-jeté en tant qu'élément de la condition humaine, comme si le geste de scission lui restituait le fantasme d'une expropriation intime, d'une altérité à la fois familière et menaçante, à savoir l'altérité d'un regard qui *revient* pour signaler l'appartenance commune de l'homme et des choses au tissu différentiel du monde, ou, pour le dire avec

¹⁴⁸ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁹ L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 17. Marin joue ici avec l'usage des minuscules et des majuscules (autre/Autre), à propos duquel cf., *supra*, chapitre 2, §3, p. 173, n. 130.

Merleau-Ponty, à la « chair » du monde¹⁵⁰. « Et c'est ce retour », écrit encore Marin,

cette conversion avec tous ces effets de jouissance, de terreur et d'effroi, c'est cette *étrange* réflexion de soi sur soi dans le mouvement d'absolu du désir qui pose le sujet comme moi non dans son identité, ni même dans le mouvement d'identification de soi, mais dans une totale altérité : par l'Autre comme un autre de soi.¹⁵¹

L'homme – qui se veut non-vu, pur sujet voyant, dominant les choses et les êtres – jette son regard sur le monde. Cependant, plus il exprime sa soif de suprématie en jetant son regard rapace sur les choses, plus ce regard revient vers lui comme un dangereux *boomerang*, jusqu'à ce qu'il se rende compte, effaré, d'être chose parmi les choses, jusqu'à ce qu'il réalise que son pouvoir percevant implique inévitablement une exposition perceptive. Une telle exposition

¹⁵⁰ Mauro Carbone décrit la notion merleau-pontienne de chair comme « tissu de différences nous unissant au monde » (M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 155), ou « tissu commun dans lequel chaque corps et chaque chose ne se donnent qu'en tant que différence par rapport à d'autres corps et à d'autres choses » (*ibid.*, p. 20).

¹⁵¹ L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 17. À propos du retour et de la jouissance chez Freud et Lacan, cf. *infra*, chapitre 3, §1, p. 238-240.

dérive de la structure sensible dont, en tant qu'humain, il ne peut pas se libérer – sauf au prix de la mort, qui est enfin la seule manière pour nous défaire de nous-mêmes, de notre être percevant et perçu dont le revers est, inévitablement, « la fin, mort, immobilité, noir »¹⁵². Mais Deleuze observe que

pour Beckett, l'immobilité, la mort, le noir [...] ne sont qu'une finalité subjective. Ce n'est qu'un moyen par rapport au but plus profond. Il s'agit de rejoindre le monde d'avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation, et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée.¹⁵³

Bref, il s'agit d'atteindre une condition affranchie de toute référence à un système *organisé* de façon univoque, à savoir une condition chaotique de quiescence pré-organique. En d'autres mots – comme on pourrait le dire en évoquant les termes freudiens de *Au-delà du principe de plaisir* – il s'agit d'atteindre un état antérieur à toute organisation.

¹⁵² G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 99.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 100.

IV. Entre amour et mort, le progrès régressif de l'image

Dans son écrit célèbre de 1920 intitulé justement *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud reparcourt son chemin intellectuel à la lumière d'une méditation philosophique l'amenant à s'interroger sur le thème de la vie et de la mort. La vie psychique ne serait pas, d'après Freud, réglée par la loi du plaisir : des nombreux cas cliniques en témoignent en faisant émerger ponctuellement une véritable contrainte de répétition des événements désagréables du passé¹⁵⁴. Celle-ci montrerait plutôt une tendance à la conservation d'un état précédent, à savoir une tendance régressive susceptible de *ré-établir*, par des tentatives toujours *renouvelées*, la condition originaire de l'existence¹⁵⁵. Freud définit cette dynamique comme un « éternel retour du même »¹⁵⁶.

Or, si l'on repense aux considérations à propos du problème de l'éternel retour que j'ai avancées dans le chapitre précédent, on pourrait dire que, en vertu de la *régression*

¹⁵⁴ Cf. S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], tr. fr. « Au-delà du principe de plaisir », dans Id. *Œuvres complètes*, vol. XV, publication dirigée par A. Bourguignon et P. Cotet, J. Laplanche (directeur scientifique), Paris, PUF, 1996, p. 288-294.

¹⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 308.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 293.

cherchée par le biais de tentatives toujours *nouvelles* caractérisant la compulsion de répétition, nous pourrions entrevoir en cet « éternel retour du même » le mouvement différentiel caractérisant l'éternel retour d'après l'interprétation que Deleuze donne de Nietzsche, comme je l'ai d'ailleurs déjà suggéré à la fin du paragraphe précédent en parlant d'une « condition *chaosmique* de quiescence pré-organique »¹⁵⁷. En effet, si la régression est toujours stimulée par de nouvelles tentatives, elle ne peut pas être considérée en tant que simple répétition, mais sera plutôt une *création* dans la différence.

Mais revenons aux considérations de Freud, qui l'amènent à formuler une théorie d'après laquelle aux pulsions érotiques gardant la substance vitale intacte correspondent les pulsions de mort, poussant le progrès organique vers une régression dans le pré-organique¹⁵⁸. Cela produit une dialectique de forces opposées aboutissant, *au-delà du principe de plaisir*, à la recherche d'une jouissance qui est un mélange oxymoronique de plaisir et de peine. Ainsi se profile une

¹⁵⁷ Cf. *supra*, chapitre 1, §4, p. 80-92 et chapitre 2, §1, p. 197.

¹⁵⁸ « [L]e but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, la vie était là antérieurement au vivant » (S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 310). Cf. aussi *ibid.* p. 312-313.

distinction nette entre plaisir et jouissance qui chez Lacan acquerra une importance fondamentale. En effet, le principe de plaisir, loin de coïncider avec une jouissance cinétique et éphémère, est plutôt sujet – pour le dire avec Épicure – à une tendance statique. En d’autres mots, il règle les pulsions les gardant à un niveau d’excitation modéré, car « tout ce qui est propre à accroître celle-ci est nécessairement ressenti comme opposé à la fonction [psychique], c’est-à-dire comme empreint de déplaisir»¹⁵⁹. Suivant Freud, Lacan aussi soutient l’homéostasie du principe de plaisir : sa fonction est, d’après le psychanalyste français,

de porter le sujet de signifiant en signifiant, en mettant autant de signifiants qu’il est nécessaire à maintenir au plus bas le niveau de tension qui règle tout le fonctionnement de l’appareil psychique.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 279.

¹⁶⁰ Lacan, *Le séminaire. Livre VII, op. cit.*, p. 143. À propos du terme « signifiant », lisons ce qu’écrit Žižek : « “Signifiant” est un terme technique introduit par Saussure, que Lacan utilise dans un sens très précis : ce n’est pas uniquement l’aspect matériel d’un signe (en tant qu’opposé au signifié, à sa signification), mais c’est un trait, une marque qui représente le sujet. Je suis ce que je suis à travers des signifiants qui me représentent, qui constituent mon identité symbolique » (S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 156, n. 15).

Le principe de plaisir, en somme, plutôt que de nous pousser à jouir, nous amènerait à jouir le moins possible. Mais ses efforts sont toujours menacés par la tendance régressive et compulsive de la répétition, où s'exprime l'objectif énigmatique de la pulsion de mort : nous pousser de manière inconditionnée vers la jouissance (dont la satisfaction est souffrance) et rompre ainsi tout équilibre psychique et organique pour nous amener vers un état de commencement pré-organique. En ce sens, Lacan définit la jouissance comme un « chemin vers la mort »¹⁶¹.

Une combinaison analogue de *ἔρως* et *θάνατος* subsiste, par ailleurs, sur le plan des images, qui à la fois provoquent et castrent le désir¹⁶², poussant leur pouvoir mystérieux vers les abîmes de la jouissance¹⁶³. Dans son étude intitulée *Vie et mort de l'image*, Régis Debray observe l'« insistant retour, durant des millénaires, du symbolisme conjoint de la fécondité et de la mort : la sagaie-pénis face à la blessure-vulve »¹⁶⁴. Quelques

¹⁶¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVII, L'envers de la psychanalyse, texte établi par J.-A. Miller*, Paris, Seuil, 1991, p. 17-18.

¹⁶² Cf. le phénomène de la schize de l'œil et du regard, dont la boîte de sardines est un exemple éloquent (*supra*, chapitre 2, §3, p. 165-170).

¹⁶³ Cf. ce qu'écrivait Marin *supra*, chapitre 2, §3, p. 195.

¹⁶⁴ R. Debray, *Vie et mort de l'image, op. cit.*, p. 18.

pages plus loin, il ajoute : « Dans la fresque, macabre s'il en fut, du Campo Santo de Pise – au plus sombre du XIV^e siècle –, le Jardin d'amour fait face au Triomphe de la Mort »¹⁶⁵. D'ailleurs, le mot *fantôme* dérive du grec *φάντασμα*, à savoir le terme que Platon utilise pour définir l'image-simulacre. Le terme *φάντασμα* partage la même racine du verbe grec *φαίνω*, c'est-à-dire apparaître, se montrer ; en ce sens, il s'agit d'une apparition, d'une vision, voire d'une image ayant justement un caractère fantomatique. Mais *φάντασμα* est aussi le mot auquel se réfère le terme psychanalytique « fantasme », qui renvoie à l'horizon désirant de la vie psychique de l'individu. On pourrait ainsi interpréter le pouvoir du simulacre-*φάντασμα* à la fois comme aura fantomatique et comme puissance érotico-fantasmatique qui se dégagent de l'image. Il n'est en ce sens pas étrange que l'iconographie de la *fantasmagorie* – pratique de projection née au XVIII^e siècle de la lanterne magique et souvent définie, tel le *φάντασμα* platonicien, en tant qu'« art trompeur » – dès son apparition, « balance constamment entre le trivial, le grotesque, le démoniaque, l'érotisme ».¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁶ L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. Quatre-cents ans de cinéma*, avant-propos de F. F. Coppola, Paris, Éditions de la Martinière, 2009, p. 123.

Revenant à Debray, l'aspect peut-être le plus significatif de ses remarques en ce sens, est que, en observant les développements socio-évolutifs de l'image, il relève une tendance au retour, à savoir une tendance progressivement régressive faisant pendant à la tentative de conservation d'un état précédent que nous avons vu caractériser la tension entre le principe de plaisir et la pulsion de mort. Lisons Debray :

L'image [...] ne part pas d'un décalque des apparences (les arts primitifs cultivent l'abstraction rythmique) ; elle y arrive insensiblement et, passé un certain point de coïncidence, le rendu illusionniste précède l'essoufflement naturaliste, puis la recherche d'un *nouveau départ par retour* à une stylisation forte.¹⁶⁷

En d'autres mots, l'origine historique des images – qui, comme le montre Debray, n'a rien à voir avec l'assimilation successive de la notion d'image à celle de copie – tend à un développement circulaire, se reconstituant, à chaque (dé)formation, en tant qu'origine toujours re-cherchée. Comme l'observe encore Debray, « les cycles ne commencent pas à zéro [...] Le deuxième archaïsme n'est donc pas aussi "innocent" »

¹⁶⁷ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 172. C'est moi qui souligne.

que le premier, et le troisième encore moins »¹⁶⁸. On peut ainsi, encore une fois, entendre le retour de manière deleuzienne, à savoir en tant que différentiel. Debray ajoute : « Ce renouvellement par recul ou retour fait la *différence* entre la réaction vivante et la régression mortifère »¹⁶⁹, bref, entre ἔρωσ and θάνατος. Le « *caractère rétrograde du progrès* »¹⁷⁰ – constitué de conditions opposées et alternatives coexistant dans l'ordre paradoxal d'un univers chaotique – affirme une différence qui neutralise toute possible identité, à savoir une différence se tournant vers l'*indice* typique de l'origine primitive du signe, un commencement rhapsodiquement accordé par le nomadisme silencieux des images.

Debray parle d'« indice » en relation au triangle d'indice, icône et symbole codifié par Charles Sanders Peirce et résumé par Debray lui-même de la manière suivante :

L'indice est un fragment de l'objet ou en contiguïté avec lui, partie du tout ou prise pour le tout. Une relique en ce sens est un indice : le fémur d'un saint dans une châsse *est* le saint [...]. *L'icône*, au contraire, *ressemble* à la

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 175. C'est moi qui souligne.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 232.

chose, sans en être. Elle n'est pas arbitraire mais motivée par une identité de proportion ou de forme. [...] C'est une œuvre. Le *symbole*, lui, n'a plus de rapport analogique avec la chose mais simplement conventionnel : arbitraire par rapport à elle, il se déchiffre à l'aide d'un code.¹⁷¹

Dans l'histoire de l'art Debray voit une succession d'« âges »¹⁷² coïncidant partiellement avec la division de la sémiotique peircienne, et il en décrit l'évolution régressive en soulignant que, si l'art gréco-romain conduit de l'indice à l'icône et l'art moderne de l'icône au symbole, l'art contemporain « revient du tout symbolique à une quête *désespérée* de l'indice »¹⁷³. Toutefois, ce retour, en tant que retour différentiel, ne sera évidemment pas un retour à un indice métonymique – à savoir une partialité référée à un entier –, mais plutôt à un indice sans référent, c'est-à-dire, un indice qui ne peut qu'indiquer soi-même en tant que partie sans entier, pour montrer avec *désespoir* le caractère fragmentaire de l'être à l'époque du nihilisme.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁷² Cf. *ibid.*, chapitre VIII, « Les trois âges du regard », p. 221-254.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 232-233. C'est moi qui souligne.

Le nouvel indice est donc réduit à un objet partiel et inorganique, ou à un « organe sans corps », comme le dit le titre d'un essai de Žižek. À l'époque de la mort de Dieu – pour reprendre l'exemple de Debray – le fémur a perdu son saint : il demeure un os en un désert d'os, privé de son squelette, d'une finalité ultime, d'une boussole, de son soleil. Vers quoi sommes-nous dirigés, « [l]oin de tous les soleils », se demandait l'insensé nietzschéen¹⁷⁴ ? On ne trouve pas de réponse à une telle question. Cependant, avec sa tendance à un progrès régressif différentiel, le monde des images nous montre le chemin labyrinthique que notre psyché doit à son tour parcourir, à la recherche fébrile d'un dernier soleil – voire un soleil couchant.

« Que veulent les images ? » se demande W.J.T. Mitchell, ouvrant par sa question plusieurs interprétations possibles. La réponse pourrait être « rien du tout »¹⁷⁵, hasarde-t-il de manière provocatrice. Ou, peut-être, qu'elles veulent justement *le rien*, à savoir le néant. En d'autres mots, qu'elles veulent affirmer, par la négation d'un être mythique et stable auquel elles feraient référence, leur nécessité en devenir dans

¹⁷⁴ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷⁵ W.J.T. Mitchell, « What Do Pictures Really Want ? », dans *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), p. 71-82, tr. fr. M. Boidy, S. Roth, « Que veulent *réellement* les images ? » dans E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 240.

l'horizon du sensible. Dans la « voracité esthétique ostensiblement affichée »¹⁷⁶ caractérisant notre époque, Debray devine une « fascination jouisseuse du néant ».¹⁷⁷ Ce que veulent les images est donc peut-être justement le coucher du soleil. À la fois : coucher d'un soleil – celui de la métaphysique – qui est une étoile morte depuis longtemps, et naissance d'une multitude de soleils interagissant en un *montage* de lumières entre-tissées d'ombre, afin que – comme nous avons entendu Deleuze le suggérer – *la lumière, se propageant toujours, n'ait pas besoin d'être révélée*¹⁷⁸. L'image qui veut le coucher de soleil serait donc l'image la plus resplendissante de vie, celle qui frappe et bouleverse, à savoir un long instant enflammé de vie et de mort¹⁷⁹.

Or, le contraste apparemment dualiste de la théorie freudienne croisant *ἔρως* et *θάνατος*, trouve un équilibre analogique justement dans l'objectif *annihilant* commun au

¹⁷⁶ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 278.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 197.

¹⁷⁹ Sur l'image et le feu qui l'anime, cf. *infra*, chapitre 4, §1, notamment p. 334 et *sqq.*

principe de plaisir et à la pulsion de mort¹⁸⁰. À partir de celui-ci on pourrait voir à l'œuvre, dans les deux directions opposées, une relation semblable à celle – décrite par Nietzsche lorsqu'il illustre sa distinction de l'apollinien et du dionysiaque – qui subsiste entre les deux sexes : à savoir une relation s'instituant à travers un « combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique »¹⁸¹, où le combat se produit à cause de l'insistance constante des deux directions, mais une conciliation – même si problématique – intervient dans la constitution d'un objectif commun, les rapprochant à l'instar de deux lutteurs qui, selon une image célèbre de Deleuze, « s'étreignent au plus loin de leur distance »¹⁸².

L'analogie par rapport aux deux sexes est d'ailleurs soutenue par Debray, que nous avons entendu parler – en référence à la symbolique de fécondité et mort déjà présente

¹⁸⁰ « Que nous ayons reconnu comme étant la tendance dominante de la vie animique, peut-être de la vie nerveuse en général, cette tendance à abaisser, à maintenir constant, à supprimer la tension de stimulus interne (le principe de Nirvâna, selon l'expression de Barbara Low), telle qu'elle trouve expression dans le principe de plaisir, voilà bien l'un de nos plus puissants motifs de croire à l'existence de pulsions de mort » (S. Freud, « Au delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 329-330).

¹⁸¹ F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸² G. Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 49.

dans de nombreuses images primitives – de « sagaie-pénis face à la blessure-vulve »¹⁸³. De plus, l'écart entre le phallus et son manque – différence insurmontable entre les deux sexes – constitue un important argument lacanien concernant le problème de la jouissance.

Bien que Lacan considère la jouissance comme essentiellement phallique¹⁸⁴, il faut garder à l'esprit qu'il reconnaît chez la femme une jouissance supplémentaire qui se maintient au-delà de la jouissance phallique, se profilant comme l'ineffable jouissance de l'Autre¹⁸⁵. Dans le livre IV du *Séminaire*, Lacan affirmait explicitement que les origines du phallus sont du côté de la femme : le manque du pénis chez la mère est justement ce qui révèle la nature du phallus¹⁸⁶, qui se présente donc en tant qu'élément imaginaire, au sens de *ce qui manque* à l'image du corps¹⁸⁷.

¹⁸³ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 201.

¹⁸⁴ Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore, texte établi par J.-A. Miller*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

¹⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 71.

¹⁸⁶ J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV : La relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1994, en particulier p. 151-163.

¹⁸⁷ Je vais approfondir ce point lorsque je discuterai autour de la question de la « mascarade féminine » (cf. *infra*, *Conclusions*, p. 560-571).

Comme l'explique Žižek, le *plus-de-jouir* caractéristique de la femme

peut signifier « surplus de jouissance » tout comme « il n'y a plus de jouissance » – le surplus de jouissance outre le simple plaisir est généré par la présence de l'opposé du plaisir, à savoir la douleur.¹⁸⁸

Ce n'est pas un hasard si la vraie femme est bien celle qui sacrifie avec souffrance ce qui lui est le plus cher afin de creuser dans l'Autre un manque que rien ne peut combler – comme dans le cas de Médée, tuant ses fils pour procurer à Jason une plaie inguérissable. En agissant ainsi, la femme montre que sa jouissance entretient un rapport direct avec l'Autre, de sorte que la jouissance de la femme se configure de façon assez évidente comme une énigmatique *Autre jouissance* : à savoir l'ineffable jouissance de l'Autre. La femme, mystérieuse pour l'homme en tant que toujours Autre, est donc mystérieuse aussi pour soi-même, car sa jouissance ne trouve jamais d'expression hors d'une direction établie par l'Autre.

¹⁸⁸ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, *op. cit.*, p. 47. Je traduis.

Or, si le pont entre plaisir et peine se configure comme la « coïncidence paradoxale d'acquisition et perte »¹⁸⁹ caractérisant l'objet *a*¹⁹⁰ – le *a* étant abréviation de *autre* – la jouissance se présente à son tour comme insaisissable justement en tant que toujours guidée par l'Autre. Dans l'ensemble du volume XX du *Séminaire*, Lacan tend à suggérer une correspondance entre l'objet *a* – dont le pendant était jusqu'à ce moment le sujet désubjectivé \$ – et le grand Autre, de sorte que l'objet-cause du désir arrive à coïncider avec le regard de l'Autre, un Autre qui se révèle donc à son tour désubjectivé¹⁹¹, à savoir « le regard-objet sans nom, pas le regard attribué à un sujet »¹⁹². Ce regard peut donc cueillir à tout moment même le plus petit détail, puisqu'il se situe, au-

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁰ « L'objet *a* est perdu non pas en raison du fait que, au moment donné, il a été présent et possédé, mais parce qu'il est la "cause du désir", c'est-à-dire la cause de ce qui, différemment de la nécessité et de la raison, est par essence "sans objet" ; pour mieux le dire : il est perdu justement parce que le désir, qui ne peut qu'être désir de quelque chose et donc d'un certain objet empirique, ne fait que s'adresser à un objet – l'objet empirique – ne coïncidant jamais avec la réponse à sa demande » (S. Petrosino, *Piccola metafisica della luce*, Milan, Jaca Book, 2004, p. 207, c'est moi qui traduis).

¹⁹¹ La perte de consistance de l'Autre se profile déjà à partir du sixième volume du *Séminaire*.

¹⁹² S. Žižek, *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*, New York-London, Routledge, 2004, tr. fr. C. Jacquet, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 189.

delà du point de vue subjectif, en tout point de vue possible. Bref, ce regard est omniprésent, « un regard par moi *imaginé* au champ de l'Autre »¹⁹³, projeté à l'instar d'une image fantômatico-fantasmatique qui à la fois manifeste et cache une absence.

C'est donc encore une fois vers les images qu'il faut se tourner : cette fois-ci pour découvrir ce qu'il en est du sujet et de l'Autre. Toutefois, il est peut-être plus opportun de comprendre tout d'abord quelle est leur origine, en essayant d'agir comme Peter Pan à la recherche d'une ombre capricieuse¹⁹⁴, à savoir en redevenant enfants, pour regarder notre image dans le miroir avec la stupeur de quelqu'un qui la voit pour la première fois.

¹⁹³ Ainsi écrit Lacan, cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 172.

¹⁹⁴ Ce n'est pas au hasard que je choisis cet exemple : on pourrait considérer l'ombre de Peter Pan comme un objet partiel, à savoir manifestant l'altérité qui, malgré nous, nous habite – une altérité qui est manifestation de l'insistance de la pulsion de mort dans le mécanisme du désir – irréductible à notre volonté et pour cela toujours porteuse d'une inquiétante étrangeté. Dans *Comment lire Lacan*, Žižek définit ainsi l'objet partiel : « un curieux organe qui a été magiquement autonomisé et qui survit indépendamment du corps dont il doit avoir été un organe, un peu comme la main qui se promène seule dans les premiers films surréalistes, ou encore comme le sourire qui demeure dans *Alice au pays des merveilles*, même quand le chat de Chester n'est plus présent » (S. Žižek, *Comment lire Lacan*, *op. cit.*, p. 72, traduction modifiée). Pour d'autres exemples d'objets partiels, voir le susnommé film *The Pervert's Guide to Cinema*, où le théoricien slovène développe d'intéressantes argumentations à ce sujet.

CHAPITRE TROIS
DANS LE MIROIR D'AUTRUI

I. *L'enfant au miroir*

En 1949, Jacques Lacan publia dans la *Revue française de Psychanalyse* un article intitulé « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », aujourd'hui recueilli dans ses *Écrits*¹. La première formulation des théories qui y sont exposées remonte à la communication de Lacan au XIV^e Congrès International de Psychanalyse (1936), dont il synthétisa le contenu deux ans plus tard dans une étude sur la famille pour le volume de l'*Encyclopédie Française* dirigé par Henri Wallon².

¹ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Revue française de Psychanalyse* volume 13, n° 4, 1949, p. 449-455, puis dans Id. *Écrits, op. cit.*, p. 93-100.

² Il ne reste pas de documentation écrite de la conférence de 1936, mais « vous pourrez en trouver l'essentiel en quelques lignes dans mon article sur la famille paru en 1938 dans l'Encyclopédie française, — tome de la vie mentale » (J. Lacan, « Propos sur la causalité psychique », dans J. Lacan, *Écrits, op. cit.*, p. 185). La référence fondamentale pour l'élaboration de la théorie lacanienne du miroir fut l'étude sur la fonction de l'image reflétée chez l'enfant réalisé par Wallon dans un écrit de 1931 intitulé « Comment se développe, chez l'enfant, la notion du corps propre », *Journal de psychologie*, vol. XXVIII, nov.-déc. 1931, p. 705-748, ensuite publié en tant que deuxième partie de *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité* (Paris, PUF, 2009) sous le titre de « Conscience et individualisation du corps propre ». Ce texte de Wallon sera un point de référence crucial aussi pour Merleau-Ponty, lors de l'écriture de « Les relations avec autrui chez l'enfant », cours de Sorbonne 1950-1951 publié par le Centre de Documentation Universitaire en 1962 et repris dans M. Merleau-Ponty, *Parcours. 1935-1951*, Paris, Verdier, 1997, p. 147-229. D'ailleurs, ce texte merleau-pontien présente aussi des références directes aux études de Lacan (cf. en particulier p. 202).

Dans ces écrits, Lacan expose les points fondamentaux de la conception du *je* en tant que fonction imaginaire et présente la théorie de ce qu'il appelle « stade du miroir » en termes de matrice spécifique du *je* et modèle général de l'imaginaire. Mais il faut avancer doucement, en éclaircissant, tout d'abord, ce qu'on entend par « stade du miroir ». Il s'agit, pour Lacan, de la phase de la vie de l'enfant où ce dernier s'identifie avec son image réfléchie, ce qui a lieu d'habitude à la fin du sevrage, entre les six et les dix-huit mois d'âge. À ce moment l'enfant, qui jusque-là a perçu son corps de façon fragmentaire au point de ne pas le différencier ni par rapport au corps de la mère ni par rapport au monde extérieur, arrive à se reconnaître dans son image réfléchie, en réunissant ainsi ces fragments dans un ensemble organisé. Comme l'explique bien Merleau-Ponty dans son cours de 1950-51 sur *Les relations avec autrui chez l'enfant*, « le miroir fournit à l'enfant une perception de son propre corps qu'il ne pourrait jamais avoir par ses propres moyens »³. En effet, Merleau-Ponty poursuit, « [i]l peut bien regarder ses mains, ses pieds, mais non l'ensemble de son corps »⁴, qu'il n'arrive, justement, qu'à entrevoir « du coin de l'œil en regardant les parties de son corps qu'il peut voir »⁵. Pour le dire

³ M. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », *op. cit.*, p. 188.

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

avec le philosophe italien Paolo Gambazzi – qui se mesure tant à l'œuvre de Merleau-Ponty qu'à celle de Lacan dans son étude très fine intitulée « L'occhio e il suo inconscio » [*L'œil et son inconscient*] – les miroirs rendent « visibles pour nous nos corps en entier »⁶.

Cette composition se réalisant par l'image s'accompagne d'un sentiment que Lacan qualifie de *jubilatoire*⁷. Nous sommes à l'aube du Je. Lacan écrit :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra [...] manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale. [...] [C]ette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale.

Bref, la jubilation liée à l'auto-identification de l'enfant avec ce que Lacan appelle son *imago* coïncide avec la toute première formation du *je*, précédant le positionnement social qui le

⁶ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Cortina, 1999, p. 114. C'est moi qui traduis.

⁷ Cf. J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *op. cit.*, p. 94.

situera au niveau du sujet.

En outre, Lacan explique que le pendant de la composition imaginaire du corps est une redéfinition de la réalité, qui à son tour avait été l'objet d'une fragmentation perceptive, si bien que le corps – dans son nouveau statut unifié – finit par être le *modèle* pour les objets du monde et devient ainsi le centre de la conscience. En ce sens, on pourrait dire que *je* suis la première image du monde, celle qui structure toutes les autres. « La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago*, qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité »⁸. Celle-ci, qui était indistincte par rapport au corps fragmenté de l'enfant, résulte séparée du *je* formé dans l'image et pourtant gouvernée par cette même image, se rendant ainsi susceptible d'y être en quelque mesure soumise. D'où la sensation de jubilation se répandant chez l'enfant, qui se tourne maintenant vers son géniteur pour lui demander, en tant que témoin – et donc Autre désormais séparé du soi – l'authentification de sa découverte, c'est-à-dire la confirmation de son identification avec sa propre image. C'est là que le niveau du symbolique, domaine du langage, se superpose à l'imaginaire. Avec le recours à la confirmation

⁸ *Ibid.*, p. 96.

parentale – à la confirmation qui est proférée par autrui – le *je* accède à l'ordre du symbolique, à savoir, il rentre dans l'horizon social et devient sujet : si le *je* est imaginaire, le sujet est parlant. Nous pourrions dire que, par rapport au sujet ainsi constitué, le monde s'oppose comme objet. En effet, à l'image *fixée* dans le miroir par l'enfant ne peut que s'opposer, de façon platonicienne, une image figée du monde à l'instar d'un objet passif dont l'activité du sujet est le complément nécessaire, dans une dynamique de domination de l'homme sur le monde qui a parcouru toute l'histoire de la pensée occidentale. Partant, à la lumière des considérations avancées dans les deux premiers chapitres de cette étude, nous ne pouvons que prévoir la tempête qui va s'abattre sur ces convictions millénaires.

Mais avant de faire face à son impétuosité, il faut bien s'équiper. Nous avons parlé d'« imaginaire » et de « symbolique ». Pour pouvoir poursuivre, il faut essayer d'éclaircir rapidement ces termes afin de laisser émerger, de leur délinéation, l'au-delà sombre sur lequel ils se détachent, que Lacan appelle le « réel ». De l'abîme du réel nous allons bientôt sentir souffler le vent qui trouble la découverte jubilatoire du *je* en rendant effectif son paradoxe le plus incroyable, dont une formule célèbre d'Arthur Rimbaud synthétise de manière magistrale le sens : « Je est un autre ». Laissons donc notre enfant encore quelques instant à sa

jubilation, et aventurons-nous dans cette *forêt obscure* de termes lacaniens.

Donner une définition de ces termes est une tâche assez ardue, car ils assument, d'écrit en écrit, de nouvelles nuances de sens au fur et à mesure que Lacan lui-même en trace les complexes caractéristiques. Je vais m'attacher, en tous cas, à en proposer ici une esquisse intentionnellement rapide et non résolutive, dans la conviction qu'en définir un plan précis puisse finir par être contreproductif. En effet, dans ses innombrables tensions, la pensée de Lacan se structure comme une puissance en formation constante : la vouloir délimiter dans les bornes d'une exhaustivité prétendue ne ferait que la castrer de manière maladroite. Je vais donc tracer ces notions de façon simplement esquissée, les laissant libres de bouger selon leur multiples directions de sens, pour qu'elles puissent se préciser en cours de route, éclaircies par les situations dans lesquelles elles seront à chaque fois impliquées.

Il faut d'abord souligner que les trois registres d'imaginaire, symbolique et réel assument un sens seul dans la relation réciproque, en ce que nous pourrions appeler, par un terme sur lequel j'ai beaucoup insisté au cours du deuxième chapitre de cette étude et qui reviendra dans la suite, un *montage*. D'après un exemple célèbre de Lacan, les trois registres sont comme trois boucles de ficelle lacées d'un nœud

borroméen : lorsque le nœud se défait, les trois boucles se défont en même temps. En d'autres mots : l'un n'existe pas sans les autres.

Si le registre de l'imaginaire – qui procède de la formation de l'image de l'enfant dans le miroir – et celui du symbolique – ayant plutôt affaire avec le langage et donc le rapport à l'Autre – sont fondamentaux afin que l'analyste trouve la direction thérapeutique, le réel appartient à l'ordre de l'impossible. L'imaginaire est le registre dans lequel Lacan voit à l'œuvre le piège de l'identification et du *je*, un piège qui entre dans cette tempête de sens que je mentionnais tout à l'heure et que nous allons rapidement thématiser. Il s'agit du registre des sentiments, ou des « senti-ments »⁹, avec tout ce qui peut en dériver. Comme nous l'avons déjà vu, le symbolique correspond à l'ordre du langage, à l'expression de la parole rendant ce qui est dit autre par rapport à celui qui le dit : il coïncide donc avec l'Autre lui-même et se réfère toujours à un manque, car, le nommant, il rend présente une absence. Ce qui trouve sa place dans ce registre est susceptible de manquer, de la même façon où un livre est susceptible de manquer dans une bibliothèque seulement car il a été mal

⁹ Cf. H. Bloch, R. Chemama, E. Dépret, *et alii* (sous la dir. de), *Grand dictionnaire de la psychologie*, (Nouv. éd.), Larousse-Bordas, Paris 1999, p. 429.

rangé¹⁰. Enfin, le réel peut être considéré comme l'au-delà irréprésentable et ineffable de l'imaginaire et du symbolique, le lieu inaccessible de la Chose (*das Ding*), à savoir de ce qui pour Freud coïncidait avec l'objet ultime et inavouable (tout d'abord à nous-mêmes) de nos désirs dans son impénétrabilité radicale. Pour illustrer à la fois les différences et les liens subtils mais résistants entre ces trois niveaux, je vais d'abord faire appel à la capacité admirable de Žižek de condenser les questions lacaniennes les plus alambiquées en des exemples simples et accessibles, pour ensuite revenir au stade du miroir et à ses implications successives. Pour Žižek, le jeu d'échecs est une excellente image de la triade symbolique, imaginaire et réel.

Les règles que l'on doit suivre pour pouvoir jouer sont sa dimension symbolique : d'un point de vue symbolique purement formel, le cavalier est uniquement défini par les déplacements que cette figure a le droit d'opérer. Ce niveau diffère nettement du niveau imaginaire, à savoir la manière dont certaines pièces sont dessinées et caractérisées par leurs noms (roi, reine, cavalier) et il est facile d'imaginer un jeu qui posséderait les mêmes règles mais avec un imaginaire différent, un jeu où telle figure

¹⁰ Cet exemple est de Lacan. Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV, La relation d'objet*, op. cit., p. 38.

serait nommée « messenger », ou « coursier » ou n'importe quoi d'autre. Enfin, le réel c'est la totalité complice du réseau de circonstances contingentes qui influencent le cours du jeu : l'intelligence des adversaires, les intrusions imprévisibles qui peuvent déconcentrer un joueur, ou même interrompre la partie.¹¹

Et c'est bien avec cette interruption de jeu que notre enfant devant le miroir aura affaire. Mais peut-être que, en tant qu'*enfant* – j'utilise le terme avec des échos nietzschéennes – il pourra découvrir que c'est justement là, dans cet instant le plus exaltant et déconcertant que nous allons analyser de suite, que le jeu commence (et recommence).

Au moment où il imagine le monde s'allonger devant lui, tel un objet inerte à sa merci, le sujet se sent observé par l'insistance aveugle d'un regard sans pupille qui le saisit. C'est l'image reflétée qui regarde l'enfant et l'in-forme de son exposition au regard d'autrui. Tout comme il perçoit, l'enfant peut être perçu – il peut être perçu *comme un autre*. L'enfant s'inquiète : le miroir lui restitue un regard insaisissable qui est *son propre regard* et qui pourtant lui parvient de la profonde surface spéculaire comme quelque chose d'*étranger*. En effet, c'est bien ce regard, avant tous regards, à être *autre* pour lui,

¹¹ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 14-15.

justement en tant qu'autre *par rapport à lui-même en lui-même*. Le miroir montre à l'enfant son altérité intime, l'inquiétante étrangeté de la coïncidence dichotomique de moi et de l'autre.

Merleau-Ponty observe que l'enfant « fait beaucoup plus vite la distinction entre l'image spéculaire d'autrui et la réalité du corps d'autrui qu'il ne fait cette distinction en ce qui concerne son propre corps »¹². En ce sens, l'image reflétée de l'autre aide l'enfant à reconnaître la sienne en créant pour lui un précédent qui le prépare à l'assomption de sa propre image. Mais ce n'est finalement qu'en reconnaissant celle-ci que l'enfant finit par mesurer l'enjeu le plus profond de l'altérité : *je suis la première image du monde en tant qu'image de l'autre que moi-même je suis*. L'image de l'autre n'assume donc une forme définie qu'au moment où ma propre image se forme.

De ce paradoxe émerge, clair et inquiétant, un sens dégageant un profond contre-sens : que *je sois la première image au monde et que l'autre le soit en même temps*, rend évident la vacuité de cet *autrefois* mythique qui – dans la réversibilité du *je* et de l'autre – s'anéantit, en rendant par conséquent également vain le monde modelé à mon image que l'unification des fragments du moi avait façonné. L'homme se trouve alors perdu, en soi-même tout comme dans le monde. « Je est un

¹² M. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », *op. cit.*, p. 190.

autre », disions-nous avec le poète. En effet, de manière semblable à ce qui se passait pour Buster Keaton dans le film de Samuel Beckett, ce qui trouble le plus le sujet est sa propre auto-perception¹³, cette sensation d'intrusion permanente de la part de soi-même qui ne cesse de nous déranger même lorsque nous sommes à l'abri de toute altérité, puisque l'autre habite mon *je* telle une présence incontournable que seule la mort – nous l'avons vu dans *Film* de Beckett – peut éliminer.

L'image illusoire qui avait fait tomber l'enfant dans la piège du *je* – un *je* dominant le monde à la manière platonicienne – est justement entendue par Lacan en tant qu'image *figée*, image morte.

Ici se superposent l'ontologie de Platon et l'idée lacanienne de l'image-miroir qui congèle le mouvement comme une bobine de film enrayée : seule l'immobilité procure une existence visible stable,¹⁴

explique Žižek. Une telle immobilité coïncide justement avec l'« image morte », avec son statut d'« instantané », d'« arrêt sur image »¹⁵, ou, pour le dire avec un mot ancien utilisé par

¹³ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, notamment p. 193-196.

¹⁴ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, *op. cit.*, p. 87. C'est moi qui traduis.

¹⁵ *Ibid.*, p. 88. C'est moi qui traduis.

Lacan pour définir l'image fixe dans laquelle l'enfant se reconnaît, d'*imago*. « Si l'étymologie ne fait pas preuve, elle indique »¹⁶, écrit Régis Debray.

Imago ? Le moulage en cire du visage des morts, que le magistrat portait aux funérailles et qu'il plaçait chez lui dans les niches de l'atrium, à l'abri, sur l'étagère.¹⁷

Par le stade du miroir, Lacan illustre le fonctionnement platonicien de la dialectique opposant le *je* et le monde, à savoir le sujet et l'objet. Il l'illustre pour le mettre en question. Comment ? Non pas en le démasquant : Nietzsche nous a appris que *nous avons assez vécu* pour cela. La stratégie de Lacan est de montrer, dans le point où l'image s'enraye, le lieu où la théorie précipite en son revers. Žižek écrit :

Dans l'idée commune de l'opposition de sujet et objet, le sujet est conçu en tant que pôle dynamique, l'agent actif capable de dépasser toute situation définie, de « créer » son univers, de s'adapter à toute nouvelle condition, etc., en contraste avec le domaine défini et inerte des objets. Lacan complète cette idée commune en y ajoutant son exact renversement : la dimension définissant la

¹⁶ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 19.

¹⁷ *Ibid.*

subjectivité est précisément une sorte de *fixation* « exagérée », excessive, désaxée, une « congélation » troublant l'évolution changeante et équilibrée de la vie.¹⁸

En d'autres termes, « la capacité adaptative, auto-transcendante, définissant la subjectivité se fonde sur une fixation excessive »¹⁹. Mais quel est ce point de fixation qui constitue le pivot du renversement ? Lisons encore Žižek :

le point primordial de fixation (ou de « congélation ») en ce que nous voyons est *le regard même* : non seulement le regard « mortifie » son objet, mais il représente le point congelé de l'immobilité dans le champ du visible. La tête de Méduse n'exemplifie-t-elle pas un regard qui a été paralysé lorsqu'il s'est trop rapproché de la Chose et « a trop vu »?²⁰

Du regard – axe d'une vision réversible, point aveugle de l'insistance scopique – se dégage donc la fixité imaginaire du *je* regardant, tout comme son revers inquiétant : mon être regardé, exposé, vulnérable. Ce même regard que – de ma

¹⁸ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, op. cit., p. 93. Je traduis.

¹⁹ *Ibid.*, p. 95. Je traduis.

²⁰ *Ibid.*, p. 88. Je traduis.

position de sujet face à son objet – je jette sur le monde, le miroir me le restitue avec toute son étrange puissance libidinale, car cette restitution est restitution d'un manque présentifié à l'instar d'un objet *a*, à savoir cette coïncidence d'acquisition et perte, cet écart irreprésentable de l'image qui est la cause du désir. « Dans le stade du miroir – écrit Paolo Gambazzi – la bonne forme produisant l'identification [est], en même temps, une élision du regard comme objet *a* »²¹. Nous arrivons ainsi à la schize entre l'œil et le regard dont parle Lacan et que Gambazzi résume comme « élision du regard de la perception représentative et objectivante »²², élision pour laquelle l'objet *a* résulte, d'un côté, toujours *partiel*, et, de l'autre, sans image spéculaire, à savoir sans altérité²³, puisque, en tant que partiel, en tant qu'irréductible à un entier pouvant être résumé en une seule image – bref, en tant que ce qui échappe à l'image fixée par le sujet dans le miroir – il se présente à l'instar d'une puissance d'*étrange distanciation* concentrant en soi toute altérité. Dans la schize le sujet devient donc \$ barré, tache dans le tableau du monde, pure réversibilité ; réversibilité ne signifiant pas confusion, mais plutôt inquiétante *distanciation* qui fait que l'objet *a* est « ce

²¹ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, op. cit., p. 36. Je traduis.

²² *Ibid.* p. 139. Je traduis.

²³ Cf. *Ibid.*, p. 134.

qu'il y a de plus moi-même [...] dans l'extérieur [...] »²⁴, non pas par projection, mais « parce qu'il a été de moi coupé » – de moi en tant que *je*²⁵.

Un exemple très efficace du statut inquiétant de l'objet *a* est implicitement fourni par Žižek dans un entretien de 2008 pour la version en ligne du journal britannique *The Guardian*. En réponse à la question « Quel déguisement choisirez-vous pour participer à un bal masqué ? », Žižek déclarait qu'il aurait choisi de porter « un masque de moi même sur mon propre visage, histoire que les gens pensent que je ne suis pas moi-même, mais quelqu'un d'autre faisant mine d'être moi »²⁶. Quatre ans après cette entretien, l'entreprise d'impression 3D Cubify réalise des masques de Halloween précisément tels que celui décrit par Žižek (fig. 20). « Cet Halloween vous caressez l'idée sociopathique de montrer à tout le monde [...] – une fois pour toutes – que vous êtes réellement un cauchemar vivant ? Si c'est le cas, pourquoi ne pas vous faire un masque inquiétant de votre propre tête en 3D ? » écrit l'entreprise

²⁴ J. Lacan, *Le séminaire. Livre X : L'angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 281.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/aug/09/slavoj.zizek>. C'est moi qui traduis.



20. L'un des masques de Halloween créés par l'entreprise 3D Cubify en 2012

dans la publicité du produit. Le blog de Cubify montre des exemples des duplicatas en question et insiste : « Maintenant vous pouvez prouver à tous vos conjoints que le monstre marchait à leurs côtés depuis toujours »²⁷.

Si on y réfléchit, en effet, l'idée d'un masque reproduisant minutieusement notre visage – un masque qui une fois enlevé montrerait ce même visage – est tout à fait inquiétante, au point de pousser une entreprise à la proposer comme un déguisement effrayant pour la fête d'Halloween. Mais *pourquoi* quelqu'un portant un masque de son propre visage – un masque n'ayant donc pas des traits en soi particulièrement effrayants – serait-il plus inquiétant que quelqu'un portant un masque aux traits résolument horrifiants ? C'est justement à cause de l'ambiguïté soi-autre que nous sommes en train de voir sous son aspect effrayant dans l'analyse de l'objet *a*. Un masque épouvantable me ferait de manière platonicienne penser que, *au-delà* de cette tête effrayante, il y aurait un rassurant visage humain. Mais un masque initialement non perçu en tant que tel, une fois enlevé – à savoir détaché ou, pourquoi pas, *distancié* du corps tel un *objet partiel* – me ferait percevoir le visage de la personne à

²⁷ À présent il n'y a plus de trace de ce post sur le blog de Cubify. Pourtant, on peut retrouver un post le reproduisant presque mot pour mot à cette adresse <http://io9.com/5953145/need-a-creepy-halloween-costume-wear-a-3d-printed-mask-of-your-own-face>. J'ai traduit moi-même les phrases citées.

l'instar d'un inquiétant *deuxième* masque, un *autre* masque, en rendant cette personne plus qu'inquiétante, monstrueuse : monstrueuse précisément en tant que porteuse à la fois de soi et d'un inquiétant autre scindé. Le mot « monstre » partage la même racine que le mot « montrer » : nous voilà renvoyés à l'expérience du regard, ce *regard de Méduse* dont parlait Žižek, un regard qui – en se rapprochant excessivement de la Chose, à savoir du terrain des désirs les plus inavouables – *a trop vu* et est devenu monstrueusement scindé. Comme l'écrit encore Žižek, « La tentation à laquelle il faut résister ici c'est celle qui nous pousse à la domestication éthique du prochain. C'est par exemple ce qu'Emmanuel Lévinas fait en considérant le prochain comme le lieu abyssal d'où émane l'appel de la responsabilité éthique.

Ce que Lévinas masque ici c'est la monstruosité du prochain, monstruosité qui amène Lacan à appliquer au prochain le terme de « Chose » (*das Ding*), utilisé par Freud pour désigner l'objet ultime de nos désirs dans son intensité et son impénétrabilité insupportables. Il faut entendre dans ce terme toutes les connotations de l'horreur telle qu'on la rencontre dans la fiction : le prochain est la (mauvaise) Chose qui est potentiellement

en embuscade derrière tout visage humain.²⁸

Žižek fait référence, à titre d'exemple, à *Shining* de Stephen King et à la figure du père, « un modeste écrivain raté [qui] se change petit à petit en un tueur bestial »²⁹. Pourtant, en pensant à la version cinématographique du roman de King réalisée par Stanley Kubrick en 1980, il m'arrive de vouloir faire, par rapport à l'exemple de Žižek, une considération ultérieure qui à mon avis résumerait en un seul exemple plusieurs aspects cruciaux de la question de l'enfant au miroir, du binôme moi-autre et de l'*imago* entendue comme la fixation, l'enrayement d'une bobine de film³⁰.

À mon sens, il y a, dans le film, une figure possiblement plus inquiétante encore que celle de Jack Torrance (Jack Nicholson) : c'est le personnage de son fils Danny. Mais en quoi cet enfant tranquille, cette victime innocente de la folie de son père, serait-il la figure la plus inquiétante du film ? Précisément dans son aspect de *duplicité scindée*. Si le père, comme le dit Žižek, *se change petit à petit en un tueur bestial* – n'ayant plus, à la fin, aucune caractéristique le rendant humain – l'enfant porte en lui *tout au long du film* une présence autre,

²⁸ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 225-226.

parlante et clairvoyante, qui est bien distincte de lui tout en demeurant lui-même. Cette présence se manifeste comme une voix contrefaite qui sort des lèvres presque immobiles de Danny et prend corps dans le mouvement du doigt de l'enfant, qui plie et allonge son index – tel un organe autonome et scindé – pour accompagner les mots de son « autre voix » – qui à son tour peut être interprétée en tant qu'objet partiel. Il ne s'agit donc pas, dans le cas de Danny, d'un *devenir* autre : *l'autre est là tout le temps*. Au début du film, cette présence, que Danny appelle « Tony » ou « le p'tit gars qui vit dans ma bouche », se manifeste dans un contexte de routine domestique, lorsque Danny déjeune avec sa mère, son père étant à l'Hotel Overlook – un bâtiment dans les montagnes rocheuses du Colorado isolé du reste du monde durant l'hiver – pour l'entretien qui déterminera son engagement comme gardien pendant la saison de fermeture. L'enfant demande à sa mère si elle est bien heureuse d'envisager de passer un hiver dans cet endroit isolé, et pour sa part il confie à la voix de Tony ses perplexités. Jusque-là, Tony pourrait ne sembler qu'une sorte d'« ami imaginaire » dont Danny se sert pour dire à sa mère des choses qu'il n'ose pas lui communiquer directement. Entretemps, Jack est engagé et il appelle sa famille pour leur annoncer la nouvelle. C'est ici que la présence de Tony devient pour la première fois véritablement



21.1 *The Shining* (USA, UK, 1980)

21.2 *The Shining* (USA, UK, 1980), La scène « Redrum »

effrayante. Danny se trouve tout seul *devant le miroir* de la salle de bain et discute avec Tony en regardant sa propre image réfléchie (fig. 21.1). Tony annonce l'appelle de Jack quelques secondes avant que le téléphone ne sonne. Il sait déjà que Jack a été engagé. Ensuite, il montre à Danny la raison pour laquelle il ne veut pas aller dans l'hôtel. À partir de ce moment, l'émergence de Tony correspondra dans le film à des moments de tension et d'horreur particulièrement intenses. Les yeux écarquillés, Danny voit les ascenseur de l'hôtel et une cascade de sang en sortir et envahir l'allée. Ensuite, il voit pour un instant deux jumelles se tenant la main le regarder fixement, puis de nouveau l'allée devant l'ascenseur, inondée de sang. Le miroir : l'image réfléchie ; l'image réfléchie : l'émergence de l'autre dans le *je* ; la cascade de sang : la Chose innommable, le réel du désir débordant et informe, irreprésentable ; les jumelles : encore une fois, le double, l'Autre, voir l'Autre comme la Chose prenant corps — n'oublions pas que leur image est montée entre deux séquences montrant le sang-Chose.

Je voudrais évoquer une deuxième scène clé dont le protagoniste est Tony. Il s'agit de l'un des moments les plus tendus du film. Une fois constatée la folie de son mari, la mère de Danny, Wendy, s'est barricadée dans sa chambre, où elle dort en gardant un grand couteau sur sa table de nuit. Danny

se rapproche d'elle et, en prenant le couteau, il parle avec la voix contrefaite et inquiétante de Tony, *répétant sans cesse* le mot « redrum » (fig. 21.2). La femme inerte endormie sur le lit, l'enfant possédé par la voix de son *alter ego* prononçant un mot inintelligible et sinistre, le couteau dans sa main, tout contribue à faire monter la tension du spectateur, qui commence déjà à envisager un tournant pervers de l'histoire, où Tony tuerait la mère de Danny. Mais quelque chose d'inattendu se passe : l'enfant, le couteau toujours à la main, prend un rouge à lèvres de Wendy et, ne cessant de répéter, presque en un rôle d'agonie, le mot « redrum », il l'écrit sur la porte blanche de la chambre. Wendy se réveille horrifiée en voyant son enfant dans un tel état de transe et, une fois pris le couteau de sa main, elle cherche à calmer le petit en le serrant contre elle. Tandis que la voix de Tony laisse la place à celle de Danny, Wendy, en levant par hasard son regard vers le *miroir*, voit le mot « redrum » marqué sur la porte, qui dans la glace se lit « murder », « meurtre ». C'est à ce moment que Jack, libéré de l'endroit où sa femme l'avait renfermé, fait irruption dans l'appartement à l'aide d'une hache.

Dans cette scène, la voix de Tony se présente comme l'inquiétante étrangeté de l'Autre, à savoir l'objet partiel, scindé, l'incarnation insaisissable de la Chose. L'enfant regardant sa mère endormie, signe d'un *désir œdipien*

symbolisé par le couteau-phallus et par le rouge à lèvres comme allégorie de la séduction féminine (rouge à lèvres dont par ailleurs Wendy n'est jamais maquillée), cache la présence d'un Autre (Tony) qui signale à son tour, par la *répétition obsédante* du mot « redrum » – *compulsion de répétition* renvoyant à la pulsion de mort, « murder », – l'arrivée du père-monstre. Il le fait en écrivant le mot à l'envers, à savoir, dans une forme dont le sens échappe, et que seul le miroir peut « fixer » pour qu'il soit intelligible. La voix de Tony – qui, comme le son d'un disque rayé, ne fait que répéter sans cesse le même mot – est le pendant de la fixation non-morte de l'image dans le miroir, avertissement d'un danger assassin par rapport auquel il n'y a pas d'échappatoire – ne serait-ce que la possibilité que Tony, *qui tout au cours du film sait ce qui s'est passé et ce qui va se passer dans le palace, comme s'il y avait toujours été*, soit implicitement la même *Chose* que Jack est explicitement. En effet, cet aspect implicite du finale du film est confirmé par son finale explicite, qui nous montre d'abord l'image de Jack mort (?) congelé sous la neige et ensuite des photos de fêtes des années vingt à l'hôtel, où Jack paraît parmi les invités, comme si sa présence démoniaque dans le palace avait toujours été constante au delà de sa vie physique. Pour revenir à ce que j'ai appelé le « final implicite » du film, même si la mère et l'enfant arrivent à fuir le père sanguinaire, la présence du double inquiétant de

l'enfant reste, souterraine et perturbante, comme la possibilité constante de la ré-émergence de la Chose. Et si une telle Chose – on l'a vu avec Žižek – est pour Freud *l'objet ultime de nos désirs dans son intensité et son impénétrabilité insupportables*, elle coïncide pour Lacan avec la menace potentielle inhérente à l'Autre, et d'autant plus à l'autre que je suis.

En effet, si, comme le dit une fameuse devise lacanienne, « le désir de l'homme est le désir de l'Autre », dans la réversibilité qu'on a découvert caractériser le *je* et l'autre, le désir est inextinguible. Si donc, pour revenir au stade du miroir, l'enfant, face à son image, jubilait, le sujet barré \$ – résidu de ce que traditionnellement on qualifie de Sujet – jouit. En effet, la jouissance, en tant que creusée par la pulsion de mort au delà du principe de plaisir³¹, se pose – dans la tension constante entre ce dernier et la peine qui en caractérise l'excès – comme le corrélat de la découverte d'après laquelle le supposé dynamisme du sujet est déterminé justement par une fixité de mort. La jouissance seconde de façon perverse la mort enveloppée dans l'inaccessibilité de l'objet *a*, qui, comme un vampire – à savoir un être non-mort – n'a pas de reflet. Je disais que la jouissance seconde la mort *de façon perverse*, puisqu'en la secondant elle ne lui succombe pas, mais persiste

³¹ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 199-201.

justement dans l'aspect obscène d'un résidu non-mort que Lacan appelle *lamelle*³² et que Žižek décrit comme « un organe qui donne corps à la libido »³³, une

version de ce que Freud nomme « objet partiel » : c'est un curieux organisme qui a été magiquement autonomisé et qui survit indépendamment du corps dont il doit avoir été un organe, un peu comme la main qui se promène seule dans les premiers films surréalistes, ou encore comme le sourire qui demeure dans *Alice au pays des merveilles*, même quand le chat de Chester n'est plus présent,³⁴

où même comme la voix de Tony dans *Shining*. D'après Žižek, la lamelle « n'existe pas, elle insiste : elle est irréaliste, c'est une

³² « La lamelle c'est quelque chose d'extra plat qui se déplace comme l'amibe. Mais ça passe partout. C'est, comme est l'amibe, [...] immortel. Puisque ça survit à toute division, puisque ça subsiste à toute intervention scissipare. Et ça court. Eh bien ! Ça n'est pas rassurant. Supposez seulement que ça vienne vous envelopper le visage pendant que vous dormez tranquillement » (J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 221). Cf. Id. *Écrits*, « Position de l'inconscient » [1960-1964], dans Id. *Écrits, op. cit.*, p. 829-850.

³³ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 71-72. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer comme dans *Shining* la présence d'un élément dionysiaque de jouissance est constante : de la rencontre entre Jack et la femme de la chambre 237, à la référence répétée aux fêtes pour lesquelles l'hôtel avait été célèbre dans le passé, dont une vision de Wendy vers la fin du film nous donne une image orgiaque à la *Eyes Wide Shut*.

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

entité de pure semblance, une multiplicité d'apparences qui semblent envelopper un vide central, et son statut est purement *fantasmatique* »³⁵ – à savoir, en un certain sens, non-mort³⁶. Žižek explique qu'une telle « insistance aveugle et indestructible de la libido est ce que Freud appelle “la pulsion de mort” »³⁷, et il met en garde :

il ne faut pas oublier que la pulsion de mort est, paradoxalement, le nom freudien de son véritable contraire, à savoir la manière dont l'immortalité se présente dans la psychanalyse, soit un étrange excès, une pulsion à la non-mort qui persiste par-delà le cycle (biologique) de la vie et de la mort, de la génération et de la corruption³⁸

au sein du phénomène éternel de la compulsion de répétition³⁹.

Si nous avons vu tout cela à l'œuvre dans le film de Kubrick, je voudrais maintenant déplacer la réflexion du film

³⁵ *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

³⁶ Sur la proximité étymologique du mot *fantasme* et du mot *fantôme*, cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 202.

³⁷ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 72.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sur la compulsion de répétition et sur son éternité, cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 198-199.

particulier à la machinerie cinématographique en général. Reprenons la métaphore de l'*imago* de l'enfant comme enrayement d'une pellicule cinématographique, interruption de ce *continuum* perçu d'images, de cette *répétition* (bien entendu, différentielle) caractérisant le film. Or, comme l'observe Žižek en expliquant la comparaison lacanienne,

le cinéma est une « image en mouvement », le continuum d'images mortes qui, en roulant à la bonne vitesse, donnent l'impression de la vie ; l'image morte est un « arrêt sur image » [*still*], une « image congelée » [*freeze frame*] — à savoir, un mouvement raidi.⁴⁰

Le cinéma, donc, en tant qu'image en mouvement excédant la somme des images qui la composent, peut être considéré à l'instar d'« une image “morte” se faisant vivante comme une apparition spectrale »⁴¹ : spectrale et donc non-morte. D'ailleurs, même Deleuze indiquait l'automatisme de l'image cinématographique comme sa spécificité⁴². Enfin, que sont les morts-vivants sinon des entités se mouvant à la frontière entre

⁴⁰ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, *op. cit.*, p. 88. C'est moi qui traduis.

⁴¹ *Ibid.* C'est moi qui traduis.

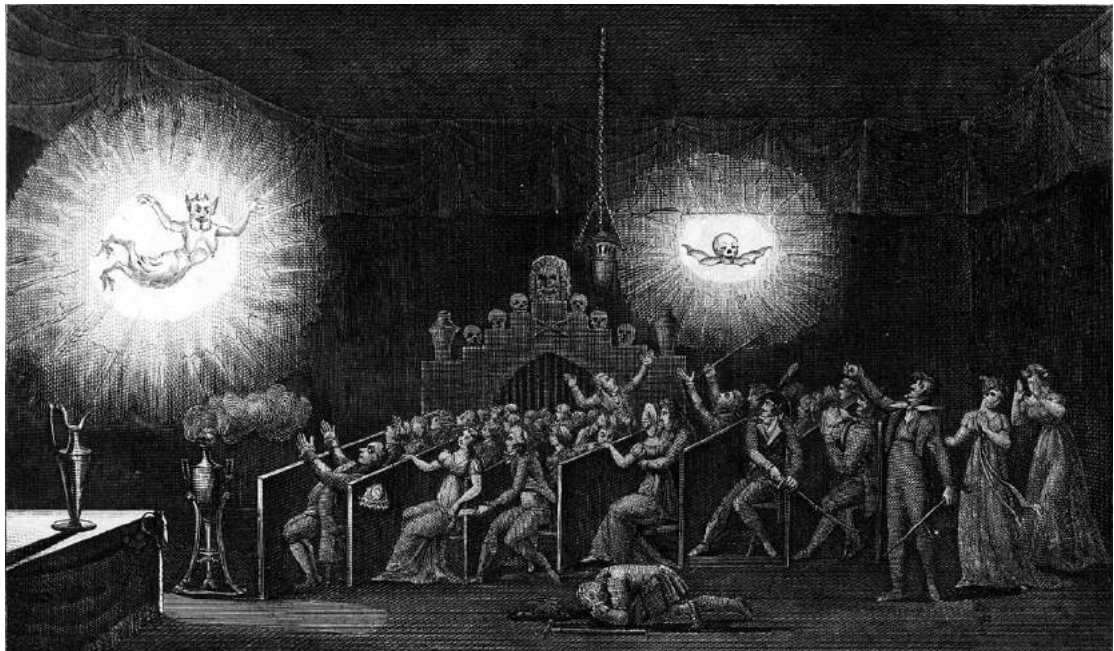
⁴² Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 124.

la vie et la mort tout comme des *automates* – automoteurs, mais non pas proprement vivants ? Si, dans le deuxième chapitre – avec l’aide de l’affirmation žižekienne selon laquelle le cinéma est l’art pervers par excellence – j’avais mis en lumière la structure de faille commune à l’art cinématographique du montage et à l’inconscient tel qu’il est interprété par Lacan⁴³, je voudrais accentuer ici un aspect ultérieur. En tant qu’image non-morte, le cinéma laisse émerger son statut libidinal *constitutif*. En ce sens, il ne peut que montrer de la manière la plus suprême l’image en tant que puissant miroir de nos désirs. Mais, avec l’excès non-mort de la libido, le cinéma porte en lui aussi la fixité de l’image non-morte, un *montage* chiasmique dans l’ambivalence duquel il me semble qu’on peut ressentir ce renversement, cette perversion⁴⁴ ontologique que nous avons vue à l’œuvre dans le miroir de Lacan avec l’émergence du regard-objet-*a*, à savoir avec le regard comme lamelle, véhicule privilégié de la libido. Nous savons que la fascination du cinéma pour l’univers des non-morts, des vampires aux *zombies*⁴⁵, remonte sans doute aux anciens

⁴³ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 129-130.

⁴⁴ Du latin *perversio*, à savoir, « inversion ».

⁴⁵ À titre d’exemple je vais juste citer le premier film d’horreur jamais paru, à savoir *Le manoir du Diable*, réalisé par Georges Méliès en 1896, et le dernier film remarquable du même genre sorti en Europe (bien qu’aux États-Unis des dizaines en soient réalisés chaque année même rien que pour le marché des DVD), c’est-à-dire *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch (GB, DE, 2013).



22. Frontispice du premier volume de *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* du physicien-aéronaute E.G. Robertson (1831).

spectacles fantasmagoriques, durant lesquels les « projectionnistes » non seulement animaient, par un ensemble scénique structuré avec une sagacité impressionnante, des images macabres censées effrayer le public – tels des squelettes, des momies, des démons⁴⁶ (fig. 22) – mais, en se proclamant « nécromants », « ramenaient à la vie » des morts célèbres ou, sur commande, même des personnes communes, pour la joie de ceux qui la veille du spectacle avaient apporté une image du défunt et un règlement anticipé pour le service⁴⁷. Pourtant, suivant notre réflexion sur le statut *structurellement* non-mort du cinéma en tant que montage de photogrammes, on pourrait même arriver à dire que la fascination du cinéma pour les non-morts ne serait pas que l'héritage d'un art ancien, mais s'inscrirait dans la façon même dont les images sont intimement construites et découlerait aussi de celle-ci.

En tant qu'« entité de pure semblance », la libido-lamelle – dont nous avons ici supposé que le cinéma est imbu en raison de sa structure même – se réfère au registre de

⁴⁶ Une affiche de Robertson, célèbre promoteur de fantasmagories installé à Paris en 1798, promet « apparition de Spectres, Fantômes et Revenants » ainsi que « Expériences sur le nouveau fluide connu sous le nom de Galvanisme, dont l'application rend pour un temps le mouvement aux corps qui ont perdu la vie » (L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoli, *Lanterne magique et film peint. Quatre-cents ans de cinéma, op. cit.*, p. 133).

⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 134.

l'imaginaire, mais en tant que substance non-morte, elle surgit de l'abîme du réel dans son versant de Chose, à savoir ce fond irreprésentable d'un désir qui – au delà du principe de plaisir et à travers la compulsion de répétition typique de la pulsion de mort – bout de jouissance. La libido est donc proprement *fantasmatique* dans l'ambiguïté étymologique qui caractérise ce terme : *φάντασμα*, à savoir, d'une part image et de l'autre fantôme, c'est-à-dire spectre non-mort de la Chose. En ce sens, en se référant à un écrit du fondateur des *Cahiers du cinéma* André Bazin, W.J.T. Mitchell observe :

La figure du « mort vivant » est exemplaire de l'étrangeté de l'image en tant qu'elle imprègne le langage ordinaire et les récits populaires, et en particulier les scènes d'horreur dans lesquelles ce qui devrait être mort ou qui jamais n'aurait dû vivre est soudainement perçu comme vivant. [...] Rien d'étonnant à ce que l'image se présente à la fois sous un jour spectral/corporel et spectaculaire.⁴⁸

Dans le cas du regard, ce véhicule fantasmatique du réel entendu comme excroissance terrifiante de vie enveloppée dans

⁴⁸ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, tr. fr. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 72.

l'objet partiel, c'est l'objet *a*, jeté sur le monde et par le monde restitué. Žižek écrit :

[La lamelle] demeure [...] du domaine de l'Imaginaire, mais comme une image qui essaie de pousser l'imagination jusqu'aux limites de l'irreprésentable. [...] [Elle] *se situe à l'intersection entre Imaginaire et Réel* : elle représente le Réel dans sa dimension imaginaire la plus terrifiante, en tant qu'abîme primordiale qui avale tout, *qui dissout toutes les identités*.⁴⁹

L'exemple de la tête de Méduse cité par Žižek est particulièrement approprié pour comprendre la contamination mutuelle d'imaginaire et réel dans le phénomène du regard⁵⁰ – une contamination favorisant le renversement du platonisme⁵¹. Le phénomène du regard, en effet, implique d'un côté la fixation paralytique de l'image et par conséquent la possibilité (illusoire) d'identification – pensons à l'*imago* dont parle Lacan, et à l'étymologie latine de ce mot, à savoir « masque en

⁴⁹ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 74. C'est moi qui souligne.

⁵⁰ Cf. l'exemple de l'écran à projection rétinienne (*infra*, chapitre 5, §4, notamment p. 455-456).

⁵¹ On pourrait rapprocher la lamelle du simulacre-*φάντασμα* par l'exemple de *The Thing*, le film de John Carpenter que j'ai cité dans le premier chapitre justement en thématissant la figure du simulacre (cf. *supra*, chapitre 1, §2, p. 79).

cire sur le visage des morts »⁵². De l'autre côté, par contre, le phénomène du regard implique aussi la fission, la séparation du regard dans la forme perturbante de l'être jeté de l'objet partiel et la conséquente impossibilité de raisonner encore dans les termes unifiants de l'identité. L'image spéculaire se découvre donc comme le lieu inquiétant d'une mystérieuse fusion non-morte de fission et fixation, le lieu où réalité et illusion s'échangent de place en un *jeu de masques* dionysiaque et jouissif.

II. *Entre le miroir de Lacan et les miroirs de Merleau-Ponty : l'en-être*

Là où il y a des masques, il y a du spectacle, et reconnaître son image dans le miroir signifie pour l'enfant, comme le souligne Merleau-Ponty, justement « apprendre qu'il peut y avoir un spectacle de lui-même »⁵³. Nous avons déjà vu que Lacan et Merleau-Ponty partagent un intérêt commun quant à la réflexion sur le problème du regard des choses, qui débouche sur la plus ample question ontologique de la réversibilité inhérente à l'Être. Comme l'écrit Paolo Gambazzi, c'est bien

« l'unité massive de l'Être » qui, en englobant moi-

⁵² Cf. *supra*, chapitre 3, §1, p. 225.

⁵³ M. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », *op. cit.*, p. 202.

même et les choses, non seulement me rend voyant tout en rendant les choses visibles, mais me rend aussi visible tout en rendant les choses voyantes.⁵⁴

Découvrir qu'il peut y avoir un spectacle de soi-même, c'est avoir l'intuition d'une telle réversibilité : comme nous avons entendu Lacan observer,

[j]e ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau.⁵⁵

Dans les mots de Merleau-Ponty, « [l]'enfant se sent lui-même dans le corps d'autrui comme il se sent dans son image visuelle »⁵⁶. C'est, d'ailleurs, l'expérience qu'on fait aujourd'hui lorsqu'on pilote un drone en se servant de l'écran de son téléphone portable comme viseur de la caméra déplacée du dispositif. Lorsque le drone s'envole, je me vois vu pendant que je suis en train de voir.

En un tel sens, on peut sans doute interpréter les mots

⁵⁴ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 23. Je traduis.

⁵⁵ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p.162.

⁵⁶ M. Merleau-Ponty, « Les relations avec autrui chez l'enfant », *op. cit.*, p. 199-200.

que Merleau-Ponty écrit dans *Le visible et l'invisible*, lorsqu'il note que « [l]'autre naît de mon côté »⁵⁷. Le « côté » en question est celui du revers incontournable du *je*, qui dépouille le sujet de cette position privilégiée où toute une tradition théorique l'avait situé, pour le jeter dans un monde où les images sont des profils des choses tout aussi réels que ces choses, finissant par assumer à leur tour, dans un effet de miroir, une consistance virtuelle. D'ailleurs, la possibilité de l'identification à l'image spéculaire procède d'une telle dépossession du Sujet, grâce à la propriété typique du miroir de me « traîne[r] dehors ma chair »⁵⁸ si bien que, dans le miroir, j'expérimente à la fois la plus grande proximité et la plus grande distance par rapport à moi-même (et donc à l'autre qui m'habite depuis toujours). En effet, le miroir coïncide avec la « surface de séparation entre moi et autrui qui est aussi le lien de notre union »⁵⁹.

Ce caractère du miroir est bien mis en évidence par le travail de la jeune artiste californienne Allison Diaz, (fig. 23.1 et 23.2) qui explore le chiasme du miroir dans des portraits photographiques où le sujet est vu comme à travers un cristal

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁸ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 283.



23.1 Allison Diaz, *Haunted Mirrors*, 2010

23.2 Allison Diaz, *Haunted Mirrors*, 2010

qui en fragmente les contours en un éclat de miroir. En effet, Diaz compose chaque visage en découpant les photos de plusieurs sujets différents et en les assemblant en un seul portrait. Ainsi, chaque image est à la fois le portrait d'un seul sujet et de plusieurs, car les uns s'entrelacent aux autres, se renversent dans les autres, se constituent du même tissu de fibres différentielles dont sont ourdis les autres, rendant donc l'image le lieu à la fois de séparation et d'union où le *je* et l'autre sont rapprochés par la distance d'un écart, d'une *coupure*.

De ces considérations émerge un élément important, m'obligeant à ouvrir ici une petite parenthèse quant aux complexes questions examinées dans le paragraphe précédent. Ma description du stade du miroir pourrait donner l'impression que deux phases complètement distinctes ont lieu : d'abord l'identification et la jubilation, ensuite l'aliénation et la jouissance. En effet, ce qui est évident à ce point est que l'aliénation est un phénomène primordial dont le pendant est le phénomène simultanément bien que contrastant de l'identification, en une réversibilité continue de l'un dans l'autre qui empêche d'établir un avant et un après. Le miroir inaugure un événement – celui de la naissance du *je* et de l'autre – qui, en tant que tel, se constitue d'une temporalité ne pouvant pas être mesurée selon le critère de la *continuité*

chronologique, mais pouvant à la limite être sensible à la valeur *mythique* caractérisant le temps de l'inconscient⁶⁰, un temps où la coupure et l'assemblage coexistent en un seul montage différentiel.

Si j'ai donc voulu souligner le passage de la jubilation à la jouissance, ce n'a été que pour marquer clairement la différence et la tension qui ont lieu au cœur d'un même événement. Je tiens à souligner que le plaisir douloureux de la jouissance est déjà présent dans la jubilation de l'enfant tel un envers irréalisé et néanmoins insistant, tout comme l'aliénation est l'envers incontournable de l'identification, et l'identification de l'aliénation. En ce sens, j'estime important de préciser que le passage *de l'identification à l'aliénation* est à entendre comme un passage de *précession réciproque* – à savoir d'anticipation mutuelle – rendant indécidables l'avant et l'après. Mais je vais revenir sur la question de cette étrange « précession » au-delà de cette courte parenthèse⁶¹, que pour l'instant je vais fermer.

On disait, avec Merleau-Ponty, que le miroir me traîne dehors ma chair. On pourrait préciser, avec une image de Merleau-Ponty lui-même, qu'il me retourne *comme un gant*⁶².

⁶⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 130-131.

⁶¹ Cf. *infra*, chapitre 3, §2, p. 280-283.

⁶² Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 311.

Voire, selon une métaphore de Walter Benjamin qu'il me semble assez approprié de référer dans ce contexte, comme une chaussette⁶³. Ma chair étant traînée dehors, je me trouve alors retournée dans la chair du monde, dont je fais partie depuis toujours, en vertu de mon être sensible⁶⁴, en tant que fibre du même tissu différentiel⁶⁵. En d'autres mots, la raison pour laquelle je suis captée par l'image spéculaire est qu'elle cueillie ce que Merleau-Ponty appelle mon *en-être*, à savoir mon faire corps avec le monde en tant que partie de son spectacle. Nous pouvons comprendre pourquoi, dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty écrivait que « la chair est phénomène de miroir »⁶⁶. D'un côté, je suis *dans* le monde, mais je suis aussi *du* monde ; de l'autre, je suis conscience du monde, mais je le

⁶³ Cf. W. Benjamin, « Enfance berlinoise vers mille neuf cent », *op. cit.*, p. 103-104.

⁶⁴ « [D]ans le sentir, je me fais monde afin que le monde se fasse chair » (R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty* [1991], Grenoble, Millon, 2001, p. 335.)

⁶⁵ La notion de chair « pour Merleau-Ponty est d'abord un concept *ontologique* qui dit la nature de l'Être, et *non* une métaphore anthropomorphe. "Chair", "être charnel" etc. disent la non-identité de l'Être par rapport à soi-même, sa nature intrinsèque de différentiation et de "présentation d'une certaine absence". La chair est un "prototype de l'Être" et non une projection animiste du corps vécu au monde » (P. Gambazzi, « Lo specchio di Platone e gli specchi di Merleau-Ponty. Sul " fondo immemorabile del visibile", l'onirismo della percezione e il pensiero della pittura », dans S. Vitale (éd.), *Il dubbio di Merleau-Ponty. L'arte e l'invisibile*, Florence, Clinamen, 2005, p. 56. C'est moi qui traduis. Cf. aussi la définition de la chair merleau-pontienne donnée par Carbone, *supra*, chapitre 2, §3, p. 196, n. 150.

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 303.

suis en faisant partie du monde, j'en suis conscience⁶⁷. Le corrélationnel de cette conscience ambivalente est le paraître, le se-donner-à-voir du monde, qui « s'exhibe dans : le sensible, le visible »⁶⁸. En ce sens, loin d'être tout simplement « face au » sujet (*ob-iectum*),⁶⁹ le visible englobe, enveloppe, parcourt le sujet. En tant que tissu de la même fibre charnelle, il *en est* facette, pli, différence.

La chair du monde n'est ni une projection anthropologique – « nous n'entendons pas faire de l'anthropologie, décrire un monde recouvert de toutes nos projections »⁷⁰ – ni un hylozoïsme : dans une note de travail du *Visible et l'invisible* Merleau-Ponty la définit « sensible et non sentant »⁷¹. La chair est plutôt une caractérisation ontologique de la structure « à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces »⁷² de l'Être. Il me semble que l'œuvre d'Allison Diaz est encore une fois un exemple approprié pour essayer de comprendre cette multiplicité de surfaces qui rend

⁶⁷ Cf. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 310.

⁶⁹ Comme la perspective géométrique de la Renaissance avait suggéré en peinture et la tradition moderne thématise en philosophie à partir de la distinction entre *res cogita* et *res extensa* : cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 145-146.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 177.

⁷¹ *Ibid.*, p. 298.

⁷² *Ibid.*, p. 177.

la chair un « être des profondeurs »⁷³ tout en demeurant un « phénomène de miroir »⁷⁴, donc justement de surface. En effet, par la juxtaposition de fragments d'images de visages différents, par l'enchaînement de visages, à savoir de « faces » différentes, l'artiste arrive à créer des portraits dont l'enjeu est une étrange cohérence échappant à la loi représentative, qu'on pourrait appeler, avec une expression de Deleuze, « chao-errance »⁷⁵. Voilà que l'œuvre de l'artiste se fait plus qu'exemple, en suggérant des prolongations de la pensée dans des directions impensées : on pourrait arriver jusqu'à dire que cette chao-errance caractérise l'énergie qui traverse le tissu différentiel que Merleau-Ponty appelle chair.

D'ailleurs, dans le dernier paragraphe de son *Sullo schermo dell'estetica*, Mauro Carbone rapproche la notion merleau-pontienne de chair de celle, que Deleuze emprunte à James Joyce, de « chaosmos ». Par « chaosmos », nous l'avons déjà vu⁷⁶, Deleuze veut

signifier comment les 'effets' d'ordre – de 'cosmos' – soient *suscités par le chaos lui-même*, par l'éternel retour

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁷⁵ Cf. *supra*, chapitre 1, §3, p. 90-91.

⁷⁶ Cf. *ibid.*

des différences qui spontanément crée des *formes* de ressemblance déjà sur l'écran du sensible.⁷⁷

Or, nous savons que le « chaosmos » ne fait qu'un avec sa « chao-errance », la seconde exprimant la dynamique qui caractérise le premier. En ce sens, l'énergie propre à la chair serait la même force « sélective »⁷⁸ de l'éternel retour des différences, une force minant les bases du platonisme. Nous avons déjà abordé la question du contenu latent de l'éternel retour d'après Deleuze dans le premier chapitre⁷⁹. Pour en voir les éléments de synergie avec la notion merleau-pontienne de chair, rappelons-la en quelques mots : s'il y a un caractère dont on peut dire qu'il est *commun* à tout ce qui est au monde, c'est que tout ce qui est au monde est marqué par le devenir, par un mouvement de changement qui est mouvement de différenciation, un mouvement sans commencement ni fin, qui revient éternellement. Dans l'éternel retour, donc, *le « même » qui revient est le revenir des différences*, à savoir l'un s'affirmant du multiple, l'un qui est à la fois accroc et charnière, élément de

⁷⁷ M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, op. cit., p. 131. Je traduis.

⁷⁸ « L'éternel Retour doit être comparé à une roue ; mais le mouvement de la roue est doué d'un pouvoir centrifuge, qui chasse tout le négatif. » (G. Deleuze *Nietzsche*, op. cit., p. 38).

⁷⁹ Cf. *supra*, chapitre 1, § 3, p. 84-85.

coupure et de lien, tissu entrelacé de fils multicolores qui n'assument une identité spécifique que dans une relation d'écart mutuel.

Nous retournant vers le miroir, on pourrait dire que l'image miroir se constitue de cette chao-errance en tant qu'image « à plusieurs faces » qui, en m'enveloppant et en me traînant dehors ma propre chair, fait de mon corps « une variante »⁸⁰ de la chair du monde, une différence dans l'infinie différenciation du monde, et donc finalement justement un facteur de cohésion par le décollement, un dénominateur commun se marquant dans cette coupure entre moi et autrui qui est aussi le lieu de notre rencontre. Ce lieu, insaisissable et toujours changeant, ne se donne que dans l'en-être, l'être d'enveloppement qui coïncide avec la chair même et que Merleau-Ponty considère comme un véritable « prototype de l'Être »⁸¹.

En tant que charnel, l'Être est donc – comme je le disais déjà en ouvrant ce paragraphe – réversibilité. Mais attention : il s'agit d'une réversibilité qui est toujours imminente mais jamais complètement réalisée, puisque « [j]e suis toujours du même côté de mon corps »⁸² et je ne peux pas passer

⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 177.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 192.

effectivement de l'autre. Il y a un *écart*, un *hiatus*, qui est en même temps une *charnière* ou un *pivot* « irrémédiablement caché »⁸³ : il s'agit de l'*entre* ma chair et la chair du monde, de cette différence à la fois me constituant en tant qu'autre par rapport au monde et me mettant en relation avec ce dernier comme son *ap-part*-tenant.

Cette charnière, en tant que « [d]ehors de la représentation, un vide qui n'est pas non-Être »⁸⁴, mais qui « règne [...] jusqu'au fond de l'être »⁸⁵, semble partager les caractéristiques du regard dans son statut d'objet *a* comme point de fixation et pivot de la réversibilité. Dans le regard ainsi entendu nous pouvons retrouver ce que Merleau-Ponty caractérise comme le point aveugle de la conscience du sujet auquel correspond un regard qui se dégage des choses investissant le sujet et qui est justement le lieu de la réversibilité⁸⁶. Si le sujet est un « en-être », s'il est attrapé par le monde et traversé par le monde, il est visible même avant d'être voyant. Le sujet fait corps avec la visibilité du monde et devient soi-même précisément dans ce *faire corps* avec l'étoffe différentielle dont la chair du monde est tissée.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 23. Je traduis.

⁸⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁶ Cf. *supra*, cap. 2, §3, p. 184, n. 143.

Dans ce contexte, l'œuvre de l'artiste chinois Liu Bolin constitue une occasion de prolonger la pensée dans les images et les images dans la pensée. Sculpteur, Liu Bolin se met à la photographie lorsque son atelier est détruit par les autorités dans le cadre d'un mouvement de restructuration en vue des Jeux Olympiques de Pékin 2008. Devant les ruines du bâtiment, l'artiste se photographie couvert de peinture, s'intégrant comme un caméléon dans ce qui reste de son atelier (fig. 24.1). C'est la première image où il montre l'environnement se saisissant de lui : ensuite, il se « cachera » dans une grande variété de contextes dans le monde entier, produisant la série « Hiding in the City », qui lui vaudra le surnom d'« homme invisible ». Regardant les œuvres de Liu Bolin, où parfois l'artiste est tellement bien camouflé qu'il est difficilement repérable, on pourrait penser que, par le jeu mimétique qu'il met en place, il disparaît complètement dans le tableau en une fusion totale et indifférenciée par rapport à l'environnement qui l'entoure. À mon avis c'est plutôt le contraire. Se laissant saisir par les formes et les couleurs du fond avec lequel il fusionne, l'artiste introduit dans cet environnement une différence, un écart d'autant plus provocateur qu'il est insinué dans la ressemblance pour faire trébucher la continuité de l'image. De cette *différence* on ne s'aperçoit que de manière *différée*, à savoir, non



24.1 Liu Bolin, *Demolition*, 2005

24.2 Liu Bolin, *Sodas*, 2011

immédiatement, mais à travers un processus subtil : bien qu'à première vue l'image dans laquelle l'artiste se cache soit absolument ordinaire, nous avons tout de même l'impression que dans sa perfection formelle quelque chose ne marche pas correctement (fig. 24.2). Nous y adressons alors un regard plus attentif. Et c'est justement à ce moment-là, en explorant l'image dans son détail, que précisément dans ce détail nous détectons l'anomalie, la différence souterraine qui parcourait comme une hantise cette image normale et qui maintenant la fait clairement échapper à l'horizon de la représentation⁸⁷ : l'homme est tissu de la même étoffe que son environnement, il *en-est*, et l'environnement se *déforme*, se façonne, se replie selon les volumes de son corps, le détachant du fond par une ressemblance différée par rapport à celui-ci. Platon aurait compté ce genre d'images parmi les plus dangereuses, à savoir celles qui, par le recours à la *μίμησις*, s'enrobert d'une aura *illusoire* nous éloignant de la Vérité⁸⁸.

Je trouve curieux et en même temps en quelque sorte amusant que, à partir de 2003, l'écrivaine britannique J. K. Rowling, célèbre pour sa série de romans ayant comme

⁸⁷ La présence d'autrui – écrit Renaud Barbaras (et il est facile d'imaginer de penser « la présence de la différence » là où on lit « autrui », autrui étant le différent par excellence) – loin d'être frontale, « demeure diffuse comme une hantise » (R. Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 299).

⁸⁸ Cf. *supra*, chapitre 1, §1, p. 59-60.

protagoniste le jeune sorcier Harry Potter, introduise dans ses livres un enchantement par lequel un sorcier peut cacher une personne ou une créature à la manière d'un caméléon, confondant l'objet choisi avec son environnement. C'est précisément ce que Liu Bolin fait avec son art. Or, ce que je trouve bien amusant est que Rowling appelle cet enchantement « sortilège de Désillusion ». *Désillusion* : non pas illusion. En mélangeant « culture haute » et « culture populaire », on pourrait donc dire que les images de Liu Bolin réalisent un mécanisme de désillusion au sens d'un démontage de la conception platonicienne d'illusion comme corrélat de l'image. Pour le dire avec Marc Richir, « l'apparence [...] ne devient vraiment illusoire que si elle s'autonomise en elle-même »⁸⁹, c'est-à-dire, que si elle est séparée de l'essence, opposée et alternative par rapport à celle-ci. Admettre une vérité de l'illusion, admettre une ontologie de l'apparence, une ontologie du visible, signifie *nous désillusionner par rapport à l'illusion*, nous faire découvrir que celle-ci n'existe que dans la mesure où nous la séparons de la Vérité en un geste métaphysique d'objectivation ou de « mise en face » (*objectum*).

⁸⁹ M. Richir, « Essences et "intuition" des essences chez le dernier Merleau-Ponty », dans Id., *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Grenoble, Million, 1987, p. 78.

En effet, comme on l'a vu diffusément dans le chapitre précédent, le sujet ne se trouve pas face à un objet par lequel il ne serait pas directement concerné : au contraire, en vertu de son appartenance à la visibilité du monde, le sujet y est *im-pli-*qué par l'étoffe du monde, il *en-est*, et il ne peut être soi-même que dans cet en-être. Si donc

l'Être est défini par la différenciation et non par l'identité platonicienne, le sujet est défini par l'écart et le retard dans lequel il se trouve toujours par rapport à son moi. Cet écart, ce retard Merleau-Ponty l'appelle [...] *inconscient*. L'*inconscient* est constitué par l'intersubjectivité et la temporalité originaires du sujet, qui sont justement définies par son en-être, et non par sa conscience intentionnelle. En tant que tel, l'*inconscient* est l'expression fondamentale de l'en-être du sujet et est la condition de possibilité tant de la vision que de la pensée.⁹⁰

Autrement dit, l'*inconscient* est ce point aveugle de la conscience grâce auquel se donne une conscience, « comme la rétine est aveugle au point d'où se répandent en elle les fibres

⁹⁰ P. Gambazzi, « Lo specchio di Platone e gli specchi di Merleau-Ponty. Sul "fondo immemorabile del visibile", l'onirismo della percezione e il pensiero della pittura », *op. cit.*, p. 75. Je traduis.

qui permettront la vision », remarquait Merleau-Ponty⁹¹. En somme : l'inconscient peut être entendu en tant qu'envers incontournable de la conscience.

C'est justement en tant que « envers de la conscience »⁹² que Lacan définit le regard. Dans la vision l'inconscient se développe donc à travers le mystère du regard en tant qu'objet *a*. Or, si l'inconscient est le lieu où demeurent les secrets les moins accessibles de la libido – et d'abord son caractère non-mort – il n'est pas surprenant que l'objet *a* nous scrutant de manière indéchiffrable d'un tableau célèbre pour sa virtuosité anamorphique – *Les ambassadeurs* d'Holbein – se réfère justement à la mort. Nous avons déjà mentionné le fait que Lacan consacre à ce tableau une analyse attentive⁹³. Essayons de l'observer à notre tour (fig. 25.1).

Ce qui frappe immédiatement en regardant ce tableau – une image par ailleurs réaliste dans chaque détail – est une étrange tache claire s'allongeant aux pieds des deux ambassadeurs, que les critiques assimilent habituellement à un os de seiche (fig. 25.2). Dans cet « os de seiche » se trouve sans aucun doute le *punctum* dont parlait Roland Barthes. La tache informe nous scrutant du tableau de Holbein pique notre

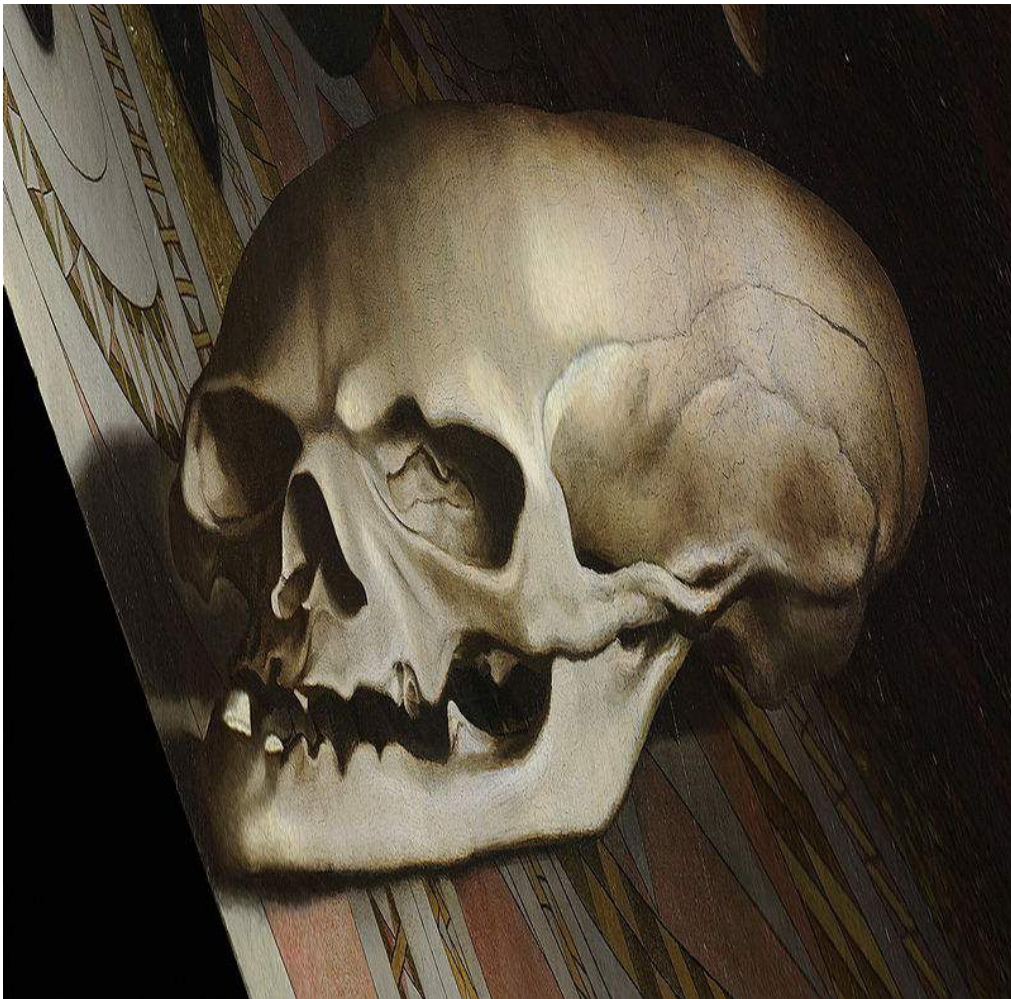
⁹¹ Cf. *supra*, cap. 2, §3, p. 184, n. 143.

⁹² J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 79.

⁹³ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 168, n. 121.



25.1 Hans Holbein, *Les ambassadeurs*, 1533



25.2 Hans Holbein, *Les ambassadeurs*, 1533, détail : l'« os de seiche »

25.3 Hans Holbein, *Les ambassadeurs*, 1533, détail : le crâne anamorphique

curiosité, mais pas seulement : située au milieu d'une scène bien lisible, elle nous dérange par son illisibilité. Nous cherchons à comprendre, en associant cette image à quelque chose que nous connaissons déjà, tout comme les critiques d'art l'associent à un os de seiche. Pourtant, plus nous essayons de comprendre, plus cette forme nous échappe, assumant au fur et à mesure que nous la regardons l'insistance aveugle d'un regard qui nous interpelle. Comme l'écrit Lacan, « c'est précisément à chercher le regard en chacun de[s] [...] points [du tableau] que vous le verrez disparaître »⁹⁴.

Gênés, nous renonçons. Lorsque nous nous sommes enfin résignés à abandonner la salle par la sortie de droite, nous jetons un dernier coup d'œil un peu découragé vers cet objet qui ne cesse de nous appeler. Ébahis, nous nous arrêtons : alors que la perspective frontale ne nous donnait à voir qu'une tache informe, c'est bien dans l'aperçu *différé* d'où la représentation réaliste devient un ensemble indistinct de couleurs, que la tache assume la forme claire et inquiétante d'un crâne (fig. 25.3).

C'est ça, l'anamorphose. Gambazzi écrit :

Contrairement à la représentation, qui obscurcit le
punctum caecum de la vision laissant le sujet dans la

⁹⁴ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 83.

certitude de soi, la peinture met en place *une absence* [...].

Le trou du tableau élide le sujet en tant que sujet de la représentation et « fait tableau » du sujet lui-même,⁹⁵

de la même manière dont dans le deuxième chapitre nous avons vu l'objet *a* coïncidant avec le regard aveugle de la boîte de sardines « faire tableau » au jeune Lacan.⁹⁶ C'est ce « trou », cette « absence », dont le psychanalyste français retrouve une exaltation emblématique dans les *Ambassadeurs*. Lorsque le tableau dégage le regard de la mort, l'image mondaine se déforme, se fausse. De manière égale et contraire, lorsque l'image mondaine s'impose selon la forme de la vision représentative – à savoir, frontale – c'est le regard de la mort qui se déforme, se fausse. Ce que montre le tableau de Holbein est que l'illusion représentative demeure dans les formes réalistes, vraisemblables, alors que la vérité des formes est manifestée par la déformation. À la limite différée de la perspective, l'objet anamorphique montre que les choses à la fois sont et ne sont pas telles qu'elles apparaissent⁹⁷.

En ce sens, il y a, dans le tableau, une image *hors* du

⁹⁵ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 212. Je traduis.

⁹⁶ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 169.

⁹⁷ Sur cette interprétation du tableau de Holbein, cf. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 214.

tableau, un « trou », une *faille* dans la conscience représentative qui, en occupant la position de l'objet *a*, du perturbateur de la représentation, provoque le regard en tant qu'« envers de la conscience », et le fait, comme le souligne Lacan, en une « fonction de désir »⁹⁸, en une fonction « pulsatile, éclatante et étalée »⁹⁹. Ce n'est pas un hasard si l'anamorphose se révèle une référence à la mort : non seulement à la mort de l'illusion représentative du sujet – qui fait qu'il se trouve anéanti, réduit à une « ombre de ce qui n'est pas »¹⁰⁰ –, mais aussi à la mort entendue en termes de pulsion impérissable dégageant du phénomène libidinal du regard, qui produit une tension pulsionnelle toujours renouvelée tout en étant constamment castratrice. Comme l'explique Lacan :

Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé – néantisé sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée du *moins phi* ($-\varphi$) de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le

⁹⁸ Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 80.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 168.

cadre des pulsions fondamentales.¹⁰¹

Le tableau se fait *miroir* de l'anéantissement du sujet absorbé par la fascination du regard comme objet *a*¹⁰². Tel le miroir, avec son pouvoir de montrer la réversibilité, le tableau en question conjugue la dimension de l'imaginaire (illusion représentative) et celle du réel (pulsion de mort) : nous avons vu, à propos de l'anamorphose, qu'elle nous montre que les choses à la fois sont et ne sont pas telles qu'elles apparaissent. En effet, Lacan écrit que « [c]e tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard »¹⁰³ qui, en emprisonnant ce dernier, le castre d'un *coup* net, pratiquant ainsi la *coupure* dont se constitue l'inconscient, la blessure pulsante de notre désir, qui est d'autant plus désirante qu'elle est souffrante.

« L'anamorphose nous montre qu'il ne s'agit pas dans la peinture d'une *reproduction* réaliste des choses de l'espace »¹⁰⁴. Plus en général, on pourrait dire qu'il ne s'agit pas, dans l'art, de simple re-présentation. Li Hongbo est un artiste chinois qui réalise des sculptures à première vue très classiques en marbre

¹⁰¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 83.

¹⁰² Cf. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio, op. cit.*, p. 216.

¹⁰³ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 86, c'est moi qui souligne.



26. Li Hongbo, *Skull*, 2012

blanc : des portraits de célébrités, des reproductions d'œuvres d'artistes célèbres du passé, ou des sujets classiques de l'histoire de l'art, comme justement le crâne. Mais regardons mieux ces sculptures : marbre, disait-on. Mais non, ce n'est pas du marbre : c'est du papier (fig. 26). Jusqu'à vingt milles feuilles de papier partiellement collées à la main l'une sur l'autre pour ensuite être sculptées à l'aide d'un scie circulaire et affinées au papier abrasif, comme s'il s'agissait de plâtre. Lorsqu'on essaie de les déplacer, la magie s'accomplit : elles se déploient telles des accordéons, s'anamorphosant en des vagues instables, on dirait des nuages, ou pourquoi pas, des montagnes enneigées. L'anamorphose dont ces sculptures sont capables en fait bien plus que des simples re-présentations ou reproductions : elles se font monde, elles se fondent dans le monde, elles s'en-font, elles en-deviennent, et dans ce devenir elles *en-sont* toujours, à jamais. « Étrange » et « inquiétant » sont les adjectifs qui reviennent le plus souvent sur la bouche des gens découvrant l'œuvre de cet artiste pour la première fois. D'ailleurs, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent¹⁰⁵, la sensation d'inquiétante étrangeté est à la base du chiasme scopique dont l'objet *a* est le centre absent ouvrant, au cœur d'une identité rassurante, l'abîme déroutant

¹⁰⁵ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 164-165.

de l'altérité.

Mais si, revenant sur nos pas, l'anamorphose nous montre de manière criante que l'art n'est pas simple représentation ou copie, il est en revanche intéressant de rappeler les termes par lesquels Platon disqualifiait l'artiste en tant que producteur d'apparence : il lui suffisait de

prendre un miroir et [de] [...] le retourner de tous côtés. Très vite, tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toujours toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes, et tout ce dont on parlait à l'instant.¹⁰⁶

On pourrait soutenir que Platon avait peut-être pris à la légère ce miroir, en n'y voyant que le niveau imaginaire de l'illusion représentative, sans y entrevoir le perturbant aspect réel dont l'imaginaire est le corrélat.

Pensons à l'anamorphose mise en place par le sculpteur et ingénieur britannique Jonty Hurwitz. L'artiste fait recours à des complexes calculs mathématiques pour réaliser des anamorphoses en trois dimensions. Ces sculptures contemporaines à l'air abstrait sont exposées à côté de miroirs cylindriques qui en reflétant les masses tordues de matière

¹⁰⁶ Ainsi Platon Cf. *supra*, chapitre 1, §1, p. 50.



27.1. Jonty Hurwitz, *Rejuvenation*, 2008
27.2. Jonty Hurwitz, *Kiss of the Chytrid*, 2015

modelées par le sculpteur, renvoient des images d'un côté inattendues par rapport aux œuvres posées devant les cylindres, et de l'autre surprenantes par leur réalisme : une main allongée en un geste de saisissement (fig. 27.1), un crapaud (fig. 27.2). Ce que je trouve particulièrement intéressant dans l'œuvre de Jonty Hurwitz est que, en se servant d'un miroir pour montrer la virtuosité anamorphique de son travail, l'artiste nous englobe dans son installation. Mais si dans le miroir cylindrique la sculpture informe retrouve les contours imaginaires d'un objet reconnaissable, notre reflet s'y révèle telle une tache indistincte : dans l'œuvre de Hurwitz, l'anamorphose, c'est nous. Il est intéressant de réfléchir, à ce propos, aux sujets choisis par l'artiste : des mains saisissantes, des crapauds. Comme pour dire que le moment où le sujet essaye de comprendre l'image qui se déploie sur la glace par un geste de saisissement – exprimant donc une attitude à la domination typique de la frontalité représentative – c'est le moment où sa suprématie sur l'objet révèle son impuissance : le prince se transforme en crapaud – la fierté du sujet S est castrée par une coupure ne laissant de lui qu'un \$ barré.

En d'autres mots, le sujet, qui voit dans le reflet du miroir la forme imaginaire d'un monde réconcilié avec sa morphologie objective, se trouve traîné par cette même « ob-

iect-ivité » – par cette *frontalité* – à *faire face à son être d’enveloppement*. Le miroir révélateur de Hurwitz fait surgir la présence inquiétante et informe du réel au sein de l’illusion imaginaire, rendant le visiteur même protagoniste du jeu anamorphique, lui montrant que c’est dans l’écart entre la forme et l’absence de forme, dans cette réversibilité par laquelle *les choses à la fois sont et ne sont pas telles qu’elles apparaissent*, que se situe l’impossibilité nécessaire – ou la nécessité impossible – de la distinction entre ce qui est illusoire et ce qui ne l’est pas. Nous revenons ainsi à ce que nous avons entendu Marc Richir soutenir, à savoir que « l’apparence [...] ne devient vraiment illusoire que si elle s’autonomise en elle-même ».

On pourrait résumer par les mots de Gambazzi :

La surface du miroir peut être le lieu de la tromperie, comme chez Platon. [...] Mais l’aspect que tout platonisme [...] ne pourra jamais cueillir est la vérité totale sous-tendue à cette tromperie. Le miroir révèle, à propos de la visibilité, quelque chose qui échappe à la frontalité représentative. Il montre de façon exemplaire que le monde n’est pas un pur en-face (un *Gegen-stand*) que l’œil, en tant que source de « lumière », voit et possède – et que, même en ne l’étant pas, il ne se réduit pas à une représentation « à moi » et aux images des

choses. La vérité du miroir reconduit le sujet du voir vers soi-même, mais uniquement car il le situe dans le cercle de l'en-être et dans le paraître du monde. Dans la réversibilité du visible, à travers mon image, je rencontre l'autre que je est déjà depuis toujours, et qui coïncide avec son appartenance originaire au monde et au « spectacle ».¹⁰⁷

Si donc chez Platon le miroir est purement illusoire puisqu'il ne fait que montrer un double reproduisant point par point un modèle préliminaire, en revanche – chez Lacan et Merleau-Ponty, tout comme chez les artistes que j'ai proposé de considérer – le miroir montre la vérité de l'illusion : le monde est déformation, différence, réversibilité.

Pensons à Narcisse : le demi-dieu voit sa propre image reflétée dans l'eau, il en tombe amoureux et, dans la tentative de la saisir, il meurt noyé, tué par la tromperie du miroir. Mais est-ce que c'est vraiment la tromperie du miroir ce qui tue Narcisse ? En effet, si Narcisse meurt, c'est parce qu'il ne voit pas *la vérité de l'illusion* : il voit bien son image dans le miroir, mais il ne *se* voit pas. C'est-à-dire : il ne voit pas la réversibilité – inquiétante, bien sûr, mais vitale – en vertu de laquelle « Je est un autre ». Comme l'explique bien Gambazzi,

¹⁰⁷ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, op. cit., p. 52. Je traduis.

« l'autre ce n'est que *le semblable*, et c'est à cause du fait que Narcisse ne se voit pas dans l'extériorité. Narcisse est conscience sans en-être, il ne peut pas se voir dans le miroir »¹⁰⁸. Voir dans le miroir, à la fois, Je et l'autre, signifie penser l'image sans dualisme ; signifie dépasser la dialectique modèle-copie qui concevait l'image en tant que double ne laissant pas émerger le caractère généalogique de la différence.

Dans *Le visible et l'invisible* Merleau-Ponty écrit que la visibilité naît

comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles.¹⁰⁹

L'effet décrit ici par Merleau-Ponty ne fait qu'accentuer un phénomène se produisant à chaque fois que nous nous mettons face à un miroir, car notre œil reflète déjà en guise de miroir :¹¹⁰ une image emblématique de ce statut de miroir de l'œil serait ce fameux tableau de Magritte représentant un

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181.

¹¹⁰ Cf. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 233.



28. René Magritte, *Le faux miroir*, 1928

grand œil, dont le propriétaire est vraisemblablement en train de contempler le ciel, son iris bleu étant traversé par des nuages immaculés, en un reflet spéculaire du monde externe (fig. 28).

Suivant Merleau-Ponty, Gambazzi remarque qu'« [o]ù un couple d'images est plus réel que chacun des deux éléments qui le composent pris individuellement, le platonisme finit et le sens de l'Être se renverse »¹¹¹. Pour le dire avec Nietzsche, « [e]n même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences ! »¹¹² : avec le monde vrai, l'apparence aussi est niée en tant qu'illusion. En d'autres termes, dans une ontologie de la chair il n'y a pas de modèles et donc il n'y a pas de copies : les images se forment dans la différence réciproque, car le monde lui-même est « déformation cohérente »¹¹³. Comme l'observe Mauro Carbone en thématissant et prolongeant la notion de « précession réciproque » que Merleau-Ponty avait suggéré sans jamais l'avoir élaborée, l'image, réduite par le platonisme à « un décalque, une copie, une seconde chose »¹¹⁴ s'affirme en tant que *figure de*

¹¹¹ P. Gambazzi, « Lo specchio di Platone e gli specchi di Merleau-Ponty », *op.cit.*, p. 54. Je traduis.

¹¹² Cf. *supra*, chapitre 1, §2, p. 71.

¹¹³ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 310.

¹¹⁴ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 23.

*précession*¹¹⁵. Une telle précession, souligne Carbone, ne peut qu’être *réciproque*, au sens

[d’]un *mouvement d’anticipation mutuelle* entre les termes qui sont impliqués dans [...] [la] relation. [...] C’est précisément en raison de cette *réciprocité d’anticipation* que Merleau-Ponty utilise le mot « précession » pour décrire les interrelations entre « ce qui est » et « ce qu’on voit et fait voir », lesquelles, d’après lui, définissent la vision. Bref, la définition de Merleau-Ponty concerne une précession qui ne peut qu’être *réciproque* : la précession du regard sur les choses, tout comme celle des choses sur le regard ; la précession de l’imaginaire sur l’ « actuel » – puisque l’imaginaire oriente et alimente notre regard en nous *faisant voir* l’actuel –, tout comme la précession de l’« actuel » sur l’imaginaire. De cette manière, le primat de l’un de deux termes sur l’autre devient *indécidable*. Autrement dit, on en vient à mettre hors jeu la possibilité d’affirmer, une fois pour toutes, lequel des deux termes *est premier* et lequel doit être considéré, pour reprendre l’expression de Merleau-Ponty, comme « une seconde chose ». [...] [L]’idée de précession réciproque permet de congédier celle d’un *avant* absolu dans l’espace et dans le temps (ou même

¹¹⁵ Cf. M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, op. cit., p. 116-127.

d'un « avant » de l'espace et du temps).¹¹⁶

C'est donc, poursuit Carbone, « en vertu de sa précession réciproque avec “ce qui est” » que l'image ne peut pas être considérée comme une « seconde chose »¹¹⁷.

Mais si « ce qui est » ne peut pas être considéré comme un « avant absolu » par rapport à une « seconde chose », à savoir l'image, le problème qui se pose est la question même de l'origine. Dans son lien avec la vision – et donc avec le sensible – la réflexion sur le miroir nous apporte, en passant par le problème de l'identité et la distinction moi-autre, jusqu'à nous interroger autour de la question fondamentale du commencement : quelle origine possible dans un horizon charnel de réversibilité, détaché d'un *primum* spatio-temporel ? En définissant la notion d'origine, le philosophe pré-socratique Anaxagore disait : « tout était ensemble »¹¹⁸. On dirait que Merleau-Ponty le corrige : « Tout est ensemble »¹¹⁹ : l'origine est partout, à tout moment, c'est la chair même en tant

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 122-123.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹¹⁸ C'est Aristote qui attribue cette affirmation célèbre à Anaxagore. Cf. Aristote, *Physique*, tr. fr. et présentation P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2002, I, 4, 187-30, p. 88.

¹¹⁹ C'est ainsi que Carbone interprète la perspective merleau-pontienne de l'originaire en perpétuel éclatement. Cf. M. Carbone, D. M. Levin, *La carne e la voce*, Milan, Mimesis, 2003, p. 12.

qu'originnaire en éclatement perpétuel¹²⁰. « [I]l n'y a plus pour moi de question des origines, ni de limites, ni de séries d'événements allant vers cause première », écrit Merleau-Ponty, « mais un seul éclatement d'Être qui est à jamais »¹²¹. Ainsi, comme l'explique Gambazzi, « le sens philosophique de l'image spéculaire est celui d'un originnaire, "éclaté" et différencié depuis toujours, de l'être, *tout comme* de l'en-être »¹²², au sein duquel passé, présent et futur subsistent dans la *simultanéité* d'un enveloppement mutuel ou, pour le dire autrement, dans le mouvement centrifuge d'un *chaosmos*¹²³.

III. Les miroirs de Deleuze : cristaux de temps

Vers la fin du paragraphe précédent, nous avons entendu Merleau-Ponty affirmer un principe de renversement du platonisme par le recours à l'exemple de deux miroirs l'un face à l'autre sur lesquels « naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des

¹²⁰ Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 163. Cf. aussi M. Merleau-Ponty, « Le philosophe et son ombre » [1959], maintenant in Id., *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 226 et Id., *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961* [1996], p. 85.

¹²¹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 313.

¹²² P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*, p. 55.

¹²³ Cf. *supra*, chapitre 1, §3, p. 90-91.

deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles »¹²⁴. Cette phrase merleau-pontienne ne peut que nous faire repenser à deux images que nous avons analysées dans le premier chapitre en abordant la question de l'éternel retour nietzschéen selon l'interprétation de Deleuze : la boîte à cacao Dorste et la couverture de l'album *Ummagumma* des Pink Floyd. De cette dernière nous avons dit qu'elle ne faisait que mettre en lumière de façon explicite un statut différentiel propre à la mise en abîme en tant que telle – et donc même de l'image du cacao Droste –¹²⁵ en suggérant quelque chose que nous pouvons maintenant articuler de manière plus claire : lorsqu'un miroir se trouve face à un autre miroir, dans l'éternel retour des « images emboîtées » qui surgissent de cette interaction, est déjà secrètement présent l'écart différentiel qui entrelace le visible en tant que déformation charnelle, dont la profondeur temporelle est celle d'un éclatement « chaotiquement » perpétuel.

Pour mieux comprendre en quel sens la latence différentielle de l'éternel retour est déjà toujours palpable dans l'identité *ad infinitum* de la mise en abîme, je vais revenir à Deleuze, qui ne manque pas d'utiliser à son tour l'image des

¹²⁴ Cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 278.

¹²⁵ Cf. *supra*, chapitre 1, §3, p. 89, n. 69.



29. Deleuze photographé entre deux miroirs par Gérard Uferas en 1986

miroirs qui se regardent. Dans l'une de ses photographies les plus fameuses, Deleuze est d'ailleurs portraituré prenant la pose justement entre deux miroirs, ce qui fait de l'image du philosophe l'emblème même de sa philosophie : en effet, l'image étant multipliée d'innombrables fois, il est impossible de distinguer l'homme de son reflet (fig. 29). Mais le jeu ne se termine pas là : non seulement l'image est issue d'une juxtaposition de perspectives spéculaires diverses – d'un *montage* de miroirs, – mais en plus elle est une photographie, à savoir une vision filtrée par l'œil aveugle de la caméra. Simulacre de simulacres, il s'agit d'une image emblématique d'un Être qui lie *actuel et virtuel*, en un jeu infini de renvois réciproques qui, dans leur irradiation multiple, dégagent une puissance différentielle où l'espace et le temps se condensent en une réversibilité monadique¹²⁶.

Dans la co-appartenance originaire de la réalité et de l'image, « il n'y a pas de virtuel qui ne devienne actuel par rapport à l'actuel, celui-ci devenant virtuel sous ce même rapport : c'est un envers et un endroit parfaitement réversibles »¹²⁷, écrit Deleuze dans *l'Image-temps*. Il va même plus loin, en se demandant, dans son cours du 29 mai 1984 à l'Université Paris 8 :

¹²⁶ Bien entendu, dénuée de l'harmonie préétablie que Leibniz voyait à l'œuvre dans la monade.

¹²⁷ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1986, p. 94.

Dans quelle mesure l'image virtuelle – c'est-à-dire, l'image en miroir – va devenir actuelle ; et va devenir d'autant plus actuelle, que le miroir va multiplier ses facettes ? Soit deux miroirs face à face [...] Plus le miroir multiplie ses facettes, plus l'image virtuelle devient actuelle : c'est-à-dire, capture l'image actuelle. Au point que l'image actuelle devient virtuelle. Sous quelle forme ? Le personnage réel n'est plus distinct de ses images en miroir, il est passé dans les images en miroir et le personnage actuel passe hors champ et il devient virtuel.¹²⁸

Cet effet est à la base du charme qui enchante les œuvres de l'artiste japonaise Yayoi Kusama. Obsédée par la répétition des formes et des couleurs, Kusama est considérée, avec Yoko Ono, comme la plus importante artiste japonaise vivante. Ses installations et performances sont souvent structurées au milieu d'un croisement de miroirs, glissant sur des mises en abîme extraordinaires de points ou formes fantastiques qui créent des paysages impossibles et pourtant existants, dont nous devenons les habitants, en parcourant leurs chemins réels et virtuels par notre corps et par son image, qui dans ces lieux

¹²⁸ Voir les transcriptions des cours de Deleuze à Paris 8, disponibles sur www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=355

magiques finissent par ne plus se distinguer l'un de l'autre. Pensons, par exemple, aux *Infinity Rooms* créées à partir de 2013 (fig. 30). Dans ces « salles infinies », dont le sol fait à peu près la taille d'une petite chambre, l'espace et le temps semblent se dilater en une éternité de lumières suspendues. L'artiste introduit un système d'illumination LED dans un espace obscurci circonscrit par des parois de miroir, en suspendant partout une multitude de boules artisanales en verre coloré pour créer des effets de profondeur. Au sol, des piscines d'eau reflètent les réverbères infinis de l'abîme scintillant, nous envoûtant des regards à peine frémissants des étoiles multicolores qui dansent tout autour, tels un essaim de lucioles fêtants. Nous parcourons l'installation sur des cheminements qui deviennent les voies sans bornes d'un univers fantastique faisant rêver notre image dans les lointains proches que le montage de miroirs fait magiquement paraître. Nous sommes ici et là-bas, là-bas parmi les lumières qui scintillent ici, dans l'univers se créant *entre* ici et là-bas, sur les profondes surfaces du miroir, sur ces parois qui, en découpant l'espace, l'ouvrent, déployant ainsi le tissu facetté du monde.

Nous retrouvons un exemple d'exploitation en clé comique de cet effet dans le film de Charlie Chaplin *The Circus*



30. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room - The Souls of Millions of Light Years Away*, 2013

(*Le cirque*, USA, 1928). Dans cette œuvre superbe, Chaplin – un clochard surpris par un gendarme à dépenser en gâteaux de l’argent volé qui est accidentellement tombé dans sa poche – se lance dans une fuite hilarante, se retrouvant enfin dans la salle revêtue de miroirs d’un parc de loisirs (fig. 31). Ce qui est particulièrement intéressant quant à cet exemple – et qui me le fait choisir parmi beaucoup d’autres exemples possibles – est que, si dans un premier temps Charlot est rendu très confus par ce « labyrinthe de miroirs » – il frappe contre les glaces en cherchant la sortie, il ne trouve plus le chapeau qu’il a fait tomber parmi les dizaines de chapeaux qu’il voit par terre – peu après il saura se mouvoir avec la plus grande habilité parmi ces reflets. Entre le premier et le second moment, se passe une scène à mon avis décisive, qui fait que finalement Charlot est parfaitement à l’aise dans la mise en abîme de ses images. En effet, quand il arrive – de manière tout à fait hasardeuse, à sortir du labyrinthe, il se rend compte que l’accès à l’attraction est surveillé, et qu’il ne peut donc pas s’échapper. Il décide ainsi de se cacher dans une installation d’automates non pas en se mettant à l’abri des personnages artificiels, mais en se faisant automate lui-même, en une imitation parfaite du mouvement mécanisé des statues automotrices : l’homme se fait simulacre, le sujet, quasi-

sujet¹²⁹. Dans la scène suivante, Charlot, reconnu par l'un des gendarmes qui le traquent, se réfugie de nouveau dans le labyrinthe d'images, mais c'est comme si à ce point-là il avait une conscience qui auparavant lui manquait. Le gendarme le rejoint, le capture, et ensuite le libère presque sans s'en apercevoir, si occupé qu'il est à chercher la sortie. À ce point, Charlot le confond ultérieurement par ses mouvements et arrive à s'enfuir. Cette fois-ci Charlot est très à l'aise dans le labyrinthe : il se meut parmi ses reflets avec une grande désinvolture, s'en servant pour désorienter son antagoniste. Voilà que la conscience qu'il semble avoir acquis dans la scène précédente, lorsqu'il s'est fait simulacre, émerge pleinement : c'est comme si l'homme qui a su se faire lui-même image, qui a su se voir soi-même en tant qu'image, qui a su voir, d'autre part, les images en tant que profils du monde de façon qu'il est le seul à savoir se libérer de leur aspect illusoire, arrivant à ne plus les considérer en tant que séparées de la vérité, mais en les assumant comme ses *com-pli-cés* – à savoir, des *plis de la même étoffe* – au lieu de les rejeter tels des *adversaires*, à savoir, opposées à la vérité en un *face à face hostile*¹³⁰. Bref, l'anti-

¹²⁹ J'emprunte cette expression de Mikel Dufrenne, qui par contre l'utilise pour définir un *objet* « capable d'expression » (cf. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [1953], Paris, P.U.F., 1967, 2 volumes, vol. 2, p. 255).

¹³⁰ Pensons à l'étymologie latine d'adversaire : *adverso*, à savoir contre, en opposition.



31. *The Circus*, USA, 1928

32. *The Lady From Shanghai*, USA, 1947

platonicien se laisse envelopper par l'image et danse avec ses simulacres se libérant du piège de l'illusion d'un regard frontal, alors que le platonicien *s'oppose* aux images et à la différenciation en devenir de leur tissu, finissant par frapper sa figure sur le mur froid et glissant de la glace, emprisonné dans la fixité d'un dualisme perspectiviste.

L'enveloppement d'actualité et virtualité trouve son degré le plus emblématique dans un film iconique dont Deleuze parle dans son cours de 1984 et dans le livre de 1985, *L'image-temps* : il s'agit de *The Lady From Shanghai* (*La dame de Shanghai*, USA, 1947) d'Orson Welles. La scène finale est la plus célèbre du film : les deux personnages – Elsa et Arthur Bannister – sont dans une salle revêtue de miroirs, chacun armé d'un revolver (fig. 32). Deleuze Décrit cette scène comme une

image-cristal parfaite où les miroirs multipliés ont pris l'actualité des deux personnages, qui ne pourront la reconquérir qu'en les brisant tous, se retrouvant côte à côte et se tuant l'un l'autre.¹³¹

L'actuel et le virtuel sont en quelque sorte distincts, mais ils le sont comme deux êtres vivant en symbiose, à savoir, dans une indivisibilité les caractérisant en tant que faisant partie du

¹³¹ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 95.

même horizon de sens, en un jeu infatigable de changements duquel seule la mort, dans sa fixité inéluctable, peut se profiler. « [L]a vie tout entière [...] est devenue spectacle »¹³², puisque « l'image actuelle et l'image virtuelle coexistent et cristallisent, elles entrent dans un circuit qui nous ramène constamment de l'une à l'autre »¹³³. Bref, le jeu se termine lorsque je cesse de jouer, lorsque je ne vis plus avec mon perturbant mais nécessaire statut de « tache » dans le spectacle du monde, lorsque, comme Narcisse, je ne me vois plus dans le monde en tant qu'en-être. Ici, les perspectives de Deleuze, Merleau-Ponty et Lacan s'entrelacent, se reversent les unes dans les autres, se prolongent mutuellement.

Dans *L'image-temps* – deuxième étude deleuzienne ayant pour sujet le cinéma, le premier étant *L'image mouvement* – le philosophe montre comment, à partir du Néoréalisme italien, le cinéma subit un tournant en vertu duquel entre les situations se produisent des relations non linéaires. En d'autres mots, une fissure se produit dans l'ordre narratif typique de l'image-mouvement. Une telle incongruité temporelle établit un circuit d'indissolubilité de l'image actuelle et de l'image virtuelle, actualisée par la mémoire ou le rêve. Ainsi, les deux dimensions temporelles qui sont

¹³² *Ibid.*, p. 112.

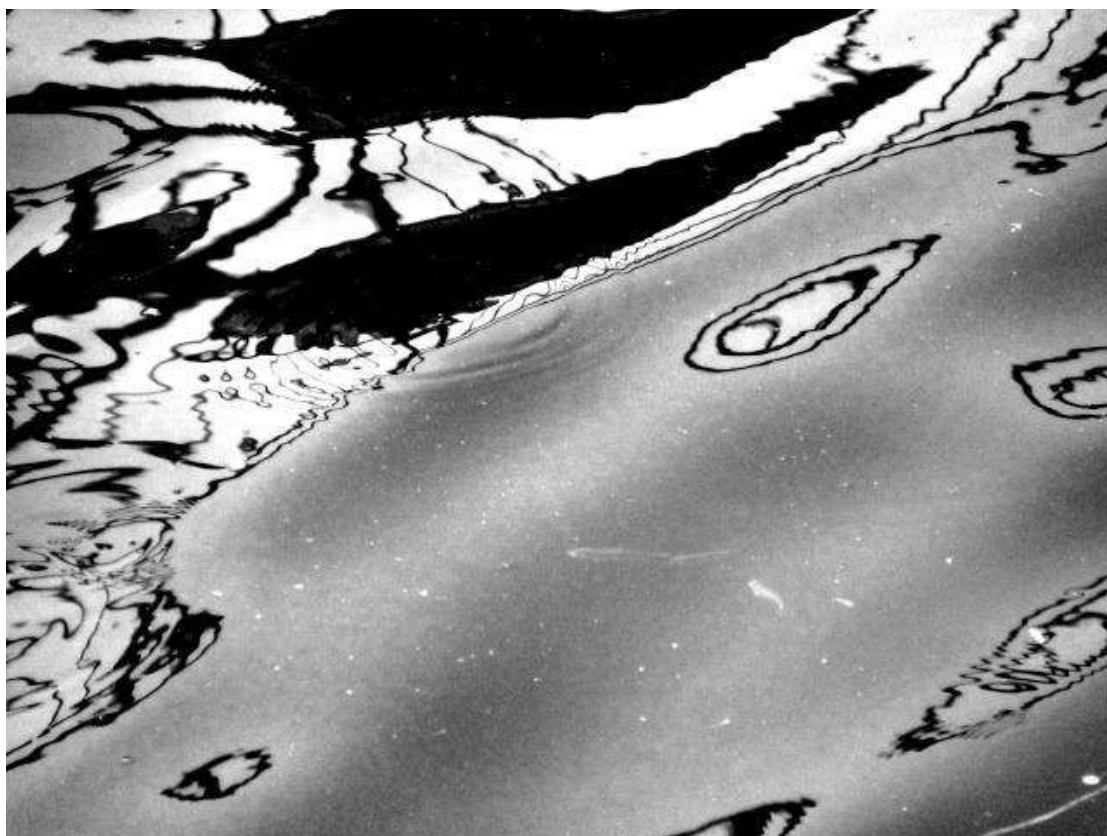
¹³³ *Ibid.*

traditionnellement attribuées au domaine de l'actuel et à celui du virtuel finissent par s'envelopper, n'étant plus pensables comme distinctes l'une de l'autre. Ce circuit caractérise l'image-temps, dont l'image-cristal – que nous avons entendu Deleuze nommer – est une déclinaison particulière. Comme l'écrit Deleuze en citant Bergson,

[l]e cristal vit toujours à la limite, il est lui-même « limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore [...], miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir ». ¹³⁴

Pour mieux expliquer la caractérisation deleuzienne de l'image-cristal en tant que « miroir mobile », ainsi que pour la mettre à l'épreuve de l'expérience, je me permets de citer une série de photographies tirée de ma propre production artistique et intitulée *J(y)eux d'eau* (fig. 33.1 et 33.2). Il s'agit d'instantanés qui mettent en image le devenir incessant des reflets sur la surface perpétuellement changeante de l'eau. Le résultat est une image surprenante par son caractère quasiment pictural, les lignes et les couleurs paraissant tracées par une main experte, alors qu'elle se constitue de pur hasard. En effet,

¹³⁴ *Ibid.*, p. 109. Pour la citation de Bergson, cf. H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919, p. 148.



33.1 et 33.2 Marta Nijhuis, *J(y)eux d'eau*, 2010

lorsque je décide d'encadrer une certaine surface aquatique, je le fais, bien sûr, parce que mon œil a vu quelque chose d'intéressant se passer sur cette portion de surface. Cependant, je n'arrive jamais à *saisir ce quelque chose*. On pourrait dire qu'il s'agit d'un objet *a*, un éclat d'un instant par lequel je me sens regardée, interpellée – d'où la référence au regard (*yeux*) dans le calembour du titre. Ce *quelque chose* Roland Barthes l'aurait appelé un *punctum*, voire, dans le cas échéant, ce type particulier de *punctum* qui coïncide avec le Temps¹³⁵. De fait, la raison pour laquelle je n'arrive jamais à saisir ce *quelque chose* qui m'interpelle est proprement le temps : quand je cible ma portion de miroir mobile, ce quelque chose n'est déjà plus là. Je suis consciente du fait que je vais photographier autre chose. Je règle la caméra sur la surface de l'eau et je prends ma photo. Je sais déjà que même la dernière image que je verrai à travers l'objectif ne sera pas celle que la caméra aura prise : le temps du déclenchement, le miroir mobile a déjà changé. C'est donc une véritable *sur-prise* que je vais trouver sur le viseur numérique, à savoir un *surplus* se manifestant uniquement dans la *prise* de vue, saisi par l'œil aveugle de la caméra. La suspension photographique du devenir rend visible le devenir même en tant qu'*écart* entre le *déjà* et le *pas encore*. Cet écart,

¹³⁵ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 114.

qui coïncide avec le *punctum* temporel de l'image, est le *sur-* de la photographie comme *sur-prise* de voir la « limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore ». De son immobilité, l'image dégage – par l'écart, la différence, la coupure – la force du devenir dans toute sa puissance dynamique : un éclatement perpétuel, pour le dire avec Merleau-Ponty, ou « un recommencement, *un jeu*, une roue qui d'elle-même tourne », pour évoquer Nietzsche¹³⁶. En somme : l'image dégage les *J(y)eux* par lesquels le miroir mobile de l'eau se fait cristal, réfléchissant « sans cesse la perception en souvenir »¹³⁷ – tout comme, à mon avis, en protension, car passé, présent et futur s'entrelacent mutuellement dans l'image-cristal. Pensons au célèbre « Portrait multiple » de Moholy-Nagy (fig. 34) : en réalisant une prise de vue avec des temps de pose très dilatés, l'artiste arrive à créer une image multiple où le visage d'une femme, capturé à des moments différents, se fait pluralité de visages, juxtaposés en une chaîne d'instantanés écartés dont chaque maillon est autant actuel qu'il est virtuel.

Un grand maître de l'image cristallisant le temps est Gjion Mili, qui fut par ailleurs, avec Man Ray, l'un des

¹³⁶ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, « Des trois métamorphoses », p. 38. C'est moi qui souligne.

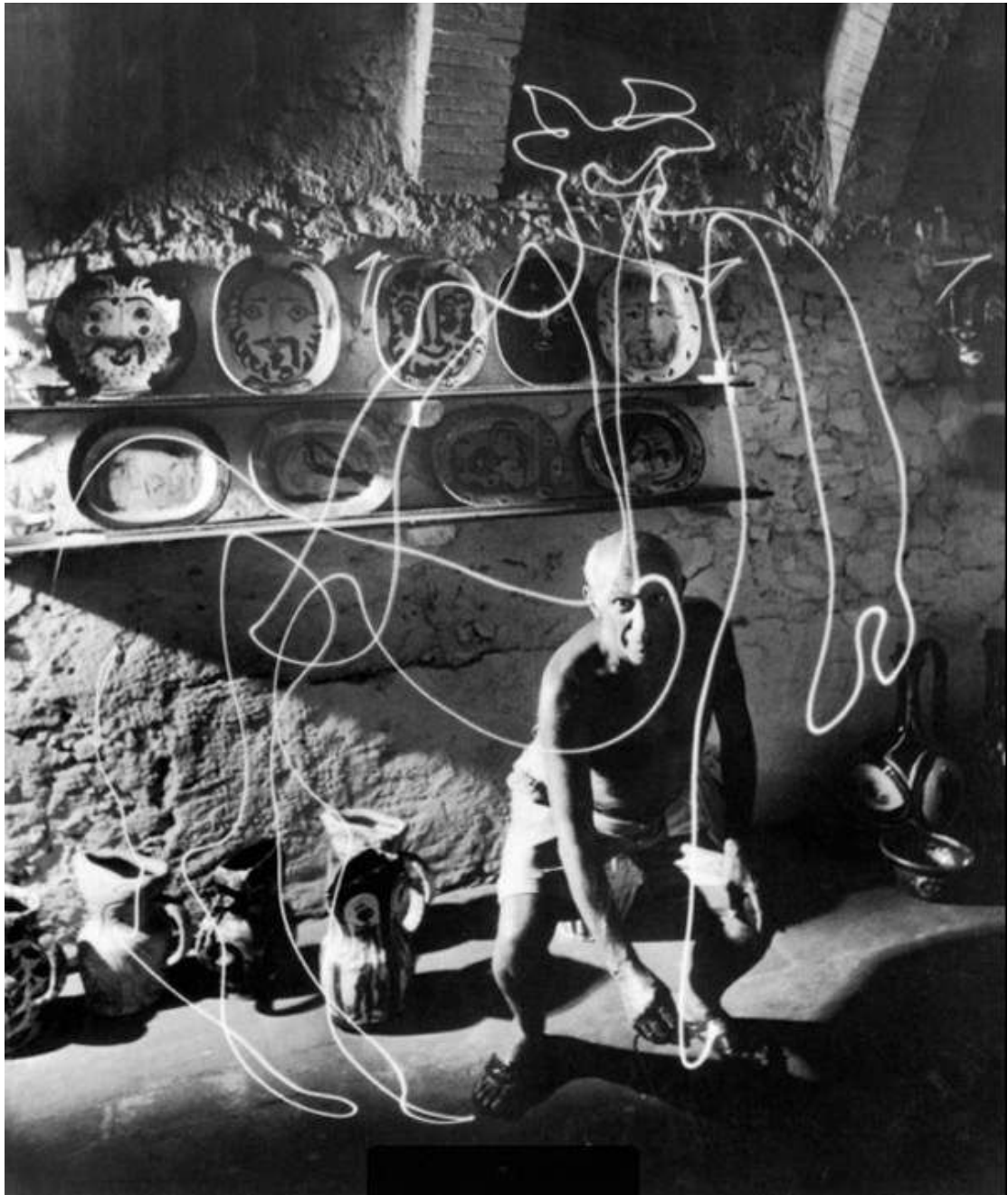
¹³⁷ Ainsi Bergson cité par Deleuze, cf. *supra*, chapitre 3, §3, p. 295.



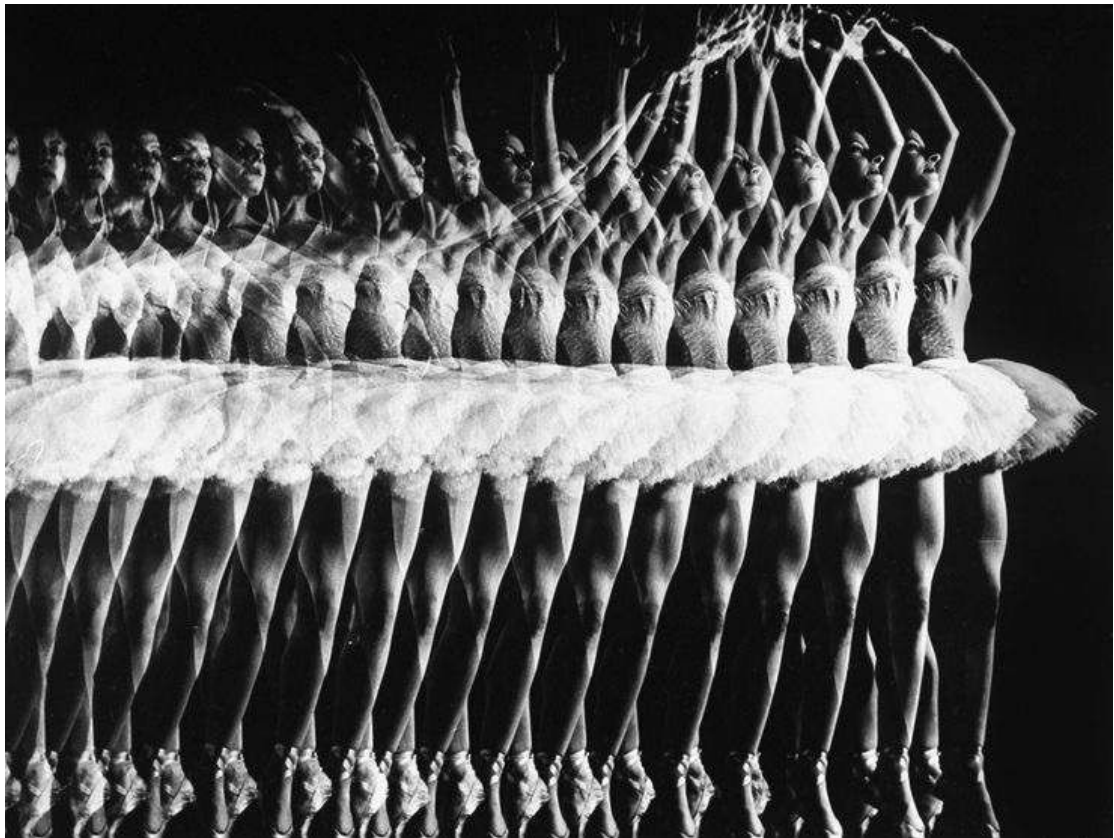
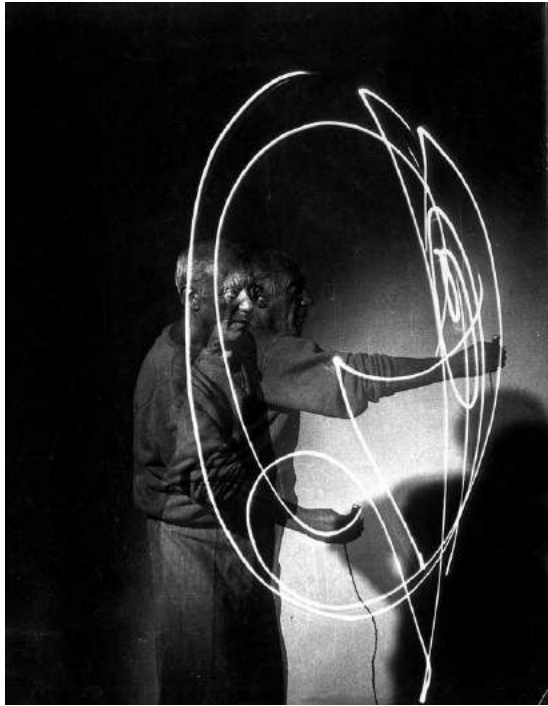
34. Laszlo Moholy-Nagy, *Untitled (Multiple Portrait)*, 1927

virtuoses du « light painting ». Il s'agit d'une technique photographique par laquelle on capture le mouvement d'une lumière dans l'obscurité en utilisant des temps d'exposition très longs. Les « light paintings » les plus célèbres réalisés par Mili furent le fruit de sa collaboration avec Picasso. Commandées par le magazine américain *Life* en 1949, ces images montrent Picasso en train de tracer des croquis dans l'air avec une ampoule allumée. Le résultat est une véritable *sur-prise* : dans certaines images, la ligne de lumière apparaît aussi actuelle que le peintre lui-même, dynamique tout en étant solide, comme du néon électrisé retenu par un tube de verre (fig. 35.1). Dans d'autres images, le jeu se fait même plus subtil : le peintre apparaît multiplié, « fantômisé » par l'élan de son mouvement – se virtualisant pendant qu'il actualise son geste – alors que le dessin surgit devant lui comme un spectre très concret, invisible dans l'actualité du moment, visible dans la virtualité de l'image et ainsi rendu actuel (fig. 35.2 et 35.3)¹³⁸. Mili fut l'un des premiers à utiliser des outils stroboscopiques pour immortaliser la pluralité du devenir en une seule image. Pensons à ses extraordinaires *sur-prises* de danseuses (fig. 35.4), nous restituant la grâce et l'énergie du

¹³⁸ Cf. L. Moholy-Nagy, « The New Vision » [1928], tr. angl. D. M. Hoffman, in Id. *The New Vision (1928 fourth revised edition 1947) and Abstract of an Artist*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1947, p. 47 : « The Fifth Stage ».



35.1 Gjon Mili, Portrait de Picasso pour le magazine *Life*, 1949



35.2 et 35.3 Gjon Mili, Portraits de Picasso pour la magazine *Life*, 1949. Ici l'image de Picasso apparait multipliée par le mouvement du peintre

35.4 Gjon Mili, *Alicia Alonzo executing a pas de bourré at the American Ballet Theatre*, 1943

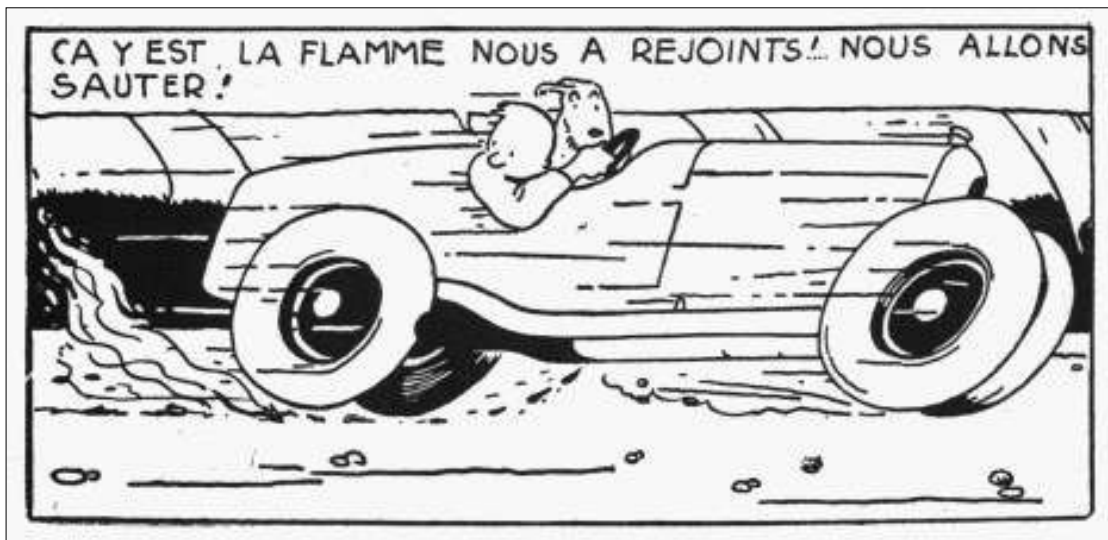
mouvement par une image qui rend visible la densité même du temps, en un jeu triomphal où virtuel et actuel échangent continuellement de place, dans la *multi-pli*-cation différentielle du tissu-cristal qui est la chair.

Dans un projet photographique de 2011 intitulé « Afterimage », Brad Farwell – auteur de la série « Mirror Displacements On Governors Island », que j’ai commentée dans le premier chapitre – crée à son tour de véritables stratifications de temps en réalisant des prises de vue de paysages urbains avec de longs temps de pose. Dans ces cadrages les gens bougent : quelqu’un se déplace rapidement – fantôme transparent dans le tissu fourmillant de la ville – d’autres s’arrêtent pour regarder ou photographier – nets, consistants, solidifiés par la lenteur que leur regard leur a imposé, comme si le fait d’avoir pris le temps de regarder les avait rendus à leur tour un peu plus visibles (fig. 36.1, 36.2 et 36.3).

Mais la stratification temporelle en images peut se pousser même plus loin, jusqu’à se faire véritable anamorphose. En 2009, le duo d’artistes français Adrien M et Claire B réalisent une vidéo intitulée, justement, *Anamorphose temporelle*, développant, par un logiciel, un effet de déformation dont est emblématique la célèbre photo prise par Jacques Henri Lartigue au Grand Prix de l’Automobile Club de France de 1913 (fig.37),



36.1, 36.2 et 36.3 Brad Farwell, images de la série *Afterimage*, 2011



37. Jacques Henri Lartigue, *Une Delage au Grand Prix de l'Automobile Club de France de 1912* [sic], 1913

38. Hergé, vignette tirée de *Tintin au pays des Soviets*, 1930

où l'on voit une voiture se déplacer à pleine vitesse, le mouvement étant rendu par la déformation ovalisante des roues et par l'inclinaison anormale des spectateurs. Pour mieux comprendre la nature du travail d'Adrien M et Claire B, je vais d'abord prendre le temps d'observer cette image de Lartigue.

Si, à l'époque de sa réalisation, l'auteur avait estimé cette photo ratée justement à cause de ses effets de déformation, pour la même raison elle devait devenir, quarante ans plus tard, l'image même du succès de l'œuvre de Lartigue. La raison pour laquelle cette image ressort déformée d'une manière qui suggère la vitesse et le mouvement est à attribuer à un hasard technique¹³⁹. En effet, l'appareil dont Lartigue se servait était muni d'un obturateur à rideau défilant verticalement du haut vers le bas, qui, placé près de la plaque photographique, permettait à une bande horizontale de cette plaque – correspondant à la fissure laissée ouverte par l'obturateur – d'être impressionnée, la bande se déplaçant à la verticale selon le temps du déclenchement. En plus, suivant les lois optiques de la *camera obscura*, l'image, produite par l'objectif et impressionnée sur la plaque, était retournée. Voilà donc que la

¹³⁹ Un compte-rendu très détaillé des raisons techniques de la distorsion de cette image, dont je vais donner ici juste quelques renseignements généraux, est fait par le physicien Jean-Marie Saint-Jalm dans son article intitulé « De la fortune d'un échec photographique », disponible à l'adresse internet suivante <http://www.galerie-photo.com/voiture-jacques-henri-lartigue-analyse.html#2>.

portion du cadrage où paraissent la route et les roues sont impressionnées en premier, alors que les spectateurs et le conducteur de la voiture le sont dans un second temps, la droite et la gauche s'inversant, bien entendu.

Or, les passagers de la voiture sont bien nets, tandis que les spectateurs apparaissent flous et inclinés vers la gauche, la roue étant ovale et inclinée à droite. Si l'on regarde attentivement l'image en gardant à l'esprit que la plaque était inversée, c'est comme si la photo s'impressionnait, plutôt que du haut vers le bas (direction de mouvement de l'obturateur), du bas vers le haut. Lorsqu'il a pris sa photo, Lartigue a déplacé sa caméra vers la droite pour suivre le mouvement de la voiture. Ainsi, les spectateurs développent un mouvement analogue en direction du côté opposé. Comme la plaque s'impressionne en temps différents en une progression verticale, les pieds et la tête des spectateurs ne peuvent pas être alignés : la tête – impressionnée sur la plaque en un second temps par rapport aux pieds – se trouve alors décalée vers la gauche.

La déformation de la roue relève du même principe. Si le photographe avait suivi le mouvement de la voiture pendant toute la durée de l'enregistrement, la roue aurait été à peu près circulaire. L'image révèle que, au moment du déclenchement, le mouvement de Lartigue était plus lent que celui du véhicule :

c'est pourquoi l'axe de la roue est déplacé vers la droite. Cependant, en fin d'enregistrement, le photographe se cale enfin sur la voiture : voilà pourquoi les passagers sont nets et non pas déformés. Comme dans le cas du miroir mobile de mes photographies d'eau, ici *un retard* de la perception et de la machine est ce que la technologie enregistre sous la forme d'une distorsion par laquelle le temps lui-même est mis en image. Malgré la fixité de l'image photographique, la voiture semble s'échapper du cadrage, elle *est là et déjà plus là* : l'impression que nous avons est qu'elle *aura été* ailleurs, partie vers d'autres destinations, rentrant par exemple dans la case d'un livre d'Hergé, où Tintin roule à toute vitesse accompagné par son fidèle Milou, les roues de leur voiture déformées par la rapidité de la course... (fig. 38).

Revenant à l'*Anamorphose temporelle* d'Adrien M et Claire B que je mentionnais tout à l'heure, il s'agit d'une prise de vue vidéo retransmise horizontalement ligne par ligne, avec un décalage de quelques secondes entre le haut et le bas qui fait que non seulement ce qui bouge apparaît déformé (tandis que les éléments fixes restent tels), mais que les mouvements sont *étrangement* fluides, au point de donner l'impression que les figures sont aussi légères et fines que des algues flottant au fond de la mer, enveloppées dans la densité du temps (fig. 39.1).



39.1. Adrien M et Claire B, *Anamorphose temporelle*, 2009

39.2. Adrien M et Claire B, *Anamorphose temporelle*, installation interactive conçue pour l'exposition *X, Y, Z, T les paysages abstraits*, 2013

Ce n'est pas au hasard si je choisis l'image de l'algue. En effet, cette image est utilisée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, lorsqu'il parle du ralenti au cinéma. « Le ralenti – écrit Merleau-Ponty – donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se *meut* pas »¹⁴⁰. Par cette phrase, explique Mauro Carbone, Merleau-Ponty critique

l'idée selon laquelle plus on perçoit une reproduction rapprochée du mouvement, plus cette perception est réaliste. Tout à l'inverse, une telle perception ne peut que fausser la logique perceptive qui unit immédiatement notre corps au monde. Par conséquent, notre corps ne pourra pas reconnaître l'action d'un de ses semblables dans les mouvements de celui-ci projetés au ralenti, mais il croira bien plutôt y observer une façon d'habiter le monde totalement différente de la sienne et plutôt semblable à celle d'une algue.¹⁴¹

Or, bien que ce passage de Merleau-Ponty et son interprétation

¹⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.* p. 78. Selon les études que Mauro Carbone et Anna Caterina Dalmaso ont consacrées à ce passage, cette phrase se réfère au ralenti de la séquence du dortoir mise en scène par Jean Vigo dans *Zéro de conduite* (FR, 1933). Cf. M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, pp. 108-111 et A.C. Dalmaso, « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique », dans *Chiasmi International*, N.16 : *Merleau-Ponty entre hier et demain*, Milano, Paris, State College, Mimesis, Vrin, Penn State University, 2014, p. 115.

¹⁴¹ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 111-112.

par Carbone se réfèrent au ralenti et non pas au phénomène plus complexe de l'anamorphose temporelle, ils contiennent des éléments théoriques qui nous intéressent quant à notre lecture de l'image-cristal, et qui peuvent également s'appliquer au cas de l'anamorphose temporelle. En effet, suivant le passage de Carbone et le rapprochant de nos analyses, ni la roue déformée de Latrigue, ni les figures tordues d'Adrien M et Claire B sont à proprement parler « réalistes ». Pourtant, nous y reconnaissons la densité du temps et du mouvement – bref, du devenir – à partir de notre propre expérience d'êtres en devenir. Carbone nous explique :

[c]'est [...] précisément parce que la logique perceptive montre que nous sommes unis au monde de manière immédiate et essentielle qu'elle empêche de séparer la considération du mouvement en tant que vécu par nous et en tant qu'ayant lieu dans le monde.¹⁴²

Se mesurant au même passage merleau-pontien, Anna Caterina Dalmasso écrit que la caractérisation que le philosophe donne du ralenti peut se référer à un passage de Jean Epstein, où cet effet cinématographique est vu comme une

¹⁴² *Ibid.*, p. 112.

« régression des corps à leur viscosité primordiale »¹⁴³. C'est facile de rapprocher cette caractérisation du ralenti de l'*Anamorphose temporelle* mise en place par la vidéo d'Adrien M et Claire B : l'impression est que nous puissions accueillir la vision extraordinaire de ces corps flottants et la reconnaître en tant que « cristallisation de temps » par le mouvement – un mouvement qui, en tant qu'entrelacement indissoluble d'espace-temps, est bien plus qu'un simple changement de lieu – justement grâce à la viscosité primordiale qui habite tous les corps en vertu de cet *éclatement perpétuel* par lequel l'être du monde ne cesse de se constituer, et qui fait que « nous sommes unis au monde de manière immédiate et essentielle ». Le mouvement-algue des corps dans l'œuvre d'Adrien M et Claire B, leur « pirouettement » dans l'espace dense du décalage temporel, est « vissage » au monde, être d'enveloppement, en-être.

Cela est d'autant plus évident dans une installation présentée par les deux artistes au cœur de l'exposition *X, Y, Z, T les paysages abstraits* (fig. 39.2). Il s'agit d'une œuvre interactive nous permettant de faire expérience de l'effet

¹⁴³ Anna Caterina Dalmaso d'après Jean Epstein : A.C. Dalmaso, « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique », dans *Chiasmi International*, N.16 : *Merleau-Ponty entre hier et demain*, op. cit., p. 122, n. 89. Cf. J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946, p. 59 : « toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale ».

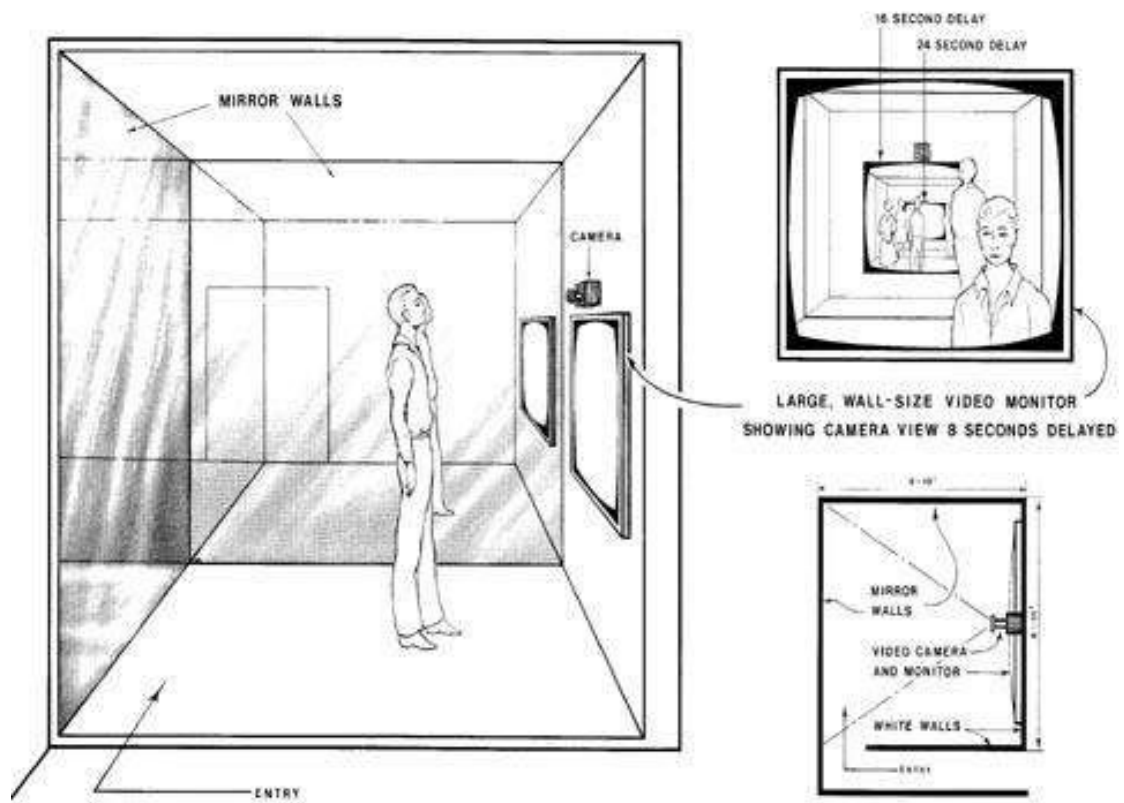
d'anamorphose temporelle en direct : capturée par une caméra, notre image est retransmise sur un écran avec le décalage temporel entre le haut et le bas que nous avons déjà décrit. Nous voyons donc notre image fixe comme dans un miroir. Mais dès que nous bougeons, notre image s'enveloppe, se visse, se tord. Dans le « miroir » constitué par l'ensemble de la caméra et de l'écran, nous voyons notre devenir algues : tout en restant humains, par le regard, nous partageons cette « façon d'habiter le monde totalement différente » de la nôtre que la déformation nous présente, tel un cristal de temps à plusieurs facettes.

De plus : tout comme le *punctum* de Barthes ou l'objet petit *a* lacanien¹⁴⁴, l'anamorphose est ce temps imaginé, ce temps fait image, cette présentation de passé, présent et futur en tant qu'entrelacement et réversibilité de virtuel et d'actuel. Et si l'objet petit *a* est le détail ouvrant au chiasme je-autre, il est bien aussi le lieu déclenchant le désir, l'objet-cause du désir : comme le répète souvent Lacan, « le désir de l'homme est le désir de l'autre ». Le désir, en ce sens, sera donc – ou mieux, *aura été* – emmêlement d'actualité et virtualité, enveloppement d'extases temporelles, forme toujours en train de se faire dans l'écart, la coupure, le retard d'un inconscient

¹⁴⁴ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 113, n. 19.

qui est *déjà passée dans la continuité de sa présence changeante* – un « Ça » appartenant à un temps *mythique* dont on pourrait dire, évoquant le titre anglais d'une installation de l'artiste contemporain Dan Graham, qu'il est *present continuous past*.

En effet, les œuvres d'anamorphose temporelle d'Adrien M et Claire B semblent tirer quelques inspirations du travail de Graham : je me réfère en particulier à l'installation que l'artiste intitule justement *Present Continuous Past(s)* (1974) (fig. 40). Déjà, l'écho entre ce titre et la caractérisation de l'étrange futur antérieur qui pour Barthes est déclenché par un certain type de *punctum* est surprenant. Mais venons à décrire l'installation, première de la série, élaborée par l'artiste dans les années soixante-dix du siècle dernier, des *Time Delay Rooms*. Dans une pièce partiellement revêtue de miroirs censés restituer, par le reflet du visiteur, l'image du temps présent, l'artiste place une caméra qui capture tout ce qui se passe dans la pièce, la transmettant sur un écran avec un retard de huit secondes. Le visiteur verra donc ses propres mouvements dans le miroir, et les reverra ensuite répétés dans l'écran. Si le corps du visiteur n'empêche pas la caméra de « voir » le miroir, celle-ci capturera aussi l'image reflétée de l'écran, qui transmet l'image « actuelle » avec ce retard la rendant « virtuelle ». Ainsi, le visiteur verra sa propre image dans le miroir, la même image écartée de huit secondes dans l'écran et, dans le miroir



40. Dan Graham, *Present continuous past(s)*, 1974

qui apparaît dans l'écran, la capture d'une image qui se réfère à seize secondes avant. Et encore, dans cette image du moniteur reflétée par le miroir, il y aura une deuxième image du moniteur reflétée : celle-ci, par contre, montrera les images capturées vingt-quatre secondes auparavant, entourées par une scène de seulement seize secondes avant, et ainsi à l'infini. Nous revenons, par le travail de ce pionnier de l'art vidéo, à la mise en abîme comme mise en image du cristal en tant qu'image d'enveloppement de temps en un tourbillon d'actualité et virtualité.

En effet, dans l'image cristal – tout comme le réel et le virtuel subsistent en un enlacement indiscernable –, les dimensions temporelles s'enveloppent les unes les autres dans un temps a-chronologique¹⁴⁵ ne pouvant que rappeler la temporalité mythique de l'inconscient, à laquelle Merleau-Ponty référait l'horizon charnel de la réversibilité. C'est bien dans cet enveloppement mutuel de passé, présent et futur que

¹⁴⁵ Le chercheur allemand Oliver Fahle parle de temporalité a-chronologique se référant à l'image-temps de Deleuze : « Les perturbations subies par les actions [au sens du cinéma classique hollywoodien d'action auquel se réfère l'image-mouvement] conduisent les images vers un temps qui n'est plus chronologique, mais qui produit une *temporalité a-chronologique* au sein de laquelle différents niveaux (séparés dans l'image-action) sont distinctement reliés : le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, l'état de veille et le rêve, la perception et le souvenir ». (O. Fahle, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », dans A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, P.U.F., 2005, p. 135. C'est moi qui souligne).

nous ressentons le plus la densité du temps : « ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne », écrit Deleuze¹⁴⁶.

Pensons au *Miroir* (URRS, 1975) d'Andreï Tarkovski, que Deleuze cite en illustrant l'image cristal. Dans ce film, l'enveloppement du temps sur soi-même est mis en scène de manière magistrale, la structure intime du film étant celle du cristal. À propos de Tarkovski, dans le film *The Pervert's Guide to Cinema*, Žižek a dit que ce qui le rend intéressant est

la forme même de ses films. Tarkovski utilise cet élément matériel de la densité pré-narrative : le temps même. Le temps n'est pas tout simplement un médium léger et neutre dans lequel les choses se passent : nous sentons la densité du temps même.

Considéré comme l'une des meilleures œuvres du réalisateur russe, *Le miroir* est peut-être l'un de ses films les plus complexes. Il s'agit d'un film autobiographique dépourvu d'une ligne narrative traditionnelle. Dans son étoffe intriquée s'entrelacent souvenirs, rêves, vers poétiques, séquences historiques, lieux et personnes, en un flux de conscience fait d'images qui défilent devant la caméra – et souvent devant des miroirs. Mais ce qui rend ce film un véritable jalon pour notre

¹⁴⁶ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 110.

analyse, ce n'est pas tellement ses miroirs, mais le miroir facetté que le film lui-même est, car il réunit en une seule expérience filmique l'imaginaire et le réel, le *je* et l'autre, parcourant le temps dans sa densité matérielle plutôt que le représentant par un dessin chronologique. Tarkovski met en images les réflexions et les émotions d'Alexeï, à travers l'enfant qu'il était et l'enfant qu'il a (interprétés par le même acteur), à travers la figure de sa jeune mère et de sa femme (interprétées par la même actrice), aussi bien qu'à travers sa vieille mère (interprétée par la mère de Tarkovski) : un jeu de personnages qui *fait miroir*. Le protagoniste du film émerge de manière transversale de ce flux d'images-miroir sans pourtant jamais se montrer : il se dessine dans la différence tracée par les autres personnages, dans leur interaction réciproque, dans la relation avec les personnes et les lieux que parcourent le film comme dans une vie. Le visage du protagoniste n'apparaît jamais *au présent* dans le film : Alexeï n'est jamais *au présent*, et toutefois il est toujours présent, puisque présenté dans la temporalité entrelacée de ses rapports avec le monde et les autres.

Cela nous ramène aux images d'Allison Diaz : ces portraits facettés réalisés à partir d'un collage de plusieurs images de personnes différentes. L'impression était de voir, dans chaque portrait, un seul sujet morcelé. En effet, ce sujet

n'était que le résultat d'une interaction des fragments de plusieurs *autres* sujets, naissant de leur juxtaposition, émergeant de leur relation, en un véritable renversement des dynamiques platoniciennes. Or, tout comme dans *Le miroir* de Tarkovski, les sujets des portraits de Diaz – qu'on peut bien, à ce point, qualifier d'images-cristaux – n'ont jamais été *au présent* par eux-mêmes, mais sont rendus présents par l'interaction des éléments morcelés et *autres* qui les constituent, et qui les constituent à partir de la coupure essentielle les parcourant, qui fait de ces portraits les pilules temporelles d' « un passé qui ne fut jamais présent »¹⁴⁷, « plus profond que tout passé qui a été, que tout présent qui fut »¹⁴⁸.

Revenant à Tarkovski, Deleuze écrit que

« *Le miroir* » constitue un cristal tournant, à deux faces si on le rapporte au personnage adulte invisible (sa mère, sa femme), à quatre faces si on le rapporte aux deux couples visibles (sa mère et l'enfant qu'il a été, sa femme et l'enfant qu'il a).¹⁴⁹

¹⁴⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁸ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁹ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 101.

Nous pourrions donc dire que, avec ses faces multiples, *Le miroir* est un ensemble tournant de miroirs qui se regardent, où actuel et virtuel, tout comme passé, présent et futur, subsistent en un chiasme portant en soi la puissance originaire d'un éclatement perpétuel.

Solaris (URRS, 1972), est l'un des films les plus célèbres de Tarkovski, réalisé lorsque le projet du *Miroir* était déjà bien mûr, « les prises de vue sont précédées d'une dé-saturation complète de l'espace écranique » écrit Lilya Kaganovsky, spécialiste de culture visuelle russe. « Comme Deleuze nous le dit, c'est bien dans des moments comme celui-ci que le spectateur est obligé de faire face à l'image elle-même »¹⁵⁰. De façon même plus explicite que dans *Le miroir* – où le protagoniste ne nous était jamais montré, n'était jamais *au présent* – ici nous pouvons voir comment, de manière assez provocatrice, l'image s'impose avec sa force *fantomatique* précisément *en n'étant pas présente*. Cette force nous fait ressentir la profondeur du réel, nous la rend présente sans qu'elle soit *au présent* : comme Kaganovsky l'écrit encore,

¹⁵⁰ L. Kaganovsky, « *Solaris* and the White, White Screen », dans V. A. Kivelson, J. Neuberger (éds.), *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, p. 231, c'est moi qui traduis. Le titre de l'article de Kaganovsky, « *Solaris* et l'écran blanc, blanc », se réfère au titre originellement pensé par Tarkovski pour *Le miroir* : « Un jour blanc, blanc » (cf. *ibid.*, p. 232).

les images de l'écran désaturé [...] obligent le spectateur à un face à face momentané avec ce que Jacques Lacan appelait le Réel – à savoir, avec ce qui est inassimilable et qui ne peut pas être situé dans une structure narrative, ni dans n'importe quelle autre structure symbolique.¹⁵¹

L'image ne représente pas le réel : pour le dire avec un philosophe de la même génération que Deleuze, Jean-François Lyotard, elle présente *qu'il y a* de l'imprésentable¹⁵², et ainsi scelle son lien indissoluble au réel, à savoir, à ce qui est proprement imprésentable. Dans cette étrange présentation, l'image peut ne pas être présente – comme dans le cas de *Solaris*, où elle se dissout – , ou, peut être présente dans la différence – comme dans *Le miroir*, où elle se constitue d'autres images, *par(mi)* les autres images. Dans tous les cas, elle n'est jamais *au présent*. Dans un entretien célèbre pour les *Cahiers du cinéma*, Deleuze affirme :

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵² « Lyotard voit dans la conception kantienne du sublime une esthétique de la présentation de ce *qu'il y a* de l'imprésentable. Le sublime – comme il affirme – ne peut en effet que présenter la “disproportion” – *l'extrême pauvreté* – de ce qui est présentable au regard de l'imprésentable, en en procurant donc une présentation “négative” » (M. Carbone, *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001, op. cit.*, p. 52). La peinture sublime sera donc « “blanche” comme un carré de Malévitch » (J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 27). Cf. *infra*, *Conclusions*, p. 485 et p. 493).

il me semble évident que l'image n'est pas au présent. Ce qui est au présent, c'est ce que l'image « représente », mais pas l'image elle-même. L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler [...]. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent.¹⁵³

C'est pourquoi Deleuze souligne que Tarkovski « définit le cinéma par la “pression du temps” dans le plan »¹⁵⁴. La simultanéité des extases temporelles dans l'image, cette concrétion de temps qu'excède chacune de ses dimensions, en est à la fois enveloppement réciproque et développement continu, ce qui rend l'image – dès que, comme le dit Deleuze, elle est créatrice – originaire en éclat perpétuel. Dans l'élan déflagrant, le dehors est dedans, et le dedans est dehors : ainsi, à la réversibilité du temps correspond une réversibilité de l'espace. L'image est charnelle, « phénomène de miroir »¹⁵⁵ :

¹⁵³ G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », dans *Cahiers du Cinéma*, N. 380, février 1986, p. 32.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ C'est ainsi que Merleau-Ponty caractérisait la chair : cf. Id., *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 303. (cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 253).

en lui apprenant, elle nous appartient, et en nous appartenant, nous lui appartenons.

Pensons au film le plus célèbre des frères Wachowski, *The Matrix* (USA, AU, 1999) : il y a, dans ce film, une scène emblématique de la chair en tant que phénomène de miroir. Il s'agit du moment où le protagoniste interprété par Keanu Reeves, Néo, se trouve à faire face à un étrange miroir : une fois touché, ce miroir enveloppe, envahit, pénètre littéralement le corps du personnage de la surface jusqu'aux viscères (fig. 41.1)¹⁵⁶. Une phrase de Deleuze semble coller parfaitement à cette scène : « le miroir semble absorber, et l'être qui se réfléchit en lui, et l'être qui regarde l'image »¹⁵⁷. Dans le miroir, l'image est pure concrétion de temps où l'actuel et le virtuel, ainsi que les espaces qui y sont liés, peuvent mythiquement coexister.

Entrant en contact avec ce miroir, Néo *en devient* un, à savoir, il devient à son tour miroir et passe ainsi dans le monde « vrai ». Je dis « vrai » entre guillemets puisque, dans le film, la matrice est le monde illusoire : « La Matrice est partout. Elle nous enveloppe [...] C'est le monde qui a été placé devant

¹⁵⁶ Cette image reviendra dans la seconde partie de ma recherche, lorsque je théoriserai la notion de « voile prismatique ». (cf. *infra*, chapitre 5, §5, p. 441-442).

¹⁵⁷ G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968, p. 300.

tes yeux pour te cacher la vérité »¹⁵⁸.

Pourtant, dans le platonisme, la matrice est proprement le modèle qui trouve sa place dans le monde hyperuranionique des idées, à savoir, le monde « vrai ». Or, si le renversement que les frères Wachowski mettent en place ne bouleverse pas le questionnement platonicien de leur film¹⁵⁹, qui pivote sur la distinction entre monde « vrai » et monde « apparent », elle en souligne néanmoins le caractère irrémédiablement glissant et incertain. À propos de ce glissement de l'actuel dans le virtuel et vice-versa – qui, comme on l'a vu, implique nécessairement un entrelacement des extases temporelles – il est intéressant de s'arrêter un instant sur une image tirée de la scène la plus célèbre de *The Matrix*, à savoir celle où Morpheus propose à Néo le choix entre la pilule bleue et la pilule rouge : la matrice-illusion ou la vérité¹⁶⁰. Arrêtons-nous sur le moment

¹⁵⁸ Ainsi dit Morpheus à Néo dans un dialogue du film.

¹⁵⁹ C'est pourquoi Žižek est convaincu que les frères Wachowski ne sont « que deux personnes qui flirtent de manière superficielle avec certaines notions “postmodernes” et New Age les exploitant de façon confondue » (voir l'article « Matrix riletto da Žižek », paru sur « Il Manifesto » le 8 juin 2003).

¹⁶⁰ Žižek estime le choix entre monde « vrai » et monde « apparent » (les pilules rouge et bleue proposées par Morpheus à Néo) clairement insuffisant. Dans son *Pervert's Guide to Cinema*, il observe que « le choix entre la pilule bleu et la pilule rouge n'est pas un véritable choix entre illusion et réalité. Bien sûr, la matrice est une machine à fictions, mais il s'agit de fictions qui structurent déjà notre réalité ». Le philosophe et psychanalyste slovène revendique alors une troisième pilule en mesure de nous restituer l'illusion constitutive de la réalité même. Sur la distinction entre *réalité* et *réel*, cf. *infra*, chapitre 4, §2, p. 356-357.



41.1. *The Matrix*, USA, AU, 1999, la scène du miroir engloutissant Neo

41.2 *The Matrix*, USA, AU, 1999, la scène du choix

où les lunettes noires de Morpheus, que nous voyons en très gros plan, réfléchissent, en une citation raffinée des miroirs ronds de la peinture flamande, les mains ouvertes de Morpheus lui-même offrant les pilules et l'image de Néo pondérant le choix (fig. 41.2.). Ce qui, dans cette capture d'écran, est tout à fait bizarre, est que, dans les deux verres, deux moments différents peuvent se distinguer. Si à droite nous voyons Néo hésiter devant la pilule bleue, à gauche il tend sa main pour prendre la pilule rouge, *en un seul cristal de temps*. En somme, dans une seule image, le temps et l'espace, tout comme l'actuel et le virtuel, en implosant, explosent.

CHAPITRE QUATRE
EMBRA(S)SER L'IMAGE

I. Feu-caliser l'image

Pour résumer ce que nous avons développé au cours des chapitres précédents, nous pourrions dire, avec Gambazzi, que

la spatialité dans sa détermination la plus originaire est, tout comme la temporalité [...] une *fissure* et *fente* du Je, cette appartenance au monde qui lui est propre, qui fait que le Je est toujours déjà un autre. Le temps et l'espace sont à penser comme l'être-autre du sujet, comme la *différenciation originaire* qui constitue son attelage à l'être. [...] Cet attelage du sujet à l'être [...] est son *incarnation* et son *inconscient*.¹

En transcrivant ce passage de Gambazzi, j'ai voulu mettre en évidence certain(e)s mots et expressions : d'abord, les termes « fissure et fente », pour leur renvoi à l'inconscient et à sa structure de faille. Ensuite, l'expression « différenciation originaire », pour son rappel à l'horizon de la chair. Enfin, précisément les mots « inconscient » et « incarnation », à savoir ceux qui expriment les résultats nécessaires des références précédentes. Gambazzi nous dit que l'attelage du sujet à l'être, rendu manifeste par les images, est donc cet

¹ P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, op. cit., p. 117. C'est moi qui traduis et souligne.

écart dans notre expérience spatio-temporelle coïncidant avec la réversibilité charnelle entre moi et l'autre d'où jaillit éternellement le désir². En termes lacaniens, nous pourrions l'appeler objet *a*, ou regard, ou encore faille de l'inconscient, en gardant toujours à l'esprit que l'inconscient est « expression fondamentale de l'en-êtré »³. Walter Benjamin aurait parlé d'« aura »⁴, à savoir quelque chose dont l'œil ne peut pas s'apaiser. D'ailleurs, nous l'avons déjà dit : dans l'horizon réversible de la chair, le désir demeure inépuisable⁵, insistant en tant que désir de cet autre que je suis et en tant qu'ayant lieu dans un temps mythique – celui de l'inconscient – où il n'y a ni un avant ni un après, à savoir un moment où désirer et un moment où apaiser le désir, mais plutôt une explosion libidinale perpétuelle, un feu toujours potentiellement allumé.

D'un tel feu, la glace nous fait percevoir l'ardeur. Il suffit de penser, en ce sens, au film d'horreur réalisé en 2008 par Alexandre Aja et intitulé *Mirrors* (USA, RO, 2008). Le protagoniste, interprété par Kiefer Sutherland, est un ancien

² Il est évident que, coïncidant avec un vide, cet attelage, loin de pouvoir se constituer comme un point d'appui pour un sujet plein et dominant, présentera plutôt ce que, avec Lacan, nous avons voulu appeler un \$ barré.

³ Ainsi Gambazzi, cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 263.

⁴ Sur l'aura chez Benjamin Cf. notamment *infra*, chapitre 4, §2, p. 347-352.

⁵ Cf. *supra*, tout le troisième chapitre.

police obligé de démissionner de son travail suite à un accident ayant coûté la vie à un collègue. Il accepte donc de devenir veilleur de nuit dans un grand magasin brûlé et abandonné, qui s'avérera être un ancien hôpital psychiatrique ayant servi de laboratoire d'essai pour des cures expérimentales sur des patients schizophréniques. Les seuls *survivants* – ou peut-être vaut-il mieux dire *non-morts* – dans le squelette lugubre et inquiétant de ce palais *détruit par un incendie* sont des miroirs exerçant sur ceux qui les regardent une dangereuse fascination qui, dans le développement horrifique du film, deviendra menace mortelle. Le premier élément de fascination de ces miroirs, qui est aussi la raison de leur pouvoir inquiétant, est que les images réfléchies *regardent* les personnes se trouvant devant les glaces – ce qui nous renvoie aux questions que j'ai soulevées au début du troisième chapitre, lorsque j'ai illustré le stade du miroir chez Lacan⁶. Mais dans *Mirrors* les images ne se limitent pas à regarder les personnages : en effet, elles les attaquent, donnant ainsi lieu à des scènes profondément dérangeantes. Une circonstance emblématique en ce sens est celle où l'image du corps du personnage se regardant dans le miroir s'embrase et commence

⁶ Cf. *supra*, chapitre 3, §1, p. 214-247.



42. *Mirrors*, USA, RO, 2008: l'homme brûle dans le miroir mais pas hors du miroir



43. Treska van Aarde, *Cri*, sans date

à se rouler au sol en criant, victime d'atroces souffrances⁷. Ce n'est que plus tard, quand le plan détourne l'image réfléchie pour s'adresser au personnage, que nous nous rendons compte du fait que seul l'homme réfléchi dans le miroir est enveloppé par le feu assassin, alors que celui qui se trouve devant la surface spéculaire se contracte de façon irréfrenable, mais sans raison apparente (fig. 42). En lisant cette scène selon la grammaire lacanienne, on pourrait dire que le feu correspond au Réel de l'altérité, présenté par le miroir, qui, en perçant la peau Imaginaire de l'identification spéculaire, se rend visible sur la glace, tel un fantôme informe dont nous n'arrivons pas à supporter la puissance dévorante et inépuisable. En effet, devant le pouvoir insoutenable de cette image qui brûle, le personnage face au miroir se tord et crie.

De manière semblable, dans un *Cri* aux notes munchiennes, la peintre hollandaise Treska van Aarde fait coïncider la bouche grande ouverte de sa figure dessinée avec ce qui ressemble à un miroir, d'où se libèrent les traits de la figure elle-même, en une explosion de coups de pinceau tout

⁷ Cette scène – tout comme, plus en général, le film d'Aja – m'a été signalée en relation au discours lacanien par Manon Sauce et Amélie Luttenchlager, que je tiens ici à remercier.

aussi indomptables que des flammes (fig. 43)⁸. La figure de van Aarde se regarde dans le miroir et s'embrase. Peut-être puisque, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « [l]'image brûle : elle s'enflamme, elle nous consume en retour ».⁹

Dans le deuxième chapitre, en réfléchissant sur le regard des images et sur sa capacité à nous interpeller, à nous *piquer*, nous nous étions demandés, avec William J. T. Mitchell, ce que veulent les images. En poussant à sa limite la réponse possible que le chercheur américain proposait – « rien du tout »¹⁰, – j'avais suggéré que, peut-être, ce que les images veulent est plutôt *du rien*, un néant nietzschéen, un couché de soleil dans lequel la nécessité métaphysique d'un modèle préalablement établi finirait par se dissoudre, faisant de l'espace pour une nouvelle création : la naissance d'une multiplicité de soleils interagissant en un montage de lumières entretissées d'ombre qui puisse donner lieu à un long instant *enflammé* de vie et de mort¹¹. Et bien, d'après Didi-Huberman, ce que l'image veut

⁸ Je suis venue à la connaissance de cette image grâce à un article de la théoricienne des images Mieke Bal (M. Bal, *A Mieke Bal Reader*, Chicago-London, Chicago University Press, 2006, p. 306). Toutefois, l'interprétation que je développe ici est totalement indépendante par rapport à celle de Bal.

⁹ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », dans L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 11.

¹⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 206.

¹¹ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 207.

c'est justement « la flamme »¹². Le philosophe français compare l'image à une phalène s'agitant autour d'une bougie allumée :

C'est vers la flamme qu'elle va et vient, qu'elle s'approche, qu'elle s'éloigne, qu'elle s'approche un peu plus près. Bientôt, d'un coup, elle s'enflamme. Émotion profonde. Il y a sur la table un minuscule flocon de cendre.¹³

L'image particulière que Didi-Huberman nous invite à observer en ce sens relève de l'œuvre de l'artiste italien Claudio Parmiggiani¹⁴. Intitulée *Luce luce luce*, il s'agit de la trace du vol d'un papillon que la flamme a enregistré sous la forme d'une tache de suie moirée, imprimant sur la surface lisse d'un mur le devenir-cendre de la phalène (fig. 42). Dans son livre consacré à l'œuvre de Parmiggiani¹⁵, Didi-Huberman remarque qu'« au lieu d'un cadavre multicolore épinglé sur la planche de l'entomologiste »¹⁶, ce qui *reste* ici est une trace

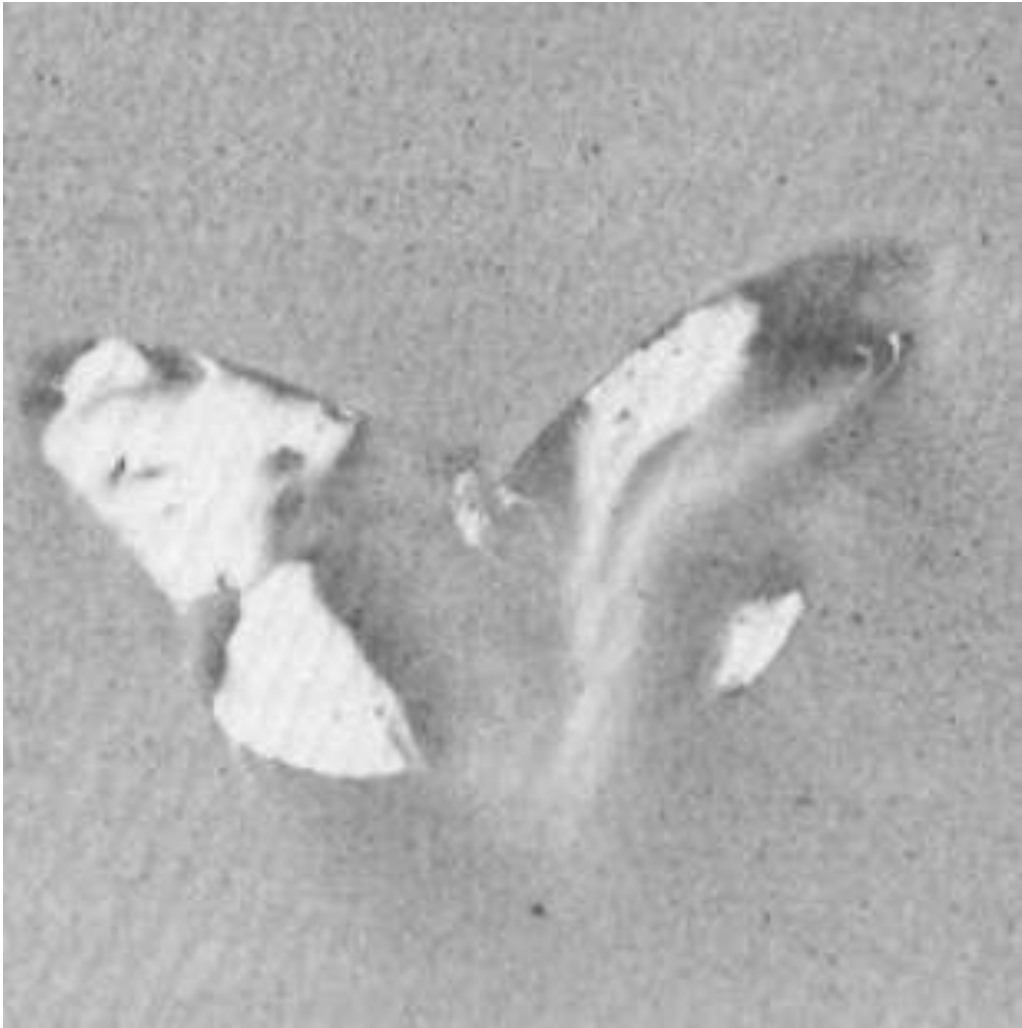
¹² G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 21, fig. 4.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001

¹⁶ *Ibid.*, p. 100.



44. Claudio Parmiggiani, *Luce luce luce*, 1999 (détail)

« en grisaille »¹⁷, pourtant « somptueuse »¹⁸, de ce que le papillon a été *dans son devenir*, une empreinte de son mouvement, d'un instant plein de vie – tellement plein de vie, on pourrait ajouter, qu'il culmine dans la mort. Il s'agit de quelque chose de semblable à ce que je décrivais tout à l'heure, reprenant les réflexions du deuxième chapitre : *un long instant enflammé de vie et de mort*¹⁹. C'est bien cela, ce que l'image désire.

En effet, d'après Didi-Huberman, l'image brûle d'un *désir*²⁰ qui ne fait qu'un avec le « *réel* dont elle s'est, à un moment, approchée »²¹ ; elle brûle de la *destruction*²² à laquelle – indestructible puisqu'infiniment en devenir²³ – à chaque transformation elle cède tout en s'y soustrayant ; elle brûle de sa *lueur*²⁴, qui est « la possibilité visuelle ouverte par sa

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 207.

²⁰ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 51.

²¹ Cf. *ibid.*

²² Cf. *ibid.*

²³ En se référant à la cendre des œuvres de Parmiggiani, à cette poussière grasse, cette suie dont l'artiste italien se sert comme matériau de son travail plastique, Didi-Huberman met en évidence le caractère intimement indestructible de la poussière : « [l]a poussière [...] forme l'écume indestructible de la destruction » (G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 55).

²⁴ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 51.

consommation même »²⁵. Elle brûle, enfin, de son *mouvement*, que Didi-Huberman qualifie, en un écho nietzschéen, d'« intempestif »²⁶. Un tel renvoi à Nietzsche me suggère un lien très proche entre le caractère brûlant de l'image et la temporalité mythique typique de l'image cristal, telle qu'on l'a évoquée dans le troisième chapitre, à savoir, une temporalité très similaire à celle, « fissurée », de l'inconscient, à laquelle j'ai voulu rapprocher, suivant Deleuze, les circonvolutions de l'éternel retour²⁷.

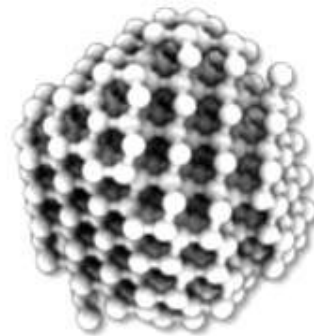
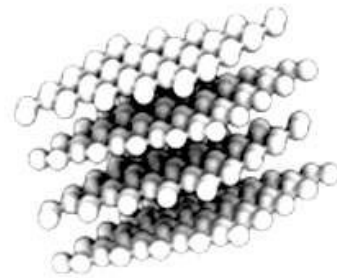
J'aimerais pousser encore plus loin ce réseau de montages théorétiques, en liant le feu et le cristal à travers la figure d'un type particulier de cristal, qui est bien le cristal par excellence dans l'imaginaire collectif : le diamant (fig. 45.1)²⁸. Le diamant, c'est du carbone pur cristallisé dans des conditions de pression extrêmement élevées et à des températures qui varient entre les 1500° et les 2000°. On pourrait dire que l'un des éléments qui fait naître ce cristal est donc la réaction à quelque chose qui brûle. Les diamants arrivent à la surface lors des éruptions volcaniques – lorsque la terre se fait feu

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. *ibid.*

²⁷ Cf. *supra*, chapitre 3, §3, p. 316.

²⁸ Je tiens à remercier Mme Ginevra Fregosi, ingénieur chimiste, pour avoir répondu à mes questions à propos du diamant et de ses possibles transformations.



45.1 Le diamant: le cristal par excellence vu par les yeux – c'est vraiment le cas de le dire – du nain Simplet dans le film Disney *Blanche-Neige et les Sept Nains*, USA, 1937

45.2 Allotropes du carbone : la graphite et le diamant (gauche) et leur structure (droite)

liquide – mais seuls ceux qui sont enveloppés de Kimberlite, une roche qui fait écran à la chaleur de la lave, sont sauvés de la combustion. En effet, dans des conditions particulières de température et pression, le diamant peut bien brûler jusqu'à se consommer complètement. Dans des conditions très spécifiques – à savoir, chauffé à des hautes températures sous vide poussé ou dans certaines combinaisons spécifiques de température et pression – il peut même se transformer en graphite (fig. 45.2). D'ailleurs, Nietzsche l'avait bien écrit : « [à] ta propre flamme nécessairement tu voudras brûler ; comment voudrais-tu te rendre neuf si tout d'abord ne t'es fait cendre ? »²⁹ Mais le graphite est aussi la substance de départ utilisée dans certains procédés non-industriels de création du diamant synthétique : ³⁰ réversibilité potentielle du diamant et de la graphite, *précession réciproque* de l'un sur l'autre, où chacun est un concentré d'identité et de différence, puisque les deux composés partagent la même structure chimique, mais se différencient quant à la structure cristalline, extrêmement stable chez le diamant, plus faible chez le graphite – éternel retour des différences.

²⁹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, « De la voie du créateur », p. 78.

³⁰ Dans le domaine industriel, d'habitude le diamant se produit à partir du gaz méthane.

L'exemple des figures du diamant et du graphite montre que l'image-cristal de Deleuze partage avec l'image-papillon de Didi-Huberman un fond incandescent, une *mémoire de feu*³¹ qui coïncide avec l'*intempestivité* de l'« essentielle vocation à la survivance, au *malgré tout* »³² qui, d'après Didi-Huberman, caractérise les images. Et c'est bien en raison d'une telle vocation à la survivance, que nous pourrions dire que, de quelque façon, les images sont toujours libidinales, toujours *non-mortes*³³. Cela s'avère être particulièrement significatif lorsque l'on pense qu'aujourd'hui une entreprise suisse, active dans plus que vingt pays du monde entier, adresse à ses clients la promesse assez perturbante de synthétiser en laboratoire un « diamant souvenir » à partir des cendres d'un cher défunt³⁴. Une telle pratique commerciale se présente comme la possibilité de transformer les cendres impalpables du cadavre en une *image d'éternité*, de faire vivre ce corps mort sous forme d'un *autre* corps – d'où le caractère perturbant de cette pratique. « Au contraire des inhumations traditionnelles – lit-

on sur le site internet de l'entreprise – le diamant souvenir

³¹ Je reprends ici une belle expression de Jacques Derrida. Cf. J. Derrida, *Feu la cendre* [1987], Paris, Des Femmes, 1998, p. 19.

³² G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 52.

³³ Cf. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.*, p. 72.

³⁴ Voir le site de l'entreprise <http://www.algordanza.com/fr/diamant-souvenir>

permet de matérialiser le deuil, le souvenir quotidien du défunt »³⁵. Voilà l'aspect intéressant de l'initiative : matérialiser le deuil c'est, pour le dire avec une expression de Parmiggiani, essayer de répondre à une *urgence de la mémoire*³⁶. Et « que vise [...] l'urgence de la mémoire, si ce n'est, tout à la fois, le désir de l'éternel retour et l'éternel retour du désir ? »³⁷ se demande Didi-Huberman. On a affaire ici à un

passé qui se présente, qui resurgit, le passé de la répétition comme différence, selon l'analyse magistrale que Deleuze a pu donner de l'éternel retour nietzschéen comme de la répétition freudienne.³⁸

S'il est vrai que chaque trace de mémoire est susceptible de tomber dans l'oubli et que les images sont toujours porteuses d'une certaine mémoire³⁹, il est vrai aussi qu'il est impossible de parler d'images sans évoquer la cendre, à savoir

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cf. C. Parmiggiani, « Etoile, sang, esprit. Entretien avec Elisabetta Mondello », in Id., *Livre d'heures. Dessins de projets*, Genève-Milan, MAMCO-Mazzotta, 1996, p. 13.

³⁷ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ En se mesurant implicitement à la question posée par W.J.T. Mitchell, à savoir « que veulent les images ? », l'hypothèse de Carbone est bien que ce que les images veulent est *témoigner* (cf. M. Carbone, *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, *op. cit.*, p. 118-122).

la possibilité de leur destruction⁴⁰. En effet, les images sont susceptibles d'être détruites et elles le sont bien souvent – que ce soit par l'érosion impitoyable du temps ou la furie iconoclaste de l'homme. D'ailleurs, que sont les œuvres de Parmiggiani lui-même, si ce ne sont des images de la destruction d'images ? Mais c'est justement

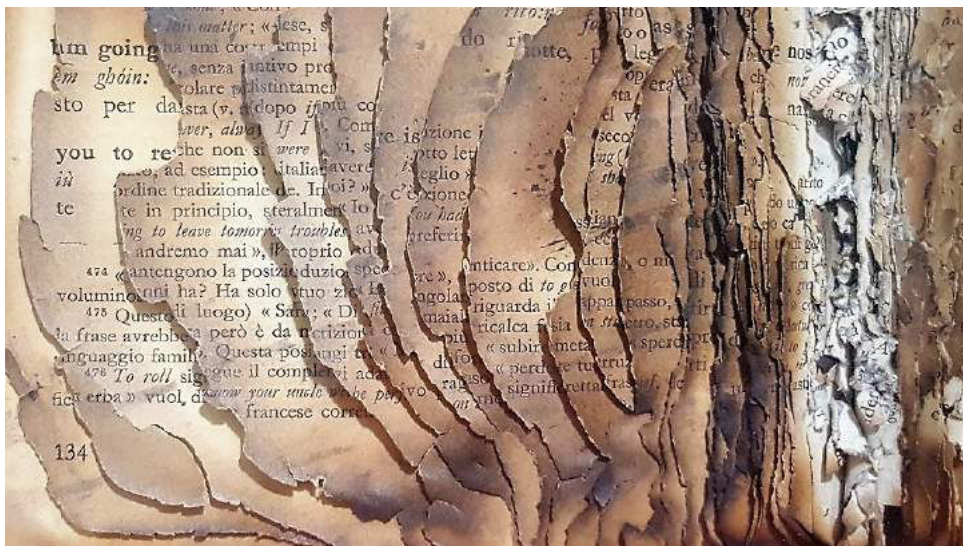
en découvrant la mémoire du feu dans chaque feuille qui n'a pas brûlé que nous faisons l'expérience – si bien décrite par Walter Benjamin [...] – d'une barbarie documentée dans chaque document de la culture.⁴¹

En 2012, lors de l'une de ses dernières expositions, Bernard Aubertin, artiste-pyromane qui s'inscrit dans le sillage d'une tradition brûlante qui d'Yves Klein va jusqu'à Zhang Huan, déclara : « Depuis 50 ans je brûle des livres pour faire table rase des liens du passé ». ⁴² Parmi les œuvres exposées à la galerie Jean Brolly de Paris, en effet, figurent les débris de nombreux livres ayant été dévorés par les flammes (fig. 46.1 et 46.2). En les regardant, pourtant, je n'ai guère l'impression d'une « table rase des liens du passé. » Les cicatrices laissées

⁴⁰ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴² Voir le communiqué de presse sur le site de la galerie <http://www.jeanbrolly.com/expo/livres-brules/>



46.1 Bernard Aubertin, *Livre brulé*, 2011

46.2 Bernard Aubertin, *Livre brulé*, 1974, détail

par le feu sur les pages des livres nous interpellent, nous obligent à regarder, à considérer leur statut de trace, à nous interroger sur la mémoire des pages perdues, à sauvegarder le souvenir de ceux qui restent. Dans le roman le plus célèbre de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, le diable en personne affirmait que : « les manuscrits ne brûlent pas »⁴³. Comme Didi-Huberman estime absurde, en vertu de leur fonction commémorative, « d’opposer images et mots, les livres d’images et les livres tout court », je pense pouvoir affirmer, avec le Maître, que, en quelque sorte, c’est justement en s’embrasant que *les images ne brûlent pas*. Dans le feu potentiel de chaque image survivante, en effet, même les images perdues reviennent, tels les événements refoulés qui émergent des lacunes de la conscience.

II. *Le feu du diamant*

Semblablement à la psyché humaine, le labyrinthe des images se compose justement, comme le remarque bien Didi-Huberman, « d’intervalles et de lacunes autant que de choses observables ».⁴⁴ Il s’agit donc de prendre le risque de

⁴³ M. Boulgakov, *Мастер и Маргарита* [1967], tr. fr. C. Ligny, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Laffont, 2012, p. 481.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, « L’image brûle », *op. cit.*, p. 24.

rapprocher les fragments hétérogènes dont nous disposons, pour *inaugurer* une conception de l'imagination qui soit *montage* herméneutique nous permettant de voir des constellations de sens nouvelles et inattendues⁴⁵, capables d'éclaircir – avec la discrétion de qui ne veut pas déranger l'ombre – les ciels obscurs d'une mémoire inconsciente, « celle qui se laisse moins raconter qu'interpréter dans ses symptômes – dont seul le montage pouvait évoquer la profondeur, la surdétermination ». ⁴⁶ Comme toute inauguration digne de ce nom, il y a un ruban à couper ; et c'est justement de cette coupure, de cette fracture ou lacune qu'on mentionnait avec Didi-Huberman, qu'il faut partir pour rentrer dans le rythme exégétique du montage. De la même façon, c'est à partir d'une coupure que l'inconscient se révèle : une coupure dans la mémoire, dans la conscience, dans le sens ; une blessure qui brûle, un vide qui crie d'un silence assourdissant. Le montage est justement la tentative *critique* – c'est-à-dire, à la fois analytique et risquée – de sonder les abîmes de l'inconscient, arrivant enfin à découvrir que celui-ci ne se trouve pas à des millions de kilomètres de profondeur. En effet, comme le dit bien Žižek en menant l'une de ses analyses lacaniennes,

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

« l’Inconscient est dehors, non pas caché en quelque profondeur insondable »⁴⁷, crypté uniquement par le langage énigmatique du symptôme, à savoir par ce lieu où quelque chose de la conscience trébuche et tombe. Et c’est bien le montage – nous l’avons entendu dans les mots de Didi-Huberman – ce qui permet d’identifier le symptôme et de l’interpréter avec l’élasticité qui caractérise cet *entre*, cet écart interposé parmi les images hétérogènes.

Dans le montage nous avons entendu Didi-Huberman découvrir l’émergence karstique d’une mémoire inconsciente, plutôt que la classification linéaire de nos expériences vécues. À un tel type de mémoire se réfère, lorsqu’il réfléchit autour du phénomène de l’aura à partir de la poésie de Baudelaire, Walter Benjamin, qui fut maître incontesté du montage, avec la méthode littéraire de ses *Passagenwerk*⁴⁸. « Avoir l’expérience de l’aura d’un phénomène, c’est lui conférer le pouvoir de lever

⁴⁷ S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, *op. cit.*, p. 3. Je traduis.

⁴⁸ Didi-Huberman fait un parallèle intéressant entre la méthode littéraire du philosophe allemand et les planches du célèbre atlas d’images *Mnemosyne*, composé par Aby Warburg (cf. Didi-Huberman, *L’image brûle*, *op. cit.*, p. 27). Warburg est une autre figure de référence fondamentale pour le philosophe français, qui lui a consacré une importante monographie intitulée *L’image survivante* (cf. Id., *L’image survivante : Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minit, 2002). D’après Fulvio Carmagnola, la complexité du montage montre une des manières de brûler de l’image : « c’est le cas de l’insistance avec laquelle Benjamin accumule ses matériaux pour son livre sur Paris, ou de l’atlas Warburg, *Mnemosyne* » (F. Carmagnola, *Abbagliati e confusi. Una discussione sull’etica delle immagini*, Milano, Christian Marinotti, 2010, p. 95. C’est moi qui traduis).

les yeux »⁴⁹. Il s'agit d'une expérience – observée, nous l'avons vu, également par Lacan et Merleau-Ponty ⁵⁰ – qui a, d'après Benjamin, un caractère accidentel, et est donc plutôt proche de celle de la mémoire involontaire décrite par Marcel Proust. « Benjamin – explique Didi-Huberman – posait la question de l'aura [...] dans l'ordre de la réminiscence [...] : au-delà, donc, de toute opposition tranchée entre un présent oublieux (qui triomphe) et un passé révolu (qui a ou qui est perdu) »⁵¹. Le philosophe allemand rapproche les *réminiscences* auxquelles Proust se réfère dans la *Recherche aux correspondances auratiques* de Baudelaire⁵². « Ce que Baudelaire entend par *correspondances* peut être défini comme une expérience qui tente de s'établir

⁴⁹ W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* [1939-1940], dans *Id.*, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-77, Bd. I, 2, hrsg. V. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, tr. fr. P. Charbonneau, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Baudelaire*, édition établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle, Paris, La fabrique, 2013, p. 987.

⁵⁰ Cf., pour Lacan, *supra*, chapitre 2, §2, p. 165-169 (boîte de sardines) et chapitre 3, §1, p. 222-223 (regard dans le miroir) ; pour Merleau-Ponty, chapitre 2, §3, p. 159 (citation de Valéry). Sur le lien entre Merleau-Ponty et Benjamin, cf. M. Carbone, « L'image entre mémoire involontaire et temps antérieur : Benjamin et Merleau-Ponty, lecteurs de Proust », dans L. Vinciguerra, F. Bourlez (éds.), *L'œil et l'esprit. Maurice Merleau-Ponty entre art et Philosophie*, Reims, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 2016, p. 85-102.

⁵¹ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 237.

⁵² « Il est inutile de souligner que le problème de l'aura était familier à Proust » (W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 988).

selon une modalité qui conjure les crises »⁵³ provoquées par les technologies modernes, qui constituent la plus grande menace pour l'aura. En effet, il parle d'un déclin de l'aura à l'époque moderne, qu'il caractérise comme « l'époque de la reproductibilité technique »⁵⁴. Mais, comme l'observe bien Didi-Huberman en examinant toutes les significations du verbe latin *declinare*, «*déclin*, chez lui, ne signifie justement pas *disparition*. Plutôt : un détour vers le bas, une inclinaison, une déviation, une inflexion nouvelles »⁵⁵. À partir de Baudelaire, Benjamin observe donc plutôt comment l'homme moderne est souvent obligé « de subir l'inquiétante *étrangeté* de ce qui lui en revient comme aura, comme apparition *altérante* »⁵⁶. En effet, l'aura « désigne au départ cette dimension de “présence de l'autre” »⁵⁷, et inaugure ainsi une « relation de regard [qui]

⁵³ *Ibid.*, p. 980.

⁵⁴ Cf. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [deuxième version dactylographiée, terminée en août 1936], dans Id. *Gesammelte Schriften*, trad. fr. de M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, « Folioplus », 2008.

⁵⁵ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 234.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 235, c'est moi qui souligne.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 236.

implique une *dialectique du désir* »⁵⁸ supposant justement « altérité, objet perdu, sujet clivé, rapport inobjectivable »⁵⁹.

Plus haut je disais que Benjamin observe le caractère accidentel de l'expérience auratique, le rapprochant en ce sens à la réminiscence typique de la mémoire involontaire proustienne, dans laquelle le souvenir se configure comme un *anachronisme*. En effet, si, comme l'explique Didi-Huberman, pour le philosophe allemand, l'aura

nomme une qualité anthropologique *originnaire* de l'image, l'*origine* chez lui ne désigne en aucun cas ce qui demeurerait en amont des choses, comme la source est en amont du fleuve : l'origine, chez Benjamin, nomme « ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin »; non pas la source, mais « un tourbillon dans le fleuve du devenir, [qui] entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître »⁶⁰.

Didi-Huberman prolonge ultérieurement ces considérations, en suggérant, avec une expression du peintre Barnett Newman, que « [l]'origine, c'est maintenant »⁶¹. Il est

⁵⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁵⁹ *Ibid.* Sur la référence explicitement lacanienne, cf. *ibid.*, n. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁶¹ *Ibid.*, p. 239.

bien difficile de ne pas songer au « tout est ensemble » par lequel Carbone interprétait la perspective merleau-pontienne de l'*originnaire en éclatement perpétuel*. Une telle perspective avait été élaborée par le philosophe français en référence à sa notion de chair, qui montrait sa réversibilité de manière particulièrement efficace justement grâce au phénomène du regard restitué par l'image spéculaire – ou, on pourrait même dire, par son regard auratique. Une telle origine – ou pour mieux le dire, un tel *originnaire*⁶² –, qui est tourbillon, cristal de temps toujours en éclatement dans ses facettes aux reflets changeants, est strictement lié à la mémoire involontaire par le caractère créatif qui est la marque de cette dernière. La mémoire *involontaire* à laquelle Proust se réfère est ainsi définie puisqu'elle n'émerge jamais au moment où on la cherche, mais apparaît au hasard, à l'occasion d'une rencontre chanceuse avec le monde. Son émergence est toujours accompagnée par le caractère extraordinairement essentiel du souvenir ressortant de cette rencontre.

Lorsqu'une saveur, un parfum, un son, une sensation tactile ou visuelle nous catapultent soudainement au cœur palpitant de notre mémoire, le souvenir n'arrive jamais simplement comme l'écho d'une expérience vécue. Il en est

⁶² Sur l'*originnaire en éclatement perpétuel* chez Merleau-Ponty, cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 282-283.

l'essence, en tant que telle, jamais vécue auparavant : moment à la fois de *réminiscence* et de *création*⁶³. Dans le domaine de la mémoire involontaire, dans son montage dynamique de correspondances, activité et passivité deviennent indiscernables. Il se passe quelque chose de semblable à ce que Merleau-Ponty et Lacan observaient à propos de la vision : la correspondance entre qui voit et qui est vu, leur *précession réciproque*. Comme le souligne Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* en réfléchissant sur la vision de l'artiste,

[c]e qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint.⁶⁴

Une telle *respiration* de l'Être semble même pouvoir se rapprocher de ce sens plus *matériel*⁶⁵ que Didi-Huberman entrevoit dans l'aura benjaminienne : «[c]e sens est celui du souffle, de l'air qui nous environne comme lieu subtil, mouvant, absolu, cet air qui nous traverse et qui nous fait

⁶³ Sur la création d'essences à travers l'émergence de la mémoire involontaire, cf. M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, *op. cit.*, p. 7-24.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁶⁵ Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 255.

respirer »⁶⁶ à travers le mouvement de précession réciproque d'inspiration et expiration. De la même façon, dans la mémoire involontaire, la sensation agit sur le souvenir, qui à son tour agit sur la sensation, en favorisant ainsi, par un tel montage chiasmatique, l'émergence d'une expérience jamais vécue et pourtant familière, au point de nous faire exclamer, avec un mélange de merveille et étonnement : « Je ne savais pas, je l'ai toujours su ! »

Merleau-Ponty rapporte la double formule « je ne savais pas » et « je l'ai toujours su » à la notion freudienne d'inconscient, qu'il identifie avec « le sentir lui-même »⁶⁷. Mais on pourrait bien la rapporter aussi à l'inconscient lacanien, à savoir cet inconscient qui était *dehors* depuis toujours, à la portée du regard, mais qui demeurait quand même latent, situé en un *entre* qui n'est ni dedans ni dehors, mais sur le seuil rendant indiscernables l'un et l'autre, tout comme le sujet et l'objet, ou l'activité et la passivité. L'inconscient se définit donc en tant que blessure, coupure, ouverture qui dégage le dedans pour le dehors et le dehors pour le dedans, une déchirure qui émerge – on le disait plus haut – par l'énigme du symptôme, dont il est possible de

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 179.

seconder la richesse par le processus de montage. Il s'agit donc de traquer les symptômes, de retrouver dans les images ces *signes secrets* qui sont les index de quelque chose qui souffre⁶⁸ pour les mettre en relation mutuelle afin de rendre visible cette souffrance, cette blessure, cette ouverture de l'inconscient qui est ouverture du *sentir lui-même*, lambeau de cette chair du monde qui enveloppe toutes les choses et les êtres.

Découvrir où une image souffre signifie comprendre où – en quel *punctum*⁶⁹ – elle brûle⁷⁰, répondre à son appel dramatique : « Ne vois-tu pas que je brûle ? »⁷¹ Cette phrase, par laquelle Didi-Huberman termine son écrit intitulé « L'image brûle », renvoie implicitement à un épisode célèbre de l'interprétation freudienne des rêves⁷², dans lequel un père

⁶⁸ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹ « Il paraît [...] que “brûler” peut signifier “toucher”, “piquer”, “blesser” » (E. Carmagnola, *Abbagliati e confusi*, *op. cit.*, p. 97. C'est moi qui souligne : rappelons-nous du fait que Roland Barthes parlait du *punctum* justement en termes de pique et de blessure.

⁷⁰ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 33.

⁷¹ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 52. C'est moi qui souligne pour renvoyer à l'accent mis par Lacan sur la sollicitation du regard émergeant de cette phrase freudienne (cf. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, p. 68).

⁷² Cf. S. Freud, “Die Traumdeutung” [1898], in *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt am Main 1940, vol. II-III, tr. fr. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy, F. Robert, *L'interprétation du rêve*, dans Id. *Œuvres complètes*, vol. IV, publication dirigée par A. Bourguignon et P. Cotet, J. Laplanche (directeur scientifique), Paris, PUF, 1996, p. 561 *sqq.*

se retire pour se reposer pendant la veillée funèbre de son fils et se réveille en sursaut après que son fils lui est apparu en rêve prononçant l'appel terrible : « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? »⁷³ À ce moment, le père se rend compte que, pendant qu'il s'était endormi, dans la pièce d'à côté une bougie avait embrasé un drap sur le cercueil de son fils, provoquant ainsi un petit incendie. La question qui se pose est la suivante : pourquoi le père se réveille-t-il ? Peut-être la fumée était devenue trop âcre pour lui permettre de prolonger le sommeil tout en transposant ce qu'il était en train de se passer en un rêve improvisé ?

D'après Žižek, « Lacan [...] propose une lecture bien plus intéressante »⁷⁴. Pour l'illustrer, le philosophe et psychanalyste slovène cite un passage tiré du *Séminaire XI* de Lacan, que je vais transcrire partiellement :

Si la fonction du rêve est de prolonger le sommeil, si le rêve, après tout, peut approcher de si près la réalité qui le provoque, ne peut-on pas dire qu'à cette réalité, il pourrait être répondu sans sortir du sommeil ? [...] *Qu'est-ce qui réveille ? N'est-ce pas dans le rêve, une autre réalité ? – cette réalité que Freud décrit ainsi : Dass das*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 68.

Kind an seinem Bette steht, que l'enfant est près de son lit, *ihn am Arme fasst*, le prend par le bras, et lui murmure sur un ton de reproche, *und ihm vorwurfsvoll zuraunt : Vater, siehst du denn nicht*, Père, ne vois-tu pas, *dass ich verbrenne ?* que je brûle.

Il y a plus de réalité, n'est-ce pas, dans ce message, que dans le bruit, par quoi le père aussi bien identifie l'étrange réalité de ce qui se passe dans la pièce voisine. Est-ce que dans ces mots ne passe pas la réalité manquée qui a causé la mort de l'enfant ? ⁷⁵

D'après le Žižek lecteur de Lacan, ce n'est donc pas l'irruption d'une réalité extérieure qui réveille le malheureux père, mais le trauma qui avait trouvé expression dans son rêve⁷⁶. Žižek explique qu'il y a une distinction fondamentale entre « réalité » et « réel », une distinction qu'il souligne en utilisant la majuscule dans le mot « Réel »⁷⁷. La réalité est structurée par le fantasme, à savoir par une projection imaginaire qui, à l'instar d'un écran, nous protège de la crudité – autrement insupportable – du réel.⁷⁸ En ce sens, elle « peut

⁷⁵ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI, op. cit.*, p. 57.

⁷⁶ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ Cf. S. Žižek, *How to Read Lacan, op. cit.*, p. 57. Pour des raisons inexplicables, le traducteur du volume de Žižek utilise la minuscule dans la version française, ignorant ce choix de l'auteur.

⁷⁸ Cf. *ibid.*, p. 67.

fonctionner comme une manière d'échapper à la rencontre avec le Réel »⁷⁹, avec son statut traumatique. Žižek met en lumière, d'un côté, la présence, à l'intérieur de la réalité, du fantasme – et donc du rêve – et de l'autre l'étrange contamination entre rêve et réel. Ainsi, « au moment où la fumée a commencé à troubler son sommeil, le père a construit rapidement un rêve qui incorporait l'élément dérangeant (fumée-feu) afin de pouvoir continuer à dormir »⁸⁰, puisque rêver c'est une manière d'éviter la rencontre traumatique avec le réel.

[C]ependant, ce à quoi il a été confronté dans le rêve est un traumatisme (concernant la responsabilité dans la mort de son fils) infiniment plus puissant que la réalité, si bien qu'il s'est réveillé, très exactement pour échapper au Réel.⁸¹

Le père, donc, « s'est littéralement réveillé afin de pouvoir continuer à rêver »⁸² sa réalité fantasmatique, où la mort de son fils est une fatalité tragique n'ayant rien à voir avec sa responsabilité. On découvre alors le double aspect du rêve dont

⁷⁹ *Ibid.*, p. 68, traduction modifiée.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, traduction modifiée.

⁸² *Ibid.*

on parlait tout à l'heure : d'un côté il est emmêlé à la fantasmagorie de la réalité, de l'autre il est tissé de la même fibre du réel, à savoir d'une fibre abrasive, en mesure de perforer l'écran fantasmatique⁸³ et de nous mettre face à une condition insupportable.

De manière semblable, certaines images sont pour nous insupportables. Il s'agit de ces images qui, pendant un moment, se sont approchées du réel⁸⁴, ces images qui nous harcèlent, que nous ne pouvons pas arracher à notre âme, « [c]omme la main ne peut cacher l'objet brûlant sur quoi sa peau fond et se colle »⁸⁵. D'après Fulvio Carmagnola, quand une image

s'approche du feu du réel et traverse la distance de la représentation [elle diffuse], à l'instant du contact, [...] un éclair qui la dissout. Et en la regardant *nous* touchons un point, une aspérité, qu'en perce la surface : c'est le *punctum* de Barthes⁸⁶.

⁸³ « Ce qui est perforé, percé, est la couche de l'imaginaire » (F. Carmagnola, *Abbagliati e confusi*, *op. cit.*, p. 97. Je traduis).

⁸⁴ Cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 51.

⁸⁵ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* [1941], in Id., J. Hytier (éd.), *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 812, cité par Didi-Huberman (cf. G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 31).

⁸⁶ F. Carmagnola, *Abbagliati e confusi*, *op. cit.*, p. 94. C'est moi qui traduis.

Ce passage de Carmagnola me fait songer à une image publicitaire qui circulait en Italie quand j'étais enfant et qui m'impressionna beaucoup. Il s'agissait d'une campagne de l'État contre l'usage des drogues, dans une époque où la consommation d'héroïne parmi les jeunes était devenue très importante. Les images de cette campagne – affichées aux murs de la ville et à la télévision, ainsi que sur les espaces publicitaires des bandes dessinées que nous, les enfants, lisions – montraient des premiers plans de jeunes à l'air ordinaire, dont les yeux étaient complètement blancs. Une courte phrase les accompagnait : « Qui te drogue t'éteint » (fig. 47.1). L'effet était effrayant : ces yeux anormalement blancs agissaient en guise d'un *punctum* qui avait le caractère d'inquiétante étrangeté d'un objet *a*, ouverture coupant – pour le dire avec Carmagnola – la *distance de la représentation* tout en nous montrant la présence de quelque chose d'irreprésentable : l'abîme de la compulsion du toxicomane à répéter la prise de drogue, à savoir le concentré cru et *réel* de pulsions inconscientes prenant le dessus de façon incontrôlable. Le *slogan* disait : « Qui te drogue t'éteint » – puisque s'éteindre c'est mourir. Cependant, le terrible regard de ces images n'était guère éteint : il était allumé, ardent d'un monstrueux résidu non-mort et insupportablement réel. Le caractère intolérable de cette image, d'ailleurs, est bien souligné par un forum qu'il m'est arrivé de consulter en ligne, lorsque j'ai voulu faire des recherches sur cette campagne



47.1 *Chi ti droga ti spegne*, campagne publicitaire du Conseil des Ministres d'Italie contre l'usage des drogues, 1989

47.2 *Chi ti droga ti spegne*, 1989, image « retouchée » par un enfant de l'époque

publicitaire⁸⁷. De nombreuses personnes qui, comme moi, étaient des enfants à l'époque, relancent aujourd'hui une discussion autour de ces images. Quelqu'un les définit « la terreur de tous les enfants de l'époque ; » quelqu'un d'autre avoue que ces images, encore à l'âge adulte, lui font peur ; plusieurs admettent qu'ils avaient dessiné des iris et des pupilles sur ces yeux car ils ne pouvaient pas supporter de les voir ; quelqu'un télécharge même une photo de sa tentative enfantine de ré-établir l'écran de l'imaginaire (fig. 47.2). Un usager commente l'image téléchargée : « Je ne sais pas si elle est plus impressionnante avec ou sans les pupilles », comme pour souligner que la tentative de rétablir un semblant d'ordre, une fois que le réel a percé la peau de l'imaginaire, est vouée à l'échec, car nous vacillons désormais *entre* l'imaginaire et le réel, dans l'*ici* indécidable marqué par la coupure qui à la fois sépare et unit les deux, d'où le désir coule dans son sanglant versant traumatique. Pour conclure sur cet exemple en revenant à Didi-Huberman, on peut donc dire que l'image « brûle du *réel* dont elle s'est, à un moment, approché (comme on dit, dans les jeux de devinette, “tu brûles” pour “tu touches presque l'objet caché”) »⁸⁸. Ce réel est précisément la Chose

⁸⁷ <http://www.papersera.net/cgi-bin/yabb/YaBB.cgi?num=1361004421>

⁸⁸ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 51.

que nous n'arrivons pas à supporter, l'*excroissance cancéreuse*⁸⁹ qui manifeste de façon obscène l'endroit où l'image souffre, son symptôme se donnant comme un regard aveugle et essoufflant, tel un tourbillon par lequel nous sommes engloutis – puisque le *punctum* coïncidant avec ce regard n'est pas un point de vue géométral, mais le lieu indéfini où se produit le renversement auratico-charnel⁹⁰ du regard lui-même.

Il s'agit de se laisser interpellé par cette Chose qui nous regarde, qui nous concerne : il s'agit de ne pas vouloir marcher en arrière pour ré-établir la distance de la représentation, mais de se fondre avec ce réel, de voir en se sachant vus, im-pli-qués par l'étoffe charnelle du monde. « Il faut oser, il faut approcher son visage de la cendre. Et souffler doucement pour que la braise, dessous, recommence d'émettre sa chaleur, sa

⁸⁹ Ma référence ici est au commentaire žižekien du fameux rêve de Freud qui ouvre *L'interprétation du rêve* : celui de Irma. La première partie du rêve se termine avec Freud qui regarde au fond de la gorge de sa jeune patiente Irma (cf. S. Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 146) : « [C]e qu'il y voit rend compte du Réel dans la guise de la chair primordiale, de la palpitation de la substance vitale en tant que Chose elle-même, dans sa répugnante dimension d'excroissance cancéreuse » (S. Žižek, *Comment lire Lacan*, *op. cit.*, p. 76, traduction modifiée).

⁹⁰ J'écris auratico-charnel pour faire écho, d'un côté, à l'aura benjaminienne en tant que possibilité d'attribuer un regard aux choses et, de l'autre côté, à la chair merleau-pontienne en tant qu'horizon de la réversibilité ainsi qu'à la « chair primordiale » du réel que, en citant Žižek lecteur de Freud, on vient de mentionner à la note 89.

lueur, son danger. »⁹¹ « Alors le feu ! »⁹² criait le démon Azazel dans le chef d'œuvre, déjà cité, de Boulgakov. D'après Héraclite – à savoir, l'un de ceux que Nietzsche aimait définir « les Grecs de la meilleure époque »⁹³ – le feu, en vertu de sa forme toujours changeante, est le lieu où les opposés se mélangent, s'unissent et se séparent, de la même façon où le dedans et le dehors s'unissent et séparent sur le seuil de l'inconscient, tel qu'on l'a décrit. Le feu indique aussi la loi, puisque, à son tour, la loi à la fois unit et divise les opposés en un jeu infatigable de relations. Une telle loi affirme donc le flux incessant de toutes les choses, leur rythme éternel, la justice de leur devenir perpétuel et, par conséquent, la justice de notre monde en tant que monde en devenir⁹⁴. En ce sens, selon les réflexions que Nietzsche donne dans *La philosophie à l'époque tragique des grecs*, Héraclite ne sépare pas le monde physique du monde métaphysique, n'oppose pas l'être au devenir : dans le seul monde qu'il conçoit, rien ne se soustrait

⁹¹ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 52.

⁹² M. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 604.

⁹³ F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, « Essai d'autocritique », p. 26. Nietzsche utilise cette expression pour définir ces grecs qui, avant de suivre le rationalisme optimiste d'empreinte socratique d'où naîtra le platonisme, se nourrissaient encore de la foie tragique en un pessimisme dionysiaque.

⁹⁴ En contraste avec le fragment célèbre d'Anaximandre, qui proclame l'injustice (*Αδικία*) qui caractériserait l'être-au-monde de l'homme en tant que né au sein du sensible et donc destiné au devenir.

au courant de la mutation. Ainsi, si chaque qualité se scinde en un couple d'opposés, ceux-ci tendent continuellement à se réunir, tels les éléments d'un montage, assimilés par l'écart, la différence. « Le monde – écrit Nietzsche en commentant Héraclite – est le jeu de Zeus, ou, en termes de physique, le jeu du feu avec lui-même ; c'est seulement dans ce sens que l'un est en même temps le multiple »⁹⁵. Dans son interprétation du commentaire de Nietzsche, Deleuze se demande : « comment le multiple sortirait-il de l'un, et continuerait-il d'en sortir après une éternité de temps, si l'un *justement* ne s'affirmait pas dans le multiple? »⁹⁶ En ce sens, pour Deleuze, Nietzsche ne déniche pas dans la pensée d'Héraclite uniquement l'affirmation du devenir, mais aussi celle de *l'être du devenir*, à savoir de l'éternel retour en tant que retour des différences que Deleuze lui-même avait théorisé dans « Simulacre et philosophie antique » justement à partir de la remontée des simulacres⁹⁷. Comme nous le savons, Deleuze avait choisi le mot *simulacre* pour traduire le terme par lequel, dans le *Sophiste*, Platon caractérise les images incohérentes par rapport

⁹⁵ F. Nietzsche, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. Nachgelassene Schriften 1870-1873* [1873], tr. fr. J.-L. Backes, M. Haar, M. B. de Launay, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Paris : Gallimard (Folio), 1975, p. 34.

⁹⁶ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁷ Cf. *supra*, chapitre 1, §3, notamment p. 90-91.

au modèle, c'est-à-dire précisément les images qui, pour le philosophe français, forment un effet d'identité par la rencontre des déformations et l'interaction de leurs différences fondamentales ; une identité qui en ce sens n'est pas préalable par rapport à la copie, mais se donne *avec* elle, de façon simultanée⁹⁸.

« L'une des grandes forces de l'image est de faire en même temps *symptôme* (interruption dans le savoir) et *connaissance* (interruption dans le chaos) »⁹⁹, dans une chao-errance semblable à celle que Deleuze voit à l'œuvre dans l'éternel retour et qu'il retrouve justement dans ces images qui présentent des liens de ressemblance jaillissant d'un fond différentiel. Entre l'éternel retour entendu comme retour des différences – le contenu latent de l'éternel retour nietzschéen¹⁰⁰ – et les images entendues comme simulacres il y a donc un lien aussi profond que le déchirement de l'inconscient, une coupure inaugurant le temps syncopé du montage, un temps irréductible au présent – mais aussi au passé et au futur – qui est visible, qui est sensible, seul dans l'image.

⁹⁸ Cf. *supra*, chapitre 1, § 4, notamment p. 103.

⁹⁹ G. Didi-Huberman, « L'image brûle », *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre 1, §3, p. 87-91.

Que ce déchirement de l'inconscient soit une blessure qui lie plutôt de séparer, c'est bien quelque chose qui émerge de la réflexion sur la coupure *ouvrée*¹⁰¹ par l'artiste américano-espagnole Maggie Cardelús. Le « pinceau » de Cardelús est « un couteau x-acto avec une lame n. 11 »¹⁰², dont l'artiste se sert pour découper et ainsi transformer le papier photographique de milliers d'images de famille en matière pour la réalisation de ses œuvres plastiques. Pour l'artiste, l'album de famille est « l'archive de nos peurs les plus profondes – la peur du temps qui passe, de la perte, de la mort, de l'oubli »¹⁰³, bref, une sorte de cartographie en images de l'inconscient.

Originaires d'une famille se déplaçant souvent de pays en pays, plongées dans un horizon fortement caractérisé par la

¹⁰¹ Maggie Cardelús est une artiste qui réfléchit beaucoup tout en donnant beaucoup à réfléchir. Cependant, sa réflexion ne se fige jamais dans une forme conceptuelle abstraite, mais est façonnée, entaillée, manipulée, bref *ouvrée* dans le savoir-faire manuel dont la pratique artistique se constitue, prenant sa puissance théorique de son a-conceptualité. Plutôt qu'une réflexion au sens classique, on pourrait dire que celle de Maggie est une *flexion* – de la matière, de la conscience, de la mémoire – de tous les éléments qu'elle sait faire matériellement *fléchir* dans des sens imprévus pour nous en donner une vision inédite et surprenante qui ne peut qu'alimenter la pensée tout en l'enracinant au geste esthétique plutôt que l'abstraire dans l'horizon absolu du concept.

¹⁰² M. Cardelús, « Qualcosa deve rimanere », in M. de Paolo, F. Fimiani, A. Trotta (éds.), *Fisiognomica del senso, Immagini, Segni, Discorsi*, Napoli, Liguori Editore, 2011, disponible sur le site web de l'artiste <http://maggiecardelus.com/texts/qualcosa-deve-rimanere/> (c'est moi qui traduis).

¹⁰³ « Doing Life : A Conversation With Maggie Cardelús », propos recueillis par Viktor Misiano, <http://maggiecardelus.com/texts/a-conversation-with-maggie-cardelus/> (c'est moi qui traduis).

féminité, Maggie et ses sœurs « devinrent une patrie itinérante avec ses rituels et sa culture centrée sur le faire »¹⁰⁴. L'une des activités réunissant les femmes de cette famille – et reprise par Maggie une fois partie vivre à l'étranger, loin de ses sœurs – fut la broderie : activité de couture, de création de liens. Le travail de broderie, son caractère minutieux, se transforme graduellement chez l'artiste en une pratique de la coupure : « L'un de mes premiers *cut-outs* fut *Four Sisters* (fig. 48), une sphère faite de photos instantanées de nous quatre finement découpées »¹⁰⁵. Vers la fin des années 90, Cardelús démarre une production de portraits réalisés en découpant les images de sa famille : « Les portraits de famille que je réalisais dans les années 1990 étaient des premiers travaux de dévotion ; les faire était un acte de consolation »¹⁰⁶. Découper pour créer des liens, pour les maintenir : une sorte de geste thérapeutique contre l'éloignement, une prise de distance pour annuler la distance¹⁰⁷.

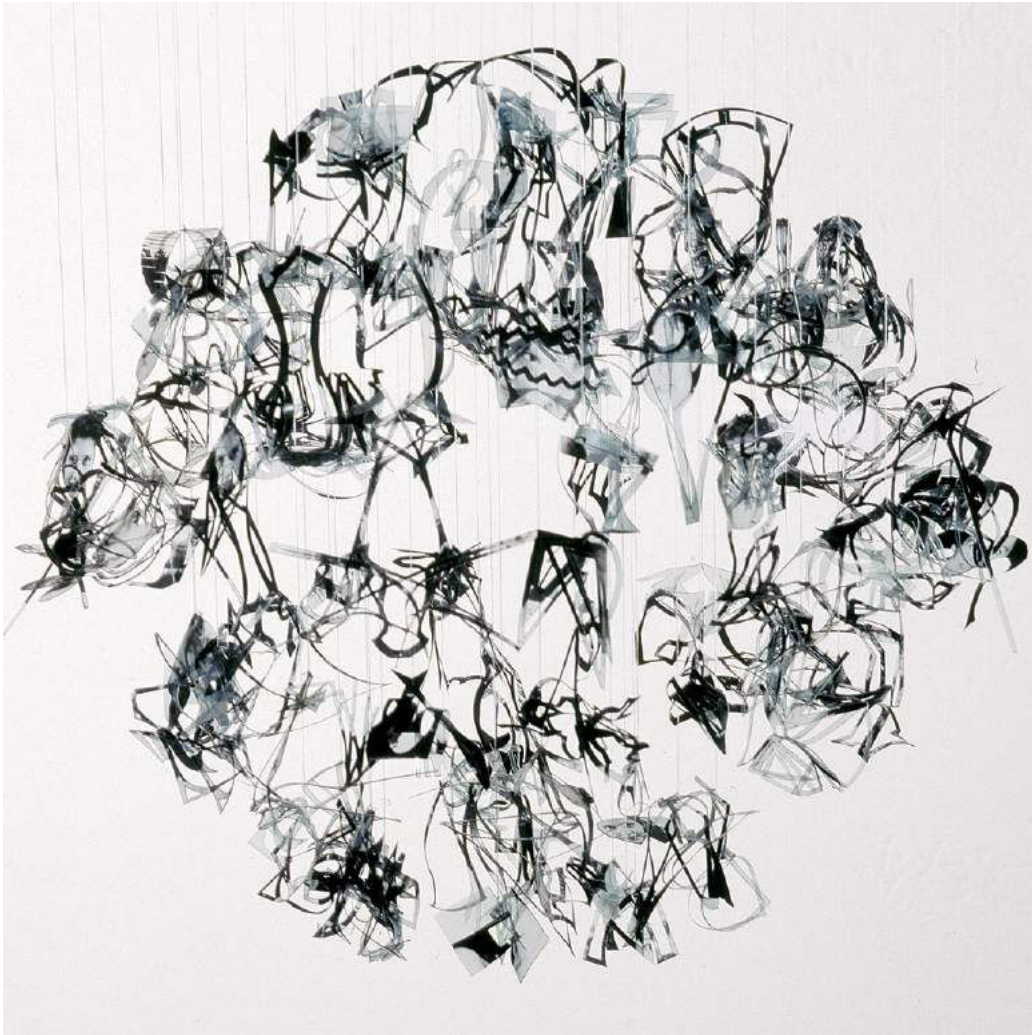
Cela me fait penser au jeu de l'enfant de dix-huit mois décrit par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, précisément au sein de la théorisation de la compulsion de répétition, dont nous

¹⁰⁴ Cf. *ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ À ce propos, cf. la notion heideggerienne d'*Entfernung*, *infra*, *Conclusions*, p. 546-547, p. 568 et p. 592.



48. Maggie Cardelús, *Four Sisters*, 1997

avons déjà parlé dans le deuxième chapitre en la référant justement à l'éternel retour nietzschéen¹⁰⁸. Pendant plusieurs semaines, Freud se trouve à vivre sous le même toit dudit enfant et de ses parents. Ainsi, il peut observer les pratiques de jeu du petit et même essayer d'en deviner les dynamiques profondes. Le premier jeu inventé par l'enfant tout seul, raconte Freud, est celui de jeter au loin – de manière à les faire disparaître – de petits objets. En le faisant, l'enfant prononce le son « o-o-o-o, » qui pour Freud correspond au mot allemand *fort*, à savoir « parti »¹⁰⁹. Mais le moment le plus significatif de l'observation de Freud a lieu quand l'enfant, plutôt que de jeter un objet quelconque, se sert d'une « bobine en bois autour de laquelle était enroulée une ficelle »¹¹⁰ :

il jetait avec une grande adresse la bobine tenue par la ficelle par-dessus le bord de son petit lit à rideaux, si bien qu'elle disparaissait, il disait alors son o-o-o-o plein de signification, ensuite, par la ficelle, il re-tirait la bobine hors du lit, tout en saluant maintenant son

¹⁰⁸ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 198-199.

¹⁰⁹ Cf. S. Freud, « Au delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 285.

¹¹⁰ *Ibid.*

apparition par un joyeux « da » [là]. Tel était donc le jeu complet : disparaître et revenir.¹¹¹

En mettant en scène le phénomène de la disparition et de la réapparition, en le répétant sans cesse, explique Freud, l'enfant arrive à réagir à l'éloignement maternel, finissant par ne pas se plaindre lorsque sa mère doit sortir pour des commissions ou s'absenter momentanément pour se rendre dans une autre pièce.

Les enfants répètent dans le jeu tout ce qui leur a fait dans la vie une grande impression, que par là ils abrégissent à la force de l'impression et se rendent pour ainsi dire maîtres de la situation.¹¹²

De façon semblable, dans ses premiers *cut-outs*, par la pratique plastique du découpage des photos de sa famille, Cardelús *répète* l'occurrence traumatique de l'éloignement de celle qu'elle appelle sa *patrie itinérante*. Mais tout en performant le caractère douloureux du geste de coupure, elle crée le matériau plastique pour réaliser un *montage* inédit des fragments qui résultent de son travail minutieux. C'est bien

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 287.

par ce matériau qu'elle élabore l'éloignement par rapport à la famille d'origine, le transformant en une image de rapprochement : non plus l'image figée, instantanée, des quatre sœurs, mais l'assemblage léger et flottant de leurs liens, qui change à chaque installation, vivant dans la précarité de la déformation, du devenir, de la différence, d'un Cosmos dont le Chaos est le pendant nécessaire. Éternel retour du traumatisme dans le geste de coupure, un retour qui n'est pas phénomène de distanciation (simple répétition du traumatisme – éternel retour du même), mais phénomène relationnel (élaboration différentielle du traumatisme – éternel retour comme *chaosmos*) dans lequel les relations fleurissent justement de la réciprocité de l'écart de chaque fragment par rapport à chaque autre fragment, jaillissant de leur commun statut de coupure. « L'art de Maggie est un art [...] de ce qui, dans le temps, se *meut avec* – avec nous, sans nous »¹¹³ écrit Filippo Fimiani dans un article consacré à l'artiste. En citant Beckett – « That's not moving, that's moving »¹¹⁴ – Fimiani souligne la temporalité facettée et é-mouvante du travail de Cardelús, une temporalité qui touche au profond de la psyché et qui ne peut pas être réduite au passé des photos instantanées dont l'artiste se sert.

¹¹³ F. Fimiani, « Anime di carta », <http://maggiecardelus.com/texts/anime-di-carta/> C'est moi qui traduis et souligne.

¹¹⁴ *Ibid.*

Maggie elle-même explique : « j'amène le spectateur à ne plus considérer l'instantané comme un document du passé [...] et je lui demande de reconsidérer le matériel et le rapport émotionnel que nos corps ont avec les photos »¹¹⁵. Cette temporalité é-mouvante – de *mouvement* émotionnel, de *devenir émotif* –, qui caractérise les œuvres de Maggie Cardelús, passe à travers la stratification de temps impliquée dans le processus d'élaboration d'images que l'artiste met en œuvre. Comme l'explique Cardelús, « [q]uand je trouve une photo qui me touche, j'aime la vivre un peu ; ensuite je la découpe, ou j'en dissous l'émulsion, ou sinon je la bricole »¹¹⁶ : pour l'artiste, vivre les images signifie les transformer, les *détruire* en tant que telles pour faire de l'espace à une nouvelle création d'images. Tout comme Parmiggiani, Cardelús détruit l'image pour la créer : une iconophilie dont le revers incontournable est le geste iconoclaste, le geste d'une main à la fois « amante et armée »¹¹⁷. Armée de la flamme, dans le cas de Parmiggiani ; armée d'un couteau, dans le cas de Cardelús. Entre feu et coupure, les deux artistes produisent des cristaux de temps.

¹¹⁵ M. Cardelús, « Fenomeni Emergenti, » <http://maggiecardelus.com/texts/fenomeni-emergenti-2/> C'est moi qui traduis.

¹¹⁶ *Ibid.* C'est moi qui traduis.

¹¹⁷ F. Fimiani, « Anime di carta », *op. cit.* Je traduis.

En effet, revenant au cristal par l'image du diamant, on dit *feu* pour indiquer la variété et l'intensité des couleurs de l'arc-en-ciel qu'on peut admirer lorsque la lumière est réfléchiée par un diamant convenablement *découpé*. Dans le cristal par excellence, dans le diamant, le *feu* ne se produit que par la *coupure*, donnant lieu au miracle prismatique de la différenciation de la lumière en couleur. Et le *punctum* d'une image c'est bien ce feu qui fait corps avec la coupure, c'est bien cette blessure qui brûle dégageant la différence constitutive de l'image à l'instar de l'éventail kaléidoscopique d'un arc-en-ciel. Une telle différence constitutive jaillit du *punctum* auratique de l'image à l'instar d'un temps mythique coïncidant – comme je l'évoquais dans le deuxième chapitre lorsque je liais l'éternel retour des différences justement au *punctum* de Barthes¹¹⁸ – avec le temps moiré de l'inconscient : un montage complexe de temps qui excède toutes les extases temporelles pour se donner, comme l'aurait dit Deleuze, en un seul *cristal de temps*, ou, en termes merleau-pontiens, dans le miroir facetté de la chair.

¹¹⁸ Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 130-132.

CHAPITRE CINQ
FEU LE VOILE

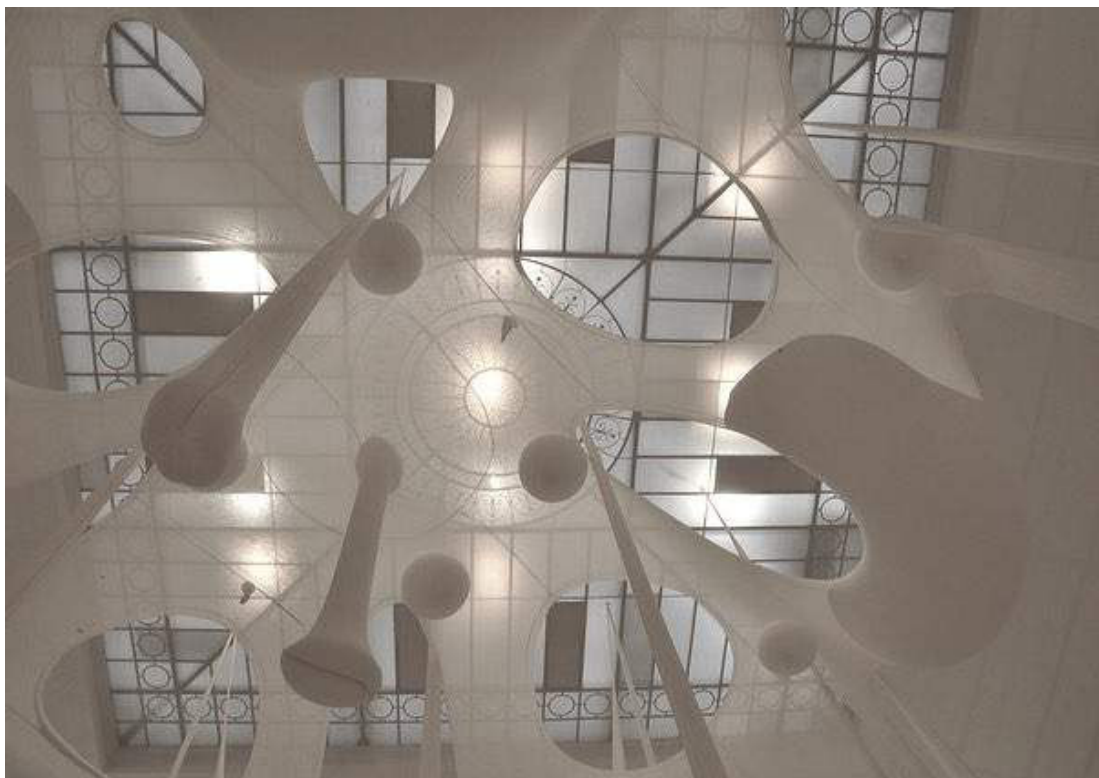
I. Cacher pour montrer : du pouvoir de miroir du voile

Contre la tradition qui à partir de Platon avait disqualifié l'art en tant que producteur d'images spéculaires, dans la pièce théâtrale significativement intitulée *Le déclin du mensonge*, Oscar Wilde écrivait que l'art – domaine privilégié des images – est « un voile plutôt qu'un miroir »¹.

Or, en 2009, l'artiste brésilien Ernesto Neto réalisa au Musée des Beaux Arts de Nantes *A culpa civilisada* (fig. 49.1) une installation monumentale qui constituait une variation de l'œuvre *Léviathan Thot*, présentée au Panthéon de Paris trois ans plus tôt. Se mesurant au magnifique patio du Musée, Neto modèle des formes à la fois lourdes et légères. En façonnant un énorme voile en tulle sur la vaste surface de l'espace d'exposition, l'artiste exploite la flexibilité du tissu, sa transparence, son opacité. On pourrait dire de son travail ce que Deleuze disait des plis de l'âme dans son écrit sur Leibniz : il s'agit d'« une toile tendue “diversifiée par des plis”, comme un derme à vif »². Les formes se composent de vides et de pleins : des déchirures dans le grand voile – à savoir, les vides, qui divisent l'espace en un dessous et un

¹ O. Wilde, *The Decay of Lying* [1889], tr. fr. H. Rebell, *Le déclin du mensonge*, Paris, Berg International, 2015, p. 36.

² G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988, p. 6. Cf. note sur l'étymologie du mot *peau*, *infra*, chapitre 5, §1, p. 397, n. 12.



49.1 Ernesto Neto, *A culpa civilisada*, 2009, vision d'ensemble

49.2 Ernesto Neto, *A culpa civilisada*, 2009, détail

dessus, les deux pouvant être parcourus par le visiteur – et des poches enveloppant les excès de tissu, des fleurs et des épices parfumées – à savoir, les pleins, qui se balancent de façon solennelle dans l'espace, telles les protrusions géantes d'un magnifique corps désorganisé. Dans ce travail majestueux, les vides donnent lieu aux pleins et les pleins donnent lieu aux vides (fig. 49.2), en une réversibilité qui rappelle celle de la chaussette de Benjamin :

mes chaussettes se trouvaient là, empilées et rangées à la manière traditionnelle, c'est-à-dire roulées et enveloppées de telle sorte que chaque paire avait l'aspect d'une petite bourse. [...] [J]e voulais déployer la « chaussette du dedans » hors de sa bourse de laine. Je la tirais un peu plus vers moi, jusqu'à ce que s'accomplisse le phénomène qui me plongeait dans la consternation : la « chaussette du dedans » était bien tout entière déroulée et sortie de la bourse, mais celle-ci n'était plus là ! Pas assez souvent à mon gré je pus ainsi faire l'expérience de cette vérité énigmatique : la forme et le contenu, l'enveloppe et l'enveloppé [...] sont une seule et même chose.³

³ W. Benjamin, « Enfance berlinoise vers mille neuf cent », *op. cit.*, p. 103-104.

Revenant à Neto, comme je viens de l'observer, son œuvre établit une séparation spatiale entre un dessous et un dessus. Toutefois, dans les *coupures* qui parcourent le tissu, tout comme dans ses transparences, l'espace s'écoule, si bien que ce qui est du dessous devient partie de ce qui est du dessus et vice-versa. Lorsque nous faisons l'expérience de l'œuvre de Neto, celle-ci finit par nous envelopper dans son enchantement, par nous attraper dans sa toile différentielle nous faisant devenir des ondulations de ses draperies, nous faisant percevoir même au niveau sensoriel cette « continuité » discontinue entre corps et monde que l'artiste recherche dans tous ses travaux⁴.

Neto crée un horizon spatial fluide, au sein duquel le temps semble paradoxalement se densifier en une remémoration synesthésique faisant appel au souvenir inconscient de formes primordiales, *se cristallisant* dans la concrétion kaléidoscopique et facettée d'un temps composé qui enveloppe, envoûte, hypnotise, pro- et rétro-jette notre corps de la même façon que les reflets prismatiques d'un diamant traversé par la lumière enveloppent, envoûtent, hypnotisent,

⁴ C'est Neto lui-même qui parle en termes de « continuité » (cf. l'entretien avec Ernesto Neto à la CNN, <http://www.artsblog.it/post/6197/unintervista-della-cnn-a-ernesto-neto>). Pourtant, à mon avis, ce mot ne rend pas justice à la complexité de sa tentative artistique. En effet, en se focalisant uniquement sur la linéarité harmonieuse entre corps et monde, le terme de « continuité » ne rend pas compte du versant charnellement différentiel que l'œuvre de Neto interpelle. C'est pourquoi je me sers de l'oxymoron « *continuité* » *discontinue*.

pro- et rétro-jettent notre regard dans leur fascination dansante.

Toutefois, si Oscar Wilde suggérait que l'art est voile, plutôt que miroir, nous pouvons dire que le voile de l'artiste brésilien nous montre l'être charnel du monde aussi bien que le font les miroirs de Lacan, Merleau-Ponty et Deleuze. En effet, il s'agit d'un voile qui ne cache pas : au contraire, il montre. Dans le cas du voile, le paradoxe est évident. Rien d'étrange, par contre, si ce qui montre est le miroir. Rien d'étrange ? *Regardons* mieux : nous allons découvrir que le donner à voir du miroir n'est pas moins *étrange* que le donner à voir du voile et qu'en ce sens, les deux sont plus proches que distants. Pour mieux comprendre, lisons tout d'abord le compte-rendu d'une expérience personnelle de Freud que le psychanalyste consigne dans une note de l'essai de 1919 sur *l'Inquiétante étrangeté* :

j'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahot un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levai précipitamment pour le détromper, mais

m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait fortement déplu.⁵

Le lecteur comprendra immédiatement la raison de l'« abasourdissement » de Freud, puisque nous en avons largement discuté dans le chapitre précédent : ce qui perturbe Freud est la découverte de l'autre qui l'habite, la découverte d'un autre indésirable et inattendu, un intrus qui pénètre dans son intimité, comme une apparition désagréable destinée à ne jamais prendre congé. Mais je voudrais maintenant souligner un aspect ultérieur – peut-être plus banal, mais tout aussi significatif – que jusqu'à là je n'ai pas mis en lumière et qui me semble assez évident dans ce petit épisode autobiographique faisant l'objet du récit de Freud. La question à se poser est la suivante : pour quelle raison le psychanalyste ne reconnaît-il pas son propre reflet ? La réponse est simple : *parce que il ne sait pas qu'il y a un miroir*, celui-ci paraissant de manière soudaine au moment où la porte claque. En effet, le miroir montre à Freud son image réfléchie, mais en le faisant *il ne se montre pas*. Freud devra se lever et voir l'image l'imiter pour reconnaître enfin l'intrus. Le miroir donne à voir sans se montrer, et même, c'est justement en ne se montrant pas, qu'il

⁵ S. Freud, *Das Unheimliche*, in « Imago », n° 5, 1919, p. 297-324, tr. fr. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 257.

donne à voir. D'ailleurs, nous pouvons le vérifier par la petite expérience suivante. Imaginons que l'on regarde une image réfléchi dans un miroir parfaitement nettoyé : nous nous rendrons compte de ne pas voir le miroir sur lequel elle se réfléchit. Imaginons maintenant que l'on laisse des traces de doigts sur le miroir, et concentrons-nous sur ces taches. Elles dérangent la profondeur de l'image réfléchi ; elles nous renvoient à la superficialité du miroir. Maintenant que nous voyons le miroir en sa surface, nous ne voyons plus l'image en sa profondeur : elle est floue, confuse, réduite à un fouillis indéfini de couleurs éparpillées sur un plan. Là où la réversibilité se manifeste dans l'image spéculaire, le miroir se cache donc dans l'image. Bref, la dissimulation du miroir est ce qui nous permet de voir la profondeur des choses. Pour aller plus loin, la dissimulation du miroir peut arriver, en un geste voilé, à *faire écran* jusqu'à nous montrer le revers même du visible : l'invisibilité. Cela est très évident dans des autoportraits de Laura Williams, où la jeune photographe anglaise prend la pose devant sa caméra en tenant un miroir qui cache une partie de son corps, qui réfléchit le paysage en face d'elle. Il en résulte une image puissante qui, par la visibilité, montre la possibilité de l'invisible, et par l'invisibilité, la possibilité du visible (fig. 50). C'est précisément en ce sens que la monstration rendue possible par le miroir n'est pas moins paradoxale que celle rendue possible



50. Laura Williams, *Invisible*, 2014

par le voile. Et c'est bien en ce sens que la monstration du voile est possible selon une logique proche de celle du miroir. Dans *Discours, figure*, Jean-François Lyotard écrit que le miroir est « une manifestation qui cache »⁶. En effet, on pourrait dire qu'il s'agit d'une manifestation qui cache soi-même. *Mutatis mutandis*, on pourrait donc dire que le voile est un recel qui manifeste.

D'ailleurs, le paradoxe est déjà moins bizarre si l'on pense à la représentation la plus commune du fantôme : un drap qui se promène tout seul, suscitant la panique chez les vivants. Sans son drap, le fantôme resterait invisible et les vivants demeureraient tranquilles, libres de penser à leurs occupations quotidiennes. Dans la « Préface » à la deuxième édition du *Gai Savoir*, Nietzsche écrit que « nous sommes trop aguerris, trop graves, trop joyeux, trop éprouvés par le feu, trop profonds » pour croire encore « que la vérité soit encore la vérité dès qu'on lui retire son voile »⁷. D'après la lecture de Nietzsche, le voile sert justement à montrer ce qu'autrement nous ne pourrions pas voir ; il sert, en somme, à révéler un invisible. Si on enlevait le voile, cet invisible redeviendrait tel, mais demeurerait en quelque mesure palpable, puisque le voile en aura, pendant un moment, révélé la présence. Tout comme la femme-vérité dont parle Nietzsche, le fantôme qu'on

⁶ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, p. 31.

⁷ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 27. C'est moi qui souligne

mentionnait tout à l'heure est donc peut-être *fondé à ne pas laisser voir son fondement*⁸.

Ceci est particulièrement significatif si l'on pense à l'installation de l'artiste tchèque Jakub Hadrava, réalisée en 2014 dans l'église de St Georges – connue aussi sous le nom d'« Église des neuf fantômes » – à Lukova, en République tchèque (fig. 51.1 et 51.2). Abandonnée depuis les années 1960 suite à un écroulement, cette église du XIV^e siècle est rapidement tombée en ruine. Pourtant, les habitants de Lukova, considérant l'édifice comme un témoignage important de l'histoire de la ville, insistaient pour la voir restaurée. Voilà que Hadrava s'active et propose une installation pour l'église qui, en augmentant significativement la présence de touristes sur le site, finit par accroître les fonds nécessaires à réaliser le projet de restauration. L'artiste réalise une collection de sculptures en plâtre blanc, chacune modelée en guise d'un drap suspendu façonné selon les formes d'un corps humain. Chaque sculpture rend de manière très détaillée la trame d'un tissu (fig. 51.3) : lourd et poussiéreux comme un vieux drap, tricoté de mailles larges comme un filet de pêcheur, léger et transparent comme les dentelles que crochetaient nos grand-mères. Dans ces derniers cas, il est surprenant de voir comment l'artiste arrive, par la manipulation de la matière, à montrer efficacement, en un jeu de transparences, l'invisible

⁸ Cf. *ibid.*



51.1 et 51.2 Jakub Hadrava, *Ghost Church*, 2014



51.3 Jakub Hadrava, *Ghost Church*, 2014



51.4 Jakub Hadrava, *Ghost Church*, 2014

que le voile à la fois cache et expose : le voile se façonne comme s'il cachait quelque chose ; en même temps, on voit bien que sous le voile il n'y a rien, qu'il se soutient tout seul (fig. 51.4).

Mais l'invisible que l'artiste montre n'est pas que celui qui se trouve en dessous de ces voiles. En effet, par ses sculptures, Hadrava a voulu rappeler la mémoire des fidèles – pour la plupart des Allemands des Sudètes – qui, avant la Seconde guerre mondiale, venaient prier dans cette église tous les dimanches, en témoignage du passé de ce lieu, en mémoire de sa vie quotidienne. Ce qui est intéressant en cela est que, pour rappeler la vie de cette église, de son quotidien, Hadrava choisit de mettre en scène la mort en tant que trace d'une vie qui a été. Mais ainsi, la mort qu'il met en scène est une mort vivante, inépuisée, comme une vie vue à travers un miroir, qui en restitue un reflet à la fois égal et renversé. Une inquiétante étrangeté non-morte – qui ressemble justement à celle de l'objet *a* lacanien, qu'on a connu à travers le miroir – hantise ainsi l'espace de l'église. Et une telle inquiétante étrangeté ne pourra que demeurer dans ce lieu, même une fois l'installation disparue, pour tous ceux qui l'ont connue et ont respiré l'atmosphère perturbante de sa présence.

Une œuvre de Maurizio Cattelan, intitulée *All* (2008) (fig. 52) est également très significative à cet égard, car la mort y est mise en lumière par le voile de manière tellement



52. Maurizio Cattelan, *All*, 2008

53. René Magritte, *Les amants*, 1928

efficace qu'elle devient une présence clairement vibrante, non-morte. Il s'agit d'une installation de neuf statues en marbre blanc, chacune sculptée en forme de linceul, chacune laissant entrevoir les volumes d'un corps différent des autres, qui demeure pourtant anonyme. En la regardant, on se sent perturbé, envahi par une empathie telle qu'elle nous ferait presque sentir le souffle coupé de ces morts inconnus, une empathie capable de couper notre propre souffle, car ici toutes les différences de culture, d'ethnie, d'appartenance politique disparaissent, laissant la place seul au destin inéluctable de nous *tous*, nous mettant face à la mort comme dénominateur commun de l'existence. Ce voile posé sur la mort non seulement l'atteste sans équivoque, mais fonctionne pour nous en guise de miroir. En effet, en effaçant les différences culturelles, d'ethnie, d'appartenance politique, ces linceuls neutralisent l'autre en tant que tel et créent un corps dans lequel on peut finir par s'identifier. Voici l'aspect perturbant : la mort de l'autre est notre propre mort perçue en tant que vivants : une mort dont le voile ne montre pas l'aspect de pacification, mais plutôt celui de violence perpétrée sur la vie, comme si le voile même, par son pouvoir de miroir, était la cause véritable de cette mort partagée. On a l'impression inquiétante que sous ces voiles quelque chose encore bouge : projection de notre pulsion vitale, de notre force érotique imbue de *thanatos* mais tout de même attachée à la vie. Nous

regardons l'installation de Cattelan avec le même malaise que nous éprouvons devant *Les amants* (1928) de Magritte (fig. 53), qui montre un homme et une femme s'embrassant, leur deux têtes couvertes d'un voile blanc. Dans l'œuvre de Magritte on perçoit l'essoufflement d'une vie imbue de mort, dans l'œuvre de Cattelan celle d'une mort imbue de vie ; dans les deux cas, un désespoir non-mort nous *faisant voir* le *quid* le plus intime d'un attachement à la vie destiné à la dissolution. Si on enlevait le voile, rien de tout cela ne serait manifeste : nous serions tout simplement face à une église abandonnée et vide, ou à un couple d'amants s'embrassant. Cacher pour faire voir : voilà le pouvoir du voile.

Ce pouvoir à la fois simple et extraordinaire est au cœur des installations les plus célèbres de Christo et Jeanne-Claude, qui pendant quarante ans ont « emballé » les monuments les plus connus dans les villes du monde entier, les portant, par un processus de dissimulation, à l'attention nos yeux aveuglés par l'habitude (fig. 54.1 et 54.2). La disparition soudaine de ces monuments sous des voiles géants en révèle instantanément la présence à l'habitant de la ville, harcelé chaque jour par une quantité énorme de stimuli le distrayant continûment par rapport à l'horizon de son paysage urbain.



54.1 Christo et Jeanne-Claude *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, Milan, Piazza del Duomo, 1970.

54.2. Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, Berlin, 1995

Le voile donc révèle, le voile re-voile⁹. Cette fonction révélatrice du voile – une fonction résolument ontologique – traverse évidemment l’histoire de l’art et de la culture humaine¹⁰. De l’antiquité jusqu’à nos jours, les images – d’abord celles de l’art – ont joué avec l’ambiguïté séduisante du voile. Pensons à l’*Aphrodite* sculptée par Phidias en 442-440 av. J.C. pour le fronton oriental du Parthénon (fig. 55). Le corps de la déesse – acéphale, semi-allongé, habillé du

⁹ Le mot « révéler » dérive du latin « *revelare* », à savoir « enlever le voile », une signification tout à fait en accord avec une certaine manière traditionnelle de penser le voile comme quelque chose dont il faut se débarrasser pour pouvoir accéder à la Vérité. Mais le préfixe *re-* pourrait, avec un peu d’imagination, nous suggérer une signification plus proche de la direction vers laquelle nous sommes en train d’orienter nos réflexions : une provocation pudique d’empreinte nietzschéenne, à savoir, la répétition du geste de voiler – re-voiler, r-habiller, car peut-être que, comme dans le cas du fantôme que l’on mentionnait tout à l’heure, lorsqu’on enlève le voile, on n’y voit plus rien. C’est en ce nouveau sens que j’utilise ici le mot « révéler » : la révélation comme un geste qui, en cachant, rend possible la monstration.

¹⁰ Les histoires culturelles de la figure du voile sont véritablement innombrables et l’ontologie de la monstration-dans-l’occultation les parcourt dans les époques et les traditions les plus diverses. Ces histoires se développent selon différents parcours philologiques et plus généralement culturels. Ici, je ne peux qu’en donner peu d’exemples en vrac, car il s’agirait de faire une étude exclusivement consacrée à l’un ou à l’autre de ses différents parcours historiques. Je vais en nommer au moins trois, piquées de la multitude, correspondant à trois ouvrages richissimes qui en traversent les variations historiques de manière remarquable : le voile comme *πέπλος* (vêtement) de Mère Nature, P. Hadot, *Le voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de Nature*, Paris, Gallimard, 1994 ; le voile comme *σκηνή* (rideau), du Tabernacle biblique à l’intersecteur albertien (à savoir, le chassis rectangulaire tendu d’une toile semi-transparente et quadrillée, inventé par Alberti, que le peintre interpose entre son regard et le modèle pour ensuite reporter sur la surface à dessiner, carré par carré, ce qu’il voit au travers), S. Lojkine, *L’écran de la représentation*, Paris, L’Harmattan, 2001 ; le voile musulman comme déchirure de l’organisation occidentale du visible, B. Nassim Aboudrar, *Comment le voile est devenu musulman*, Paris, Flammarion, 2014.



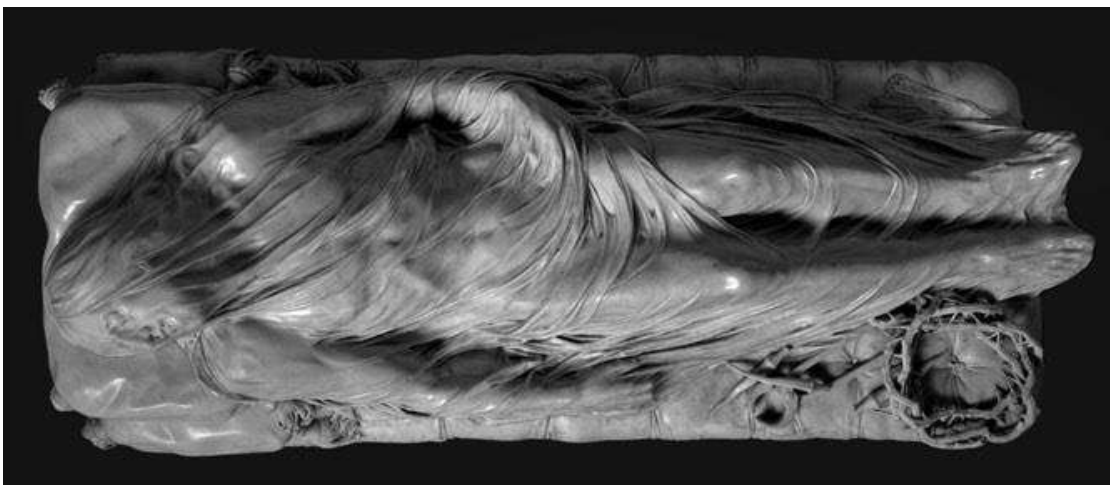
55. Phidias, *Aphrodite*, 442-440 av. J.C.



56. Erwin Blumenfeld, *Nude Under Wet Silk*, 1936

caractéristique *panneggio bagnato* – palpite d’un appel érotique voluptueux. On a l’impression que ce voile, finement sculpté en une myriade de plis minuscules, en protégeant la nudité de la déesse, l’exalte sans restrictions, invitant le regard à s’attarder sur ses seins turgescents et à caresser les rondeurs souples de ses anches de façon autant explicite qu’elle est voilée.

Cette image fait penser à un cliché de Erwin Blumenfeld (*Nude Under Wet Silk*, 1936 ; fig. 56), qui nous amène, tel un pont anachronique, vers celle qui est peut-être l’image la plus emblématique de la fonction ré-vélatrice du voile, à savoir le *Christ voilé*, chef-d’œuvre baroque du sculpteur Giuseppe Sanmartino. En effet, la photographie de Blumenfeld, par le jeu magistral de clairs-obscurs, interprète le voile dans son pouvoir ambigu de rendre – et de se rendre, à l’instar du miroir – visible et invisible à la fois. Le corps de la modèle, enrobé d’un morceau de soie mouillée, est un concentré étonnant, encore une fois, d’une part, de la séduction érotique – dont le *punctum* est les seins presque nus de la jeune dame, ainsi que la position des bras, suggérant l’abandon post-coïtal au sommeil – et, d’autre part, de l’inquiétant rappel *thanatique*, palpable dans le souffle apparemment coupé de sa tête, dont seule la bouche est visible, le reste étant enveloppé dans un voile qui, de drap, se fait visiblement linceul.



57.1 et 57.2 Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*, 1753

Venons donc au *Christ voilé* (fig. 57.1 et 57.2). Dans cette statue, en effet, les drapés du grand linceul qui habille pitoyablement le corps sans vie du Christ semblent recueillir, dans leur fluidité, les spasmes brutaux et convulsifs d'une souffrance immobilisée par la rigidité inhabituelle de la mort. Bien que couverts par le voile, les membres martyrisés du Christ sont d'avantage exposés par la présence du linceul, qui semble suinter de son corps même, produisant ainsi une quasi-nudité douloureuse, dans laquelle même les blessures provoquées par les clous sont secrètement manifestes. Comme dans l'image de Blumenfeld, on a l'impression que le voile est lui-même « comme un derme à vif » – pour le dire avec les mots de Deleuze qu'on citait tout à l'heure¹¹ à propos de l'œuvre de Neto –, qu'il coïncide avec la peau même qu'il recèle, ou même, qu'il en est *ex-peau-sition*¹² au point d'excéder, par porosité, la simple nudité, ouvrant ainsi à une dimension plus que nue : *charnelle*. Cela nous renvoie, outre qu'à Neto, aussi aux œuvres artistiques susnommées de Cattelan et de Christo, en un cercle toujours recommencé d'occultation et monstration par lequel se constitue le visible en tant que différenciation toujours différenciante, entrelacement de fibres

¹¹ Voir *supra*, p. 368.

¹² J'emprunte cette expression à Jean-Luc Nancy. Cf. J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, en particulier p. 31-34. D'ailleurs, à propos du lien entre le voile et la peau, pensons à l'étymologie du mot grec πέπλος, désignant tout tissu censé couvrir le corps, qui dérive probablement de la racine proto-indo-européenne *pel-, qu'on retrouve dans le mot latin *pellis*, à savoir, justement, *peau*. Je tiens à remercier Erica Nijhuis pour avoir partagé avec moi ses recherches concernant l'étymologie de ce mot.

multiples qui à la fois relie et distingue les variantes infinies du thème « monde », ainsi que les fils secrets de nos rapports empathiques et libidinaux à l'égard de l'univers qui nous entoure.

À la lumière de ces considérations, on pourrait s'aventurer à affirmer que, plutôt qu'un miroir *ou* un voile, l'image est, à la fois, miroir *et* voile – étoffe tissée d'une étrange fibre aux multiples reflets, en même temps visible et invisible, mimétique et différentielle, selon le façonnement multiple de ses draperies – qui se déploie en tant que *profil du monde*, car chaque profil du monde est image¹³ où se réfléchissent les autres profils du monde, où les différences constitutives du monde se *ré-vèlent*. Loin d'être une « seconde chose », l'image est alors le *se-donner-à-voir* du monde lui-même, un *se-donner-à-voir* qui – à l'instar du miroir et du voile – ne cesse jamais de se retenir partiellement dans l'invisibilité. On pourrait dire que les images, fibres prismatiques de la différenciation du monde, rendent visible ces variations qui constituent l'étoffe charnelle du monde lui-même, telles – pour utiliser un mot phénoménologique repris aussi par Merleau-Ponty – des « esquisses » (*Abschattungen*) à savoir, des profils du monde se donnant à voir tout en promettant toujours des visions ultérieures qui ne peuvent évidemment que demeurer

¹³ Dans la préface à la deuxième édition de *Matière et mémoire*, Bergson définit la matière comme « un ensemble d'images » (cf. H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Quadrige/P.U.F., 1999, 1).

dans l'invisibilité. Ce qui fait, comme on le disait dans le chapitre précédent¹⁴, que chaque image amène en soi même les images perdues – découpées, morcelées, voire brûlées – tels les invisibles dont l'étoffe du visible – son voile – est toujours tissu(e). On a entendu Merleau-Ponty dire que « la chair est phénomène de miroir »¹⁵. Mais pour arriver à se laisser séduire, envoûter, com-pénétrer par le mystère de la structure charnelle du monde, outre au miroir, il faut le voile.

II. Feu le voile

Il y a une photographie célèbre réalisée par Erwin Blumenfeld, où l'on voit une modèle immortalisée en une convergence kaléidoscopique de miroirs générant une fusion admirable d'actualité et de virtualité, une toile prismatique par laquelle le regard du spectateur est captivé (fig. 58). Deleuze l'aurait appelée une « image-cristal », image-miroir par excellence. *Plus qu'un miroir : un prisme*¹⁶, *unicum* différentiel

¹⁴ Cf. *supra*, chapitre 4, §1, p. 342-343.

¹⁵ Cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 253.

¹⁶ Différemment du miroir, le prisme associe à sa propriété de réflexion de la lumière une propriété de réfraction, de décomposition de la lumière. La réfraction constitue donc un phénomène différentiel ultérieur par rapport à celui de la multiplication des images par un ensemble de miroirs posés face à face. Dorénavant mes miroirs deviendront des prismes. Non pas du fait d'un manque de conscience concernant la distinction entre miroir et prisme, mais pour élaborer une conception plus riche du miroir en tant que figure esthétique, à la lumière des positions théoriques examinées jusqu'ici.



58. Erwin Blumenfeld, *Sans titre*, 1956

dont chaque facette fait partie – *en est*, pour le dire avec Merleau-Ponty¹⁷ –, de la même manière que les plis d'un voile sont élément constitutif de son tissu moiré – *en sont* –, si bien que son endroit et son envers s'entrelacent dans l'infinie différenciation des draperies où il se déploie.

La même chose a lieu dans le *tissu* charnel du visible selon la perspective esquissée par Merleau-Ponty. En effet, comme je le suggérais déjà à la fin du paragraphe précédent, la chair n'est pas tout simplement « phénomène de miroir », ou « phénomène de prisme », comme je serais tentée, deleuziennement, d'observer en vertu de la double puissance différentielle du prisme – à la fois réfléchissant et réfractant. La chair, oserais-je dire, est phénomène de *voile aussi bien que phénomène de prisme* ; un voile dont le *feu* – entendu, comme dans le cas du diamant, au sens de la variété et intensité des couleurs de la lumière dont il rend évidentes les nuances – allume le *spectre* visible (encore une fois, histoire de « *fantômes* », ou de *φάντασματα*, pour le dire avec Platon).

Je crois que l'œuvre de l'artiste Gabriel Dawe pourra me donner des éléments ultérieurs pour mieux configurer cette idée de « voile prismatique » qui commence ici à prendre forme – une forme qui est évidemment fugace, changeante et indéfinissable telle la notion de chair elle-même. Comme il l'explique dans son « *statement* » d'artiste, par sa recherche

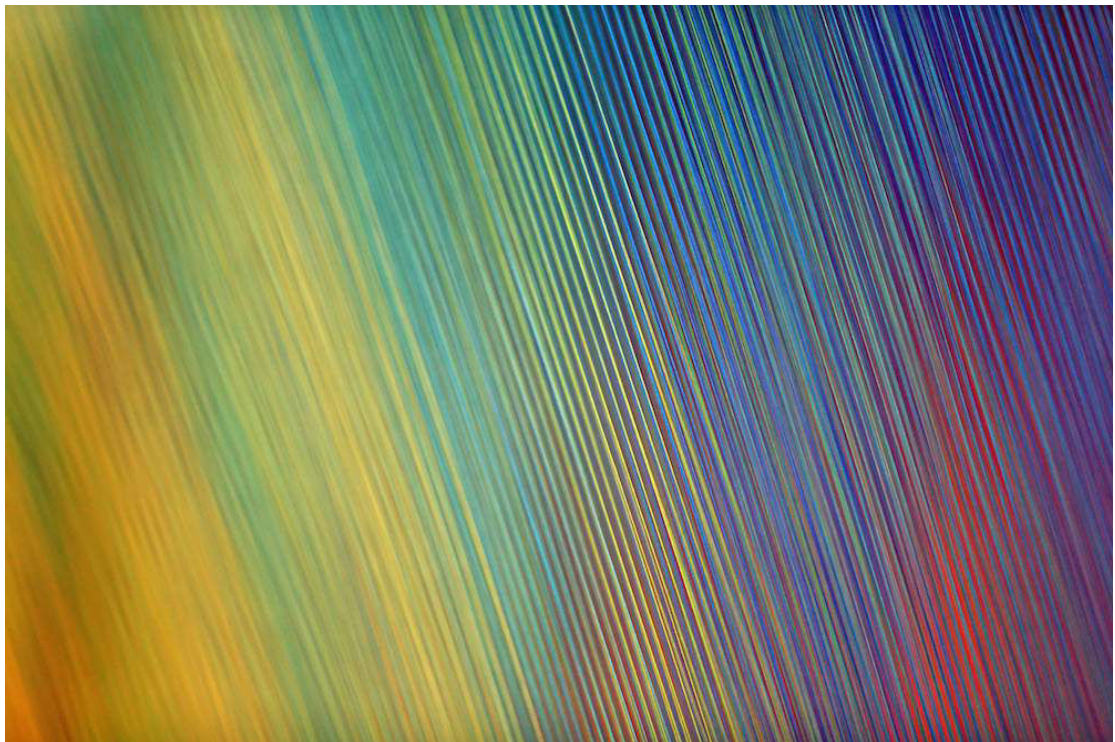
¹⁷ Cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 253.

plastique, Dawe travaille « la densité de la lumière »¹⁸. En effet, là où il réalise ses installations éphémères de la série *Plexus* [*Entrelacements*], il produit d'immenses arcs-en-ciel à l'air presque sculpté, façonnés en harmonie avec l'architecture du lieu, mais faits d'une matière transparente et impalpable comme l'est la matière des rêves, qui sont là un instant pour disparaître le moment d'après (fig. 59.1). Nous nous rapprochons de ce miracle lumineux tout doucement, comme en ne voulant pas déranger une telle vision féerique, et nous remarquons que, différemment des arcs-en-ciel se formant après un orage, celui de l'artiste ne reste pas lointain malgré nos tentatives de nous y rapprocher, mais nous attend, nous séduit, nous invite à découvrir sa subtile machinerie. Nous voici donc presque au cœur de l'arc-en-ciel, si près qu'on pourrait le toucher. Face à nous se trouve un fin tissage de fils colorés, dégradés par nuances, réalisé avec une maîtrise époustouflante (fig. 59.2 et 59.3). Le voile moiré des installations de Dawe est reflet volatile et matière palpable, habillage habitable, abris, πέπλος. Entrelacés avec une patience de Penelope, une fois défaits, les *Plexus* de Dawe sont transformés – non pas, comme dans le cas de l'épouse d'Ulysse, dans un tissu pareil (éternel retour du même), mais dans un concentré matériel de couleurs saturées qui n'a plus rien de la transparence des voiles suspendus. Enveloppé en des

¹⁸ <http://www.gabrieldawe.com/texts/density-of-light.html>



59.1 Gabriel Dawe, *Plexus A1*, 2015



59.2 et 59.3 Gabriel Dawe, *Plexus A1*, 2015



60.1 et 60.2 Gabriel Dawe, *Relic / Plexus N. 4*, 2011

boîtes de plexiglass, tels des glaçons dont le cœur est un *feu* encore et toujours *flamboyant*, les *Relics* [*Reliques*] (fig. 60.1 et 60.2) – restes de ce qui est perdu, mort – accèdent ainsi à une nouvelle vie où l'image demeure non-morte, brûlant de son feu oxymoronique, éternel retour des différences. Des quasi-prismes (ils sont en effet des cubes) emboîtant le spectre visible, les *Relics* peuvent être vus comme des *instantanés impossibles de la puissance se faisant acte* – une puissance se manifestant une fois l'acte (l'installation éphémère, l'arc-en-ciel) épuisé, devenu *relique*. Dans une telle lecture, la charge non-morte qui s'épanouit de ces images serait donc celle d'une *précession réciproque de la vie et de la mort*.

Cela me rappelle l'œuvre de Julie Legrand, une autre artiste dont j'ai connu le travail en 2014 lors d'une exposition à la Fondation Bullukian de Lyon intitulée significativement « La convergence des atomes ». Dans cette exposition, Legrand proposa une installation qu'elle réalise depuis 2006, intitulée *Gisant (Rose)* (fig. 61), une œuvre en hommage à sa grand-mère couturière, que Julie a vu sur son lit de mort. Un grand parallélépipède fait de miroirs est surmonté par une immense quantité de fils de soie multicolore, que l'artiste a laissé s'écouler sur la surface du miroir tout comme s'écoule, dit-elle, « le fil de la vie »¹⁹. Le résultat est une sculpture

¹⁹ <http://www.narthex.fr/portraits-dartistes/julie-legrand-itineraires-de-la-creation-9-9>



61. Julie Legrand, *Gisant (Rose)*, 2014

étonnante de beauté et de poésie, où le corps allongé de Rose devient un paysage charnel de fils colorés qui semble transpirer de la surface miroir, telle une restitution chromatique de la grisaille incolore du miroir, qui à son tour, par reflet, nous incorpore, nous rendant partie de ce même horizon différentiel.

Le tissu-miroir, tissu-cristal, tissu-prisme, qui me semble le dénominateur commun des œuvres de Dawe et de Legrand, ne peut que me faire repenser à la manière dont Mauro Carbone interprétait la chair merleau-pontienne : un « *tissu commun dans lequel chaque corps et chaque chose ne se donnent qu'en tant que différence par rapport à d'autres corps et d'autres choses* »²⁰. Cela me ramène à une autre image, littéraire, cette fois-ci : celle du tissu différentiel, à la fois monochrome et multicolore, dont Tolkien habillait l'un de ses sorciers, parmi les personnages les plus ambigus et fascinants de sa production littéraire :

Regardant alors, je vis que ses vêtements, qui m'avaient parus blancs, ne l'étaient pas, mais qu'ils étaient tissés de toutes couleurs, et quand il bougeait, ils chatoyaient

²⁰ M. Carbone, *La chair des images*, op. cit., p. 20. Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 196, n. 150.

et changeaient de teinte, de telle sorte que l'œil était confondu.²¹

La chair du monde, qui « s'exhibe dans : le sensible, le visible »²², pourrait donc être caractérisée – dans son pouvoir qui rend visible par différence – en tant que *voile prismatique*, draperie modelée toujours à nouveau selon le mouvement qui parcourt ses fibres secrètement multicolores, en une *simultanéité* – une pure concrétion de temps, comme celle des cristaux de Deleuze – où actuel et virtuel – ainsi que les espaces qui y sont liés – peuvent mythiquement vivre ensemble se déployant de la même manière dont, de la pureté diaphane du blanc, le cristal fendu par la lumière en dégage les arcs-en-ciel.

III. *Le voile prismatique*

Je vais citer le travail de quelques autres artistes, non pas pour *illustrer* mon propos, mais puisque, dans ma tentative théorétique, les notions se façonnent à partir des images tout autant que du support de réflexions philosophiques, ce qui fait que les images que j'analyse ici jouent le rôle d'un montage de *variations* dont les *écarts* – à savoir, les différences – *esquissent*

²¹ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings* [1966], tr. fr. de F. Ledoux, *Le seigneur des anneaux, I - La Communauté de l'Anneau*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 459.

²² Ainsi Merleau-Ponty, cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 254.

les contours de la figure esthétique inédite du voile prismatique. À sa manière, une telle figure développe la notion de la chair merleau-pontienne en la filtrant au travers de l'image-cristal de Deleuze, lui faisant intégrer la temporalité que Deleuze lui-même attribuait à celle-ci – une temporalité issue de la lecture en clé freudienne qu'il donne de l'éternel retour de Nietzsche – et assumant donc par là une fondamentale tonalité libidinale. En ce sens, la figure du voile prismatique se propose comme un outil théorique permettant de mieux analyser le caractère de plus en plus immersif et enveloppant de l'expérience actuelle des images, tout comme les implications qu'elle comporte au niveau de l'identité de qui les regarde et, par conséquent, de la perception du vrai, sans négliger, par ailleurs, l'aspect de la séduction qui caractérise l'horizon visuel, et confirmant ainsi le lien qui connecte images et désir.

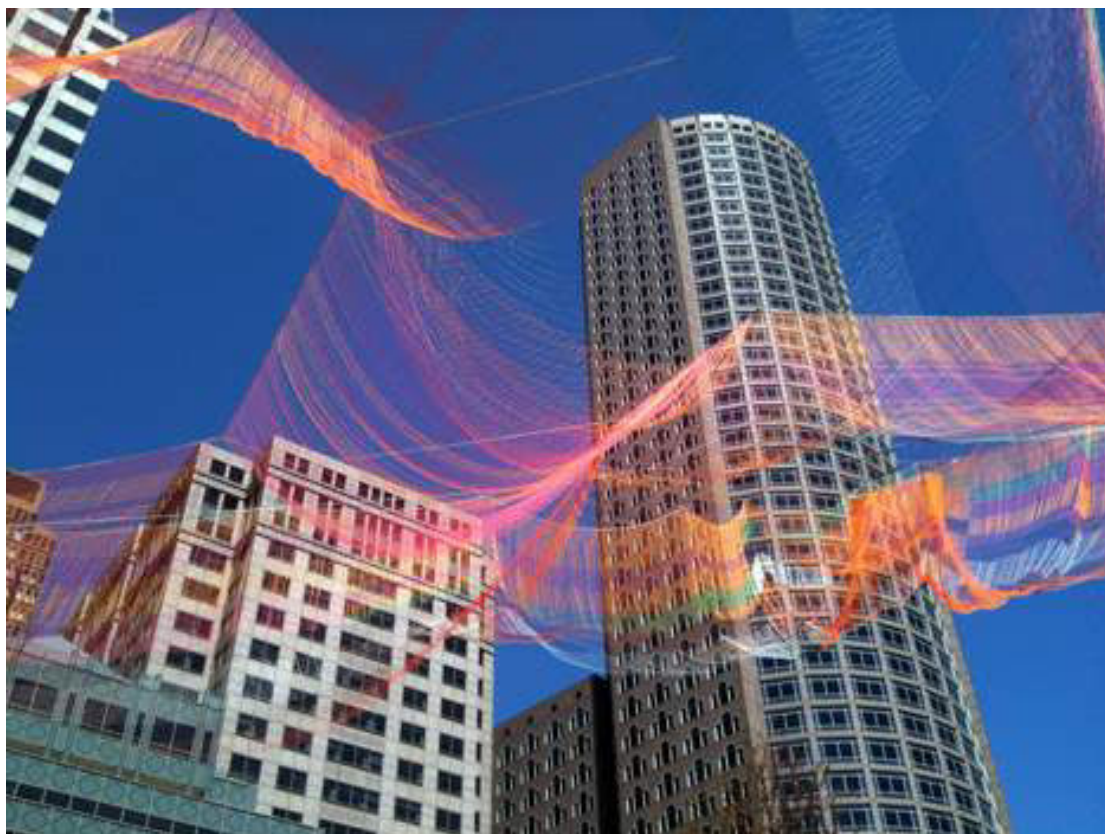
Venons-en donc aux artistes. En 2012, le photographe Bjoern Ewers réalise une série d'images intitulée *Orbital*, qui capture des boules de savon aux étonnantes déformations iridescentes (fig. 62.1 et 62.2). Ces images d'une matière instable, flottante, réfléchissante, tissée de couleurs mobiles, me semblent particulièrement significatives quant à une théorie du voile prismatique, surtout si associées à la recherche plastique de l'artiste américaine Janet Echelman. Autodidacte géniale, en 1997 Echelman se rend en Inde pour faire une exposition de peinture, mais ses tableaux sont perdus au cours du transport. C'est en se déplaçant de son domicile à l'atelier où – devant trouver une alternative aux tableaux – elle



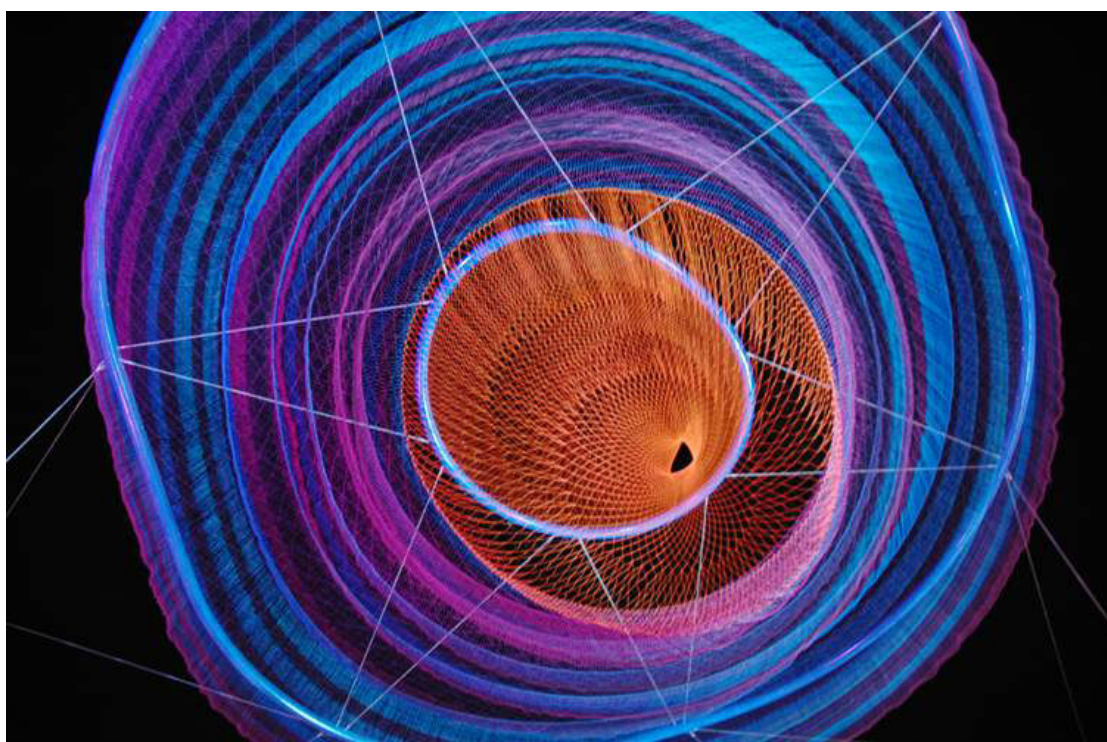
62.1 et 62.2 Bjoern Ewers, *Orbital*, 2012

commence à expérimenter avec le bronze, qu'il lui arrive d'observer des pêcheurs en train d'entrelacer leurs filets. Cela inspire son approche tout à fait révolutionnaire de la sculpture, qui consiste à créer des formes volumétriques sans se servir de matériaux solides et lourdes. En collaboration avec les pêcheurs, qui lui transmettent leur technique de tissage, Echelman commence à créer une série de sculptures-réseau, qu'elle titre *Bellbottoms*. Depuis, sa technique a évolué à la mesure de ses projets grandioses. Grâce à la collaboration d'une équipe d'ingénieurs, Echelman a pu se servir d'un tissage à la machine, expressément conçu, lui permettant de réaliser des structures aériennes d'une ampleur maximale de 82 m en un type spécial de polyéthylène étudié pour résister même aux ouragans. Echelman suspend aux gratte-ciels ces incroyables structures multicolores, légères et flottantes, pour les laisser libres de se balancer selon la danse inconstante du vent, qui altère leurs formes et les reflets des fibres dont elles se composent, à l'instar de *boules de savon* géantes posées entre les architectures monumentales des grandes villes contemporaines (fig. 63.1 et 63.2).

Le thème de l'interconnexion – une interconnexion dont le dénominateur commun est évidemment la différenciation qui entrelace toutes les choses leur permettant d'entrer en résonance – parcourt ces extraordinaires installations, qui se relient au tissu urbain et à celui de la nature à la fois par



63.1 et 63.2 Janet Echelman, *As If It Were Already Here*, Boston, 2015



63.3 et 63.4 Janet Echelman, *Her Secret Is Patience*, Phoenix, 2009

contraste et émanation, changeant complètement notre perception de l'espace vécu. Dans un *TED talk* de 2011, Echelman raconte une anecdote à propos de l'une de ses installations à Phoenix (fig. 63.3 et 63.4). Une dame travaillant dans un bureau de l'un des gratte-ciel parmi lesquels était installée sa sculpture, invita tout le monde à sortir du bâtiment, pour s'allonger au sol et observer les vagues invisibles du vent que le voile tissé par l'artiste montrait. « Les voilà, en costume, allongés dans l'herbe, remarquant les dessins changeants du vent, à côté de gens qu'ils ne connaissaient pas, partageant la redécouverte de l'étonnement [*wonder*] »²³.

Ce même étonnement dont parle Echelman, ce même *θαυμάζειν*, dû au sens d'interconnexion différentielle de tous les êtres et de toutes les choses, est évoqué par Merleau-Ponty en 1945, quand, quelques années avant de commencer à élaborer la notion de chair, il concluait sa conférence devant les futurs réalisateurs de l'Institut de Hautes Études Cinématographique de Paris en expliquant que

une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à *s'étonner* de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet

²³ https://www.ted.com/talks/janet_echelman#t-530107, traduction modifiée par rapport aux sous-titres français.

et du monde, du sujet et des autres, au lieu que de
l'*expliquer*.²⁴

Par ses voiles mobiles, changeants, se tissant de la force du vent et des caprices de la lumière, Echelman *rend visible, rend sensible* cet entrelacement prismatique qui relève du *paradoxe* et de la *confusion* d'une *inhérence* mutuelle des choses et des êtres fondée sur la différence.

Rendre visible plutôt qu'*ex-pli-quer*, avons-nous entendu dire Merleau-Ponty. Toujours s'*im-pli-quer*, donc, toujours s'envelopper dans les plis en devenir du monde – comme le fait l'artiste argentin Tomás Saraceno dans son installation titrée *Poetic Cosmos of the Breath* [*Cosmos poétique du Souffle*]. Inspirée par le travail de Dominic Michaelis, un architecte britannique ayant inventé la technologie d'un ballon à air chaud à fonctionnement solaire, l'installation éphémère de Saraceno est un ballon géant réalisé d'une pellicule d'aluminium très fine, fixé au sol par des sacs de sable. À l'aube, au moment où la température atmosphérique subit naturellement un changement assez soudain, l'air dans le ballon est chauffé par un effet de serre et la feuille d'aluminium se soulève sans l'aide de machines ou d'électricité (fig. 64.1 et 64.2). En même temps, la lumière du soleil naissant est réfléchiée par la surface en miroir de la pellicule, si bien que celle-ci assume les

²⁴ M. Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », dans « Les temps Modernes », N. 26, 1947, p. 930-947, texte ensuite repris dans *Sens et non-sens*.



64.1 et 64.2 Tomás Saraceno, *Poetic Cosmos of the Breath*, 2014



64.3 et 64.4 Tomás Saraceno, *Poetic Cosmos of the Breath*, 2014



64.5 et 64.6 Tomás Saraceno, *Poetic Cosmos of the Breath*, 2014

couleurs flamboyantes d'un arc-en-ciel en mouvement caressé par le souffle du vent matinal, créant un espace prismatique qui implique le spectateur (fig. 64.3 et 64.4). Celui-ci se trouve ainsi à parcourir *Le Cosmos poétique du Souffle* comme s'il traversait l'inspiration et l'expiration mêmes de l'Être, cette « respiration dans Être » dont nous avons entendu Merleau-Ponty parler dans le chapitre précédent : « action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu »²⁵, précession réciproque *se donnant à voir* dans le voile prismatique du monde (fig. 64.5 et 64.6).

IV. Toutes les couleurs du noir

Comme l'observe Mauro Carbone,

parmi les constantes qui traversent les derniers cours donnés par Merleau-Ponty au Collège de France, on trouve de fait la recherche de ce qu'il définit [...] comme « une nouvelle idée de la lumière »²⁶,

d'après laquelle celle-ci ne serait pas séparée de l'ombre, mais devrait être pensée plutôt dans son lien essentiel avec l'ombre. La nécessité d'élaborer une nouvelle idée de la lumière – qui

²⁵ Cf. *supra* chapitre 4, §2, p. 352.

²⁶ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 130.

s'accompagne de la nécessité d'élaborer une nouvelle idée de la vérité – vient à Merleau-Ponty, dit Carbone, de Nietzsche, et en particulier de ce passage de la Préface à la deuxième édition du *Gai savoir* qu'on citait tout à l'heure, d'après lequel « nous sommes trop aguerris, trop graves, trop joyeux, *trop éprouvés par le feu*, trop profonds » pour croire encore « que la vérité soit encore la vérité dès qu'on lui retire son voile »²⁷ ou, pour le dire autrement, que la lumière demeure lumière si on lui enlève l'obscurité.

Or, le voile théorétique qu'on est en train d'essayer de tisser, un voile prismatique, se compose justement – entre monstration et déguisement – de lumière et d'ombre²⁸, de visibilité et d'invisibilité. C'est en vertu d'une telle relation, d'un tel entrelacement, que la lumière peut se distinguer (de l'ombre) tout comme l'ombre peut se distinguer (de la lumière), si bien que les deux, étant structurellement liées, (*se*) *donnent à voir*, nous empêchant de tomber dans l'aveuglement qui est le résultat de leur séparation.

²⁷ Cf. *supra*, chapitre 5, §1, p. 238. Sur même sujet, il est aussi intéressant de rappeler le passage tiré de Marc Richir que je citais dans le chapitre 3, §2, p. 276.

²⁸ À ce propos, je signale comme référence très significative, le travail plastique de Laure Molina, qui en 2010 conçoit un dispositif fait d'un mur blanc d'un côté et d'une source de lumière de l'autre, produisant des ombres des spectateurs qui ne sont pas noires, mais ont les couleurs d'un arc-en-ciel. Pour en savoir plus : http://www.lauremolina.com/Site%20Internet%202014/pages_site/Laure_Molina_7_Ombre_arc_en_ciel_vf.htm

Pensons, à ce propos, à l'épisode cinématographique conçu par Alejandro Gonzáles Iñárritu pour *11'09"01-September 11*, un film de 2002 recueillant les court-métrages de onze réalisateurs de différentes nationalités qui vise à proposer une vision multiple des attentats du 11 septembre 2001 alternative à la vision univoque donnée par les médias. Iñárritu met le spectateur face à un écran noir. Nous ne voyons rien, on ne fait qu'entendre des bruits indistincts qu'on devine peu à peu – avec horreur – être ponctués par le son de l'impact au sol des corps de ceux qui se sont jetés des deux tours en flammes²⁹. Finalement, des images : de petits points noirs tombent dans le bleu du ciel, inexorablement, vers le sol. Noir. Le bruit ne s'arrête pas et se fait de plus en plus confus. Images : l'écroulement des tours, la fumée, le chaos. Noir. Et enfin : l'écran noir se fait blanc, doucement blanc, puis violemment blanc, douloureusement blanc. Encore une fois : nous ne voyons rien ; le cercle se referme sur l'impossibilité de voir. Une écriture s'affiche en arabe et en anglais : « La lumière de Dieu nous guide ou nous rend aveugles ? »

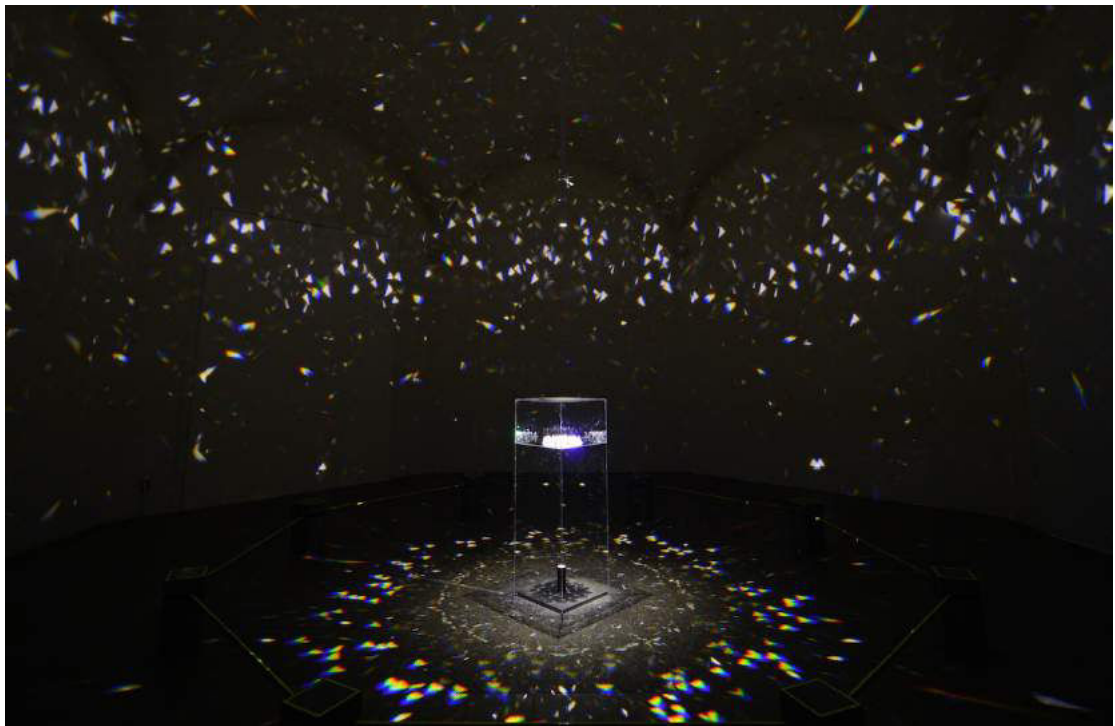
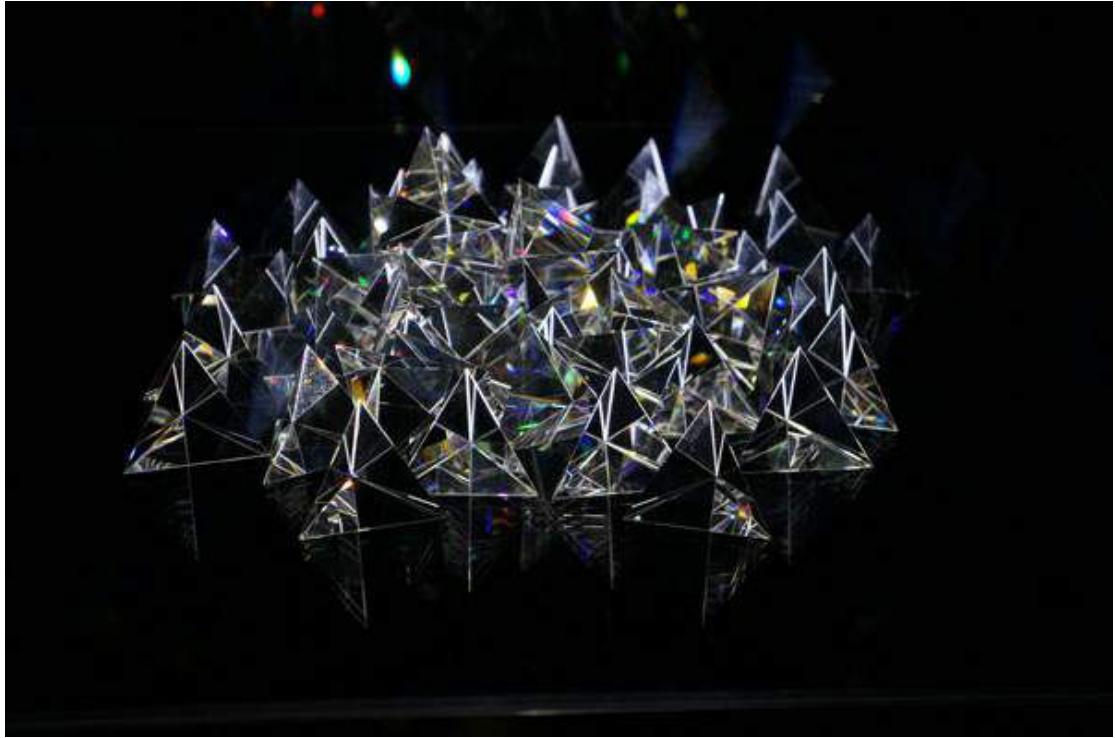
Dieu est mort, disait Nietzsche. Dieu, à savoir le Sens en tant qu'opposé et séparé par rapport à la confusion des directions, le Bien en tant qu'opposé et séparé par rapport au

²⁹ La bande sonore du film, un collage sonore extrêmement articulé et complexe, demanderait un effort descriptif et exégétique à part entière. Je me limiterai ici, pour ne pas trop digresser, à décrire le rapport ombre-lumière tel qu'il se déroule dans le film d'Iñárritu.

Mal, la Vérité en tant qu'opposée et séparée par rapport à l'illusion, au mensonge, la Lumière en tant qu'opposée et séparée par rapport aux ténèbres. La question provocatrice par laquelle Iñárritu termine son épisode cinématographique, en résonance avec celui-ci, fait surgir chez le spectateur le doute d'être *trop aguerris, trop graves, trop joyeux, trop éprouvés par le feu, trop profonds pour croire encore que la lumière puisse être séparée et opposée par rapport à l'obscurité*. Depuis toujours l'homme veut voir, veut comprendre. Mais ici on réalise que cela implique le fait d'accepter la nécessité de l'invisible, d'accepter la nécessité de l'incompréhensible, le sens ainsi que le contresens, aurait dit Nietzsche, en tant que fibres d'une même étoffe – *d'un même voile* – sans quoi rien ne se donnerait à voir ni à comprendre.

Le voile prismatique que je suis en train de théoriser se fait justement d'un tel rapport entre lumière et obscurité. En effet, c'est bien dans le noir que la lumière se distingue dans les possibilités facettés du prisme. Pensons à *Parts of a Light House* (fig. 65.1 et 65.2)³⁰, une installation de Yoko Ono présentée pour la première fois en 1965. Il s'agit d'une

³⁰ La fameuse tour de lumière que Yoko Ono allume chaque année en hommage à John Lennon est un développement à échelle géante de cette installation, qu'à l'époque de l'exposition auprès de la Indica Gallery de Londres (1965) Lennon avait beaucoup aimé. En effet, la *Imagine Peace Tower* est composée d'un ensemble de prismes et de lumières artificielles, ce qui en explique la lumière très puissante, telle celle d'un phare, et les réverbérations changeantes. Pour en savoir plus, voir <http://imaginepeacetower.com/light-house/>



65.1 et 65.2 Yoko Ono, *Parts of a Light House*, 1965

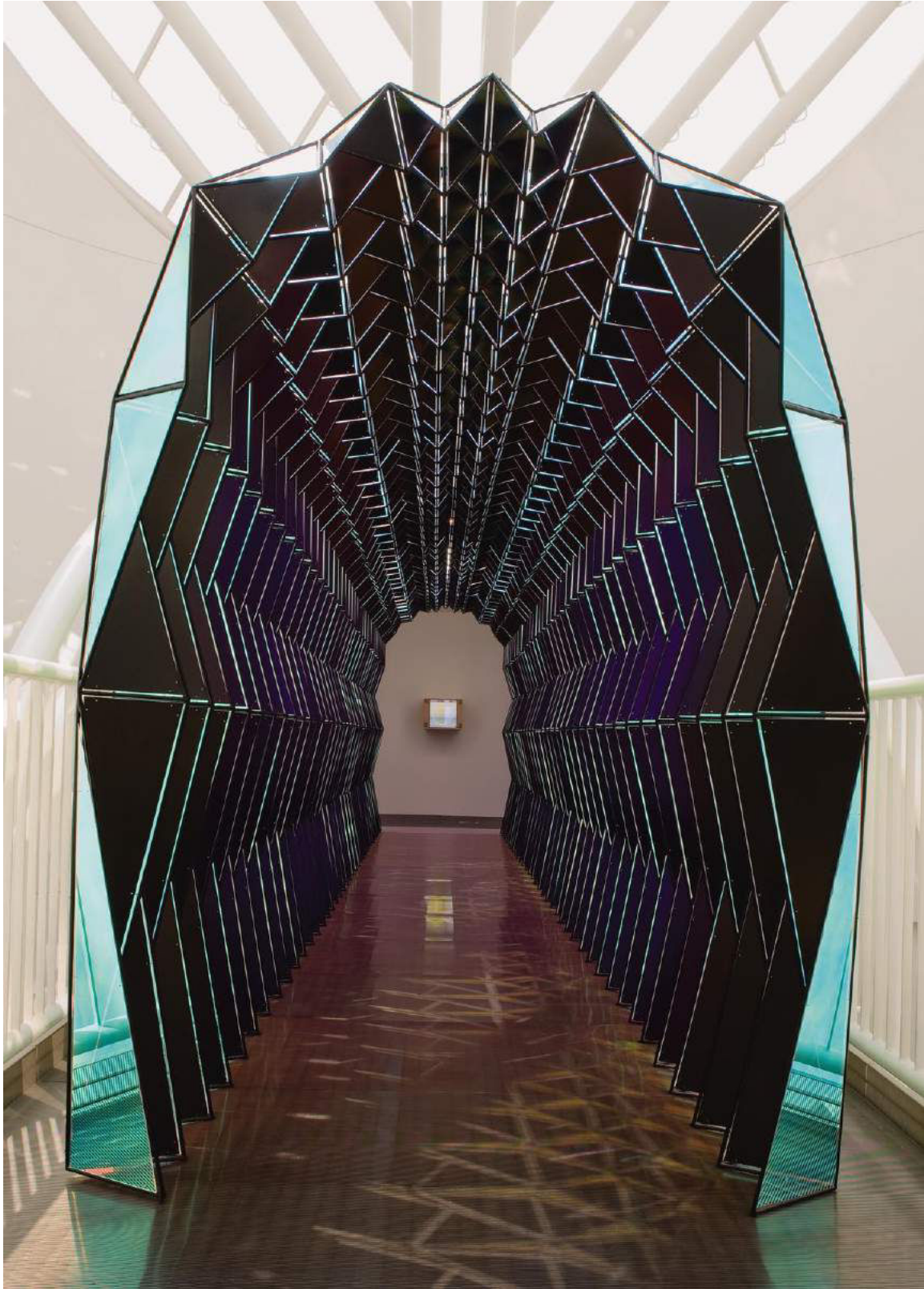
sculpture faite d'un groupe de prismes, comme une concrétion de cristaux, placée au centre d'une pièce noire et éclairée par une seule lumière blanche qui produit un ensemble extraordinaire de couleurs réfractées se distribuant sur les parois et le plafond de la galerie. « La *light house* est une maison de fantômes, qui n'est construite que par la lumière », écrit Yoko Ono³¹. Pourtant, en effet, elle est construite par *l'action mutuelle de la lumière et du noir*, car dans le noir, par contraste, les couleurs de la lumière éclatent.

Dans une installation de 2007 intitulée *One-way colour tunnel* (fig. 66.1), Olafur Eliasson signifie cet entrelacement de façon admirable. Il s'agit d'une passerelle en forme d'arche construite par assemblage de panneaux triangulaires de verre acrylique aux effets chromatiques changeants et de miroirs acryliques, composés à l'instar des facettes d'un cristal. En traversant le tunnel, les visiteurs observent un éventail de nuances colorées, provoquées par les réverbères de la lumière sur les verres et les miroirs acryliques. En revanche, une fois qu'ils se retournent, ils ne voient plus l'environnement multicolore qu'ils viennent de parcourir, mais les envers, noirs et opaques, des panneaux, qui ne laissent plus entrevoir que des signes fugaces de couleur au travers des interstices (fig. 66.2). L'œuvre d'Eliasson montre ainsi de manière spectaculaire comment l'obscurité est l'envers invisible et

³¹ <http://imaginepeacetower.com/light/>



66.1 Olafur Eliasson, *One Way Color Tunnel*, 2007



66.2 Olafur Eliasson, *One Way Color Tunnel*, 2007

pourtant nécessaire de la lumière et comment la couleur, la lumière, la réverbération, sont le envers invisibles et pourtant nécessaires du noir, fibres du même tissu prismatique.

À propos de la *Light House* de Yoko Ono, l'artiste japonaise écrit également qu'elle « apparaît au milieu du plan comme une image, sauf que, avec cette image, on peut réellement y rentrer, si l'on veut »³². Elle définissait la *Light House*, en effet, comme une « maison de fantômes » – *φάντασματα*, à savoir, simulacres, images. Et par le pouvoir de ces images, de ces simulacres qui sont tissage de lumière et d'ombre, nous aussi pouvons habiter l'espace-lumière : des corps mobiles qui, en traversant la lumière, la *découpent* – encore une fois histoire de coupures – dessinant des ombres, se faisant images au sein de l'image.

C'est ce que j'ai essayé de faire moi-même dans une installation intitulée *Tableaux-écran. L'écran positif-négatif* (fig. 67.1), que j'ai présentée pour la première fois à la Galerie Françoise Besson de Lyon en septembre 2017 et à laquelle je me permets de faire référence. Pour la réaliser, j'ai d'abord peint des formes arborescentes sur une série de tableaux, me servant de couleurs transparentes et opaques sur des surfaces transparentes, comme s'il s'agissait de plaquettes de lanterne magique à grande échelle. J'ai conçu ces tableaux comme des parties d'une sculpture modulaire dans laquelle ces surfaces

³² *Ibid.*

transparentes s'encastrent les unes dans les autres, créant des configurations différentes à chaque installation, tels des fragments au fond d'un kaléidoscope (fig. 67.2). Tout comme dans le cas des plaques de la lanterne magique, ma sculpture prend une nouvelle vie une fois dans le noir, pourvu qu'elle soit rétro-éclairée : les images peintes sont alors projetées par la lumière tout autour de la sculpture. Ici, elles interagissent avec un collage de silhouettes noires – dans le cas de la galerie Françoise Besson, un grand arbre en papier-kraft noir – réalisé directement sur le mur de la *black box*, rendant ainsi évident le mécanisme de réversibilité entre le monde virtuel et le monde actuel (la silhouette est-elle une ombre impalpable, découpée dans la lumière, ou un découpage de matière palpable, collé sur une surface ?) (fig. 67.3 et 67.4). L'ambiance-média créée par cette installation incorpore aussi les visiteurs, par le biais de leurs propre ombres. Dans cette installation, donc, les tableaux peints sont externalisés dans l'espace qui les entoure ; ils sortent du cadre, ils viennent rencontrer le visiteur, déclenchant son désir de *se faire image pour parcourir l'image*, de se « fantômiser » par son ombre, pour expérimenter l'appartenance différentielle de chaque corps au tissu varié du visible.

Afin de signifier ultérieurement l'importance de l'ombre tout comme de la lumière-projection dans cette installation, j'ai voulu faire *agir* cette ombre dans l'espace kaléidoscopique

entourant la sculpture au travers d'une performance intitulée *L'ombre comme proto-image, le corps comme proto-écran* (fig. 67.5), que j'ai réalisée en collaboration avec une danseuse, Sarah Lefebvre, et un musicien, Jacopo Bodini³³. Habillée d'un costume blanc que j'ai moi-même dessiné en m'inspirant de la sculpture de Gianlorenzo Bernini *Apollon et Daphné*, la danseuse réalisa une improvisation de mouvements guidée par l'idée de « devenir-arbre » et accompagnée d'un « paysage sonore » créé en direct par le musicien. Le corps de la danseuse, se faisant arbre tout en restant humain, semblait faire signe à la notion merleau-pontienne de *chair du monde*. À la fois en recevant les ombres de la sculpture sur son corps et en produisant des ombres de son propre corps parmi les ombres de l'installation, la danseuse *donna à voir* son appartenance à ce tissu de différences dont toutes les choses sont constituées, comme les fils d'une étoffe qui à première vue – *telle le manteau d'un sorcier* – pourrait paraître blanche, mais qui, *tout comme la lumière lorsqu'elle traverse un prisme*, secrètement dégage une pléthore d'éclats multicolores.

³³ Cette performance, tout comme l'installation dont je parle, sont nées de la réaction entre une série d'obsessions en vrac qui me hantaient depuis l'enfance – le miroir, le reflet, l'ombre, la lumière, la couleur – et mes conversations précieuses avec Mauro Carbone, que je tiens ici à remercier tout particulièrement. En effet, ses intuitions théorétiques m'ont aidé à donner une structure à de telles obsessions, me permettant de leur donner forme, pour que je puisse à mon tour me laisser former par leur pouvoir, renouvelant ma pensée à chaque fois que je vis l'étonnement de me trouver enveloppée par une œuvre qui me fait comprendre, de sa voix silencieuse, qu'elle est aboutie.



67.1 et 67.2 Marta Nijhuis, *Tableaux-écran. L'écran positif-négatif*, 2017



67.3 et 67.4 Marta Nijhuis, *Tableaux-écran. L'écran positif-négatif*, 2017



67.5 Marta Nijhuis, *L'ombre comme proto-image, le corps comme proto-écran* (performance avec Sarah Lefebvre et Jacopo Bodini), 2017

Comme l'écrit Mauro Carbone, « c'est un principe ontologique semblable ([...] *tissu unique de différences en différenciation constante*) que Merleau-Ponty cherchait à élaborer sous le nom de "chair" ou [...] de "Nature" »³⁴. Il est intéressant de voir comment Plutarque caractérise le voile d'Isis – « la mère Nature »³⁵ – précisément en tant que « multicolore »³⁶, tel le manteau du sorcier de Tolkien dont je me suis servie pour essayer de mieux comprendre les enjeux de la chair merleau-pontienne et pour lui accompagner la notion de voile prismatique. Plutarque explique : « c'est que son pouvoir concerne la *matière*, qui devient tout et reçoit tout... »³⁷ Or, dans *La chair des images*, Mauro Carbone associe la chair merleau-pontienne précisément à la *xώρα*, la matière informe.

Comme l'explique Carbone, d'après Platon, la *xώρα* est une « "troisième espèce" matricielle qui reçoit de la première –

³⁴ M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 144.

³⁵ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, §49, p. 217, note 1. Kant se sert de la référence au voile d'Isis en tant qu'exemple d'expression sublime.

³⁶ Plutarque, *Œuvres morales, Isis et Osiris* éd. et trad. par C. Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1988, 77, 382 C, p. 184.

³⁷ *Ibid.*, c'est moi qui souligne. Par ailleurs, c'est précisément à Plutarque que Nietzsche se réfère implicitement lorsqu'il élabore son idée de pudeur de la femme-Vérité qui ne veut pas montrer ses raisons. Voici le passage : « À Saïs, la statue assise d'Athéna, qu'ils identifient à Isis, porte cette inscription : "Je suis tout ce qui a été, est et sera, et aucun mortel n'a encore soulevé mon voile" » (*ibid.*, 9, 354 C, p. 184).

celle des modèles immuables [...] – les *images* [...], dont elle génère les copies sensibles »³⁸. Mais cette caractérisation métaphysique décrite dans le *Timée* (51 a-b), structurée selon un modèle de filiation, ne convient pas à Merleau-Ponty. Comme le souligne Carbone, il trouve alors une piste de réflexion alternative dans une phrase tirée d'un passage du *Pimandre* d'Hermès Trismégiste telle qu'elle est citée par Robert Delaunay dans un article intitulé « La lumière »³⁹. Dans ce passage, reprenant le mythe du Démiurge platonicien, Hermès esquisse une vision cosmogonique où une

obscurité se change en une sorte de nature humide, secouée d'une matière indicible et exhalant une vapeur, comme il en sort du feu, et produisant une sorte de son, un gémissement indescriptible. Puis il en jaillissait un cri d'appel, sans articulation, tel que je le comparais à une voix de feu.⁴⁰

C'est ici que se situe la phrase citée par Delaunay et reprise par Merleau-Ponty : « *Bientôt descendirent des ténèbres... et il en*

³⁸ M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 143-144.

³⁹ « Merleau-Ponty cite toujours ce passage dans les termes de l'article de Delaunay, au lieu de recourir directement à la traduction française de l'ouvrage [d'Hermès]» (*ibid.*, p. 141).

⁴⁰ Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum*, tome I, *Poimandrès*, Traités I-XII, texte établi par A. D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1945, 7-8. Cf. M. Carbone, *La chair des images, op. cit.*, p. 142.

sortit un cri inarticulé qui semblait la Voix de la lumière ». ⁴¹ Comme le remarque Carbone,

dans la phrase du *Pimandre* citée par Delaunay, Merleau-Ponty semble [...] trouver la description d'une « espèce » qui n'est pas informée par un modèle extérieur, mais qui est *tout ensemble amorphe et informatrice* d'elle-même, puisque de ses ténèbres mêmes semble émaner ce « cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière ». ⁴²

De l'obscurité, en somme, jaillit la lumière, telle une promesse, telle une nécessité constitutive : « lumière *de la chair*, donc, dans le double sens de ce génitif : lumière qui peut illuminer la chair, certes, mais seulement en tant qu'elle est diffusée par la chair elle-même » ⁴³, par cette matière qui est feu obscur *qui devient tout et reçoit tout*, comme l'écrivait Plutarque, « condition de possibilité en tant qu'elle est condition de visibilité par différence », observe Carbone, qui poursuit : « en cela consiste sa luminosité structurelle » ⁴⁴.

⁴¹ R. Delaunay, « La Lumière », dans *Du cubisme à l'art abstrait. Cahiers inédits de R. Delaunay*, Documents inédits publiés par P. Francastel, « Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études », Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 150.

⁴² M. Carbone, *La chair des images*, *op. cit.*, p. 144.

⁴³ *Ibid.*, p. 145

⁴⁴ *Ibid.*

D'ailleurs, si le noir et le blanc sont considérés comme des non-couleurs, c'est parce que le premier apparaît lorsqu'un objet retient toutes les ondes lumineuses sans les renvoyer à nos yeux, alors que le second est visible quand un objet renvoie toutes les ondes lumineuses. En un tel sens, le noir pourrait être pensé, non pas comme l'absence de couleurs, mais comme un concentré potentiel de toutes les couleurs. Au même titre que le blanc, *tissu* de fibres multiples que seul le prisme peut révéler.

V. *Faire écran(s)*

On dit *voiler* pour dire *obscurcir* : dire que le soleil est voilé par les nuages signifie dire que les nuages *font écran* au soleil, obscurcissant la lumière. Mais ce *faire écran*, ce processus d'occultation, est – d'après les considérations ci-dessus – structurellement *tissu de visibilité*. Prenons l'exemple d'une éclipse de soleil : pour la voir, nous devons nécessairement *faire écran* aux radiations néfastes à l'aide d'une paire de lunettes spécifiquement conçues. Voir en cachant : on est de nouveau là. Voir par les écrans. D'ailleurs, les écrans sont bien, aujourd'hui, les dispositifs de vision les plus diffusés. Dans l'imaginaire collectif, l'écran se situe entre le

miroir⁴⁵, la fenêtre⁴⁶ et le voile⁴⁷, à savoir entre ces figures de la vision qu'on a examinées dans notre parcours théorique. C'est pourquoi il me semble important d'y faire référence afin de mieux préciser la figure du voile prismatique, une figure qui excède toutes les autres et en accroît le pouvoir. En effet, l'écran pourrait être considéré comme l'exemple de voile prismatique par excellence dans notre expérience quotidienne, à savoir le lieu visuel où des mécanismes de la vision toujours à l'œuvre se montrent de façon particulièrement éclatante.

D'ailleurs, tout le monde connaît l'étrange sensation visuelle dont on faisait l'expérience lorsqu'on touchait les premiers écrans à cristaux liquides – ceux des vieilles montres

⁴⁵ Dans son article intitulé « L'acinéma », Jean-François Lyotard caractérise l'écran cinématographique par un parallèle avec le miroir lacanien (cf. Lyotard, « L'acinéma », *Revue d'esthétique*, XXVI, 2-4, numéro spécial, *Cinéma, théorie, lectures*, textes réunis et présentés par D. Noguez, 1978, pp. 357-369, en particulier p. 65). Il faut aussi rappeler que, comme la fenêtre et le voile, le miroir est une figure de seuil, à savoir, *amorphe et informatrice à la fois* – entre actuel et virtuel, comme le disait Deleuze, mais aussi entre moi et l'autre, comme l'observaient Lacan et Merleau-Ponty.

⁴⁶ Le fait que le système d'exploitation pour PC le plus utilisé au monde s'appelle *Windows* donne beaucoup à penser en ce sens. Cf. A. Friedberg, *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*, *op. cit.* La fenêtre est, par ailleurs, tout comme le miroir et le voile, figure de seuil – entre intérieur et extérieur, entre ouverture et séparation.

⁴⁷ Ce n'est pas un hasard si l'écran cinématographique s'appelle aussi *toile*. Si en plus on pense qu'à l'aube des représentations filmiques le projectionniste se trouvait non pas face à la toile, mais derrière celle-ci, comme on le voit dans le film de Edwin S. Porter *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (USA 1902), l'idée de l'écran entendu comme un voile qui *cache* une machinerie secrète pour *montrer* l'image en mouvement est davantage évidente. Il est utile de rappeler aussi que, comme le miroir et la fenêtre, le voile est figure de seuil – notamment entre visibilité et invisibilité, étant à la fois ce qui empêche et ce qui permet la vision.

numériques ou des premiers ordinateurs tactiles : au moment où le doigt appuyait sur l'écran, sur ce point, l'affichage se décomposait en une multiplicité de couleurs qui semblaient incarner le fluide vital des images, leur secret le plus intime se révélant à la main avant qu'à l'œil, donnant à voir, dans la perte de visibilité des images, la différenciation originale qui en rend possible la vision.

Tout le monde, lors de la parution des télévisions en couleurs, s'est rapproché de l'écran en s'étonnant de la façon dont l'image se défaisait, au fur et à mesure que la distance était réduite, en des millions de *pixels* de toutes les couleurs du prisme, au point de s'émerveiller davantage en reculant, lorsqu'on retrouvait les contours du visage d'un présentateur bien connu, du flacon d'une lessive, ou du sourire d'un grand acteur de cinéma.

Mais il ne faut pas nécessairement remonter si loin dans nos souvenirs pour révéler la différenciation structurelle qui anime la visibilité au travers des écrans électroniques. Il suffit de se mouiller un doigt et de le passer sur l'écran de notre ordinateur. L'eau – à savoir, la forme la plus basique du prisme – met en évidence une série de couleurs d'arc-en-ciel, qui dérangent la perception de l'image affichée, mais qui en même temps en rendent visible la différenciation substantielle, le *cri* qui reste secrètement inarticulé dans l'articulation de l'image.

D'ailleurs, la surface de l'écran électronique est une matière qui, comme le disait Plutarque, *devient tout et reçoit tout*. Une fois allumé, il devient principe d'infinie transfiguration. Pour donner l'exemple d'un tel principe magique, je vais passer par une journée de travail typique.

Le matin, lorsque je me réveille, je vérifie mon courriel et je lis la presse du jour, ensuite je réponds aux messages qui m'ont été adressés, puis je commence mes recherches – je regarde des livres, des dictionnaires, des images. Des fois je fais des croquis et des dessins, je prends des notes, je regarde des documents vidéo. De temps en temps je me prends une pause sur Facebook, pour voir ce que les gens disent et font. Tout cela se passe à travers un écran. De casier, l'écran se fait lettre, de lettre, papier, de papier, livre, de livre, image, d'image, il se fait toile, couleurs et pinceau, pour devenir ensuite cahier, télévision, voir *agora* des relations sociales. Le soir, n'ayant chez moi qu'une cheminée décorative, je tombe parfois dans la tentation postmoderne et plutôt *kitsch* de chercher sur YouTube une vidéo de musiques relaxantes accompagnées d'images de cheminée. J'affiche le mode plein écran et voilà que ma tablette devient une cheminée. Il m'est arrivé de me demander, cinq minutes après avoir transformé mon écran en cheminée, où était ma tablette, que je voulais utiliser pour chercher une recette pour le dîner, car j'avais oublié que la cheminée *était* ma tablette : voilà le pouvoir de

transfiguration des écrans, voilà en quel sens, telle la *xópa* d'après Plutarque, ils *deviennent tout et reçoivent tout*.

Dans ce tout devenir et tout recevoir, l'écran nous englouti, nous fait sortir de notre peau pour rentrer dans la sienne, nous im-pli-que dans son mécanisme de transfiguration.

À ce mécanisme est strictement lié celui de la réversibilité de la vision, qu'on a déjà vu à l'œuvre en analysant la figure du miroir. On peut bien l'observer dans une scène tirée, encore une fois, du film *The Matrix*, qui me semble rendre compte de manière très appropriée de cette propriété de l'écran, me donnant en même temps des éléments pour mieux préciser la figure du « voile prismatique », que je cherche ici à théoriser. Il s'agit de la scène, déjà mentionnée à la fin du troisième chapitre⁴⁸, où le protagoniste de l'histoire, Néo, doit se confronter avec un miroir très particulier, clair comme l'eau⁴⁹ et élastique comme un tissu qui, une fois touché, enveloppe, envahit, pénètre littéralement son corps de la surface jusqu'aux viscères. Telle une trame fluide qui adhère à chaque pli de son corps, ce miroir *traîne Néo dehors sa chair*⁵⁰, de sorte que son corps *en devient*, en se renversant à son tour

⁴⁸ Cf. *supra*, chapitre 3, §3, p. 323-324.

⁴⁹ N'oublions pas que la goutte d'eau est le premier et plus simple exemple de prisme.

⁵⁰ Cf. Merleau-Ponty, *supra*, chapitre 3, §2, p. 249.

en miroir, un pli de cette même étoffe prismatique. Cet exemple montre de manière éclatante que le pendant de la réversibilité est bien un pouvoir intrinsèque de la vision, à la fois « immersif » et « submergeant ».

L' « immersivité » exprimerait en ce sens la malice accueillante et délicate de la réversibilité charnelle de la vision – la perspective séduisante de l'échange, de la réciprocité –, tandis que la « submergence » se caractériserait au contraire en tant que danger incontrôlable qui en constitue le côté obscur et inquiétant, bref, la vulnérabilité qui est le revers de toute réciprocité, la crainte envers laquelle s'institue une sorte d'étrange distance. Un exemple efficace de ce double statut de la vision est une publicité du service public italien diffusée il y a quelques années, qui mettait en garde contre les dangers de trop s'exposer au regard des réseaux sociaux. Une jeune fille partageait sur un tableau d'affichage – et rendait donc visible aux autres – une image de soi, qu'elle décidait ensuite d'enlever. Toutes ses tentatives de faire disparaître l'image étaient vaines, puisque l'image ne faisait que se re-présenter de façon de plus en plus angoissante – insistante, multipliée, étouffante, partie désormais ineffaçable de la trame virtuel du réseau social, qui répond à chaque regard jeté par une multitude de regards restitués, relancés. Pourtant, c'est justement la présence d'un côté obscur, d'une marge de danger

qui maintient en tension ce mécanisme séduisant qui est typique de la vision.

Mauro Carbone observe comment ce mécanisme est à l'œuvre dans les écrans, qui sont justement, comme on l'a vu, dispositifs privilégiés de la vision. Mais il faut préciser : comme l'observe subtilement Carbone, la réversibilité dont parle Merleau-Ponty est « toujours imminente et jamais réalisée en fait ». C'est précisément grâce à son *imminence* constitutive que les écrans peuvent suggérer [leur] *inquiétante, étrange promesse* »⁵¹. C'est ce que le philosophe italien dépiste, s'appuyant sur une succession prégnante d'exemples, comme étant la perspective de vivre sur leur surface magique. Cette dernière est à considérer, d'après Carbone « en tant que partie constitutive du *pli* qui permet la vision ». C'est ce même pli qui permet « la naissance simultanée et symétrique du visible et du voyant, ainsi que leur *réversibilité* »⁵². Précisément grâce à l'« imminence constitutive » d'une telle réversibilité, observe encore Carbone « les écrans peuvent nous suggérer leur *promesse inquiétante, étrange*, de nous faire vivre en eux [...] sans pourtant arriver à y être fidèles, c'est-à-dire, sans arriver à con-fondre les deux pôles – voyant et visible – de cette réversibilité qui, en se réalisant pleinement, finirait par

⁵¹ M. Carbone, « Vieni a vivere da me. La seduzione degli schermi oggi », dans M.G. De Luca et P. Montani (éd.), *L'abitare possibile*, Milano, Bruno Mondadori, à paraître.

⁵² *Ibid.*

empêcher la vision elle-même »⁵³. On pourrait ajouter, selon les termes que j'ai utilisés jusque-là : cette réversibilité qui, en se réalisant pleinement, ne déclencherait plus une conscience immersive, mais donnerait lieu à une « submergence » aveuglante.

Nous avons entendu Carbone parler des écrans comme d'« une partie constitutive du pli qui permet la vision ». Pour nous donner une confirmation concrète d'un tel statut ontologique, le philosophe nous invite à considérer la technologie, alors en phase expérimentale, de l'écran flexible⁵⁴. L'écran électronique de l'avenir est imaginé par certains scientifiques comme une feuille – ou un morceau de tissu – que l'on pourrait replier et remettre dans sa poche, tel un mouchoir. Le statut du voile de l'écran, d'ailleurs – et même de voile nietzschéen –, est évident déjà dans les écrans cinématographiques, qui ne sont finalement que des *toiles* sur lesquelles l'image surgit et prend vie.

Comme on l'anticipait dans le paragraphe précédent, l'écran a été longtemps considéré aussi comme un type particulier de miroir. Il suffit de penser d'un côté aux écrans du théâtre des ombres, et de l'autre à l'affinité, très ancienne, développée à la fois par la philosophie et les mythes entre reflet spéculaire et reflet ombreux. Même s'il le réduit à « un

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

cas particulier de ce *se replier du visible sur soi-même* qui est la vision », Carbone estime que le statut de miroir de l'écran est à l'œuvre, plus que jamais, dans les *displays* électroniques interactifs d'aujourd'hui. Ceux-ci réfléchissent et mettent à disposition les choses plus immédiatement que l'écran cinématographique ne nous l'a jamais permis⁵⁵. Je me sers à propos du terme *display*, que Carbone associe « aux médias électroniques de notre phase post-moderne » en affirmant que « le terme “écran” perd l'ambiguïté dépistée auparavant entre “cacher” et “montrer”, pour en résulter associé toujours plus souvent au mot *display*, qui signifie univoquement “exhibition, exposition, ostentation” »⁵⁶. En effet, il suffit de penser à l'expérience, désormais assez commune, obtenue par n'importe quelle *application* pour *smartphone* ou tablette se servant de l'activation de la caméra-vidéo, de reconstruire numériquement notre image sur l'écran⁵⁷. De plus cet écran reste *display* même une fois éteint, car en réfléchissant notre image sur sa surface obscure, au delà du noir – *outré-noir* – il se fait miroir, comme la pupille d'un œil, ou un tableau de Soulages.

Ce n'est pas par hasard que je cite ce peintre français, devenu célèbre pour ses peintures noires immenses. Dans sa

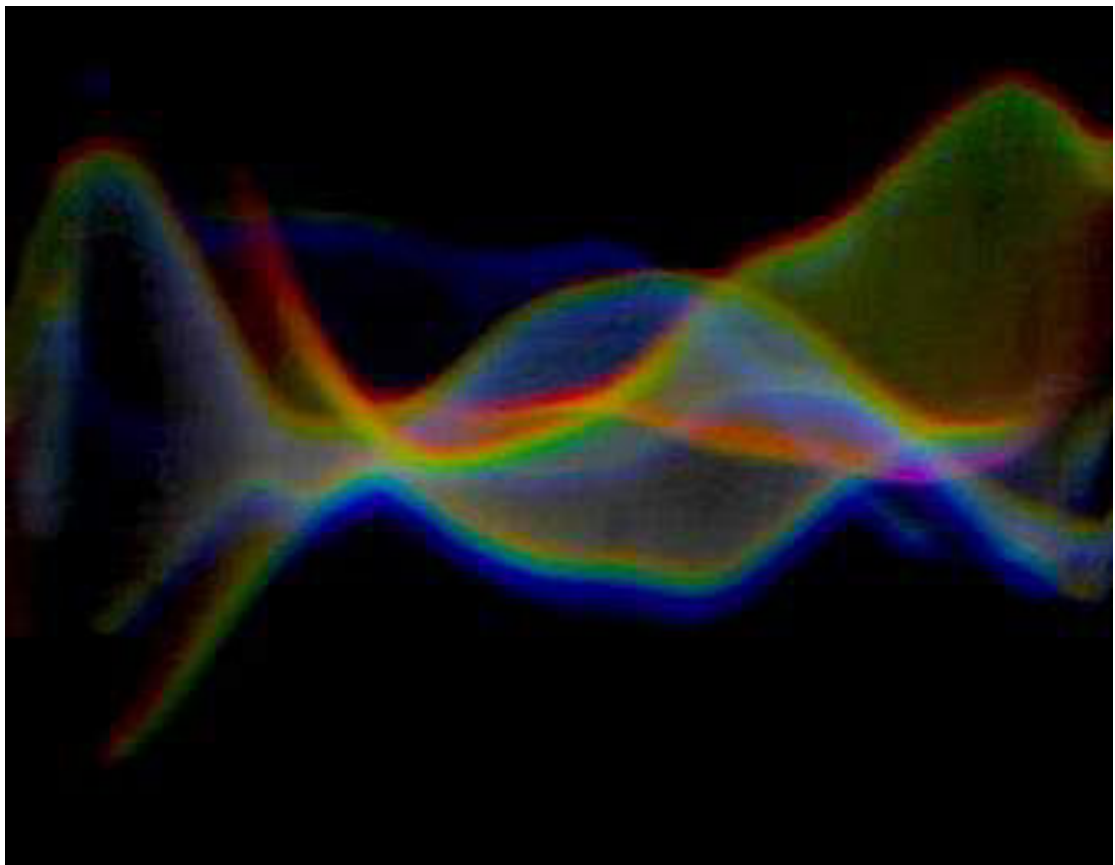
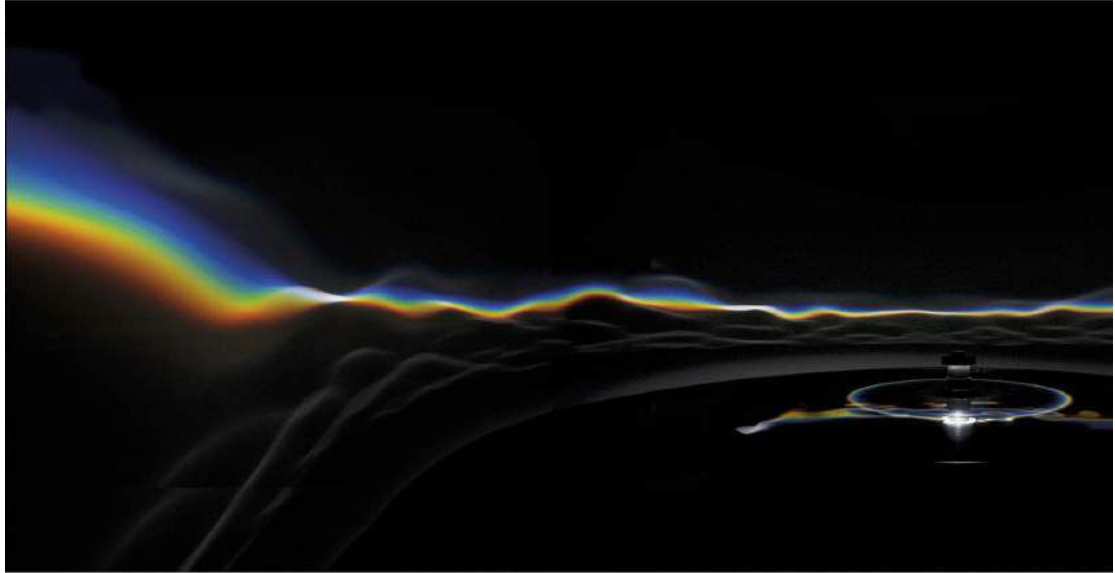
⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cet usage est observé par Jacopo Bodini dans son article « Reflexioni. Lo sguardo che ruba l'anima », dans Lapisvedese N. 13, 2012, www.lapisvedese.wordpress.com/2012/06/12/reflexioni-lo-sguardo-che-ruba-lanima/

recherche artistique, en effet, il travaille avec l'opacité et la brillance des acryliques, des huiles et des vernis sur la toile, pour en transformer la trame soit en écran floqué, soit en miroir réfléchissant. Mais Soulages joue tout d'abord avec la lumière, pour traiter le noir comme une véritable couleur, et en apprécier ainsi les nuances surprenantes. On revient donc aux considérations par lesquelles on avait prolongé au sens du voile prismatique les réflexions de Carbone à propos de la nouvelle théorie de la lumière que Merleau-Ponty semblait envisager.

L'installation d'Olafur Eliasson intitulée *Your Watercolor Horizon* (2009, Musée d'art contemporain, Janazawa, Japon) (fig. 68.1 et 68.2) va en ce sens. L'artiste islandais « spectacularise » la rencontre et l'exaltation réciproque de lumière et d'obscurité, en faisant surgir des arcs-en-ciel au milieu d'une salle noire grâce à l'effet-prisme d'une piscine ronde d'eau convenablement éclairée d'une série de lumières blanches. Ce qu'Eliasson utilise comme prisme, l'artiste français Antoine Catala l'utilise comme écran, projetant un paysage naturel dans une brume légère constamment vaporisée au cœur de son installation intitulée *Il était une fois* (2013, Biennale de Lyon, Musée d'art contemporain) (fig. 69.1 et 69.2). Le prisme multiple, constitué de gouttes d'eau, est



68.1 et 68.2 Olafur Eliasson, *Your Watercolor Horizon*, 2009



69.1 et 69.2 Antoine Catala, *Il était une fois*, 2013

utilisé comme un écran⁵⁸, un véritable *voile prismatique* impalpable et enveloppant sur lequel les images se matérialisent dans leur *actualité virtuelle*, comme l'aurait dit Deleuze. Ou dans leur *réalité virtuelle*, pour le dire d'après un oxymoron rendu familier par les nouvelles technologies, et qui définit bien le phénomène de la vision en son ambiguïté.

IV. Faire écran

C'est précisément la réalité virtuelle faisant partie de l'horizon exploré par les dites *wearable technologies*, technologies à porter, où l'évolution des écrans est particulièrement intéressante. L'exemple de *wearable technology* le plus célèbre est le Google Glass (fig. 70.1)⁵⁹. Il s'agit d'un

⁵⁸ Il s'agit d'une technique déjà utilisée dans les fantasmagories du XVIII^e siècle et ensuite reprise par Moholy-Nagy dans l'idée de transformer le dispositif cinématographique (voir l'introduction de A. Somaini à L. Moholy-Nagy, « Fotografia, cinema, montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy », XII).

⁵⁹ Pour une « histoire » de la technologie de GoogleGlass à travers ses brevets, voir <https://www.wearable.com/features/the-patented-history-and-future-of-google-glass-656>. Certaines des présentes réflexions ont fait l'objet de mon article « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », dans M. Carbone, A. C. Dalmaso et J. Bodini (éds.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 113-134, auquel je me permets de faire référence.

ordinateur à porter produisant une réalité augmentée⁶⁰, qui se met comme une paire de lunettes et, comme l'explique le philosophe Pietro Montani dans un bel article consacré à cet outil,

permet à qui le porte « d'effectuer une série d'opérations (lire son courriel électronique, envoyer des messages, réaliser et partager des photos et des vidéos, consulter des banques de données, obtenir des informations routières ou d'autres genres etc.) en activant une interface sensible aux commandes vocales, aux mouvements de la tête, et au toucher de la branche droite des « lunettes », où se trouve le *touchpad* [...]. Les informations demandées sont visualisées sur un petit écran transparent [...] situé dans le coin droit en haut

⁶⁰ La différence entre réalité virtuelle (*virtual reality*) et réalité augmentée (*augmented reality*) est la suivante : dans la première les éléments virtuels sont prépondérants, au point que le spectateur est virtuellement conduit dans un monde autre, et isolé momentanément du monde actuel ; par contre, la seconde produit une série d'informations qui se superposent à la réalité normalement perçue, et maintient par rapport à celle-ci un contact direct et simultané (*real time*). Malgré ces différences, les deux font partie du concept plus général de *mediated reality*, qui peut être considéré comme un *continuum* entre réalité et virtualité où la réalité virtuelle et la réalité augmentée ne sont pas opposées, mais, comme l'affirment certains chercheurs, adjacentes. La frontière qui les sépare finirait alors par être éphémère. Voir P. Milgram, H. Takemura, A. Utsumi, F. Kishino, « Augmented Reality : A Class of Displays On The Reality-Virtuality Continuum », dans *Telemanipulator and Telepresence Technologies*, N. 282, Decembre 1995, The International Society for Optics and Photonics.

des lunettes, à une distance d'environ un centimètre de l'objectif dont l'outil est pourvu.⁶¹

Cet article de Montani entre en résonance avec celui de Carbone, qui explique que le petit *display* transparent en question est en réalité une « lentille prismatique qui s'appelle, significativement, *prism patterned screen* ». ⁶² En effet, aujourd'hui le prisme est sans doute la dérive la plus surprenante et audacieuse de la technologie écranique. ⁶³

La thèse de Montani est que le prisme des Glass peut être décliné selon deux *natures* différentes : la première « cartésienne » ; la seconde « merleaupontienne ». Le prisme

dans le premier cas assigne à l'œil la fonction de se faire percevoir comme le terminal d'un programme [...], une miniaturisation de l'écran du *smartphone* insérée dans un truc qui se met comme une paire de lunettes. Par contre, dans le deuxième cas, il se laisse utiliser comme une véritable prothèse d'un regard incarné, un écran à la fois

⁶¹ P. Montani, « Ma Google Glass è uno schermo ? », dans M. Carbone (éd.), *Schermi/Screens*, « Rivista di estetica », N. 55, 2014, p. 172.

⁶² M. Carbone, « Vieni a vivere da me », *op. cit.*

⁶³ En effet, déjà en 2000, la multinationale japonaise Brother avait présenté un prototype, appelé « Retinal Scanning Display », de la technologie que nous retrouvons, en forme évoluée, dans les lunettes de Google.

opaque et transparent. Ce bond n'est pas rien : grosso modo de Descartes à Merleau-Ponty ⁶⁴.

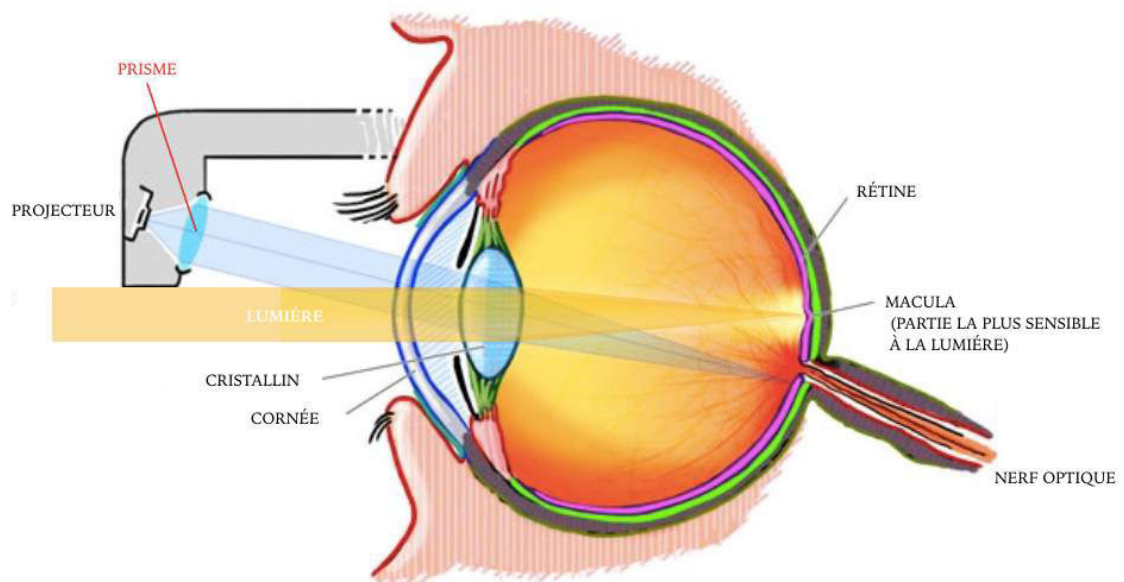
Cependant, le prisme de Glass, peut-il vraiment être décliné selon les deux *natures* suggérées par Montani ? Pour risquer une réponse, il faut se poser une question plus structurale : le prisme de Glass est-il vraiment un écran, et plus particulièrement un *display*, comme Montani semble le suggérer en l'associant à une « miniaturisation de l'écran du *smartphone* » et comme l'appellation de *prism patterned screen* l'indiquerait ? Réfléchissons : un écran, même transparent, situé à peu plus d'un centimètre de l'œil, permettrait-il d'ajuster ce qui s'affiche sur sa surface sans nous faire perdre complètement de vue le reste ? N'avons-nous normalement pas besoin d'une distance minimale de quinze à vingt centimètres pour voir ce qui se trouve *face* à nous sans perdre la vision globale ? Comment fonctionne le prisme de Glass, pour arriver à nous montrer une image superposée à la réalité environnante sans pour autant nous détourner d'elle ? Pourquoi, si près de l'œil, ce prisme nous permet de voir de manière claire et distincte, comme si les informations paraissaient sur une feuille transparente superposée au paysage environnant (fig. 70.2) ?

⁶⁴ P. Montani, « Ma GoogleGlass è uno schermo ? », *op. cit.*, p. 177.



70.1 Google Glass 2.0, 2017

70.2 Exemple de réalité augmentée par Google Glass



70.3 Fonctionnement de Google Glass

C'est parce que ce prisme ne fonctionne pas comme un *display* normal. Et même pas proprement comme les écrans qu'on a connu jusque-là. Regardons un diagramme explicatif (fig. 70.3). Le prisme de Glass ne fait pas surgir l'image comme sur un *display* électronique, ni ne l'accueille de la même manière qu'un écran traditionnel, la laissant se poser sur sa surface et la mettant ainsi à disposition de notre vue. Tout comme dans le cas d'un écran traditionnel, l'image est bien *projetée* (par un micro-dispositif à côté de la caméra). Cependant, au lieu de recueillir l'image sur sa surface, le cristal met en œuvre sa qualité réfractive – et donc déviante – afin de *rediriger* le faisceau lumineux du projecteur vers notre œil et trouvant ainsi directement son écran *sur notre rétine*. L'écran de Glass n'est donc pas le prisme. L'écran, *c'est notre œil*⁶⁵. Ce n'est pas par hasard que cette technologie est appelée aussi *écran à projection rétinienne*. Et c'est justement parce que notre œil est l'écran que nous pouvons ajuster les informations que Glass nous transmet comme si elles faisaient partie intégrante de la

⁶⁵ Il est intéressant de remarquer que, si l'écran c'est l'œil, dans la technologie des Google Glass est exploité, en ce qui concerne la diffusion du son, le principe de l'ostéophonie ou conduction osseuse, à savoir le phénomène de propagation du son jusqu'à l'oreille interne à travers les os du crâne. Cela permet de percevoir en même temps les sons du monde extérieur et ceux reproduits par le dispositif. Cela va dans la direction d'une « internalisation des prothèses » technologiques que Mauro Carbone a théorisé dans sa recherche la plus récente, notamment dans sa communication « *Dagli schermi come protesi del nostro corpo al nostro corpo come quasi-protesi degli schermi ?* » prononcée à Palerme lors du colloque « *Cultura Visuale in Italia. Prospettive della ricerca* », 19-21 mars 2018, Museo Internazionale delle Marionette Antonino Pasqualino, Palerme.

réalité. Tout comme un dispositif de correction optique, ici le prisme est un écran qui, dans sa transparence, se cache sans faire écran. Différemment de ce qu'estiment Carbone et Montani, il ne me semble pas que l'on puisse vraiment affirmer que ce prisme partage avec les écrans traditionnels une dimension effectivement *opaque* où l'image aboutirait, prête pour être cueillie par notre regard. En réfléchissant et réfractant la lumière, le cristal *injecte* l'image directement *dans* l'œil, qui par contre la voit à *l'extérieur*, en un parfait mécanisme de réversibilité qui exploite avec une intelligence suprême la structure physique du prisme et celle physiologique de l'œil. Pour paraphraser une expression lacanienne très connue, l'image ne nous regarde pas d'où nous la voyons.

Je ne dirais donc pas, au moins d'un point de vue uniquement visuel, qu'une qualité cartésienne soit inhérente à la *nature* du prisme des Glass, comme le suggère Montani. En effet, si on considère dans le détail la fonction d'interface des Glass, nous n'avons pas à faire à cette dynamique frontale typique de la division entre sujet et objet, mais plutôt à un va-et-vient de dedans et dehors très merleau-pontien. Cela étant, je me rallie quand même à l'idée de Montani, tout en nuancant le fait que ce qui serait cartésien ce ne serait pas la *nature* du prisme, mais sa réception *culturelle* par le grand public, qui pourrait ne pas assimiler complètement l'enjeu ultime de cette nouvelle manière de voir qu'inaugure les Glass. D'ailleurs, le

fait même d'assimiler le prisme en question à une sorte de miniaturisation du *display* (qui, soit vertical soit horizontal, se trouve normalement *face à nous*) – comme le fait Montani en harmonie avec de nombreuses descriptions qui accompagnent la présentation des Glass au grand public – est la conséquence d'une manière de voir encore, malgré tout, habitué à la perspective cartésienne. Bien qu'il soit évident que l'écran est trop proche de nos yeux pour fonctionner en termes de frontalité, cette habitude de pensée ne permettrait pas au public de comprendre jusqu'au bout la nouveauté du mécanisme de cette technologie. Cela impliquerait que l'on se contente d'une description imprécise et improbable du fonctionnement de cet étrange type d'écran. Mais il est clair qu'une telle invention modifie radicalement la manière dont l'image écranique se présente. Si l'écran, en tant que « voile nietzschéen » était déjà révolutionnaire par rapport au modèle de la fenêtre élaboré à l'époque de la Renaissance (où il est possible de trouver une séparation bien marquée entre sujet et objet)⁶⁶, le *prism patterned screen*, au fond même de son fonctionnement, lie l'image à la chair réversible dont elle fait partie.

⁶⁶ Sur la séparation de la fenêtre comme fondatrice du sujet en tant que spectateur du monde et maître du visible, voir G. Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, chap. II. Voir aussi E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 159 : « [La séparation établie par la perspective géométrique] est déjà celle que le cartésianisme devait plus tard rationaliser et la doctrine kantienne formaliser ».

En effet, la *nature* de la technologie prismatique que nous sommes en train d'examiner – et que j'appellerais, de manière hybride, merlo-lacano-deleuzienne – n'est pas du tout cartésienne. Elle s'accorde plutôt avec l'hypothèse, formulée de façon brillante tant par Carbone que par Montani, de la prothèse. Une prothèse conçue non pas d'après son sens le plus traditionnel de substitution d'une fonction physique compromise, mais plutôt, comme le suggère Carbone, d'après son sens ultérieur, post-humain, de *cyborg*, c'est-à-dire, d'organisme hybridé et fortifié par la technologie, même numérique⁶⁷.

La réversibilité la plus radicale des Google Glass n'est donc pas premièrement axée sur l'évidente et fascinante réciprocité de regards qu'elles instaureront dans la pratique de son usage. C'est-à-dire dans un partage immédiat et rhizomatique de notre point de vue par le réseau d'Internet. La plus radicale réversibilité des Glass est – de manière bien plus basique – *structurelle*, fondée sur le fonctionnement même de la technologie optique qui met visuellement à disposition de l'utilisateur les informations demandées par cet écran-non-écran, ce miroir-non-miroir qui, en se servant des fibres multiples du tissu lumineux, entrelace le visible dedans et dehors nous. En ce sens, et en vertu de la nature hybride que j'ai appelée merlo-lacano-deleuzienne, il me semble que l'écran-prisme des

⁶⁷ M. Carbone, « Vieni a vivere da me », *op. cit.*

Glass soit le prototype le plus concret de cette nouvelle figure esthétique que je suis en train d'élaborer : ce *voile prismatique* qui me semble rendre compte de manière particulièrement efficace du voir – et donc de la façon dont nous nous rapportons au monde – aujourd'hui. Bref : un voile impalpable tout autant que charnel, une peau prismatique des choses, une membrane prothétique de différences qui tend notre corps vers les autres, et en entrelace les couleurs changeantes – de sorte que notre corps, dans le tissu charnel du monde, peut vraiment aller « jusqu'aux étoiles »⁶⁸.

À notre époque, nous sommes plus que jamais à la recherche d'une réalité augmentée par l'image (n'oublions pas qu'au niveau visuel les informations textuelles fonctionnent comme des images). *Mutatis mutandis*, l'image qui satisfait le plus notre soif visuelle est celle à tel point saturée de réalité qu'elle devient excessive, irréelle. Pour l'obtenir, le cinéma s'est orienté vers une élaboration numérique qui passe par la peinture pour arriver jusqu'à la 3D⁶⁹.

Pourtant, en se fondant sur l'analyse autour du prisme des Glass, il n'est peut-être pas irraisonnable de penser que l'image stéréoscopique trouvera dans l'avenir son expression

⁶⁸ La référence est à la belle phrase de Bergson reprise par Merleau-Ponty dans Id., *Le visible et l'invisible*, op. cit. p. 83.

⁶⁹ A ce propos, Lev Manovich écrit : « Digital film = live action material + painting + image processing + compositing + 2D computer animation + 3D computer animation » (L. Manovich, « Digital Cinema As Animated Painting », dans N. Mirzoeff (éd.), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2002, p. 410.

suprême non pas dans la salle de cinéma, mais plutôt sur les écrans des *wearable technologies*. En effet, ces dernières semblent offrir pleinement, comme l'écrivait déjà Eisenstein à propos de l'aube du cinéma tridimensionnel

la capacité d'« aspirer » intensément – avec une force jusqu'alors inconnue – le spectateur attiré dans ce qui était autrefois la surface de l'écran ; celle de « déverser » sur lui, de façon non moins réelle et ahurissante, ce qui autrefois restait aplati sur le miroir de sa surface.⁷⁰

Il est difficile de ne pas penser à l'« immersivité » des images produites par la technologie prismatique des Glass, et, en même temps, à sa véritable capacité de projeter vers nous *ce qui autrefois restait aplati sur le miroir de la surface écranique* .

La description d'Eisenstein, déjà aussi complète et clairvoyante, me fait penser également à une autre *wearable technology* étudiée pour la production de la réalité virtuelle, c'est-à-dire du surgissement d'un monde autre, parallèle, qui nous isole momentanément du monde actuel. Je me réfère à l'Oculus Rift (fig. 71), un dispositif conçu pour une visualisation le plus réaliste ou immersive possible des jeux vidéo en trois dimensions et à 360°. Structuré comme un

⁷⁰ S. Eisenstein, « Du cinéma en relief », dans Id. *Le mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1986, p. 109.



71. Oculus Rift

masque, Oculus Rift joue sur la vision binoculaire offerte par ses écrans et sur un système de senseurs joints à un gyroscope censé calculer les mouvements de la tête. En couvrant complètement le champ visuel et en y substituant les images transmises par deux écrans situés à la hauteur des yeux (il s'agit ici de la technologie écranique des *smartphones*, avec des viseurs en haute définition) il concrétise un paysage imaginaire qui entoure littéralement l'utilisateur. Ainsi, Oculus Rift est l'outil idéal pour la visualisation de matériel photographique à 360°, les dites « panographies ». Non seulement nous avons l'impression que l'image *nous attire*, pour le dire d'après Eisenstein, mais nous pouvons également bouger en elle.

Déjà l'application iPano, réalisée par WaterSoft pour iPad et iPhone, permettait de visualiser ce genre d'image comme si l'on était en train d'utiliser un appareil photographique numérique au cœur de l'image même. Ainsi, dans le cas d'un paysage, en orientant le *smartphone* ou la tablette vers le haut, le bas, ou en allongeant les bras, on pouvait contempler sur le *display* le ciel, l'herbe ou l'horizon. Mais Oculus Rift fait bien plus que ça : en nous isolant complètement par rapport à la réalité actuelle, il nous *transporte* dans sa réalité virtuelle, par laquelle nous nous sentons immédiatement *entourés*, suite à un simple mouvement de la tête. Comme dans le cas des Glass, ici nous avons affaire à une perspective complètement différente de celle de la fenêtre albertienne, dont l'on peut dire qu'elle

précède, en images, certaines élaborations théoriques de Descartes. En effet, la perspective géométrique se caractérisait par une fixité monoculaire qui éliminait d'un coup le mouvement et la perspective périphérique, oubliant ainsi, comme l'estimait Panofsky, le corps même⁷¹. La perspective dans laquelle nous sommes immergés par le double écran d'Oculus Rift, au contraire, nous rapproche de l'expérience corporelle, nous enveloppant en guise de voile prismatique, aussi bien que le spectateur finit par se trouver, justement en une réversibilité jamais complètement réalisée, visuellement dedans et physiquement hors de l'image. Cela a lieu de manière évidemment très différente de la technologie des Glass, mais pas moins intéressante en ce qui concerne l'élaboration théorique de notre nouvelle figure esthétique. En effet, si le *prism patterned screen* injecte l'image dans un œil, le binocle *Rift enveloppe* le champ visuel de l'utilisateur selon une dynamique qui est prismatique au sens que nous avons entendu Deleuze attribuer aux miroirs qui se regardent, là où le jeu entre actuel et virtuel est poussé tellement loin que « le personnage actuel passe hors champ et il devient virtuel ».

Je me permets d'utiliser à titre d'exemple une image tirée d'un projet artistique personnel que je suis en train d'élaborer sur le thème de la mémoire culturelle. Pour la réaliser, je me suis servi de la collaboration précieuse du panographe anglais

⁷¹ Voir Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., § 1.

Marcus Hamilton, qui a photographié en plusieurs étapes le magasin d'un barbier sicilien immigré dans l'Italie du Nord, dont l'histoire m'intéressait (fig. 72). Après avoir réalisé les prises de vue, Hamilton a ensuite monté les images en un panoramique, duquel il fallait enfin qu'il efface son image par un logiciel spécifique. Le challenge dans la réalisation de cette image a été surtout d'éviter de paraître dans les miroirs qui décorent le magasin, puisqu'une mise en abîme de l'image du photographe aurait été presque impossible à effacer en post-production et aurait évidemment dérangé la jouissance de la réalité virtuelle de la part du spectateur. La visualisation idéale de l'image en question a lieu justement par l'Oculus Rift. En le portant, nous sommes complètement engloutis par l'image, nous sommes tellement immergés dans sa fascination, que nous finissons par oublier où nous sommes physiquement, et nous nous projetons dans un autre lieu, en un autre temps. Et effectivement nous ne sommes pas moins projetés vers l'image, que l'image vers nous, transformés en « fantômes » qui flottent dans l'image comme s'ils se trouvaient dans sa réalité, sauf qu'ils ne paraissent pas sur les miroirs, parce que – pour reprendre Deleuze – notre actualité est désormais hors-champs : nous devenons des êtres virtuels.

Le paradoxe est que, à l'époque de la crise de la notion de sujet, l'image – et avec elle, progressivement, l'imaginaire commun – est de plus en plus une *vue subjective*, pour utiliser



72. Marta Nijhuis and Marcus Hamilton, *Il Signore è servito* (version aplatie), 2013

une expression tirée du lexique cinématographique. Un exemple approprié en est le projet artistique de Murad Osmann, photographe devenu célèbre pour ses images publiées sur Instagram, où il se fait guider par sa fiancée à travers des paysages (très retouchés) à couper le souffle. La jeune fille apparaît immortalisée de dos, en un lieu à chaque fois différent, l'un de ses bras tendu vers son compagnon, qui lui tient la main (fig. 73), et avec qui ses cinq cent mille *followers* peuvent donc s'identifier.

On pourrait dire qu'aujourd'hui nous assistons à un étrange humanisme, où – tout comme des divinités – nous sommes protagonistes de chaque vision ; où la prothèse technologique nous attribue la place centrale dans un univers qui se déploie pour nous, à notre commande. Un mécanisme divin, disais-je, ou peut-être même diabolique. Mais les deux, après l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu, ne sont que l'un le revers de l'autre. Dans le chef-d'œuvre de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite*, nous trouvons le Diable qui montrait à Marguerite son étrange mappemonde ; un globe que difficilement le lecteur d'aujourd'hui n'associera pas à la désormais très connue expérience permise par l'application informatique Google Earth :

Marguerite se pencha sur le globe, et vit le petit carré de terre s'agrandir, devenir multicolore, se transformer en



73. Murad Osmann, photos de la série *Follow Me To*, 2013

une sorte de carte en relief. Puis elle distingua le mince ruban d'une rivière, et au bord de celle-ci, un petit village.⁷²

Mais avec Google Earth il n'est même pas nécessaire d'être le Diable pour disposer d'un regard virtuellement omniscient. N'importe qui peut l'avoir. Par conséquent, chacun peut en être une victime. Le « tout est autour de moi » qui résonne allusif en des myriades de publicités, à la lumière de l'expérience esthétique des nouveaux écrans que j'ai thématiquée en élaborant la figure du voile prismatique, se révèle un « tout est dedans et dehors moi », prêt à fortifier ma position dans le monde ou à la détruire, comme un remède à la fois bienfaisant et funeste. L'expérience esthétique nous montre clairement que, en même temps que notre manière de voir, notre rapport au monde est en train de changer aussi, que notre monde même est en train de changer.

Et qui sommes-nous en ce nouveau monde ? Où allons nous ? Il faudra repenser les questions-clefs que l'homme se pose depuis toujours, celles qui sont à l'origine de l'interrogation philosophique. Et prendre effectivement en considération l'hypothèse que cette Vérité à laquelle nous avons si longtemps cru aspirer ait toujours été tellement

⁷² M. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 440.

indissociable de l'illusion qu'elle nous oriente
irréremdiablement *hors champs*.

CONCLUSIONS

EN VÉRITÉ, EN « VÉRITÉ(S) » JE VOUS LE DIS

Je dis *Conclusions*, mais je ne veux pas que cela soit une *clôture*. En effet, comme l'écrivait T. S. Eliot dans *Quatre Quatuors*, « nous ne cesserons pas notre exploration / Et le terme de notre quête / Sera d'arriver là d'où nous étions partis / et de savoir le lieu pour la première fois »¹, – ce qui implique, évidemment, de tout recommencer, mais avec des nouveaux yeux : éternel retour des différences. Au lieu de résumer tout simplement les thèmes que j'ai abordés tout au long de cette recherche pour ne me concentrer que sur ses achèvements, j'estime donc plus important de reprendre ces sujets de façon critique en les poussant un peu plus loin, en les faisant interagir avec quelques considérations ultérieures, afin de soulever certaines des pistes de réflexion qu'ils ouvrent, pour que la conclusion de cette étude ne soit pas lue comme une fin, mais comme un nouveau commencement.

Cette recherche a été le résultat d'un montage d'images – spécialement de celles issues de l'art contemporain – et de théories diverses : notamment la notion de chair, telle que Merleau-Ponty l'illustre dans ses dernières œuvres et telle qu'elle a été interprétée par Mauro Carbone, filtrée au travers de l'image-cristal de Deleuze à la lumière du renversement du platonisme dont Nietzsche a été le premier héraut, lue dans

¹ T. S. Eliot, *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1943, tr. fr. P. Leyris, *Quatre Quatuors*, Paris, Seuil, 1950, p. 123.

son aspect libidinal par les réflexions de Lacan sur le regard et mise à l'épreuve des nouveaux supports de la vision, à savoir les écrans numériques, en un parcours s'étant appuyé sur des considérations essentielles autour d'une série de figures traditionnellement liées à la vision elle-même, à savoir la fenêtre, le miroir, le voile.

Le voile prismatique, qui est le fruit de ma réflexion personnelle jailli de ce parcours de recherche, rend compte d'une expérience différente par rapport à celle que Merleau-Ponty avait vécu lorsqu'il élaborait la notion de *chair*, car le monde lui-même était alors très différent par rapport à celui d'aujourd'hui. Le voile prismatique, c'est donc une sorte de « chair 2.0 », qui s'étend et se diversifie jusqu'à devenir une véritable *cyber-chair* dont les fibres virtuelles et actuelles tissent le monde contemporain. En mettant en avance l'aspect clairvoyant des intuitions merleau-pontiennes, j'ai ressenti la nécessité de les re-lire à la lumière des réflexions d'autres auteurs, mais surtout des images du monde de l'art contemporain – qui m'ont permis de trouver de nouvelles pistes d'interprétation en me *donnant à voir*, parmi les mots dont se sert la réflexion théorique, l'*image* du voile prismatique tel un « accompagnement visuel » nécessaire à intégrer aujourd'hui la notion de chair dans son aspect de « visibilité

par différence »², la rendant principe ontologique des variations contemporaines du voir qui met en lumière son étrange spatio-temporalité en tant que spatio-temporalité indissolublement liée à une inépuisable énergie libidinale qui nous désoriente jusqu'à nous laisser écartés de nous-mêmes, ou, comme je l'écrivais à la fin du dernier chapitre de cette recherche, *hors-champ*.

Le platonisme nous a appris à voir l'image en guise de déformation illusoire qui occulte la vérité. Depuis, la tâche du savant a été, comme il arrive dans *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles, celle de briser le miroir afin de distinguer l'actuel et le virtuel – tâche impossible, on l'a bien vu grâce au film de Welles et aux enseignements de Nietzsche, car lorsqu'on brise le virtuel on finit par détruire en même temps l'actuel. Cela n'a pas empêché l'homme occidental de se complaire de la grande illusion qui consiste justement à séparer la vérité de l'illusion elle-même – car, pour paraphraser Marc Richir, l'illusion n'existe que si elle est séparée de la vérité³. Et si la vérité est une femme voilée, le savant occidental – le sage, le philosophe – est celui qui arrache le voile, qui arrache le phénomène en dénudant sa vérité sous-jacente pour la formuler

² Ainsi Carbone. Cf. *supra*, chapitre 5, §3, p. 436.

³ Cf. *supra*, chapitre 3, §2, p. 262.

dans le concept. En effet, dans la tradition moderne, il s'agit bien de cela : *saisir le concept*.

Le terme allemand *Begriff*, qui indique le *concept*, dérive significativement du verbe *greifen*, qui signifie *saisir*. Dans le cas de l'allemand – une langue qui, à partir de Kant, a marqué la modernité de la pensée occidentale – le geste de saisissement et la com-préhension du concept ne font donc qu'un. Mais le saisissement est un geste de domination d'un sujet sur un objet, assujettissement ayant lieu tout d'abord – on l'a vu à travers la fenêtre⁴ – dans l'activité représentative du sujet. Comme l'explique Mauro Carbone, ce « “représenter” [*vorstellen*] » doit être entendu dans le sens heideggerien de « “poser” [*stellen*] “devant” [*vor*] soi, tout ce qui est. À l'époque moderne – époque du *vorstellen*, donc – l'étant devient alors objet (*obiectum* signifie précisément “posé en face”) pour le sujet qui tend à s'en assurer le contrôle et la possession »⁵.

Comme on l'a vu au cours de notre recherche⁶, la représentation ainsi entendue se lie alors à une certaine conception du spectateur en tant que présence *désincarnée* par rapport au spectacle, un spectacle qui ne le voit

⁴ Cf. *supra*, chapitre 2, §2, notamment p. 140.

⁵ M. Carbone, *Être morts ensemble*, *op. cit.*, p. 61.

⁶ Cf. *supra*, chapitre 2, §2, notamment pp. 142-144.

guère im-*pli*-qué, mais justement *posé en face*. L'espace pictural du Quattrocento, dominé par la perspective monofocale, rend compte de ce dualisme établi par le platonisme entendu, je le rappelle, comme une attitude de la pensée occidentale basée sur la simplification et la radicalisation de la pensée de Platon. Il en rend compte au point que, dans son article intitulé *Freud selon Cézanne*, Jean-François Lyotard le définit comme l'espace même de la représentation⁷. D'après Lyotard – dont les réflexions font écho aux recherches de Panofsky sur *La perspective comme forme symbolique*⁸ – c'est bien à partir de la Renaissance italienne que la fonction de la peinture occidentale coïncide avec la représentation : Leon Battista Alberti, Piero della Francesca ou Paolo Uccello proposent une linéarisation du voir qui rend la toile telle une fenêtre sur laquelle – on l'a vu dans le deuxième chapitre⁹ – il est possible de transposer sa vision tout simplement en suivant certaines règles mathématiques ou un certain *ordre symbolique*, comme on pourrait le dire en nous référant à la signification que cette expression assume chez Lacan. La fonction représentative de la

⁷ Cf. J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne » (1971), dans Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 75.

⁸ Cf. E. Panofsky, « La perspective comme forme symbolique », *op. cit.*, en particulier § 4, p. 160 *sqq.*

⁹ Cf. *supra*, chapitre 2, §2, p. 143-144.

peinture correspond à son tour à une certaine *position* du désir, qui est illusoirement satisfait par la fascination perspectiviste, comme si le tableau était une vitre transparente *au-delà* de laquelle la scène se déroule, inaccessible.

Mais si Dieu – à savoir la loi, la norme, la règle – est mort, nous assistons à une *crise des ordres symboliques*, car, comme nous le savons, l'ordre symbolique correspond justement au domaine de la loi, de la norme, de la règle¹⁰. Cela fait que dans la cyber-chair du voile prismatique – dont la seule loi est celle, sans cesse changeante, de l'exception, de la différence, de l'écart – vérité et illusion finissent donc par ne plus être discernables, entrelacées dans un seul tissu où nous ne pouvons plus les distinguer. Pensons au cas, analysé dans le dernier chapitre de cette recherche, de la Réalité augmentée par les Google Glass. L'information affichée par les Glass est juxtaposée à la réalité que nous percevons autour de nous – une réalité augmentée par une présence virtuelle qui habite de façon de plus en plus insistante notre univers. En effet, nous avons mentionné le fait que désormais même la distinction entre réalité augmentée et réalité virtuelle est de plus en plus éphémère¹¹.

¹⁰ Cf. *supra*, chapitre 3, §1, p. 218-223.

¹¹ Cf. *supra*, chapitre 5, §4, p. 450, n. 60.

Cela est particulièrement évident dans le cas d'une nouvelle *wearable technology* à réalité mixte, c'est-à-dire à cheval entre réalité virtuelle et réalité augmentée, qui est actuellement en phase expérimentale et qui sera distribuée aux *developers* au cours de cette année (2018). Il s'agit de Magic Leap (fig. 74.1)¹², un casque qui promet d'intégrer des images numériques en 3D dans notre champ de vision, non pas simplement, comme dans le cas des Glass, en les faisant apparaître sur un écran virtuel se superposant à la réalité – mais comme s'il s'agissait d'un objet de cette même réalité, avec un niveau d'illusion optique jamais vu auparavant (fig. 74.2).

La technologie de Magic Leap se compose d'une paire de lunettes spéciales et d'un mini-ordinateur de poche sans écran, connectés par un câble à fibres optiques. Parmi les fonctions du mini-ordinateur il y a celle de projecteur laser. La lumière projetée, générée à l'intérieur du dispositif de poche, est envoyée au viseur au travers du câble à fibre optique. Il s'agit d'un système de visualisation complètement inédit, jamais utilisé dans un produit de consommation. Le câble à fibre optique projette des images de dimensions bien plus larges par rapport au diamètre de la fibre elle-même, ce qui permet une résolution exceptionnelle. Le

¹² Je tire les informations techniques sur ce dispositif des brevets qui ont été enregistrés pour la réalisation de cette technologie <https://patents.justia.com/assignee/magic-leap-inc>. Pour une anticipation « grand public » de cette technologie, voir <https://www.wired.com/2016/04/magic-leap-vr/>. Enfin, voici le site de MagicLeap <https://www.magicleap.com>



74.1 Magic Leap, 2018

74.2 Exemple de vision par Magic Leap

fonctionnement est semblable à celui du tube cathodique utilisé dans les vieux appareils télé, mais au lieu de projeter des électrons, ce qui est projeté, c'est la lumière même. Pour construire le champ lumineux, les scientifiques ont réalisé un « *chip* photonique » qui apparaît comme une simple lentille, mais est en effet constitué par deux nano-composantes, deux couches technologiques dont la première capture la lumière projetée la véhiculant dans la deuxième, qui, à son tour, la ré-adresse vers nos yeux. Ce « *chip* photonique à champ lumineux » modifie le parcours des photons sur la base de certains paramètres s'accordant à l'image, qui est formée par composition de couches et structurée de manière à permettre à chaque couche d'être projetée sur des longueurs focales différentes, intégrant ainsi parfaitement l'image numérique à l'espace « analogique ».

L'utilisateur de Magic Leap verra le monde qui l'entoure à travers la lentille semi-transparente, mais enrichi d'une réalité virtuelle époustouflante, où l'on pourra parler avec une personne absente comme si elle était assise en face de nous, ou faire apparaître les produits de notre imagination autour de nous. Par les lunettes de Magic Leap, rien n'est plus impossible : le virtuel est tissu de la même fibre différentielle de l'actuel. Semblablement à Jimmy Stuart dans *Fenêtre sur cour*, dont nous avons diffusément parlé dans le deuxième chapitre

de cette recherche¹³, nous sommes défenestrés de l'espace ordonné et rassurant de la représentation et tombons désormais dans un espace où on a bien à se demander, comme le faisait l'Insensé nietzschéen, « Est-il encore un haut et un bas ? » Ce n'est pas une question théorique ou rhétorique, de l'ordre de l'abstraction : ce n'est désormais qu'une question d'expérience vécue.

Si à l'époque de la représentation – c'est-à-dire au temps de l'illusion de la transparence en tant que séparée et opposée par rapport à l'opacité – nous recourions à la « consolation des bonnes formes »¹⁴, à l'époque de la chute des ordres symboliques – à savoir l'époque de la perte de distinction entre réalité et illusion – le Réel (au sens lacanien), dépouillé de sa peau nommée « réalité »¹⁵, se propage de manière incontrôlée, générant un sentiment de vertige *sublime*, dont le pendant est une quête fiévreuse de jouissance.

Dans la conception kantienne, le sentiment sublime – différemment de celui concernant le beau, qui suscite un plaisir plein et positif – est caractérisé par un plaisir dit *négatif*, dont la peine est un élément constitutif. En effet, si le sentiment lié au jugement sur le beau se qualifie par une sensation d'accord entre les

¹³ Cf. *supra*, chapitre 2, §2, pp. 147-158.

¹⁴ Cf. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁵ Cf. distinction Réel/réalité d'après Žižek, *supra*, chapitre 4, §1, p. 356-358.

facultés du sujet et le spectacle qui a lieu en face de lui, le sentiment sublime implique un spectacle dont quelque chose échappe à l'imagination du sujet, à sa com-préhension, et par lequel le sujet se sent donc dépossédé. Carbone l'explique de façon très claire :

Face à un spectacle de la nature, immense par sa force et sa puissance, notre nature sensible et l'imagination comme faculté de cette dernière sont toutes deux humiliées. Une telle humiliation provoque un inévitable déplaisir, mais évoque en même temps notre raison en tant que dignité morale et existence suprasensible que le terrible n'est quant à lui en mesure d'infirmier. La raison en est alors exaltée, puisqu'elle ressent « le caractère véritablement sublime de sa destination ».¹⁶

Le sentiment sublime est donc issu d'« une combinaison intrinsèque de plaisir et peine : le plaisir que la raison excède toute présentation, la douleur que l'imagination ou la

¹⁶ M. Carbone, *Être morts ensemble*, *op. cit.*, p. 82. Kant parle de « spectacle de la nature » car le sublime, pour lui, est un sentiment qui ne peut être cherché que « dans la nature brute » (Cf. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, §26, p. 130). Le « terrible » est le type de sublime qu'il définit « dynamique » (Cf. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, §28, p. 141. En outre, sur la distinction entre les deux types de sublime – sublime mathématique et sublime dynamique – cf. *ibid.*, §24, p. 122-123).

sensibilité ne soient pas à la mesure du concept »¹⁷. En ce sens, reconduisant la question à une terminologie lacanienne, on pourrait dire que le sentiment sublime est imbu de jouissance, car, pour Lacan tout comme déjà pour Freud, la jouissance se différencie par rapport au plaisir justement puisqu'elle en est l'au-delà filtré par la pulsion de mort¹⁸. Si dans l'optique représentative mise en avant par la peinture du Quattrocento le recours à la consolation des bonnes formes masque le sublime, cela signifie que la jouissance est cachée par la plénitude d'un plaisir positif : le Réel est donc occulté par l'écran d'un imaginaire qui s'articule selon une règle précise administrée par le registre symbolique afin d'*encadrer* tout excès inquiétant dans des limites plaisantes – justement les « bonnes formes ».

D'après Lyotard, c'est avec la peinture de Cézanne que tout change de direction. « *[L]'espace pictural* “monté” par les hommes du Quattrocento est tombé en ruine, et avec lui la *fonction* de la peinture qui était [...] la fonction de

¹⁷ J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 32.

¹⁸ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 199-201.

représentation »¹⁹. L'espace entendu comme une vitre transparente – l'espace-fenêtre dont le pendant philosophique est la *res extensa* cartésienne – est brisé par le principe de « dé-représentation »²⁰ introduit par la peinture de Cézanne. Un tel principe signale un fondamental « déplacement du désir de peindre »²¹ qui d'après Lyotard coïncide avec un plus général déplacement du désir de l'homme occidental lui-même²². Il ne s'agit plus de représenter, à savoir de trouver une satisfaction du désir superficielle et fictive, mais de renoncer à la consolation des « bonnes formes » – ou, autrement dit, d'un ordre symbolique – pour ainsi montrer la *machinerie* de la fascination.

¹⁹ J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *op. cit.*, p. 75. Je me demande si l'étalement temporel proposé par Lyotard dans cet article – « depuis Cézanne » – n'est pas à penser en des termes tendancieux et en tout cas en tant que valable pour l'art au niveau théorique mais pas pratique (comme d'ailleurs le suggère Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 50). D'autre part, Lyotard lui-même, dans *Discours, figure*, affirme que « [l]a critique accompagne la représentation dès ses débuts. Pourtant elle ne se fera jour que difficilement [...] au prix de la révolution cézannienne » (Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 378). Bref, l'art a toujours été parcouru – même si dans beaucoup de cas que de façon souterraine – par une inflexion anti-platonicienne qui avec Cézanne semble enfin trouver une manifestation emblématique.

²⁰ J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *op. cit.*, p. 80.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² Cf. *ibid.*, 76.

Le travail critique commencé par Cézanne, continué ou repris en tous sens par Delaunay et Klee, par les cubistes, par Malévitch et Kandinsky, attesterait qu'il ne s'agissait plus du tout de produire une illusion fantasmatique de profondeur sur un écran traité comme une vitre, mais au contraire de faire voir les propriétés plastiques (lignes, points, surfaces, valeurs, couleurs) dont la représentation ne se sert que pour les *effacer* ; qu'il ne s'agissait donc plus d'accomplir le désir en le leurrant, mais de le capter et de le décevoir méthodiquement en exhibant sa machinerie.²³

On pourrait dire que ce que Lyotard observe ici s'oriente dans la direction d'une nouvelle conception du voile : non pas un voile conçu dans les termes d'une illusion qu'il faut – tel le « truc » d'un prestidigitateur – camoufler parmi les plis de la bonne forme qu'il façonne, mais un voile qui, en montrant ses différences constitutives – « lignes, points, surfaces, valeurs, couleurs » –, en montrant, en d'autres termes, sa propre trame et ses propres plis, loin de produire une illusion de profondeur, invite à s'arrêter à la surface, là où la fascination à la fois fait rage et s'éteint, dans une seule ardeur qui s'avère toujours déçue car elle n'est jamais satisfaite dans son désir de profondeur. On pourrait donner à cette ardeur le nom de

²³ *Ibid.* 75-76.

jouissance, car elle est à la fois porteuse de plaisir et de peine décevant méthodiquement le désir et ainsi méthodiquement l'alimentant.

Le désir de profondeur et transparence qui a longtemps caractérisé les sociétés occidentales, s'arrête donc – à partir de Cézanne, selon Lyotard – à l'opacité de *quelque chose* qui résiste à la représentation. Ce *quelque chose* se montre évident justement dans le sentiment du sublime. Insaisissable puisque immense, le spectacle sublime est pour Kant impossible à délimiter à l'intérieur d'une forme : sa particularité est précisément l'absence d'une forme. D'après Lyotard, qui lit ainsi le sublime kantien, une telle absence d'une forme est une manière de « présenter qu'il y a de l'imprésentable »²⁴, qu'il y a *quelque chose* d'imprésentable²⁵.

Le paradoxe aujourd'hui est que, malgré Cézanne et tout l'art du XX^e siècle, malgré l'art contemporain, malgré des technologies comme Google Glass et Magic Leap, nous assistons à une nouvelle quête de la transparence absolue, qui à mon avis fait pendant à l'étrange humanisme dont je parlais à la fin

²⁴ J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 27.

²⁵ Le lecteur se souviendra que le *punctum* de Roland Barthes est bien un *quelque chose* (cf. R. Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 80) qui, dans une image, dépasse la compréhension, puisqu'il brûle du réel auquel il se rapproche (cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 35). Il ne me semble pas un hasard excessif d'affirmer que le *punctum* est dans une certaine mesure la source sublime des images, une source sans forme, tel le point dans la géométrie d'Euclide.



75.1 *The Circle* (USA, UAE, 2017)

75.2 *The Circle* (USA, UAE, 2017)



75.3 *The Circle* (USA, UAE, 2017)
75.4 *The Circle* (USA, UAE, 2017)

du dernier chapitre de cette recherche²⁶. Ce *revival* de la rhétorique de la transparence est aujourd'hui décliné au sens d'une visibilité totale – des informations et de la vie vécue – censée nous rassurer quant à l'agir éthique d'autrui – qu'il s'agisse de son voisin ou du gouvernement.

Il en est un exemple assez marquant le film *Le Cercle* de James Ponsoldt (USA, UAE, 2017), basé sur le *bestseller* homonyme de Dave Eggers. Le film se réfère à un futur proche où le personnage principal, Mae Holland (Emma Watson), est embauché dans le groupe de services technologiques le plus important au monde, appelé *Le Cercle*. Mae est bientôt encouragée par le CEO, Eamon Bailey (Tom Hanks), à participer à une expérience qui la rendra complètement « transparente » : Mae portera toute la journée, tous les jours, une caméra épinglée à son pull et chacune de ses actions – ainsi que celles des personnes autour d'elle – sera montrée en ligne en direct. La raison de cette expérience est la constatation qu'on se comporte comme des meilleures personnes si on se sait observé – *secrets are lies*, les secrets sont des mensonges, dit la devise-guide de l'expérience. Le film montre les aspects positifs de la transparence absolue – connaissance, partage, surveillance sociale et donc protection –

²⁶ Cf. *supra*, chapitre 5, §4, p. 466.

en glissant progressivement vers ses côtés obscurs et inquiétants, qui finissent par éclater dans l'épisode de la mort du meilleur ami de Mae, Mercer, qui avait refusé la transparence et dont le refus finit par le tuer, suite à une folle course en voiture où il essaye d'échapper aux drones qui le suivent pour le rendre visible pour tous en dépit de sa volonté. Le choc de Mae suite à la tragédie n'est toutefois pas en mesure de la sortir de la transparence en lui faisant faire marche arrière, comme le lui suggèrent ses parents lorsqu'ils lui conseillent de quitter le Cercle et l'expérience. Mae fait quelque chose d'inattendu : il n'est pas question, pour elle, de sortir du Cercle, *mais d'y pénétrer correctement*. Durant une présentation dans l'amphithéâtre de l'entreprise, devant tous les employés et son public mondial qui la suit en ligne, elle invite le CEO du Cercle et son associé à s'engager personnellement dans l'expérience de la transparence. Devant un tel nombre de personnes, ils ne peuvent pas refuser. En faisant décrypter leurs emails secrets, Mae met en ligne assez de preuves pour les faire condamner à plusieurs années de prison en raison d'affaires illégales liées à l'entreprise. L'associé tente alors de saboter la présentation de Mae en coupant l'électricité de la salle, qui tombe dans l'obscurité. C'est alors que le public allume ses écrans portables (fig. 75.1), en ré-éclairant ainsi la salle. Plus de possibilité, pour les

deux hommes, de se cacher. Mae marche vers la sortie de l'amphithéâtre et la lumière aveuglante du soleil rentre par la porte (fig. 75.2). Comme dans l'épisode cinématographique de Alejandro Gonzáles Iñárritu que j'ai commenté dans le dernière chapitre de cette recherche, nous avons ici une provocation : la lumière absolue est aussi aveuglante que l'obscurité absolue. Mais à la lumière crépusculaire des écrans – la lumière qui suit l'heure du couché de soleil, le temps de la prise de conscience nietzschéenne –, Mae voit bien que la transparence absolue – la visibilité, la lumière totale – n'existe pas : l'étymologie même du mot se fait de ce *trans-* qui en latin signifie *au travers* – au travers d'une opacité de fond, de *quelque chose* qui résiste à la représentation. Dans la scène suivante du film – la scène finale – nous voyons Mae remonter son fleuve préféré à bord d'un kayak, entourée de drones qui la regardent, sa caméra épinglée au pull (mise en abîme de caméras) qui sourit à son public en disant « Hello ! » (fig. 75.3). L'image se réduit pour se révéler être une simple partie d'une mosaïque infinie, un paysage illimité fait d'images hétérogènes (fig. 75.4), où plus aucune image n'est visible – voilà l'opacité dans la transparence, ce *quelque chose* qui résiste à la représentation que Lyotard qualifiait de *sublime*.

Nous avons entendu Lyotard nommer Kasimir Severinovitch Malévitch. C'est justement à un tableau célèbre

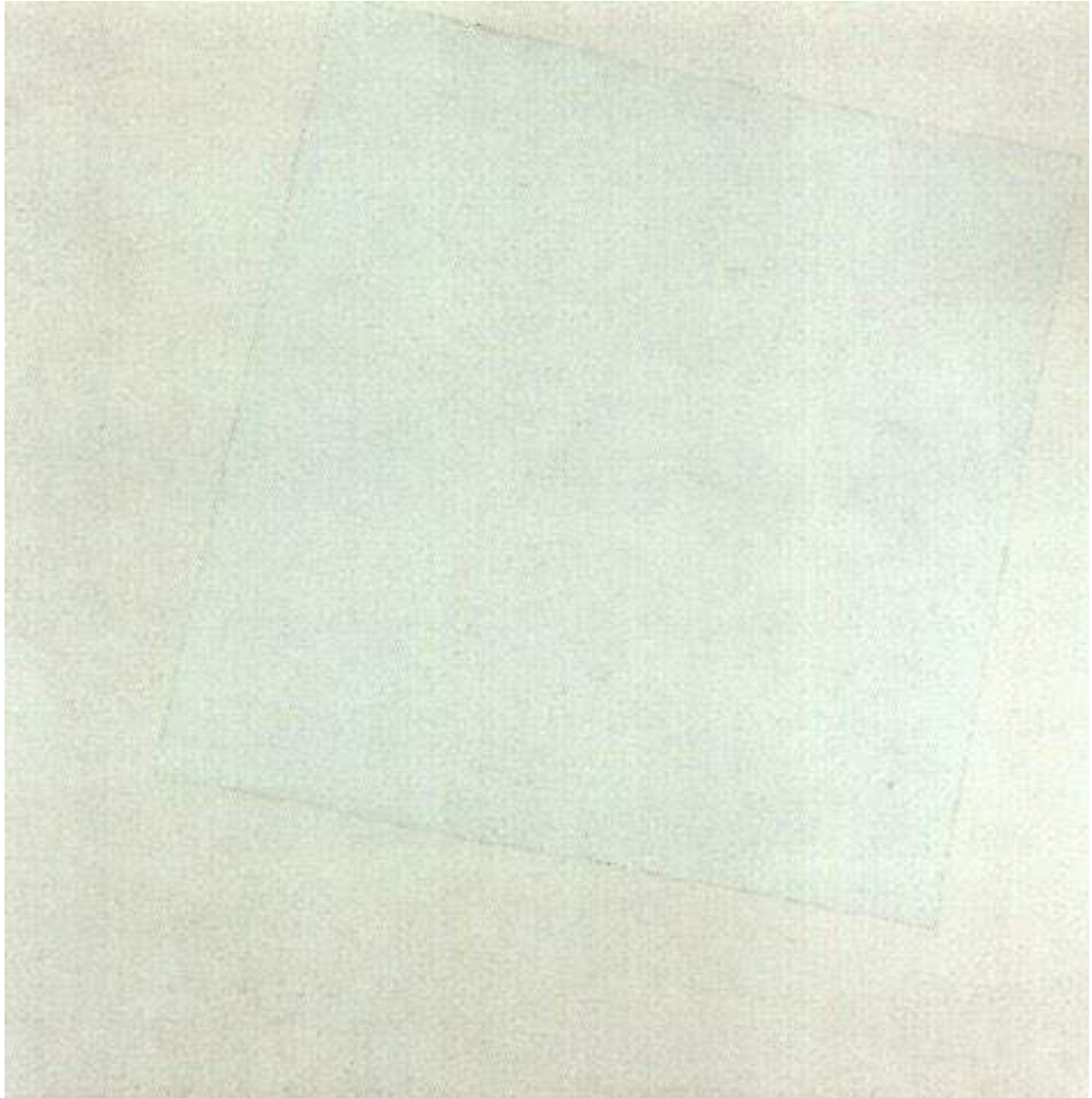
du peintre russe – le *Carré blanc sur fond blanc* (1918) (fig. 76) – qu’il se réfère lorsqu’il esquisse

une esthétique de la peinture sublime : comme peinture elle « présentera » évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera « blanche » comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu’en interdisant de voir, *elle ne fera plaisir qu’en faisant peine*.²⁷

L’influence exercée sur Malévitch par l’ancienne tradition russe de l’iconographie religieuse est bien connue. D’ailleurs, avec son *Carré blanc sur fond blanc*, l’artiste voulait justement peindre l’icône définitive, c’est-à-dire l’expression ultime de la rencontre avec l’Absolu, qui ne pouvait qu’être *absolument* dépourvue de toute figuration²⁸. On sait aussi que le sublime kantien est un sentiment dont l’apogée coïncide avec la projection sensible de notre destination suprasensible, à savoir une projection encore une fois religieuse. Mais qu’en est-il des icônes à l’époque de la mort de Dieu, ou, pour mieux le dire, à l’époque de cet échec des ordres symboliques que dans « Freud

²⁷ J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 28.

²⁸ Cf. G. Cortenova, E. Petrova (éds.), *Kasimir Malevitč e le sacre icone russe: avanguardia e tradizioni*, Milano, Electa, 2000.



76. Kasimir Severinovitch Malévitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 1918

selon Cézanne » Lyotard observe avoir lieu dans les sociétés occidentales à partir de la fin du XIX^e siècle²⁹ ?

Si la fonction de l'icône était traditionnellement celle de présenter Dieu – la *Loi* – par une série bien déterminée de *normes* stylistiques (c'est-à-dire par la référence à un ordre symbolique intègre et fonctionnel), avec la mort de Dieu un tel renvoi finit par tomber, rendant ainsi évidente « la “disproportion” de ce qui est présentable au regard de l'imprésentable »³⁰. Une fois Dieu mort, une fois le monde vrai disparu et avec celui-ci le monde apparent, il ne reste qu'un vide innommable, invisible, inconsistant et pourtant palpable. Le problème sera alors de présenter *qu'il y a* de l'imprésentable. En ce sens, si avec le blanc sur blanc de son carré Malévitch peignait l'absolu divin, on pourrait ajouter que *Dieu est absolu*, à savoir détaché de tout lien ou renvoi, *précisément puisqu'il est mort* :

c'est l'anéantissement des objets en tant que valeurs symboliques référencées au désir et à la culture, et leur constitution en termes indifférents d'un système qui n'a

²⁹ Cf. J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *op. cit.*, p. 76.

³⁰ M. Carbone, *Être morts ensemble*, *op. cit.*, p. 52.

plus *au-dehors de soi* aucune instance dans laquelle ces objets qui circulent en son sein puissent être ancrés.³¹

Il est difficile de ne pas penser, en lisant ces lignes, à l'Insensé nietzschéen et à sa question : « N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? »

Welcome to the desert of the Real, aurait-on envie de répondre, en citant *The Matrix*. Dans le film, cette réplique suit une scène où les personnages se meuvent dans un espace blanc comme un carré de Malévitch où se trouvent un fauteuil et un téléviseur qui apparaissent irrémédiablement étranges dans cette ambiance *décontextualisée* – à savoir, dépourvue de tout élément référentiel. Cela me fait repenser aux réflexions de la slaviste Lilya Kaganovsky, qui, en se référant à l'écran blanc de Tarkovski, écrivait que « les images de l'écran désaturé [...] obligent le spectateur à un face à face momentané avec ce que Jacques Lacan appelait le Réel – à savoir, avec ce qui est inassimilable et qui ne peut pas être situé dans une structure narrative, ni dans n'importe quelle autre structure symbolique »³².

Mais si toute structure symbolique est dissoute, s'il n'y a plus de possibilité de renvoi à un principe externe, peut-être

³¹ J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *op. cit.*, p. 88.

³² Cf. *supra*, chap 3, §3, p. 321.

est-il temps d'apprendre à voir que cet écran qui nous avait paru blanc ne l'était pas, mais qu'il était tissé de toutes les couleurs, dont la lumière – amorphe et informatrice à la fois – est feu obscur qui devient tout et reçoit tout sans recourir à un principe autre³³. Il faut toutefois considérer que dans cette auto-génération en devenir perpétuel, il ne peut que se raviver constamment une énergie libidinale inépuisable aux nuances complexes, dont il faut tenir compte.

Si donc Lyotard parle de « dissolution » des ordres symboliques, Žižek s'exprime dans les termes d'une « faillite des ordres symboliques », qui se concrétisaient en ce que Lacan appelait « grand Autre »³⁴, à savoir, Dieu, la Patrie, le Parti, la Censure, pour en nommer quelques exemples. En d'autres mots : la loi, la structure symbolique définissant l'homme en tant qu'animal culturel. La mort de Dieu ou faillite des ordres symboliques provoque, d'un côté, une perte de consistance du grand Autre, se réduisant à un censeur dont le seul intérêt est de sauvegarder les apparences, et, de l'autre côté, implique la prévalence simultanée du versant pervers et sadique du grand Autre lui-même, à savoir le Surmoi, qui

³³ Cf. *supra*, chapitre 5, § 4, p. 436.

³⁴ Cf. D. Rabouin (propos recueillis par), « Entretien avec Slavoj Žižek. Le désir ou la trahison du bonheur », dans *Le magazine littéraire*, N. 455, juillet-août 2006, p. 31.

correspond au registre lacanien de l'irreprésentable : le Réel³⁵. À la faillite des ordres symboliques fait pendant une mutation du statut du Surmoi, qui avait traditionnellement été pensé en tant que garant de l'interdiction du désir de jouir : « Rien ne force personne à jouir sauf le surmoi. Le surmoi, c'est l'impératif de la jouissance – *Jouis !* »³⁶

Autrefois dépositaire de l'interdiction de jouir, le Surmoi semble donc de plus en plus, dans les sociétés occidentales contemporaines, ordonner plutôt *l'interdiction de ne pas jouir*. Toutefois, il est évident que, si la jouissance est imposée, il n'y a plus de jouissance : il ne nous reste qu'un sentiment dépourvu de son côté plaisant, une jouissance détériorée qui fait que l'« on ne se sent plus coupable quand on a des plaisirs illicites, comme avant, mais quand on n'est pas capable d'en profiter, quand on ne parvient pas à jouir »³⁷. Le Surmoi/grand Autre est donc comme un monstre à deux têtes : la première impose la jouissance, la deuxième surveille afin que l'ordre donné par la première soit respecté – ce qui n'est jamais le cas,

³⁵ À propos de la correspondance entre le Surmoi et le registre du Réel, cf. S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 91-92 (où le psychanalyste et philosophe slovène explique aussi le parallèle entre le registre du symbolique et le grand Autre ainsi qu'entre le registre de l'imaginaire et le Je).

³⁶ *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 10.

³⁷ D. Rabouin (propos recueillis par), « Entretien avec Slavoj Žižek. Le désir ou la trahison du bonheur », *op. cit.*, p. 31-32.

car l'imposition du Surmoi empêche, par sa nature même d'imposition, la jouissance, ce qui fait que la quête de celle-ci est toujours une tentative vidée de sens, servant uniquement à permettre au Surmoi de « railler [...] mes essais maladroits » de remplir ses « exigences impossibles »³⁸. Pour ne pas succomber, l'homme contemporain doit alors s'efforcer pathétiquement de contenter le regard désincarné et omniscient du grand Autre, lui montrant le semblant d'une jouissance.

Aujourd'hui cela est très évident dans le domaine des réseaux sociaux, et en particulier de Facebook. Nous sommes bombardés par les images de nos « amis » nous montrant leur vie parfaite puisque jouissive : des têtes souriantes, des corps toniques, des cafés avec les amis ou en béate solitude, des voyages exotiques, des repas gourmands *mais tout de même équilibrés et sains*. En effet, Žižek souligne combien l'inconsistance de ces manifestations de jouissance est évidente dans la tendance actuelle à un paradoxal « ascétisme hédoniste ».³⁹ Comme l'écrit Žižek,

[n]otre marché quotidien nous propose toute une série de produits auxquels on a retiré leurs propriétés

³⁸ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 92.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

négatives : du café sans caféine, de la crème sans matière grasse, de la bière sans alcool, et ainsi de suite.⁴⁰

Cela me fait penser à un parallèle inquiétant avec la Russie stalinienne où il était interdit de nommer les qualités négatives des produits⁴¹, car tout le monde devait participer au carnaval collectif d'un hédonisme ascétique qui me semble tout à fait semblable à celui qu'on voit sur les réseaux sociaux aujourd'hui.

Dans le film *Le Cercle*, lorsque Mae est embauchée par l'entreprise, elle va vivre dans le magnifique siège du Cercle, mise en scène des campus des grandes entreprises de la Silicon Valley. Tout est propre, net, ordonné, mais en même temps, comme le dit Mae à chaque fois qu'on lui demande ses impressions, « *exciting!* » – impossible de ne pas remarquer la nature intimement jouissive de ce mot. Dès la deuxième semaine, Mae est invitée à participer aux activités récréatives « proposées » par l'entreprise – sport, art, culture, décontraction – et à en faire mention sur les réseaux sociaux. Les collègues de la division *social networks* lui reprochent de ne

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ On en trouve un exemple dans *Le maître et Marguerite* de Boulgakov : « on m'a envoyé de l'esturgeon de deuxième fraîcheur » dit un buffetier à son interlocuteur (M. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 360). Et bien, dire que quelque chose était de « deuxième fraîcheur », permettait de dire qu'il était pourri en n'utilisant que la qualité positive de « fraîcheur ».

pas avoir participé à un nombre suffisant d'activités récréatives durant le weekend précédent : pire, elle est même sortie du campus pour aller rendre visite à ses parents. Quand Mae s'excuse en disant qu'elle n'avait pas compris que ces activités (ainsi que leur documentation sur les réseaux sociaux) étaient obligatoires, ses collègues – debout devant elle, elle étant assise (les collègues sont donc vus tout le temps en contreplongée, comme une présence imposante et étouffante) – lui disent avec un faux sourire que non, évidemment ce n'est pas obligatoire, c'est juste pour s'amuser – *it's just for fun*. Mais le caractère impératif de ces activités facultatives est bien clair, au point que Mae commence à ne plus partir les weekends et à devenir *social*.

Or, l'un des produits les plus curieux du stalinisme a des affinités incroyables avec tout ceci et il me semble en ce sens intéressant d'en faire mention, justement dans l'objectif de transformer ces conclusions en une nouvelle ouverture. Il s'agit du phénomène des *parki kul'tury i otdycha* [Парки Культуры И Отдыха], à savoir les *parcs de la culture et du repos*, édifiés par le régime afin que le divertissement du citoyen coïncide avec la fréquentation d'un lieu politiquement correcte (fig. 77). Dans ces parcs, le travailleur idéal, héros de la productivité se mettant généreusement au service du bonheur collectif, aurait trouvé de quoi se décontracter à la fin de la



77. Couverture du guide aux parcs de la culture et du repos, 1935

journee – fatigué mais heureux – pour savourer l’insouciance de divertissements préalablement organisés par la régie judiciaire du Parti. Il est toutefois évident que, en se préoccupant du temps libre des travailleurs, le Parti ne faisait que régler même le repos des citoyens, rendant l’expression même de « temps libre » un euphémisme pathétique. La *lakirovka* [лакировка], le *laquage* que les parcs appliquaient sur la société soviétique, était brillante. Mais les vapeurs empoisonnées de la laque piquent l’odorat : c’est là que, de la surface flamboyante de la propagande, se lève un miasme asphyxiant.

Le premier parc de la culture et du repos fut inauguré à Moscou le 15 juillet 1928. Imaginé comme lieu pour la communauté, il refusait l’isolement et favorisait la collectivisation en se proposant, comme l’écrit l’expert de culture visuelle soviétique Gian Piero Piretto, en tant que

lieu idéal de la socialisation utopique. Repos et culture étaient unis dans l’esprit des initiatives, qui visaient toutes [...] à démontrer et à suggérer des messages dont l’objectif principal était la constitution d’un corps collectif : le véritable peuple soviétique éduqué et régénéré.⁴²

⁴² G.-P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001, p. 93. C’est moi qui traduis.

Mais, comme l'observe encore Piretto, l'utopie naissait déjà corrompue « et la valeur du parc coïncidait de plus en plus avec celle du “non-lieu” »⁴³.

Le non-lieu stalinien constituait ainsi un espace paradoxal d'agrégation forcée, où la structure même du parc « entravait et rendait impossible tout isolement »⁴⁴ – transparence totale – où le régime « invitait » son peuple au rire collectif et obligatoire d'un carnaval sans blagues. Piretto renvoie à la lecture que Mikhaïl Bakhtine donne du temps de carnaval en la synthétisant comme une « intervalle dans l'histoire [...] durant laquelle le merveilleux et l'étrange deviennent, pour peu de temps, la norme »⁴⁵.

Cet heureux « intervalle » on pourrait apercevoir une intempestivité d'empreinte nietzschéenne dans laquelle les forces opposées de l'apollinien et du dionysiaque se rencontrent de manière fructueuse, et l'enfant dansant Dionysos éclate dans un rire léger, telle la lumière, et profonde, telles les ténèbres, pendant que d'innombrables

⁴³ *Ibid.* Piretto emprunte ce terme de Marc Augé, qui l'introduit pour la première fois dans son œuvre *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁴⁴ G.-P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, op. cit., p. 93. Je traduis.

⁴⁵ *Ibid.* Je traduis.

masques défilent sur son visage pour célébrer la joie tragique de l'éternelle transformation de toutes choses.

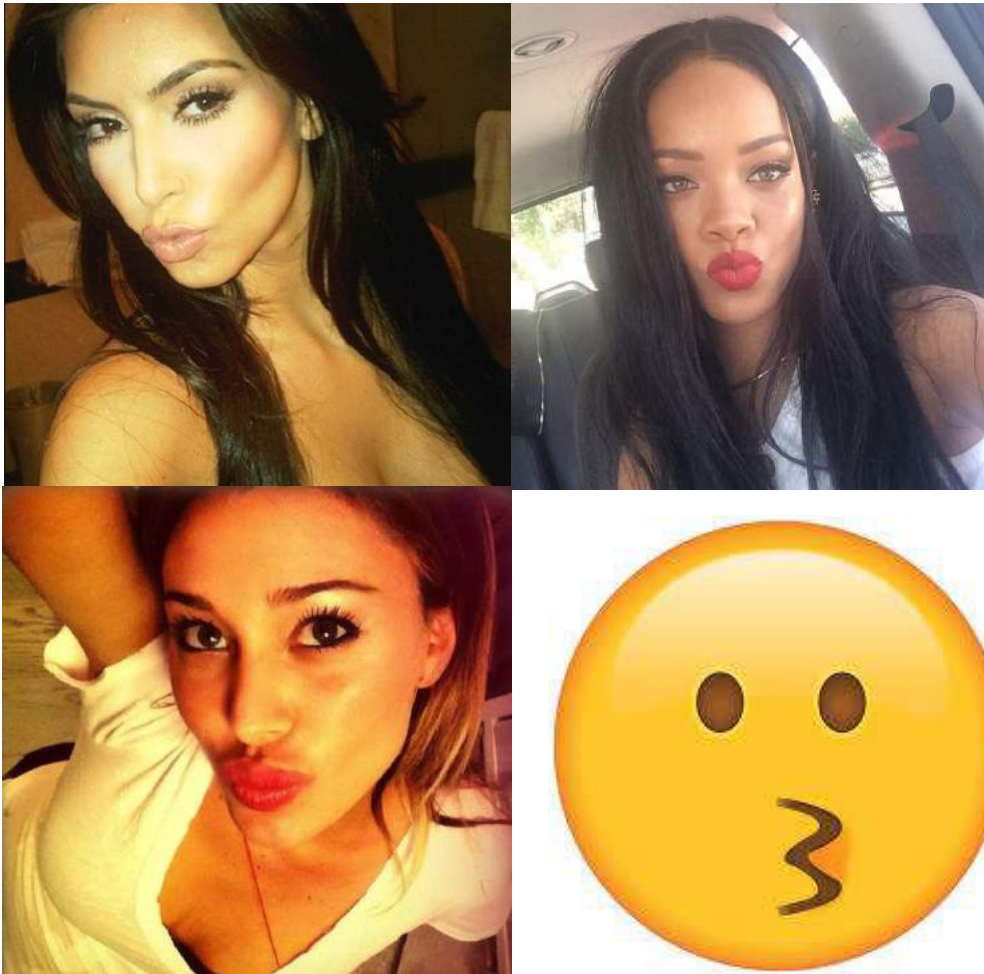
En effet, d'après Piretto, Staline réalisa « un arrêt dans le flux naturel des événements, il immobilisa l'histoire et il la fit procéder selon des règles et des catégories de son choix »⁴⁶. Mais ici, poursuit Piretto, « le véritable rire de carnaval, adressé en même temps au monde et à soi-même, dût céder le pas à un rire moisi et *capable d'affirmer uniquement son propre moi* »⁴⁷.

Le parallèle avec la *selfie-mania* qui est aujourd'hui presque question d'un tic nerveux collectif me semble éclatant⁴⁸. En effet le *selfie* – à savoir l'auto-portrait réalisé en orientant la caméra numérique vers soi-même, à la distance approximative d'un bras, afin de partager l'image sur les réseaux sociaux – reprend cette idée d'un rire imposé et stéréotypé : même la posture du visage suit la dictée du *web* – les sourires de tous les gens finissent par se ressembler, car ils sont *performés* de façon à suivre un modèle préétabli, se réunissant sous la bannière d'un *emoji* plutôt que de se différencier dans les nuances des affections de l'âme (fig. 78). Dans ce scénario, le jeu nietzschéen des masques est donc

⁴⁶ *Ibid.* Je traduis.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95. C'est moi qui traduis et souligne.

⁴⁸ Cf. *infra*, p. 522-525.



78. *Selfies* de Kim Karardashian, Rihanna, Belen Rodriquez : aucune différence entre les poses et les expressions de ces trois femmes, qui semblent baser leur image sur le modèle stéréotypé de l'*emoji*.

paralysé par la grimace inquiétante d'« un monde où même la joie et la fête [...] [ont] été organisées, prévues et soigneusement diffusées »⁴⁹ – ou, pour le dire avec le langage d'aujourd'hui, *partagées*.

Dans les parcs de la culture et du repos, tout comme dans le monde qui nous est transmis par les réseaux sociaux – ce monde qui est matérialisé dans les campus immaculés dont *Le Cercle* nous donne une image parlante – « tout était comme il aurait dû être, tout était différent du quotidien : beau, riche, confortable »⁵⁰. La vie quotidienne pouvait être « oubliée et laissée à l'extérieur »⁵¹ pour vivre l'illusion d'un chaos dionysiaque libérateur qui n'était qu'une ultérieure attraction programmée par cette même autorité dont le rire idéologique essoufflait le rire spontané de la culture populaire. Une juste dose de transgression opportunément guidée assurait que « à Stalinland on n'aurait plus eu besoin de transgresser, car il c'était déjà *le pays le plus heureux au monde* »⁵².

Stalinland : c'est ainsi que Piretto nomme, avec une ironie très aiguë, la réalité soviétique dont les parcs de la culture et du repos sont un exemple éclatant. Stalinland évoque

⁴⁹ G.-P. Piretto, *Il radioso avvenire, op. cit.*, C'est moi qui traduis et souligne.

⁵⁰ *Ibid.* Je traduis.

⁵¹ *Ibid.* Je traduis.

⁵² *Ibid.* C'est moi qui traduis et souligne.

Disneyland, et, dans ce cas aussi, l'écart est plus court qu'on ne l'imagine: « *This is the happiest place on earth* » dit l'écriture placée à l'entrée du parc ouvert à Los Angeles en 1955. Comme Stalinland, Disneyland propose un carnaval sans blagues : « À Disneyland il ne peut pas et il ne doit pas y avoir des surprises. La catégorie de la surprise pourrait créer des équivoques désagréables »⁵³. Le divertissement des visiteurs « consiste à intégrer différentes scènes, à apparaître à côté des figurants, à identifier des motifs connus »⁵⁴. Ce dernier cas me fait penser aux *big data*, fibres fondamentales du tissu virtuel contemporain, qui font que toutes les publicités affichées sur les sites que nous regardons sont un bombardement consumériste d'articles qu'on a cherché au moins une fois, ou que l'assistante virtuelle Siri nous a entendu nommer dans quelque conversation où l'on ne se croyait pas écoutés. « Tout cela sans jamais avoir accès à ce qui se trouve derrière les coulisses ou aux machines, même dans la conscience de leur existence et de leur fascination »⁵⁵.

Dans le film *The Pervert's Guide to Cinema*, Žižek commente un musical célèbre de 1939 réalisé par Victor Fleming et basé sur le roman de Lyman Frank Baum *Le Magicien d'Oz*. Žižek

⁵³ *Ibid.*, p. 140. Je traduis.

⁵⁴ *Ibid.* Je traduis.

⁵⁵ *Ibid.* Je traduis.

observe que, même lorsqu'il est désormais devenu évident que le soi-disant Magicien n'est en fait qu'un vieux monsieur qui – *derrière un rideau* – manœuvre une série d'improbables machines, Dorothy et ses amis ne cessent pas de croire à ses pouvoirs. Cela est suffisant pour qu'il les assume réellement. Le réel et l'illusion imaginaire montrent encore une fois leur interaction, au point que l'illusion semble plus saturée de réel que le réel lui-même.

D'après Piretto, Staline

arriva à des conclusions « disneyennes » bien à l'avance (et évidemment avec des intentions bien différentes) [...], impliquant en une seule opération *zreliščnaja* (représentation spectaculaire) la composante de la terreur (purges, procès, détentions) et celle de la joie d'État (réalisations immobilières, industrielles, commerciales, architectoniques).⁵⁶

« La terreur elle-même est mise en scène comme un *musical* », commente Žižek dans la troisième partie de *The Pervert's Guide to Cinema* se référant à la passion de Staline pour les films musicaux. Vers la moitié des années trente – une donnée, celle-ci, assez significative – Walt Disney produit ce

⁵⁶ *Ibid.* Je traduis.

que Žižek définit comme « un incroyable dessin animé intitulé *Pluto's Judgment Day* », où le fameux chien s'endort et rêve être persécuté par une horde de méchants chats qui le molestent et le torturent pour ensuite le conduire, enchaîné, face à un juge et à sa cour : « un véritable procès politique stalinien est à l'œuvre contre lui », explique Žižek, qui poursuit :

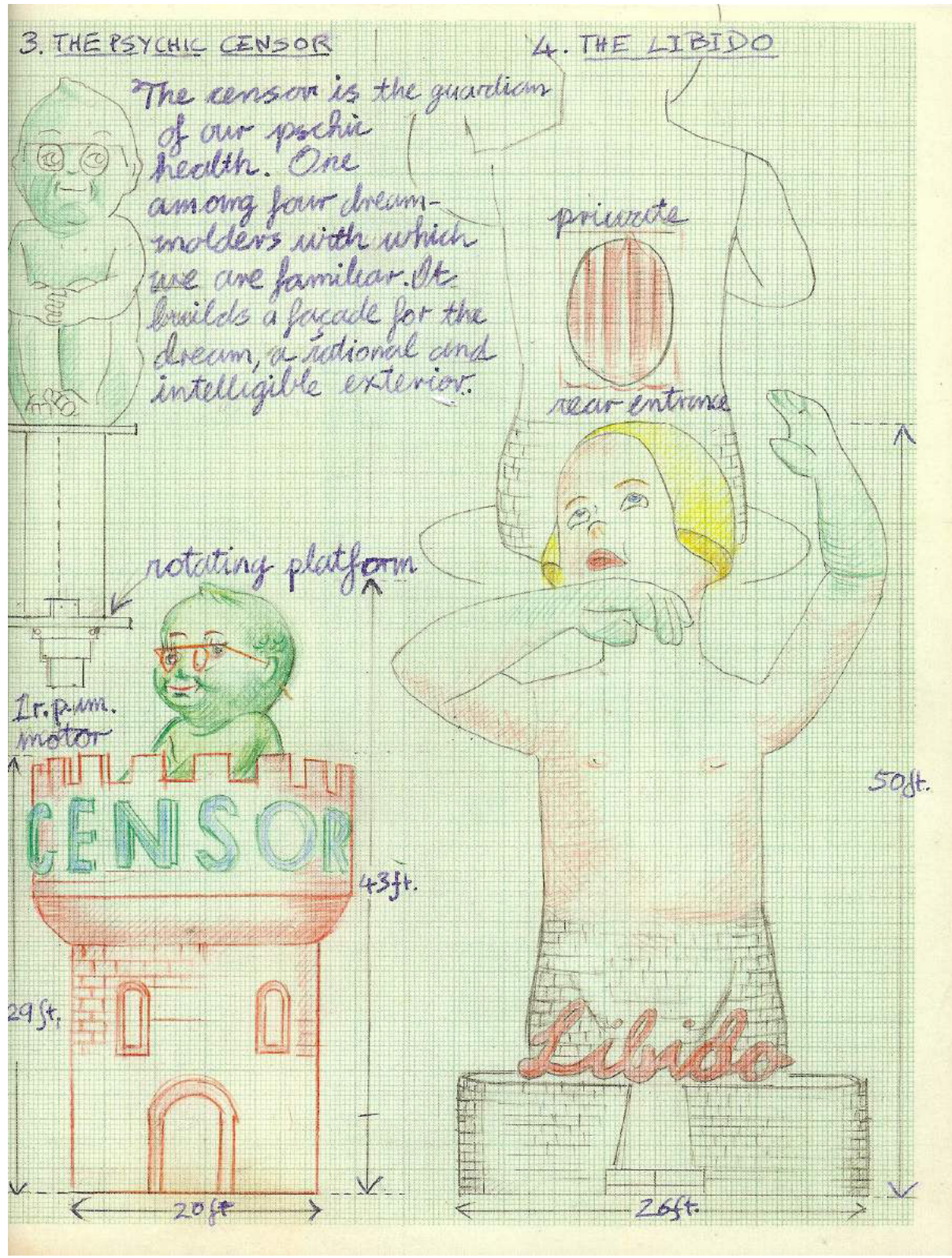
La Loi n'est pas seulement sévère, impitoyable, aveugle : en même temps, elle se moque de nous. Il y a un plaisir obscène dans la pratique de la Loi. Notre illusion fondamentale aujourd'hui n'est pas de croire en ce qui est fictif, de prendre la fiction trop au sérieux. Au contraire, c'est de ne pas prendre la fiction assez au sérieux. Tu penses qu'il ne s'agit que d'un jeu ? C'est la réalité. C'est bien plus réel que ce que tu imagines.

Le plaisir obscène issu de la pratique de la Loi est propre au Surmoi, tel qu'on l'a caractérisé dans les pages précédentes en suivant Žižek. L'injonction à jouir, *Leitmotiv* de la quête contemporaine du plaisir, voire, de la jouissance, est déjà présente dans la structure des parcs de la culture et du repos voulus par Staline à cheval entre les années vingt et trente du siècle dernier. Comme le constate Piretto,

parmi les fonctions du parc totalitaire il y avait la « génération d'énergie sexuelle » qui devait ensuite être principalement destinée à la procréation, et dont les résidus devaient être transformés en énergie sociale. En outre, le parc devait constituer les conditions pour la stimulation de l'énergie, susciter des fantasmes érotiques tempétueux et libérer la *libido*, latente dans l'*inconscient* – bien entendu, pour tout transformer en enthousiasme productif et reproductif.⁵⁷

Une telle description aurait pu être écrite en observant des images réalisées aux États-Unis autour de 1930, car elles illustrent de manière surprenante la lecture psychanalytique du divertissement organisé qui parcourt les mots de Piretto. Il s'agit de croquis et d'une maquette (fig. 79.1 et 79.2) réalisés par Albert Grass en vue de la construction d'une attraction nommée *Dreamland* qui aurait dû surgir à Coney Island et qui ne fut jamais terminée en raison d'un manque de financements. Les images montrent un parcours ludique structuré par des représentations de la psyché freudienne, dont le Surmoi – désigné en tant que « censeur psychique » – la libido – en forme de poupée asexuée et par là ouverte à toute sexualisation

⁵⁷ G.-P. Piretto, *Il radioso avvenire*, *op. cit.*, p. 98. C'est moi qui traduis et souligne.



79.3 Albert Grass, *Dreamland*, vers 1930, croquis montrant le Surmoi en tant que « censeur psychique » et la libido en guise de poupée asexuée



79.1 Albert Grass, *Dreamland*, vers 1930, maquette

79.2 Albert Grass, *Dreamland*, vers 1930, croquis pour l'attraction des miroirs déformants

possible – (fig. 78.3), l'inconscient et la conscience psychique. Dans la maquette, une famille américaine typique – produit tangible de la réponse à l'impératif de jouissance et, simultanément, inquiétants prémices visuelles des mannequins qui seront placés des années plus tard dans les sites d'expérimentation nucléaire – se balade parmi les attractions, curieuse et souriante. Il est intéressant de remarquer que ce projet a été réalisé précisément dans les mêmes années où l'Union Soviétique faisait surgir les parcs de la culture et du repos.

D'ailleurs, à une époque où la mythologie culturelle soviétique imposait les catégories staliniennes du renouvellement,

aux États-Unis, après des moments très lourds de crise économique, on recommençait à parler de reconstruction, investissement, récupération, avec des accents et des stratégies qui, bien que basés sur les principes américains indispensables de liberté, individualisme et démocratie (donc radicalement opposés aux principes staliniens) n'étaient pas très différents des accents et des stratégies soviétiques.⁵⁸

⁵⁸ G.-P. Piretto, *Il radioso avvenire*, *op. cit.* p. 98. Je traduis.

Pour reprendre ce qu'on disait tout à l'heure à propos de la pratique du refoulement⁵⁹, cela ne se réduit pas, ni hier ni aujourd'hui, à ne pas nommer les propriétés négatives des produits.

Piretto observe que, dans le monde soviétique,

la réalité contingente, la famine, la terreur, les procès et les privations s'identifiaient, pour la culture collective, à un monde [...] du mal (fait de comploteurs [...], d'ennemis du peuple). [...] Le comploteur, quotidiennement démasqué, était transféré immédiatement dans ce monde du mal.⁶⁰

À ce propos, Piretto cite l'exemple de la pratique, diffusée dans la culture stalinienne, de retoucher les photographies de la *nomenklatura* [номенклатура] sur lesquelles apparaissait quelqu'un qui n'était plus désirable (fig. 80.1) :

Un gribouillage à l'encre noir sur le visage dans la page d'un livre, une coupe de ciseaux sur la photographie, une substitution de la figure à éliminer avec le détail du

⁵⁹ Cf. *supra*, *Conclusions*, p. 498.

⁶⁰ G. P. Piretto, *Il radioso avvenire*, *op. cit.*, p. 142. Je traduis.

paysage ou des architectures (dans le cas des interventions les plus sophistiquées).⁶¹

Or, en 1999, les Postes américaines ont « corrigé » les photos du peintre Jackson Pollock et du musicien de blues Robert Johnson, qui devaient paraître sur des timbres commémoratifs, en éliminant leurs cigarettes, selon une pratique similaire à celle que l'on vient de lire (fig. 80.2). Ce n'est pas un cas isolé, ni celui d'un phénomène exclusivement américain : dans le portrait affiché sur la façade du Musée interactif de Londres *Britain at War Experience*, Winston Churchill apparaît dépourvu de son inséparable cigare, tel un vieux monsieur à l'air presque édenté, irrémédiablement privé de l'objet qu'il tenait dans sa bouche (fig. 80.3). En 2005, Jean-Paul Sartre subit le même sort : à Paris, la Bibliothèque Nationale de France lui consacra une exposition, en faisant disparaître de ses doigts, sur la photographie de l'affiche publicitaire, la cigarette qu'il fumait tout le temps et le laissant ainsi avec une main fluctuante dans l'air, dans un geste vain et ridicule. Mais avec les réseaux sociaux la censure est poussée encore plus loin, jusqu'à effacer du tissu du *réseau* quiconque contrevient aux injonctions du Surmoi. Je vais en donner un exemple.

⁶¹ *Ibid.* Je traduis.

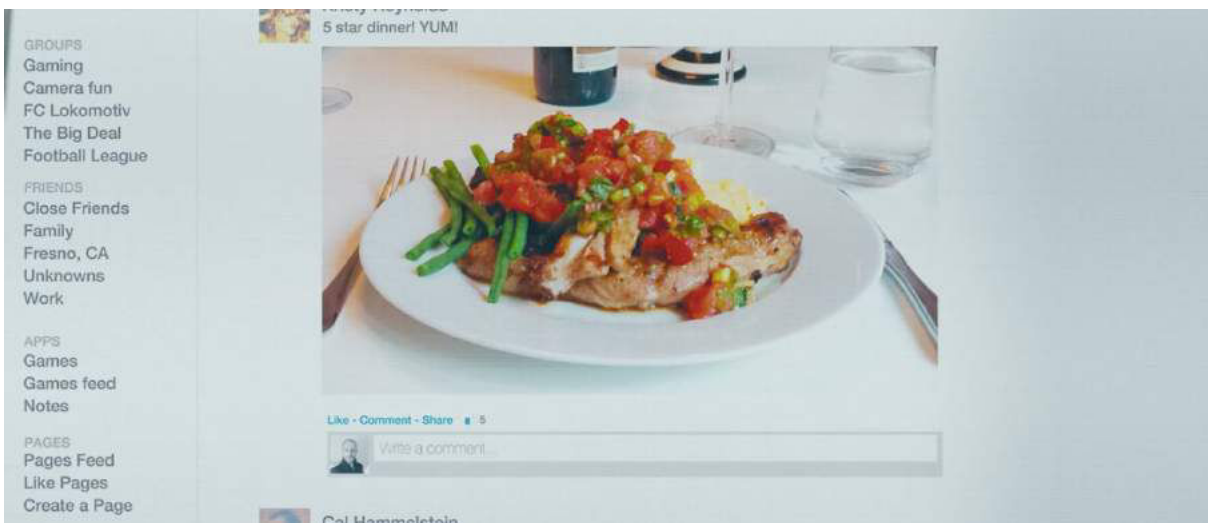


80.1 Exemple de « photo-correction » à l'époque de Staline

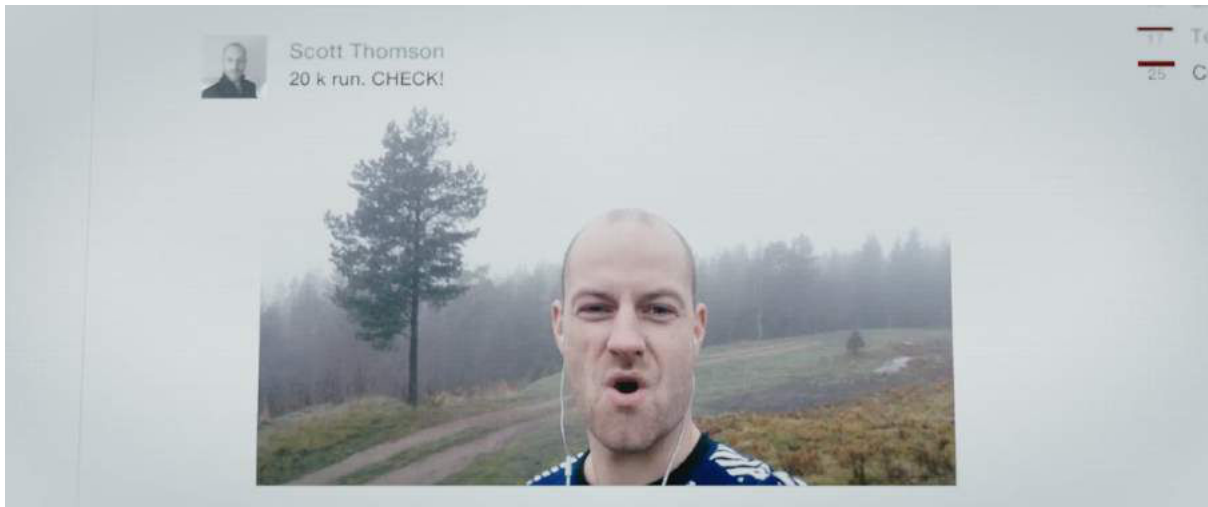
80.2 La même technique est utilisée dans un timbre américain de 1999 pour effacer le cigare apparaissant dans la photo de Pollock

80.3. Cigare effacé dans la photo de Winston Churchill pour le *Britain at War Experience*, 2010

Les *posts* qui apparaissent sur notre *homepage* Facebook peuvent être interprétés comme l'imposition à jouir formulée par le Surmoi : la jouissance de l'autre devient la mesure à égaler ou dépasser – d'ailleurs on le sait bien : *le désir de l'homme est le désir de l'autre*. Nos *posts* sont la réponse que nous donnons au grand Autre, au censeur qui nous surveille pour qu'on fasse exactement ce que le Surmoi s'attend de nous – ou qu'on fasse semblant, peu importe : notre frustration ne fait que rendre plus puissant l'impératif. Le court-métrage de Shaun Higton, réalisateur américain qui vit et travaille en Norvège, intitulé *What's On Your Mind ?* rend bien compte de cette situation. Le protagoniste, Scott, mène une vie qu'il estime médiocre : lorsqu'il regarde les réseaux sociaux, il a l'impression que tout le monde est plus *cool* que lui. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la valeur du *cool* – la personne *cool* étant celle qui arrive le plus à jouir – suit le bouleversement de la structure du Surmoi : car si *cool* veut dire froid, la jouissance qui lui fait pendant ne peut sûrement pas être ardente, mais plutôt proche de l'*hédonisme ascétique* qu'on a décrit plus haut. Mais Revenons à Scott. Frustré par la comparaison entre sa vie et celle de ses « amis » virtuels (fig. 81.1), il commence à s'investir afin que ses *posts* le fassent paraître, pour utiliser une terminologie freudienne, à la hauteur de son *Idealich*, c'est-à-dire son moi idéal, à savoir



81.1. Shaun Higton, *What's On Your Mind ?*, 2014. Le protagoniste du court-métrage, Scott, est frustré par la comparaison entre la vie de ses amis virtuels dont il voit les images sur les réseaux sociaux et sa propre vie.



81.2 Shaun Higton, *What's On Your Mind ?*, 2014. Scott commence à poster sur Facebook les images d'une vie fictive qu'il invente pour les réseaux sociaux. Le grand Autre approuve en offrant des « likes ».

« l'image idéalisée que le sujet a de lui-même (la manière dont je voudrais être, la manière dont je voudrais que les autres me voient) »⁶². Scott se rend alors en voiture sur une rue de montagne pour prendre un *selfie* où il apparaît essoufflé mais tenace, satisfait et déterminé (fig. 81.2); puis il perd son travail et commente l'événement en postant la phrase « Quitté mon travail qui ne menait nulle part » suivi par le *hashtag* *#followyourdreams*. Trompé par sa copine avec un ami, il poste l'annonce « enfin *single* ! On va en boîte ? » Désespéré, il va boire au bord de l'autoroute, seul dans sa voiture, où il prend un *selfie* qui le montre, apparemment festif, pendant qu'il lève sa bouteille de whisky. Après avoir accepté de faire monter un transsexuel dans sa voiture, il change son statut de Facebook : « Scott est dans une relation libre ». *L'Ichideal*, à savoir « l'agent dont je cherche à impressionner le regard, le grand Autre qui me contraint à faire de mon mieux, l'idéal que j'essaie de suivre et d'actualiser »⁶³, matérialisé sous forme de *like*, approuve de plus en plus l'attitude *social* de Scott, lui donnant une satisfaction à la fois fictive et addictive. Paradoxalement, plus Scott essaie de gagner l'approbation du grand Autre, plus sa vie semble se défaire, s'enfonçant dans un

⁶² S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 92.

⁶³ *Ibid.*

abîme mélancolique *loin de tous les soleils*. Au moment où Scott aperçoit sur son *homepage* une photo de son ancienne copine avec son ancien ami, l'air heureux et sous la bénédiction d'une grande quantité de *like*, il n'arrive plus à tenir le coup : il écrit sur un post « ma vie craint ». La musique, dont le volume s'était accru jusqu'à devenir l'hymne d'une mélancolie triomphale, s'arrête brusquement. On voit l'écran d'un inconnu : le curseur se dirige rapidement vers le post de Scott et sélectionne l'option « ne plus voir les posts de Scott ». Le grand Autre censure enfin la manque de jouissance : le Surmoi sadique, vindicatif, punitif efface Scott de la société virtuelle de Facebook, lui enlevant sa voix.

Avec l'effondrement des ordres symboliques, avec la dissolution de la destination suprasensible à laquelle Kant rapportait le côté plaisant du sentiment sublime, le sublime de la jouissance reste mutilé de son côté positif, puisqu'elle est désormais « une intrusion violente, qui apporte plus de douleur que de plaisir »⁶⁴. Du sens sublime de la jouissance ne reste donc qu'un résidu de souffrance – non-morte puisque tout de même imbue de libido – qui persiste dans la recherche forcée d'une jouissance auto-imposée et dont il est donc impossible de profiter. Comme on l'a vu, Žižek explique que le

⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

Surmoi coïncide avec « l'agent moral cruel et sadique qui nous bombarde d'exigences impossibles et qui ensuite observe avec jubilation notre incapacité à y répondre » – pensons au procès de Pluto.

Rien d'étonnant dans ces conditions que Lacan ait posé en équation jouissance et surmoi : jouir ce n'est pas suivre ses propres tendances spontanées, c'est bien plutôt quelque chose que nous faisons comme un devoir éthique bizarre, voire un peu tordu.⁶⁵

Ce devoir éthique *tordu*, à savoir *pervers*, est précisément ce qui caractérise la jouissance lacanienne. Dans l'ambivalence constitutive d'un sentiment se faisant de plaisir et de peine, Lacan tend à entrevoir un mécanisme pervers tout à fait similaire à celui du nouveau statut du Surmoi. D'après une telle perversion, au lieu d'être un plaisir suprême qui jaillit du dépassement de la douleur, la jouissance émerge d'une stagnation morbide dans la douleur elle-même. Si donc il est vrai que la jouissance lacanienne présente un versant de plaisir, celui-ci est pourtant un plaisir tordu, car, loin d'être exalté par le contraste harmonieux avec la peine, il est infecté par la permanence virulente dans une peine auto-immune qui,

⁶⁵ *Ibid.*

macérant en elle-même, se rend positive dans la dépravation d'un plaisir pervers.

D'après Žižek, la psychanalyse aurait donc aujourd'hui la tâche de rendre la jouissance moins étouffante : « on ne vous interdit pas de jouir, on vous libère simplement de la pression de devoir le faire »⁶⁶. Il s'agit de parvenir à une condition qui puisse au moins nous libérer de ce sentiment de mélancolie dans lequel la violence du Surmoi nous emprisonne. En effet, Žižek nous explique que la mélancolie a lieu lorsqu'on obtient l'objet désiré mais qu'on en est déçu⁶⁷. En d'autres termes, elle a lieu dans une hypertrophie de la jouissance qui nous fait perdre le sens du désir. L'impératif de la jouissance imposé par le Surmoi coïncide avec la coercition d'une jouissance auto-référentielle, à savoir une jouissance qui, suite à la chute des ordres symboliques, se retrouve sans « dehors » et est ainsi obligée de trouver *en elle même* la satisfaction.

À mon sens, c'est précisément ce mécanisme auto-référentiel de la jouissance qui favorise aujourd'hui la *selfie-mania*. Le *selfie* parcourt le *web* (à savoir le réseau, le filet, le tissu) par le mécanisme du partage. La jouissance se façonne sur une image de soi ayant été filtrée par le miroir du regard

⁶⁶ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 119.

⁶⁷ *Ibid.* p. 78.

d'autrui – un Autre désincarné qui, de grand Autre, se partialise en objet petit *a* : la main au pouce levé du *like* – bien entendu, une main sans corps. Lorsque Nietzsche parlait d'« hommes morcelés » se promenant tous seuls sans leurs corps, il parlait décidément du vivre contemporain⁶⁸. Dans un monde où la frontière entre moi et l'autre (l'homme et Dieu, le sujet et l'objet) est tombée, l'autre finit par perdre son intégrité, tout comme le soi. Le pendant de la *vue subjective* de l'étrange humanisme qui caractérise le temps des réseaux sociaux, montré de façon emblématique par les images Instagram de Murad Osmani qu'on a vues dans le dernier chapitre de notre recherche⁶⁹, est donc le *selfie-stick* imaginé par les artistes et designers Justin Crowe et Aric Snee et appelé *selfie arm* (fig. 82) : un bras sans corps, au bout duquel se fixe le *smartphone* afin de capturer des images de nous-mêmes au travers du regard non-mort de l'objet partiel – un outil pour paraître moins seuls face aux autres, dans la solitude du partage télématique. Le désir de l'homme est le désir de l'Autre, disait Lacan. Mais si l'Autre, en même temps que

⁶⁸ Cf. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 159 : « De la rédemption » : « “Voilà une oreille ! Une oreille aussi grande qu'un homme !”[...] [L]'immense oreille tenait sur une petite tige, – mais cette tige était un homme ! [...] [P]armi les hommes je chemine comme parmi des fragments et des morceaux d'hommes ! S'épouvante mon œil de trouver l'homme morcelé et disjoint comme sur un champ de bataille et d'équarrissage ».

⁶⁹ Cf. *supra*, chapitre 5, §4, p. 466-467.



82. Justin Crowe et Aric Snee, *Selfie Arm*, 2015

l'homme, est perdu, il ne nous reste plus qu'un objet partiel pour causer le désir, un désir qui sera, par conséquent, à son tour partialisé, vidé de sens, perdu dans la mise en abîme d'une solitude collective.

Nous avons entendu Lyotard dire que la dissolution des ordres symboliques consistait en un « anéantissement des objets en tant que valeurs symboliques référencées au désir »⁷⁰. En précisant les contours de la figure du mélancolique, Žižek explique qu'il est « le sujet qui possède [...] [l']objet, mais qui a perdu le désir de l'objet, parce que la cause qui l'a fait le désirer a disparu ou est devenue inopérante »⁷¹. La cause n'est évidemment pas l'objet du désir en lui-même, mais ce qui *fait que* nous le désirons⁷². Je pense pouvoir affirmer que, à l'époque de la représentation, la valeur symbolique qu'on attribuait à l'objet était ce qui le rendait objet du désir, à savoir la « cause » du désir. Prenons un exemple célèbre tiré de l'histoire de l'art : la *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp (fig. 83). Elle est désirable en tant qu'objet seulement tant qu'elle est *Fontaine*, à savoir tant qu'elle est investie du statut symbolique d'œuvre d'art. Une fois privé de ce statut, personne ne le considérerait, car il ne serait ni plus

⁷⁰ Cf. *supra*, *Conclusions*, p. 493.

⁷¹ S. Žižek, *Comment lire Lacan*, *op. cit.*, p. 78.

⁷² Cf. *ibid.*



83. Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917

84. Maurizio Cattelan, *America*, 2016

ni moins qu'un urinoir quelconque. On m'objectera que la *Fontaine* est et ne cesse pas d'être une œuvre d'art et que son statut symbolique reste donc intact. Je suis d'accord avec la première objection, mais pas avec la seconde. En effet, comme le disait l'Insensé nietzschéen, « il faut du temps aux actions, après leur accomplissement pour être vues et entendues »⁷³. Il reste donc encore aujourd'hui une recrudescence des dynamiques de représentation des ordres symboliques. Toutefois, nous pouvons observer des signaux – des symptômes – qui bougent dans une nouvelle direction. D'ailleurs, la *Fontaine* même en est un exemple, car elle se présente comme un objet destitué de sa fonction habituelle et privée – celle d'urinoir – pour être institué d'une fonction insolite et publique – celle de fontaine/œuvre d'art – se faisant ainsi symptôme d'un ordre brisé qui ne peut que s'accompagner d'une sensation de désorientation. Le fait même d'appeler un urinoir *Fontaine*, échangeant termes, signifiés et associations de façon arbitraire, donne la mesure de la vacuité de l'ordre symbolique du langage. Si donc la valeur symbolique est brisée, si la cause s'épuise, si le « dehors » du désir qui en établissait le sens n'est plus là, l'objet se videra de son sens ; il sera, comme le disait Lyotard, « anéanti ». Même une fois

⁷³ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 150.

en possession de l'objet, donc, j'en serai irrémédiablement déçu.

C'est précisément avec cette ambiguïté de persistance d'une trace formelle de l'ordre symbolique et de l'absence substantielle de celui-ci qu'a joué la conservatrice du Guggenheim New York Nancy Spector lorsque, en répondant à Donald Trump qui demandait une œuvre d'art pour décorer la Maison Blanche, lui offrit *America* de Maurizio Cattelan (2016) (fig. 84), à savoir des toilettes en or massif à 24 carats, parfaitement fonctionnantes, réalisées par l'artiste à l'occasion de la grande retrospective sur son travail organisée par le musée new-yorkais. « C'est, bien évidemment, un objet d'une immense valeur et relativement fragile, mais nous pouvons fournir toutes les instructions nécessaires à son installation et à son entretien », a déclaré Mme Spector⁷⁴. En offrant à Trump *America*, elle a trouvé une manière élégante et appréciable de lui offrir ce que le monde entier a vu non pas comme une œuvre d'art, mais comme des toilettes. On voit bien que la crise des ordres symboliques a ses avantages...

⁷⁴ <https://www.huffingtonpost.fr/2018/01/25/trump-esperait-un-van-gogh-ce-musee-a-proposer-de-lui-preter-des-toilettes-en-or-a-23343905/>

C'est donc pour masquer l'anéantissement de la cause du désir que la jouissance devient auto-imposée, avec pour résultat que plus je cherche à jouir, moins je jouis effectivement. Il n'est donc pas bizarre, si l'on garde à l'esprit l'esquisse du mélancolique tracé par Žižek, que Lyotard caractérise notre époque en tant que marquée par un sentiment de *chagrin* et, justement, de *mélancolie*⁷⁵. Comme on l'a vu, en décrivant le principe de déreprésentation, affirmé par le déplacement du désir de peindre inauguré par Cézanne, Lyotard parlait d'une déception méthodique du désir qui consistait en une *ré-vélation* programmatique de son fonctionnement. C'est donc peut-être l'occasion, à l'époque de la faillite des ordres symboliques – une époque où le désir s'est anamorphiquement déplacé – de repartir d'une telle déception. Provoquée par la possession d'un objet anéanti, la déception dont il est ici question peut, en effet, être lue dans les termes de l'anamorphose, à savoir dans les termes d'une assomption du sens qui est, justement, différée, déplacée. L'hypothèse que je fais ici est que, si au temps de la représentation et de la perspective monofocale la *cause* du désir était la valeur

⁷⁵ Cf. le catalogue de l'exposition *Les immatériaux*, dont Lyotard a été le commissaire pour le Centre Pompidou en 1985. Dans la présentation (section intitulée « Conception »), rédigée par Lyotard lui-même, on retrouve les termes que je viens de mentionner en italique. *Les immatériaux. Album*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 4).

symbolique associée à un objet déterminé, à l'époque de la chute des ordres symboliques, elle se déplacera en sens critique, car, comme l'observe Lyotard, « [l]a fonction critique de l'anamorphose par rapport à la représentation est certaine »⁷⁶. Avec la crise de la représentation, au déplacement du désir de peindre qui fait signe à la ré-vélation du mécanisme de séduction, semble faire pendant un déplacement – de la *cause* du désir *en travers*, au sens de l'anamorphose. En l'absence d'un « dehors » métaphysique, la valeur de l'objet finira par se trouver *dans* l'objet lui-même. Toutefois, l'objet, en tant qu'anéanti, n'existe plus à plein titre, mais uniquement à titre *partiel*, dans cette étrange coïncidence d'acquisition et de perte qu'on a appris à appeler *objet a*. Il faut pourtant faire attention : je ne suis pas en train de dire que l'objet *a*, l'objet-cause du désir⁷⁷, coïncide avec l'objet du désir. Ce que je veux suggérer est que, à l'époque de la mort de Dieu, la cause du désir sera justement ce *vide* du symbolique qui parcourt l'objet du désir, un vide qui s'appelle *objet a* et qui ne fait qu'un avec la faille provoquée par l'écroulement des ordres symboliques. Un tel vide fait de l'objet du désir même un objet à son tour partiel et donc *insaisissable*. Par conséquent, même le sujet qui

⁷⁶ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 378.

⁷⁷ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 176.

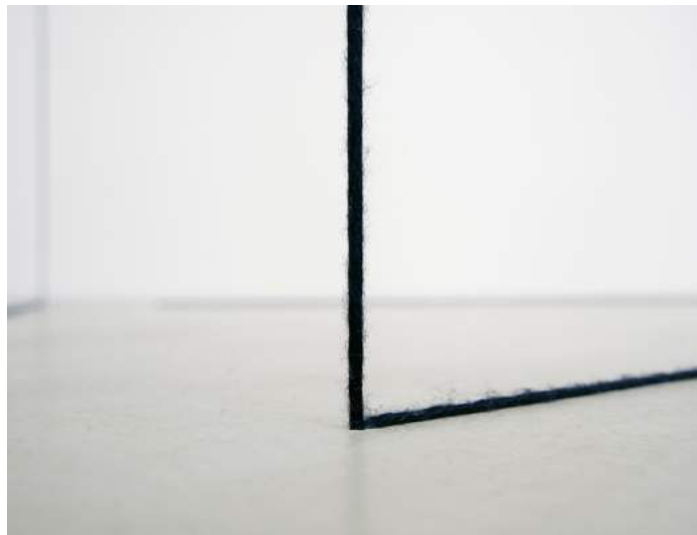
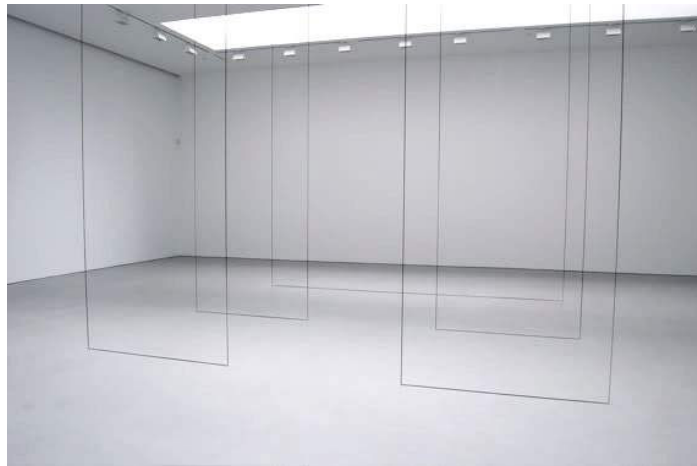
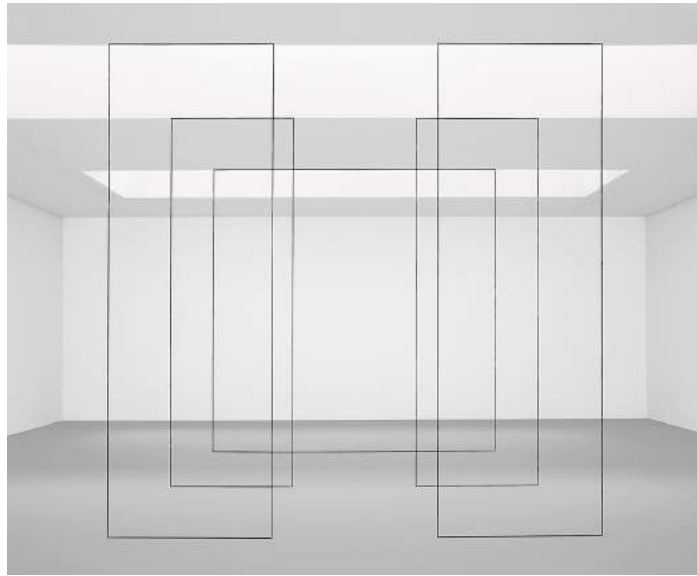
lui est lié ne sera pas un S, mais son résidu barré \$. Pensons en ce sens à certaines des figures géométriques en fil élastique réalisées par l'artiste minimaliste américain Fred Sandback, en particulier les rectangles, résidus de l'espace pictural du Quattrocento, que l'artiste rend franchissables, anéantissant ainsi la division albertienne entre lieu du sujet et lieu de l'objet (fig. 85).

On pourrait dire que la valeur qu'on trouve à l'œuvre dans l'objet partiel y sera présent de la même manière dont quelque chose qui est englouti par un trou noir y est présent : à l'instar d'un vide. Comme on le sait bien, l'objet *a*, en tant que regard jeté sur le monde, a un lien privilégié avec l'anamorphose⁷⁸, et pour Lacan l'objet *a* coïncide précisément avec la *cause du désir*⁷⁹. On pourrait donc dire que l'objet *a* est cause du désir *anamorphique* et *dé-représentatif* dans un monde qui a perdu ses référents symboliques et donc ses objets à proprement parler. Selon ce que Lyotard a remarqué, les objets anamorphiques « s'inscrivent sur la "glace" et la font voir au lieu de la traverser en direction de la scène virtuelle »⁸⁰. En reprenant les termes de *Freud selon Cézanne*, on pourrait dire que ces objets, loin de « produire une illusion » censée

⁷⁸ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 167-168, chapitre 3, §3, p. 306.

⁷⁹ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 176.

⁸⁰ J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 379.



85. Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Five-Part Construction)*, 1987-2009

satisfaire le désir, le déçoivent « méthodiquement en exhibant sa machinerie »⁸¹ – repensons au *Magicien d'Oz*.

Nous avons observé comment les mots de Lyotard peuvent être considérés à la lumière d'une nouvelle perspective sur le voile, une perspective que les images elles-mêmes suggèrent de façon anamorphique : il ne s'agit plus d'essayer d'écarter le voile dans l'illusion de posséder ce qu'il occulte, car la cause du désir – l'objet *a* – est *insaisissable* et rend l'objet du désir à son tour *insaisissable* en tant que toujours inadéquat pour satisfaire les présupposés d'une cause qui l'excède, qui est pour lui *in-com-préhensible*. Il est clair que l'objet ne peut donc plus être pensé en termes d'*ob-iectum*, à savoir *posé en face* d'un sujet le dominant, l'assujettissant. Il s'agit donc de *s'arrêter à la surface*, de laisser le voile à sa place, de *choisir* la liberté outre un libertinisme obligé, de décevoir le désir plutôt que de le satisfaire de façon illusoire, de *suspendre* la jouissance à un désir insatisfait, pour ainsi préserver l'aura d'un plaisir et d'une peine mélangés et potentiels, d'une jouissance intègre nous permettant de *pouvoir* consommer, en dépit des ordres imposés par le Surmoi. On *s'abandonnerait* alors à la *tension* positive de cette jouissance, dans un geste oxymoronique et pour cela véritablement *jouissif*. Je vais m'expliquer de façon

⁸¹ Cf. *supra*, *Conclusions*, p. 483.

plus ponctuelle, pour que les considérations ci-dessus n'aient pas l'air d'une prescription simpliste d'ascétisme qui ne ferait que renverser le problème sans réellement le formuler d'une manière nouvelle.

Essayons donc d'éclaircir pas à pas les termes de cette suspension de la jouissance à un désir déçu. Il faut d'abord observer que le fait de se réserver la *possibilité* de jouir en gardant intacte la tension du désir ne signifie pas prétendre pouvoir éviter l'écoute du Surmoi : être sourd à sa voix est impossible. La direction n'est donc pas celle de se boucher les oreilles pour échapper à l'insistance péremptoire de ses ordres, mais d'*affiner l'ouïe*, c'est-à-dire de *faire de la place* à l'écoute de nouvelles voix. Il pourrait nous arriver alors d'entendre pour un instant, entre les sentences infatigables du Surmoi, la voix subtile de l'inconscient. Il paraît, en effet, qu'au temps du nihilisme les échos des anciennes prohibitions divines – autrefois articulées par le Surmoi – se sont réfugiés justement dans le Ça, où autrefois bouillaient les plus inénarrables fantasmes : dans ce qui était typiquement entendu comme le domaine de pulsions effrénées et d'inavouables désirs réprimés – à savoir l'inconscient – peuvent maintenant être cultivées des impulsions à une pudeur modérée. Essayons d'éclaircir les passages d'un tel nœud conceptuel : Dieu est mort, Dieu a été tué et, bien que nous ne soyons toujours pas conscients de

l'ampleur dévastatrice de cette action, *nous sommes les tueurs de Dieu*, comme le révélait l'Insensé nietzschéen. Les mots incendiaires de l'Insensé sont stupidement ridiculisés par « *ceux qui ne croyaient pas en Dieu* »⁸². C'est comme si, pour refouler la responsabilité traumatique de la mort de Dieu, l'homme avait refoulé l'existence même de ce Dieu qu'il a pourtant tué. On n'a jamais tué Dieu, car jamais il n'y a eu de Dieu. En ce sens, comme l'écrit Lacan, « la véritable formule de l'athéisme n'est pas que *Dieu est mort* [...] la véritable formule de l'athéisme c'est que *Dieu est inconscient* »⁸³. Refoulé pour ne pas en admettre le meurtre, ce Dieu habite donc notre inconscient avec les échos de ses anciennes prohibitions.⁸⁴

⁸² F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

⁸³ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, p. 58.

⁸⁴ J'ai exposé pour la première fois ces idées dans mon article « *Se Lo Scherzo non fa ridere. Considerazioni a partire dal primo romanzo di Kundera* », dans M. Carbone, S. Frangi, C. Rozzoni (éds.), *L'Europa dopo l'Europa, l'individuazione anziché l'individuo*, Milano, Mimesis, 2008, en particulier p. 93-96. Elles ont été ensuite reprises par M. Carbone, « *L'insostenibile compiacenza del Super-io* », introduction à l'édition italienne de S. Žižek, *How to Read Lacan*, London, Granta, 2006, tr. it. M. Nijhuis, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 9-19.

Affiner l'ouïe pour entendre la voix subtile de l'inconscient signifie donc *s'abandonner*⁸⁵ aux impulsions à une pudeur modérée qui habitent justement notre inconscient. Cela ne signifie pas rétablir les commandements divins pour essayer une sortie du désert du nihilisme à reculons : la croyance restaurée ne pourrait qu'être fictive, une réponse volontariste à un ordre ; pareille à l'acte d'obéissance aux impératifs du Surmoi. En effet, les impulsions à une pudeur modérée qui habitent l'inconscient à l'époque du nihilisme, malgré leur référence aux impératifs divins qui imposaient la tempérance, ne coïncident pas avec ces mêmes impératifs, mais se différencient parmi leurs échos, à savoir parmi ces voix qui – dans l'écart déterminé par la répétition – ne rappellent plus qu'un modèle *fantomatique*. Loin d'être des commandements de tempérance, donc, ils sont alors des *impulsions* (c'est-à-dire, non pas impositions, mais tentatives spontanées de fuite de ces impositions) à une pudeur modérée, à savoir, à son tour non excessive. En somme, l'inconscient n'impose pas la tempérance

⁸⁵ J'ai choisi ici de parler en termes d'*abandon* par référence au terme heideggerien *Gelassenheit*, dont Hannah Arendt donne une synthèse très efficace dans *La vie de l'esprit* : « L'humeur qui marque le laisser-être de la pensée est inverse de la coloration d'intentionnalité du vouloir ; plus tard, dans sa réinterprétation du "retournement", Heidegger l'appelle "*Gelassenheit*", "*sérénité*", calme qui correspond au "laisser être" et "nous prépare" à "une pensée qui ne calcule pas". Ce penser se place "par-delà la distinction entre activité et passivité" » (H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, tr. fr. L. Lotringer, *La vie de l'esprit*, Paris, P.U.F., 1983, vol. 2, p. 206).

à la manière dont le Surmoi impose la jouissance. Jouir n'est pas prohibé, seulement, la pression de devoir le faire ne nous opprime plus, comme on a entendu Žižek dire à propos de la tâche de la psychanalyse aujourd'hui.⁸⁶

Il faut d'ailleurs souligner qu'une telle impulsion à une pudeur modérée est *inconsciente* : cela signifie qu'elle se cache à chaque fois parmi les innombrables niches du labyrinthe psychique, se faisant entendre uniquement par les ouïes fines et de temps en temps, à savoir lorsque, perdu dans le méandres de nos oreilles⁸⁷, cet impulsion se trouve *par hasard* être la puce insinuant en nous le doute sur notre manière d'accomplir nos actions. Il s'agit donc de cueillir la chance que le hasard nous met à disposition, de nous *laisser tenter*, par cette fortuite puce à l'oreille, à transgresser le mécanisme inexorable de la nécessité du Surmoi, pour y insinuer le sable fin du hasard, puisque « [l]e hasard a de ces sortilèges, pas la nécessité »⁸⁸. Ces sortilèges sont ceux qui investissent le voile de sa capacité à la fois d'occulter et de montrer, de sa capacité *prismatique* de

⁸⁶ Cf. *supra*, p. 522.

⁸⁷ Deleuze raconte que Nietzsche se réjouissait de ses petites oreilles, qu'il considérait comme un labyrinthe secret en mesure de le guider jusqu'à Dionysos, à savoir le nouveau homme, celui qui sait dépasser le désert du nihilisme dans lequel le vieil homme se traînait, en une danse joyeuse (cf. G. Deleuze, *Nietzsche, op. cit.*, p. 10-11).

⁸⁸ M. Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí* [1982], tr. fr. F. Kérel, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 65.

garder ensemble, en un tissu unitaire, les différences, nous permettant justement de nous *arrêter à la surface* d'un désir déçu, pour nous faire découvrir que dans cette déception – dans cette prise manquée, dans cet écart⁸⁹ – la force libidinale de l'inconscient jaillit dans toute sa jouissance *potentielle*⁹⁰, nous libérant de l'actualité forcée d'une jouissance désagréablement imposée.

S'arrêter à la surface est bien un geste qui contraste, de sa pudeur, le saisissement typique de la pensée conceptuelle : se découvrant partie du voile prismatique du monde, sans même plus le soutien d'un ordre symbolique, le savant (le philosophe, le sage) se trouve enfin à manquer la prise. En ce sens, il se rend nécessaire une nouvelle manière d'entendre le problème de la vérité. Nous pouvons entrevoir une telle nouveauté dans la réhabilitation ontologique de l'image dont Nietzsche est le premier messenger : vivre, pour lui, c'est « s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme ; l'adoration de

⁸⁹ N'oublions pas que chez Lacan l'inconscient a une structure de coupure (cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 130), une coupure superficielle, car « l'inconscient est dehors » (cf. *supra*, 4, §2, p. 347).

⁹⁰ Par « potentielle » je ne veux pas dire seulement « non actuelle », mais aussi « exponentielle », au sens mathématique d'extension de la notion de puissance d'un nombre. Je vais éclaircir cette deuxième signification plus loin (cf. *infra*, p. 541).

l'apparence, la croyance aux formes, aux sons, aux paroles, à l'Olympe tout entier de l'apparence ! »⁹¹

Si donc, toujours avec Nietzsche, nous décidons de nous arrêter pudiquement à la surface, en respectant le fait que la Vérité puisse être « une femme qui a ses raisons pour ne pas montrer ses raisons », nous n'allons peut-être pas voir la Vérité ni l'illusion – car les deux ne se donnent que dans la séparation –, mais une sorte d'intermédiaire qu'on appellera « vérité(s) » : potentiellement plurielle, avec un petit *v* et entre des guillemets qui, telles de petites ailes typographiques⁹² soutenues par le vent du hasard, en fassent migrer le Sens vers *les sens* multiples que les images, dans leur consistance *sensible*, suggèrent.

Et pour ce qui est de notre avenir : on nous trouvera difficilement sur les traces de ces jeunes Égyptiens qui troublent nuitamment l'ordre des temples, qui embrassent des statues et tiennent absolument à dévoiler, à découvrir, à mettre en plein jour ce qui est gardé secret pour de bonnes raisons. Non, ce mauvais goût, cette volonté de vérité, de la « vérité à tout prix »,

⁹¹ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 27.

⁹² La métaphore des guillemets-ailes est utilisée par Derrida dans *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, ici Chicago, Chicago University Press, 1979, p. 56.

ce délire juvénile dans l'amour de la vérité – nous l'avons désormais en exécration : nous sommes trop aguerris, trop graves, trop joyeux, trop éprouvés par le feu, trop profonds pour cela.⁹³

Ainsi, nous l'avons partiellement déjà vu,⁹⁴ écrivait Nietzsche. Comme Giorgio Colli le remarque dans une note d'édition⁹⁵ et comme on l'a observé dans le dernier chapitre de cette recherche, dans la ville égyptienne de Saïs sur la statue d'Isis était affichée l'inscription suivante : « Je suis tout ce qui a été, est et sera, et aucun mortel n'a encore soulevé mon voile »⁹⁶. Colli explique que c'est en suivant cette piste que Schiller composa le poème *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) et Novalis son *Die Lehrlinge zu Sais* (1802), dont l'annexe contient le distique suivant, auquel Nietzsche fait sans doute référence : « Un homme réussit à soulever le voile de la déesse de Saïs. Mais que vit-il ? Il vit le miracle des miracles – lui-même »⁹⁷.

⁹³ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁴ Cf. *supra*, chapitre 5, §1, p. 383.

⁹⁵ Cette note n'apparaît pas dans la traduction française de l'édition Colli-Montinari. Cf. donc l'édition italienne : F. Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882] tr. it. di F. Masini, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo II, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Adelphi, Milano 2003, n. 32, p. 357.

⁹⁶ Cf. *supra*, chapitre 5, §4, p. 434, n. 37.

⁹⁷ Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais* [1802], tr. fr. G. Bianquis, « Les Disciples de Saïs », dans Id., *Petits Écrits*, Paris, Aubier, 1947, p. 257.

Cette référence me semble assez intéressante non seulement en ce qui concerne le statut de la vérité en tant que superficielle – ou *superficielle par profondeur*⁹⁸ – mais aussi à la lumière de la théorie du voile prismatique que j’ai formulée dans cette recherche. En effet, lorsqu’il lève le voile, le jeune homme *se voit* : la surface cache une profondeur encore une fois superficielle, comme celle d’un miroir me réfléchissant, un miroir qui, en montrant le reflet du monde, *se fait monde*, tissu prismatique de la même chair différentielle, au point qu’il n’est plus possible de distinguer où se trouve le miroir et où se trouve l’image, car dans le miroir le monde se montre dans son être-image et la vérité du monde se *dévoile* dans son *être-surface-et-ondulation*, dans son être – encore et toujours – *voile*.

S’arrêter à la surface des choses signifie donc en cueillir les sens pluriels : cueillir le sens différentiel du monde, sa « vérité(s) » qui nous échapperait si l’on essayait de la saisir en enlevant de façon maladroite le voile qui s’enveloppe autour d’elle comme autour d’un centre absent. Mais dire *cueillir* c’est encore parler en termes d’un saisissement, bien que faible. On pourrait alors dire que s’arrêter à la surface signifie *ac-cueillir* la « vérité(s) » différentielle et facettée du monde – la vérité ailée du monde – de la même façon dont la terre accueille un

⁹⁸ Cf. F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p. 27.

grain apporté par le vent du hasard. Il s'agit donc d'accueillir un sens dont le pendant n'est pas un non-sens, mais un sens décliné au pluriel : sens comme directions de sens, mais aussi sens comme sensations. Le sens sera donc guidé par les sens pluriels des fibres prismatiques du monde sensible. Plutôt qu'à l'étymologie allemande du mot *concept*, on pourrait alors nous tourner vers l'origine latine du mot, que nous considérons rarement malgré le fait que le français y fasse référence⁹⁹. En effet, si l'étymologie du mot *Begriff* renvoie au saisissement indiqué par le verbe *greifen*, celle du mot *conceptus* renvoie à une forme creuse qui, en tant que telle, fonctionne comme un bassin de récolte¹⁰⁰, tel le tablier d'une paysanne, pouvant se faire bassin de récolte des produits de la terre, *se repliant* de façon à les accueillir, à leur faire de la place.

Mais l'homme, peut-il *supporter* une telle vérité mobile et plurielle ? Peut-il *l'oser*¹⁰¹ ? Repensons aux quatre images, déjà mentionnées dans le deuxième chapitre de cette recherche,

⁹⁹ À partir de Kant, la philosophie allemande a tellement contribué à enrichir la notion de *concept* qu'on dit souvent *concept*, mais on pense *Begriff* : « le fait que le mot d'origine latine ait une signification sémantique opposée à celle du mot allemand finit par nous échapper » (M. Perniola, « Presentazione » à B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], tr. it. G. Poggi, Palermo, Aesthética, 1986, p. 19).

¹⁰⁰ Cf. *ibid.* Cf. également M. Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma, op. cit.*, p. 83-84.

¹⁰¹ Cf. F. Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* [1888], tr. fr. E. Blondel, *Ecce Homo. Comment on devient ce qu'on est*, Paris, Flammarion, 1992, § 3, p. 49.

soustraites à l'enfer du crématoire V d'Auschwitz par un membre du *Sonderkommando*, auxquels Didi-Huberman a consacré une analyse très soignée dans son *Images malgré tout*¹⁰². S'il est vrai, comme le soutenaient les détracteurs de l'exposition dans le cadre de laquelle ces photographies bouleversantes furent exposées, que ces images – partielles et de mauvaise qualité – ne jettent aucune lumière nouvelle sur le massacre de la *Shoah*, il est également vrai que, justement en étant floues, ces images ré-vèlent la tragédie – par opacité, elles sont transparentes. Les sujets peu nets, leur distance, le caractère sommaire des cadrages, font émerger respectivement le manque d'outils adéquats pour immortaliser le désastre, le risque pris pendant la dangereuse entreprise documentaire, la nécessité d'occulter l'appareil photographique, n'improvisant que quelques clichés à l'aveugles. Comme l'affirme Didi-Huberman s'exprimant en faveur de l'exposition, la visibilité partielle de ces images est précisément l'une des composantes qui révèlent l'horreur de la *Shoah*, la faisant pulser en un seul « battement dialectique qui agite ensemble *le voile avec sa déchirure* »¹⁰³. Bien que ces clichés – forcément partiels et non exhaustifs – ne permettent pas de *saisir* l'enjeu dévastant de la

¹⁰² Cf. *supra*, chapitre 2, §1, p. 218.

¹⁰³ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 103.

Shoah, ils sont néanmoins capables de la révéler à qui s'arrête à leur surface ; à qui, en d'autres mots, *fait de la place* à l'émergence de la tragédie, évitant d'enlever le voile qui pitoyablement l'offusque, pour en observer les plis avec respect, jusqu'à s'en sentir à son tour im-*pli*-qué.

Les quatre images soustraites à l'horreur de la *Shoah* subtilement ré-vèlent, car elles donnent à voir bien plus que ce qu'elles ne montrent. Dans ces images, comme on le disait avec Didi-Huberman, le voile s'agite ensemble avec sa déchirure – une déchirure provoquée probablement par un objet pointu, qui *pique* et perce – dé-voilant ainsi la terrible vérité (*ἀλήθεια*) de l'histoire. Le terme *dé-voilement* est évidemment heideggerien ; il indique l'une des questions centrales de la pensée du phénoménologue allemand, à savoir le *se donner à voir* de l'être. Le dé-voilement coïncide, pour Heidegger, avec ce qui en grec s'appelle *ἀλήθεια*, ou, pour le dire de façon heideggerienne, *ἀ-λήθεια*, où le *ἀ-* privatif précède la racine qu'on retrouve dans le nom *λήθε* et dans le verbe grec *λανθάνω*, qui signifie, dans sa forme active, « je demeure, je reste occulté, caché ». L'expression *ἀ-λήθεια* implique donc une

négation de l'occultation, un sortie de l'occultation¹⁰⁴. Il ne s'agit pas d'enlever le voile une fois pour toutes, mais de le soulever pour un instant, le temps de donner un coup – *une coupe* – d'œil. L'être lui-même se donne dans le *dé-voilement* : en un tel sens, il n'y a pas de place, dans cette opération, pour le geste de saisissement du voile dont le pendant est le saisissement de la vérité du phénomène dans le concept. Ici l'être lui-même soulève pour un instant un bout de ce voile qui en occulte la vérité, l'ouvrant ainsi à notre regard. Le *punctum* qui, comme un poignard, perce le voile des quatre images d'Auschwitz pour nous donner à voir le réel insupportable qui leur est sous-tendu, s'embrase donc à partir de ce même réel à l'instar d'une flamme qui, dans sa violence, déplace le drap sous lequel on l'avait cachée dans la tentative de l'étouffer.

Le terme *dé-voilement* parle d'une *dé-couverte* tout de suite re-couverte : à savoir, une *ré-vélation*. Pourtant, dans la séparation entre voile et vérité qui est encore à la base de la notion heideggerienne de *dé-voilement* – qui fait que la vérité coïncide avec ce qui se trouve *sous* le voile – il me semble entrevoir un résidu de matrice platonicienne. C'est pourquoi je

¹⁰⁴ Sur la notion d'*ἀ-λήθεια* cf. au moins M. Heidegger, « Alétheia » [1954] (contribution à l'anthologie célébrant le 350ème anniversaire du Humanistisches Gymnasium de Constance, présentée pour la première fois dans un cours universitaire inédit de 1943), dans Heidegger, *Vortrage und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954, tr. fr. A. Préau, « Alétheia », dans Heidegger, *Essais et conférences*, p. 311-341.

voudrais introduire un autre terme, toujours heideggerien, qui par contre me semble, d'un côté, rendre compte de manière plus satisfaisante du pouvoir à la fois *ex-plicatif* et *im-plicatif* des images, et, de l'autre côté, souligner ce geste de *faire de la place*, que le concept, entendu dans son étymologie latine, nous invite à réaliser. Le terme dont je parle indique la *distance*, en allemand *Entfernung*.

La figure de la distance règle les deux différentes manières de concevoir le voile et son rapport à la vérité. D'un côté nous trouvons le voile entendu, de façon platonicienne, en tant que barrière : en couvrant, occultant, cachant la vision, il interpose entre le sujet observant et l'objet observé une distance qu'il faut annuler dans un geste brutal de saisissement. De l'autre côté, nous trouvons le voile *conçu* de manière anti-platonicienne en tant que condition nécessaire à la vision. Bien entendu, il demeure une figure de la distance, mais d'une distance qu'il ne faut plus annuler, car elle apporte en elle-même la possibilité de la « proximation ». Voilà où se situe le terme heideggerien d'*Ent-fernung*¹⁰⁵ : dans les mots de Jacques Derrida,

¹⁰⁵ Sur la notion d'*Entfernung* cf. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer, 1927, tr. fr. F. Vezin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, § 23, p. 144 *sqq.* Le mot *Ent-fernung* est traduit comme *dé-loignement*.

à la fois l'écartement, l'éloignement et l'éloignement de l'éloignement, l'éloignement du lointain, l'éloignement, la destruction (*Ent-*) constituante du loin comme tel, l'énigme voilée de la proximation.¹⁰⁶

Si la notion de *dé-voilement* impliquait encore une empreinte platonicienne, celle de *Ent-fernung*, en caractérisant la distance-voile dans les termes d'une étrange « proximation », évite d'instituer une opposition entre voisin et lointain, et *fait ainsi de la place* aux conséquences de l'avertissement de Nietzsche : « Peut-être la vérité est-elle une femme qui est fondée à ne pas laisser voir son fondement ? »¹⁰⁷. En ce sens, la vérité *fait corps* avec le voile qu'on a longtemps cru occulter. La vérité « ne serait donc qu'une surface, elle ne deviendrait vérité profonde, crue, désirable que par l'effet d'un voile »¹⁰⁸. Pourtant, comme on a eu l'occasion de le souligner, dans ce faire corps avec le voile, elle ne se donne que comme « vérité », écrite ainsi, entre guillemets. « Femme est un nom de cette non-vérité de la vérité »¹⁰⁹ : une vérité que les guillemets *dé-loignent* et donc secrètement *rapprochent*. Comme

¹⁰⁶ J. Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, p. 48 et 50.

¹⁰⁷ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

l'écrit bien Nietzsche dans l'aphorisme 60 du *Gai savoir*, « [l]e charme est l'action la plus puissante des femmes, c'est [...] une *action in distans* : mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la *distance* ! »¹¹⁰ La distance qu'un voile peut interposer. Ou – pourquoi pas ? – même un écran.

Suivant cette dernière suggestion, il me semble intéressant de faire au moins mention du cinéma 3D. En effet, il pourrait sembler que les images qu'il nous propose, en *sortant de l'écran*¹¹¹ et en se rapprochant de nous, annulent cette distance sur laquelle le cinéma traditionnel avait basé son pouvoir séduisant. *Il pourrait sembler*, disais-je, car en effet, à mon avis, le cinéma stéréoscopique constitue un magnifique *case study* montrant à l'œuvre l'*Ent-fernung* heideggerienne en tant que dé-loignement fondamental afin qu'il y ait séduction.

¹¹⁰ F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p. 98.

¹¹¹ Bien que des technologies comme Google Glass et Magic Leap proposent des images en 3D, il faut tout de même noter le cas de cette technologie plus ancienne, car elle constitue une autre variation de la production d'images en 3D qui peut servir à enrichir notre discours. En effet, d'un côté Google Glass se sert d'un écran virtuel superposé à la réalité qui nous entoure sur lequel sont affichées les informations – il y a donc une forme d'écran, mais pas de distanciation de l'image par rapport à celui-ci – ; de l'autre côté, Magic Leap n'implique même pas nécessairement la présence d'un écran virtuel, puisque les images finissent clairement par intégrer la réalité qui nous entoure. Cela dit, les conclusions fondamentales auxquelles je vais parvenir en parlant de l'image 3D produite par le cinéma peuvent être valables aussi dans le cas de l'expérience des images perçues au travers des *wearable technologies*, ce qui est corroboré par mon usage, dans le chapitre 5, de certains passages d'Eisenstein sur le cinéma stéréoscopique pour commenter l'expérience des Google Glass (cf. *supra*, chapitre 5, §4, p. 460).

L'observation de la technologie stéréoscopique peut déjà nous faire remarquer une interaction différentielle qui présente des affinités intéressantes avec le problème des images en tant que profils du monde, entendues dans leur dimension charnelle de fibres prismatiques d'un tissu différentiel – assimilées par l'écart, rapprochées par la distance. Le principe sous-tendu à la technologie stéréoscopique est la binocularité. Les images sont capturées par un dispositif à deux caméras – aujourd'hui numériques – auxquelles correspondent nos deux yeux. À chaque œil est donc consacré un signal vidéo indépendant. Les images ainsi distinguées sont ensuite superposées, mais, vues à l'œil nu, elles se présentent décalées. Pour les voir correctement, il sera alors nécessaire de porter des lentilles polarisantes permettant de décomposer l'image en faisant parvenir à l'œil droit le signal réalisé pour l'œil droit et à l'œil gauche le signal réalisé pour l'œil gauche. Pour que l'image soit tridimensionnelle, la technologie joue avec l'ajustement et la convergence et rend ainsi possibles trois situations distinctes : lorsque les deux signaux vidéo coïncident parfaitement, nous verrons l'image positionnée sur l'écran ; lorsqu'ils sont distanciés et dédoublés mais restent chacun dans son champ – celui de l'œil droit capté par l'œil droit et celui de l'œil gauche capté par l'œil gauche – nous verrons l'image en dehors de l'écran, éloignée ; lorsque, enfin, les deux

signaux sont séparés et croisés en un chiasme optique – le signal de l’œil droit capté par l’œil gauche et *vice versa* – nous verrons l’image avancer vers nous. Je crois qu’une telle courte explication peut déjà montrer au lecteur à quel point les images que le cinéma stéréoscopique nous présente émergent d’une différence de fond : non seulement la différence entre les deux yeux, non seulement le croisement – le *chiasme*, pour utiliser un mot merleau-pontien – des signaux vidéo, mais aussi la différence entre la vision de l’œil humain et cette même vision polarisée par les lentilles lui faisant écran.

Le cinéma stéréoscopique est censé *représenter* le monde de façon extrêmement réaliste. En des termes explicitement platoniciens, la tentative du cinéma 3D serait alors d’imiter un modèle pour en être la bonne copie, l’icône. Or, à mon avis, cette opinion commune est complètement trompeuse. Tout comme le mouvement au cinéma n’est pas une bonne copie du mouvement de nos corps, mais un simulacre de celui-ci, qui seul dans l’écart par rapport à lui institue une ressemblance¹¹², le cinéma stéréoscopique n’est pas une bonne copie du monde, mais une expression *impalpable* qui, précisément par la légèreté et la fugacité de ses images, nous suggère la *sensibilité* différentielle du monde lui-même.

¹¹² Sur le caractère non mimétique du mouvement cinématographique, cf. M. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, *op. cit.* p. 78.

Bref, l'image *stéréoscopique* se constitue dans la différence, dans l'écart, dans la distance. Telles les *simulacra* de Lucrèce – des pellicules atomiques, presque des *tissus* flottant dans l'air¹¹³ – elles peuvent s'envoler vers nous, près de nous, toujours plus près. Mais jamais si près que nous pourrions les toucher. Elles s'arrêtent toujours un peu plus loin : en se rapprochant, elles maintiennent une distance minimale qui semble d'autant plus infranchissable qu'elle est courte. En interposant cette distance minimale, cette distance ridicule mais insaisissable, les images allument la mèche du désir. En effet, lorsque une image est à tel point proche de nous qu'on croit pouvoir la toucher, on ne voudrait pas qu'elle s'arrête là : plus elle se rapproche, plus elle rend palpable le *fantasme* qu'elle nous rejoint et nous *transperce*, tel un *fantôme*. Avec sa légèreté *spectrale*, l'image attire – *séduit* – le non-mort de la libido, son caractère insistant. Le désir se déclenchant en nous n'est pas le désir de la chose elle-même, du supposé modèle dont l'image serait la copie platonicienne : il s'agit plutôt de la soif de l'image en tant que telle, à savoir, en tant que simulacre (*φάντασμα*). Nous désirons palper l'impalpable, saisir

¹¹³ « Il existe des simulacres, comme nous les nommons ; / sortes de membranes détachées de la surface des corps, / ils voltigent de tous côtés à travers les airs. » (Lucrèce, *De la nature, op. cit.*, IV, 34-36, p. 245, traduction modifiée).

l'insaisissable : c'est cette déception que nous désirons sans relâche.

Toutefois, la distance que l'image stéréoscopique suspend ne peut pas satisfaire notre désir de déception, car l'image s'arrête à peu de pas de nous : elle ne nous transperce pas comme un fantôme, elle n'accorde pas notre désir de palper son impalpable. En décevant le désir de saisir l'insaisissable, en décevant le désir de déception, l'image produit alors une *puissance*, un *surplus* de jouissance qui partage le caractère du *plus-de-jouir* lacanien : un rapport suspendu – comme on peut suspendre un voile – entre le *surplus* de jouissance et son épuisement – *plus de jouissance* – entre la diffusion du plaisir et l'enfoncement de la peine¹¹⁴. Avant d'arriver à nous toucher, l'image tridimensionnelle joue avec la lumière dont elle se compose et l'obscurité dont elle s'enveloppe, pour se dissoudre enfin magiquement dans le noir. Ainsi, elle entrelace lumière et obscurité, visible et invisible en un seul voile prismatique qui, en nous *dé-loignant*, nous *sé-duit*, nous *con-duit* vers la profondeur superficielle de l'écran. Le « se donner » de la vérité passe ainsi d'une caractérisation théâtrale-représentative – correspondant à la levée du rideau – à une conception

¹¹⁴ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 210, où j'illustre le caractère spécifiquement féminin du *plus-de-jouir* lacanien. En un tel sens, on peut bien dire que l'image est véritablement au féminin. Je vais revenir sur ce point plus loin (cf. *infra*, en particulier p. 580).

cinématographique – qui s’arrête au voile, à la surface ; qui garde, en somme, un certain *dé-loignement*.

La notion heideggerienne d’*Ent-fernung* ne peut que nous faire repenser à celle, benjaminienne, d’aura, dont on a fait mention dans le quatrième chapitre de cette recherche¹¹⁵. Pour Benjamin, l’aura est l’« unique apparition d’un lointain, si proche soit-il »¹¹⁶, à savoir l’événement unique de la rencontre correspondante avec le monde, dont la distance affirme la valeur cultuelle qui, originellement, avait consacré les images¹¹⁷. Pourtant, d’après l’analyse benjaminienne, à l’« époque de la reproductibilité technique », une telle valeur est sacrifiée au profit de celle de l’exposition, c’est-à-dire de la « proximation » de l’image à la foule, favorisée précisément par la technique et par son infini potentiel reproductif. Comme l’observe Debray en lisant Benjamin, « [à] trop se rapprocher des hommes, les images perd[ent] toute autorité »¹¹⁸, une autorité dont elles avaient été précédemment investies grâce à

¹¹⁵ Cf. *supra*, chapitre 4, §1, à partir de p. 429.

¹¹⁶ W. Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁷ « Ce qui est *essentiellement* loin est inapprochable. En effet, le caractère inapprochable est l’une des principales caractéristiques de l’image servant au culte » (*ibid.*, p. 19, première note en bas de page).

¹¹⁸ R. Debray, *Vie et mort de l’image*, *op. cit.*, p. 130.

leur référence à un *primum* authentique¹¹⁹. De reproduction en reproduction, à l'événement unique de l'aura se substitue donc, d'après Benjamin, une « existence en série »¹²⁰ dévalorisant toute « authenticité » liée à la tradition, pour actualiser plutôt la reproduction, pour en faire *l'hic et nunc* qui autrefois coïncidait justement avec la dimension de l'authentique et de l'unique. Cette hypertrophie de la reproduction se manifeste aujourd'hui, entre autres, dans le phénomène des *fake news*. Des nos jours où la productibilité artisanale d'images à l'air fiable est devenue un jeu d'enfants, l'information officielle finit par être submergée par une prolifération incontrôlée d'informations alternatives tout aussi crédibles, au point que nous ne savons plus distinguer les informations *fake* des bonnes informations, car tout ce qu'on voit de nos yeux semble indéniablement vrai.

Un écho de l'indistinguibilité entre modèle et copie qui suit l'annonce de la mort de Dieu me semble évidente. On pourrait donc dire que l'époque de la reproductibilité

¹¹⁹ « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose » (W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 14).

¹²⁰ *Ibid*, p. 15.

technique benjaminienne, dans laquelle la valeur *cultuelle* des images est épuisée, n'est qu'une autre manière d'entendre l'époque de la mort de Dieu comme temps de la dévalorisation des valeurs, à savoir l'époque de la faillite des ordres symboliques, de ces lois – écrites et non-écrites – incontournables pour qu'un culte puisse se fonder. Avec Lyotard, nous avons vu qu'à la dissolution des ordres symboliques fait pendant la fin du paradigme représentatif qui avait donné lieu au monde comme *ob-iectum*, qui l'avait, en d'autres mots, *posé en face* d'un sujet dominant. *Poser en face* signifie *interposer* une *distance* – mais à l'époque de la mort de Dieu il semble désormais impossible d'établir un proche et un lointain, car toute trace d'une orientation est effacée : « Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? »¹²¹, se demandait l'Insensé nietzschéen.

Dans cet état de précipitation, de chute – qui pour Nietzsche caractérise notre époque – l'aura, à son tour, *décline*. Mais elle décline comme le soulignait Didi-Huberman : à savoir, non pas dans le sens d'une disparition, mais dans le sens d'une « inclinaison, une déviation, une inflexion

¹²¹ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 149.

nouvelles »¹²² qui fait que l'homme *souvent* se trouve à subir non pas tellement le pouvoir d'une seule image, mais le bombardement aveugle de l'hypertrophie des images et « l'inquiétante *étrangeté* de ce qui lui en revient comme aura »¹²³. Une telle condition est exploitée par le duo d'artistes américains Simmons & Burke, qui dans leur travail créent des images d'images, de leur prolifération illimitée, de leur déflagration épidémique. Les deux artistes utilisent les outils de la reproductibilité technique pour réaliser l'impression numérique *You Can Live Forever in Paradise on Earth #1* (fig. 86), une composition d'inspiration boschienne faite d'une myriade d'images minuscules tirées du *web*, accompagnée d'une bande sonore réalisée en mélangeant et mixant des centaines de sons provenant à leur tour du réseau d'Internet. Le résultat est une image sonore bouleversante, témoignant de

¹²² Cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 349.

¹²³ Ainsi Didi-Huberman, cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 342. Je dis *souvent* car évidemment il y a l'exception de ces images particulières se distinguant des autres en nous frappant, nous *piquant* dans leur unicité – soit par l'horreur qu'elles transmettent (pensons aux images des *jumpers* du 11 septembre ou à celle du petit Aylan, mort noyé alors que, avec d'autres migrants, de Bodrum il essayait d'arriver à Kos), soit par la provocation qu'elles adressent (comme le font certaines images artistiques ; pensons, à titre d'exemple, à l'œuvre de Cattelan) soit par beauté (l'histoire de misère et douleur de la fille afghane photographiée par Steve McCurry en 1984 dans un camp de réfugiés au Pakistan est moins connue que la beauté étonnante de ses yeux verts). Ce que je veux soutenir ici est que, à notre époque, quand nous ne sommes pas frappés par le *punctum* unique d'une image particulière, il peut nous arriver d'être frappés par la violence de la masse indistincte des images, dont la force est aujourd'hui celle d'un véritable tsunami visuel.



86. Simmons & Burke, *You Can Live Forever in Paradise #1*, 2009

l'illisibilité de chaque image dont elle se compose, comme c'était le cas dans la scène finale du *Cercle* que j'ai commentée tout à l'heure. Submergée par les autres, chaque image de l'image s'enfonce dans le vortex visuel comme dans un trou noir d'où, néanmoins, elle nous observe à l'instar d'un regard aveugle et insistant qui a le nom lacanien d'objet *a*, cet objet *alien*¹²⁴ qui, en déclenchant « une dialectique du désir » suppose un « rapport inobjectivable »¹²⁵, à savoir irréductible au paradigme symbolique de la *Vor-stellung*.

Proche et reproductible comme jamais auparavant, l'image finit par être auratiquement lointaine, et dans son éloignement, elle arrive à maintenir, en une tension toujours tendue, et le distant et le voisin. Le pouvoir séduisant de l'image, son pouvoir libidinal, sera donc fondé sur cet « éloignement du lointain »¹²⁶ qu'Heidegger appelle *Ent-fernung* et qu'on a vu à l'œuvre de manière emblématique dans l'image stéréoscopique. En effet, l'inflexion nouvelle de l'aura – qui la rend apparition d'un dé-loignement – se montre dans

¹²⁴ J'utilise ce mot en plusieurs sens : en celui de *bizarre*, en tant qu'objet inobjectivable ; au sens d'*étranger*, en un clin d'œil à la caractérisation d'*inquiétante étrangeté* que Didi-Huberman donne de l'inflexion nouvelle de l'aura ; au sens d'*Alien*, car c'est à l'extraterrestre du film de Ridley Scott (UK-USA, 1979) que Žižek assimile la libido telle qu'elle est décrite par Lacan (cf. Žižek, *Comment lire Lacan*, op. cit., p. 71 sqq.)

¹²⁵ Ainsi Didi-Huberman, cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 350.

¹²⁶ Ainsi Derrida, cf. *supra*, *Conclusions*, p. 547.

le cinéma tridimensionnel avec l'étrange « proximation » de l'image du spectateur que j'ai décrite tout à l'heure : en s'en rapprochant au point de le charmer avec la promesse de sa touche impalpable, l'image prend le spectateur dans son filet. Mais le filet des images – leur *tissu* – est charnellement *différentiel* : dans l'écart, dans le hiatus, dans la *distance*, l'image – même en nous séduisant – ne nous touche pas, puisque ce paradigme représentatif qui gèrait la possibilité de distinguer le proche du lointain, le profond du superficiel, s'est écroulé. Nous sommes proches tout en étant lointains, nous sommes superficiellement profonds : nous sommes à la différence insondable de l'« altérité, objet perdu, sujet clivé, rapport inobjectivable »¹²⁷ d'où émerge la tension libidinale jamais satisfaite – ou, pour mieux le dire, méthodiquement déçue – d'une « dialectique du désir »¹²⁸.

Le cinéma stéréoscopique nous a donné à voir la puissance décevante de l'image, à savoir l'élévation à la puissance de la déception déclenchée par son mécanisme libidinal¹²⁹. Tout comme, lorsqu'on rapproche les pôles négatifs de deux aimants, l'espace les séparant devient sensible dans la résistance qu'ils dégagent, de la même façon, dans le

¹²⁷ Ainsi Didi-Huberman, cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 350.

¹²⁸ Ainsi Didi-Huberman, cf. *supra*, *ibid.*

¹²⁹ Cf. *supra*, *Conclusions*, notamment p. 551-552.

rapprochement, les images rendent la distance palpable. Le signe du désir de contemplation du mécanisme fictionnel de l'image – en tant que désir de *déception*, d'in-com-préhension – est négatif. La déception de déception que l'image, dans les tournures complexes de sa danse séductrice, met en œuvre, étend la puissance négative la renversant en un signe positif : un plus jailli de deux moins, un *plus-de-jouir* qui est à la fois excroissance et épuisement de la jouissance : « proximation » à la jouissance et distance la rendant inaccessible. Comme on le sait, le *plus-de-jouir* est typique de la femme. Dans un tel sens, l'opération de déception exponentielle réalisée par l'image est, on peut bien le dire, une *opération féminine*. L'image est femme, femme qui, dans son *plus-de-jouir*, a un rapport privilégié à la jouissance de l'Autre¹³⁰, car elle arrive toujours à devenir Autre – tellement elle connaît l'art du voile, du déguisement, du masque.

Pensons à la situation mise en scène par la comédie shakespearienne *Tout est bien qui finit bien*, que Žižek d'ailleurs décrit dans son livre sur Lacan :

Orlando est passionnément amoureux de Rosalinde, qui, pour mettre son amour à l'épreuve, se déguise en Ganymède et, en tant que compagnon masculin, interroge

¹³⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 210.

Orlando sur son amour. Elle va jusqu'à adopter l'identité de Rosalinde (dans un double jeu de masques, elle prétend être elle-même, être Ganymède jouant à être Rosalinde) et convainc son amie Celia (déguisée en Aliena) de l'unir à Orlando dans une cérémonie fictive. Pendant ladite cérémonie, Rosalinde feint de feindre qu'elle est ce qu'elle est : la vérité elle-même, afin de l'emporter, doit être mise en scène en tant qu'objet d'une double tromperie.¹³¹

Si la vérité est femme, elle ne l'est donc qu'en tant que « vérité(s) ». Et cette non-vérité de la vérité que nous appelons « vérité(s) » se donne seulement dans un *jeu* de voiles et de masques. Quelques pages plus loin, Žižek observe :

Ce n'est pas un hasard si les acteurs de ces doubles mascarades sont toujours des femmes : un homme peut seulement prétendre qu'il est une femme ; seule une femme peut prétendre être un homme qui prétend être une femme, parce que seule une femme peut *prétendre être ce qu'elle est, à savoir une femme*.¹³²

¹³¹ S. Žižek, *Comment lire Lacan*, p. 129-130.

¹³² *Ibid.*, p. 132.

Dans un jeu jouissif de ré-vélations, en somme, la femme fait semblant d'être un homme qui fait semblant d'être la femme qu'il est, jusqu'à faire croire à l'homme – au philosophe dogmatique – qu'elle est véritablement ce qu'elle n'est pas¹³³ : la vérité nue et crue. Elle déploie alors ses ailes (ou ses *voiles*) et s'éloigne : « vérité(s) », libre et insaisissable comme les battements d'ailes du vol d'une grue (ou l'avancée d'un grand navire)¹³⁴. Mais revenons à Žižek : « Pour rendre compte de ce statut spécifiquement féminin Lacan se réfère à une femme qui porte un faux pénis dans le but de faire croire qu'elle est le phallus »¹³⁵. On a déjà mentionné comment, d'après Lacan, les origines du phallus sont dues à la femme¹³⁶. En effet, ce qui révèle la nature du phallus est précisément le manque du pénis chez la mère, car le phallus ne doit pas être confondu avec le

¹³³ C'est précisément selon cette logique que Žižek, dans un entretien à *The Guardian*, en réponse à la question « Quel déguisement choisirez-vous pour participer à un bal masqué ? », déclarait qu'il aurait choisi de porter « un masque de moi même sur mon propre visage, histoire que les gens pensent que je ne suis pas moi même, mais quelqu'un d'autre faisant mine d'être moi ». Cf. *supra*, chapitre 3, §1, p. 228.

¹³⁴ C'est Derrida qui compare les guillemets de la femme-« vérité » au vol d'une grue (cf. Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 56). Par contre, c'est Nietzsche qui décrit la femme comme un navire grand et placide dans l'aphorisme 60 du *Gai savoir* (cf. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 97-98). Je reviendrai sur cette image un peu plus loin (cf. *infra*, *Conclusions*, p. 581-585).

¹³⁵ S. Žižek, *Comment lire Lacan*, p. 132. Žižek fait référence à J. Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 825.

¹³⁶ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 209.

pénis, l'organe dont il est la projection imaginaire¹³⁷. « Pour tout dire, le pénis dont il s'agit, ce n'est pas le pénis réel, c'est le pénis en tant que la femme l'a – c'est-à-dire en tant qu'elle ne l'a pas », Lacan explique¹³⁸. Le phallus se présente donc comme un élément imaginaire¹³⁹, comme *ce qui manque* à l'image du corps. Mais en un tel sens il assume également un statut symbolique¹⁴⁰, car

il ne s'agit point d'un phallus réel en tant que, comme réel ; il existe ou il n'existe pas, il s'agit d'un phallus symbolique, en tant qu'il est de sa nature de se présenter dans l'échange comme absence, absence fonctionnant comme telle. En effet, tout ce qui peut se transmettre dans l'échange symbolique est toujours quelque chose qui est autant absence que présence.¹⁴¹

La femme a et n'a pas le phallus. Symboliquement, elle ne l'a pas, mais le fait de ne pas l'avoir signifie, pour Lacan, y

¹³⁷ Cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV : La relation d'objet*, op. cit., p. 29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁹ Cf. *supra*, chapitre 2, §4, p. 202. Sur le phallus en tant qu'imaginaire, cf. J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV : La relation d'objet*, op. cit., p. 56-57.

¹⁴⁰ Je rappelle au lecteur que, dans le registre du symbolique, la catégorie du manque est fondamentale (cf. *supra*, chapitre 3, §1, p. 220-221).

¹⁴¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, op. cit., p. 152.

participer à titre d'absence et donc, en une certaine mesure, l'avoir. Par contre, Žižek nous met en garde : le pénis postiche dont la femme, dans sa mascarade, se sert pour communiquer son être phallus, n'évoque pas simplement l'absence du pénis réel. « La première réaction de l'homme qui aperçoit la forme de ce faux pénis est de dire : “Enlève ce ridicule postiche et montre-moi ce que tu as dessous !” »¹⁴² Le fantasme masculin de la femme n'est pas son apparence séductrice, mais « l'idée que cette apparence éblouissante cache un insondable mystère »¹⁴³. La présence du postiche – le masque, le voile – trompe l'homme, lui faisant croire que sous le déguisement, *au-delà* du déguisement, *il y a quelque chose* (comme une vérité). Lacan écrit :

On peut même dire qu'avec la présence du rideau, ce qui est au-delà comme manque tend à se réaliser comme image. Sur le voile se peint l'absence. Ce n'est pas autre chose que la fonction d'un rideau quel qu'il soit. Le rideau prend sa valeur, son être et sa consistance, d'être justement ce sur quoi se projette et s'imagine l'absence.¹⁴⁴

¹⁴² S. Žižek, *Comment lire Lacan*, op. cit., p. 132.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁴ J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, op. cit., p. 155.

Dans ce sens, selon Žižek, ce que l'homme – le philosophe dogmatique, encore trompé par le mirage d'un au-delà métaphysique – ne voit pas, c'est que le pénis postiche *est* le pénis réel : « le “phallus” que la femme est, c'est l'ombre générée par le pénis postiche, c'est-à-dire le spectre du phallus “réel” inexistant sous la couverture du postiche »¹⁴⁵. Autrement dit : il n'existe aucun phallus réel sous le postiche. *Le phallus postiche fait corps avec l'image du phallus réel qu'on suppose exister derrière le phallus postiche.* Finalement, Žižek explique que le phallus constitue une sorte de « tache sur le corps humain »¹⁴⁶, à savoir un objet partiel, un anamorphique objet *a*¹⁴⁷ qui, dans sa protrusion excessive, ne s'adapte pas au corps et suggère partant la présence d'un au-delà mythique. Dans les mots de Žižek, le phallus-tache « génère l'illusion d'une autre réalité cachée derrière l'image »¹⁴⁸.

Avant d'éclaircir cette dernière instance, je voudrais expliquer davantage la complexe dynamique du paraître en tant que « mascarade féminine » par un exemple éclairant tiré de la

¹⁴⁵ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 133.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Sur le lien entre le terme *tache* et la notion d'objet *a*, cf. *supra*, chapitre 2, §3, notamment p. 167.

¹⁴⁸ S. Žižek, *Comment lire Lacan, op. cit.*, p. 133.

lecture lacanienne d'une anecdote. Il s'agit du récit, raconté par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*¹⁴⁹, qui a comme protagonistes les peintres Zeuxis et Parrhassios. Dans la Grèce du V^e siècle, Zeuxis et Parrhassios rivalisent pour établir lequel d'entre eux deux est en mesure de peindre l'illusion la plus efficace. Zeuxis peint alors du raisin tellement appétissant que des oiseaux s'y posent dessus pour le picorer. Le peuple l'applaudit. Le jour arrive, où Parrhassios montre son travail. Ne voyant qu'un rideau, Zeuxis, rendu arrogant par le succès de son raisin parfait, invite Parrhassios à enlever le rideau et à montrer son tableau, sans se rendre compte que ce que Parrhassios avait peint était justement le rideau. Zeuxis avait su tromper les oiseaux, mais Parrhassios a su tromper Zeuxis. C'est donc lui le gagnant de la compétition.

Dans le tableau de Zeuxis, l'illusion est si convaincante qu'on prend l'image pour la chose ; dans le tableau de Parrhassios l'illusion réside dans la notion même que ce que le spectateur voit est un vulgaire rideau masquant la vérité cachée. Pour Lacan, telle est également la fonction de la mascarade féminine.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Cf. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 65-66.

¹⁵⁰ S. Žižek, *Comment lire Lacan*, op. cit., p. 132.

En effet, la femme porte un masque afin de faire réagir l'homme tel Zeuxis face à la peinture de Parrhassios : « *Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça* »¹⁵¹.

Le déguisement fait que l'homme croit à l'illusion d'un *au-delà* métaphysique, qui est illusoire justement en tant que *séparé* d'un *au-deçà*. D'après Lacan, cet *au-delà* dont la peinture, tout comme la femme, nous in-forme, est précisément l'objet *a*¹⁵². Nous pouvons donc comprendre en quel sens Žižek assumait que le phallus – mirage *au-delà* du postiche – est *tache*, à savoir, justement, anamorphose, objet *a*.

Dans le deuxième chapitre de cette recherche, nous avons fait référence à l'anecdote lacanienne de la boîte de sardines pour illustrer les caractères insaisissables de l'objet *a*¹⁵³. Comme on le sait, ce qui gênait le jeune Lacan lorsqu'il voyait l'« ocelle » lumineuse dégagée par la boîte flottant dans la mer, était que cet « œil » externe lui faisait percevoir sa propre inutilité dans ce contexte, lui, jeune aisé sans préoccupations, dans du groupe de pêcheurs qui gagnaient leur vie à la sueur de leur front. Cette source de lumière lui faisait se sentir une *tache* sans importance dans le tableau du monde, lui faisait percevoir son point de manque, ou – pour utiliser un symbole

¹⁵¹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XI, op. cit.*, p. 95.

¹⁵² Cf. *ibid.*, p. 102-103.

¹⁵³ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 165-170.

de l'algèbre lacanienne – son statut de $-\phi$ ¹⁵⁴. Ce dernier est le symbole de la négation du phallus, de la castration, qui renvoie à la ré-vélation du manque symbolique réalisée par l'image phallique, à savoir cette projection d'un *au-delà* de la mascarade que l'homme – le métaphysique, le dogmatique – ne voit pas faire corps avec la mascarade elle-même. Pour le dire avec Lacan, « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir »¹⁵⁵. L'objet *a* est porteur d'un effet de castration qui, d'une coupe nette, à la fois trompe et déçoit, alimentant le désir dans l'acte même de le stériliser. Tel un objet pointu, l'objet *a* pique, blesse : d'un seul *coup*, il *coupe*, marquant ainsi l'écart anamorphique, la distance en tant qu'*Ent-fernung*. Tout cela juste en suspendant un voile : le voile de l'image, le voile de la femme.

Pensons au célèbre tableau de Magritte intitulé *La grande guerre* (1964) (fig. 87), où le visage d'une femme habillée d'une élégante tenue blanche est caché par un bouquet de *violettes* servant de *voilette*. Malgré les couleurs apaisantes du tableau, la sérénité du ciel qui domine la scène, la beauté des vêtements de la femme, on est dérangé, voir troublé par l'agglutinement inapproprié de ces violettes, qui de fleur délicate suggérant

¹⁵⁴ Cf. *supra*, chapitre 2, §3, p. 167, n. 120.

¹⁵⁵ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XI, op. cit.*, p. 95.



87. René Magritte, *La grande guerre*, 1964

finement l'intimité féminine, se font présence imposante et *aliénante*, objet *a* dont l'insistance aveugle crée un effet d'inquiétante étrangeté, de malaise, d'impuissance.

La femme a besoin de la castration, de cet effet d'impuissance provoqué par la suspension du voile, afin de séduire et libérer le désir¹⁵⁶. Le voile couvre, occulte, fait obstacle à la vision : il est barrière, figure de distance. À sa manière, la castration – en tant que coupure, scission, séparation – peut à son tour être considérée comme une figure de la distance : couper c'est provoquer un vide, à savoir, justement, une distance irréductible. Et précisément la distance est traditionnellement considérée une condition essentielle pour l'appropriation de la connaissance : c'est en effet sur la distance que se fonde la distinction entre sujet et objet ; la distance rend possible la vision d'ensemble, la définition, la com-préhension par le geste de saisissement. Le philosophe dogmatique a besoin de distance pour pouvoir s'emparer de la vérité. Il croit au voile en tant que *distance à annuler* afin de dé-couvrir la femme-vérité. De la même façon, il croit à la castration – où, pour mieux le dire, à la vérité-castration, à la femme comme figure de la castration en tant que figure *absolue* (La Vérité) et donc *distante* – qui permet de

¹⁵⁶ Cf. J. Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 60.

contempler et embrasser (peut-être même de saisir) le concept par un seul regard dominant. Quelle perspective pourrait mieux séduire l'homme, le philosophe dogmatique, que celle de la distance ?

Mais par son *jeu* de distances rapprochées et toujours de nouveau éloignées, un jeu consistant à se moquer de l'homme et de son désir, l'image-femme, l'image-voile, castré l'homme, le philosophe dogmatique et crédule, car, malgré le *jeu* de la femme, il continue de croire à l'*au-delà* du voile, à la castration, à la Vérité, à la femme. Ce n'est pas un hasard si le fétichiste est toujours un homme¹⁵⁷ : un homme qui a besoin du voile non pas parce qu'il sait que dans le voile se montrent les « vérités » du sensible, car il ne le sait pas ; mais puisque il veut *croire* que, *au-delà* du voile, cachée par le voile, il y a une Vérité nue et crue, à posséder. L'homme, le dogmatique, croit que son discours sur la femme et sur la vérité est un discours sur la femme et sur la vérité. L'homme croit – *sensément* – à la Vérité de la femme et à la femme-Vérité, mais, en vérité, il se trompe¹⁵⁸, car il ne prend pas en compte le *contresens* dont la

¹⁵⁷ J. Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, op. cit., p. 155.

¹⁵⁸ Cf. J. Derrida, *Éperons*, op. cit., p. 62.

« vérité(s) », en tant que femme, est porteuse.¹⁵⁹ Comme l'observe Derrida,

le philosophe qui *croit*, crédule et dogmatique, à la vérité comme à la femme, n'a rien compris. Il n'a rien compris ni à la vérité ni à la femme. Car si la femme *est* vérité, *elle* sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu et qu'on n'a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas.¹⁶⁰

En d'autres termes : comme Rosalinde ou Parrhassios, la femme sait que la vérité *n'a pas lieu* et que, n'ayant pas lieu, elle est *insaisissable*. Partant, elle ne croit pas à la vérité, mais elle ne croit pas à son contraire non plus : la femme se dé-loigne de la vérité. La sienne est une non-vérité de la vérité qu'on peut écrire ainsi : « vérité(s) » – au pluriel et entre des guillemets la suspendant en vol, comme on suspend un jugement. Derrida écrit :

La distance féminine abstrait d'elle-même la vérité en *suspendant* le rapport à la castration. Suspendre comme on peut tendre ou étendre une toile, un rapport etc.

¹⁵⁹ Sur le *contresens* comme instance revendiquée par Nietzsche, cf. *supra*, chapitre 1, §3, p. 91, n. 74.

¹⁶⁰ J. Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 52.

qu'on laisse en même temps – suspendu – dans
l'indécision. Dans l'*ἐποχή*.¹⁶¹

Voilà donc la femme en train de faire une *ἐποχή* suprême – suspension du voile et castration *en un seul battement dialectique qui agite ensemble le voile avec sa déchirure* – et exploiter ainsi la distance tel un outil pour sé-duire et libérer le désir, à savoir, pour dé-loigner. En créant la distance, le voile de la femme, rapproche – repensons aux images de Maggie Cardelùs, qui dans le geste de découper les photos de sa famille, dans ce geste de scission, écart, séparation, tissait les images morcelées en une matière plastique et changeante en mesure de rapprocher ses proches lointains¹⁶². En un geste d'*ἐποχή*, la femme *joue* avec la castration : elle y joue, car elle n'y croit pas et néanmoins elle s'en sert.

Il faut donc s'arrêter à la surface, selon la pudeur que Nietzsche nous apprend. Cela ne signifie pas, évidemment, qu'il ne s'agit *que* d'une question de pudeur. En effet, comme on vient de le voir, il s'agit d'une question *d'époque* : l'époque de la mort de Dieu, l'époque où, avec le monde réel, on a effacé le monde apparent. Une époque d'indécision, à savoir, de *suspension du jugement* – *ἐποχή* – de *suspension* de la castration à un(e) *coup(e) en l'air*, car la castration, telle la vérité, *n'a pas lieu* – « le lieu de la

¹⁶¹ *Ibid.*, 58.

¹⁶² Cf. *supra*, chapitre 4, §2, p. 366-367.

castration n'est pas déterminable »¹⁶³. Le problème sera donc peut-être celui de croire ou ne pas croire à la castration – comme on peut croire ou ne pas croire à la vérité (ou à la femme). Pour mieux le dire : *comment* croire à la castration, à la vérité, à la femme ? Ou, plus en général, *en quel sens* croire ? Au sens de « l'adoration de l'apparence », de « la croyance aux formes, aux sons, aux paroles, à l'Olympe tout entier de l'apparence ! » écrivait Nietzsche¹⁶⁴.

Mais que signifie, finalement, croire à l'apparence, s'arrêter à la surface ? Certainement pas transférer la vérité, de derrière le voile, à la surface. La croyance dont parle Nietzsche ne coïncide pas avec le fait de croire à *un sens* : le Sens de la Vérité (*une seule* Vérité ultime, qu'elle soit sur le voile ou derrière celui-ci). Nietzsche parle d'apparence et de *surface* dans le *contresens* des *sens multiples* auxquels l'image s'accorde en tant que *simulacre* – à savoir, en tant que non-vérité de la vérité qu'on appelle « vérité(s) » (ou femme)¹⁶⁵. Le simulacre – distorsion, déformation – est différentiel par constitution, et la différence, elle, est plurielle par constitution. La vérité, donc, est qu'il n'y a pas *une* vérité : « Il n'y a donc pas une vérité en

¹⁶³ *Ibid.*, 60.

¹⁶⁴ Cf. *supra*, *Conclusions*, p. 559.

¹⁶⁵ Derrida caractérise la femme en tant que « simulacre » (cf. *Éperons*, *op. cit.*, p. 48).

soi [...], mais la vérité est plurielle »¹⁶⁶. Repensons à ce qu'écrivait Deleuze au début de *Nietzsche et la philosophie* : « les dieux sont morts : mais ils sont morts de rire, en entendant un Dieu dire qu'il était le seul »¹⁶⁷.

Concentrons-nous un instant sur ce *rire* pour nous demander d'abord : qui rit ? Qui, dans la tradition, rit depuis toujours ? La réponse se trouve dans le *Théétète* de Platon, lorsque Socrate raconte à Théodore l'anecdote de Thalès, le premier philosophe, et de sa petite servante de Thrace. « Thalès observait les astres [...] et, le regard aux cieux, venait choir dans le puits. Quelque Thrace, accorte et plaisante soubrette, de le railler, ce dit-on, de son zèle à savoir ce qui se passe au ciel, lui qui ne savait voir ce qu'il y avait devant lui, à ses pieds »¹⁶⁸ Thalès – l'homme – regarde les étoiles ; il regarde *l'absolu* et tombe dans le puits. Sa petite servante de Thrace – la femme – regarde Thalès et *rit*. La femme, depuis toujours, rit du philosophe : elle se moque de l'homme, du dogmatique, de celui qui, sérieux et mesuré, cherche la Vérité ailleurs. D'après notre tradition occidentale, le rire appartient donc à la femme.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 4. Cf. *supra*, chap. 1, §4, p. 92.

¹⁶⁸ Platon, « *Théétète* », dans Id. *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, tr. fr. A. Diès, Paris, Gallimard, 1992, 174a, p. 102.

La même tradition nous enseigne que l'image est femme. Suivant une suggestion de Debray, lisons cette fois-ci la Bible : « “La femme *vit* que l'arbre était bon à manger, agréable à la *vue*” (Genèse 3) [...] L'image est Mal [...], comme Ève »¹⁶⁹. Les femmes aiment se regarder dans le miroir et se maquiller – se déguiser, se masquer : une réhabilitation ontologique de l'image ne peut donc qu'être une réhabilitation ontologique de la femme, de cette image de « vérité(s) » rieuse qu'est la femme.

Mais comment s'accorderait une telle réhabilitation ontologique de la femme avec « l'anti-féminisme acharné de Nietzsche? »¹⁷⁰ Le point de la question est que l'opération de la femme n'a rien à voir avec le féminisme :

les femmes féministes contre lesquelles Nietzsche multiplie le sarcasme, ce sont les hommes. Le féminisme, c'est l'opération par laquelle la femme veut ressembler à l'homme, au philosophe dogmatique, revendiquant la vérité, la science, l'objectivité, c'est à dire avec toute l'illusion virile, l'effet de castration qui s'y attache.¹⁷¹

¹⁶⁹ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁷⁰ J. Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

L'opération féminine n'a rien à voir avec une réhabilitation de la femme au sens d'une revendication pour la femme d'une série de privilèges et caractères longuement attribués aux hommes. Elle concerne plutôt un *jeu d'époque*, un jeu qui fait époque, pivotant autour d'un « nouveau concept ou d'une *nouvelle structure de la croyance visant à rire* »¹⁷² dont Zarathoustra est le premier prêtre. Il s'agit d'une « croyance », entre guillemets, comme celle qui avait fait dire à Niels Bohr que le fer de cheval porte chance même si on n'y croit pas – en d'autres mots, la « croyance » désillusionnée qui nous est apprise de manière voilée par le dé-loignement des « vérité(s) » mis en œuvre par la femme.

À rire au-dessus et au-delà de vous-mêmes *apprenez*
donc encore ! Haut les cœurs, ô vous qui dansez bien !
Haut, toujours plus haut ! Et m'oubliez non plus de bien
rire !

Cette couronne du rieur, cette couronne de roses, à
vous, mes frères, je lance cette couronne ! J'ai sanctifié
le rire : ô vous, les hommes supérieurs, apprenez-donc –
à rire !¹⁷³

¹⁷² *Ibid.*, p. 60.

¹⁷³ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, « De l'homme supérieur », § 20, p. 317.

L'homme qui dépasse l'homme, l'enfant nietzschéen Dionysos, c'est l'homme qui a appris à se lever en vol de ses pas dansés petits et légers, pour tournoyer ensemble avec ses « vérité(s) » imaginaire¹⁷⁴ – cet homme, quant à lui, peut bien *supporter*, peut bien *oser* la vérité ailée et multiple que le voile prismatique du monde ne cesse de façonner et refaçonner.

Nous avons observé comment l'image est traditionnellement déclinée au féminin ; en concevant cet être-femme de l'image, nous avons mis en avant la richesse et *fécondité*¹⁷⁵ de l'image elle-même en tant qu'image-simulacre, image-différence. Mitchell réitère également la tendance traditionnelle à attribuer « par défaut » aux images un statut féminin¹⁷⁶ – pourtant il la réitère pour la saper. Comme il l'observe, en soulignant par là l'effet de castration produit par les images,

[t]el qu'aurait pu le formuler Lacan, le désir que l'image éveille à notre regard correspond exactement à ce qu'elle

¹⁷⁴ « Mes vérités, cela implique [...] qu'elles sont multiples, bariolées, contradictoires » (J. Derrida, *Éperons*, p. 102.)

¹⁷⁵ « Nietzsche, on peut le vérifier partout, c'est le penseur de la grossesse. Qu'il loue chez l'homme non moins que chez la femme » (*ibid.*, p. 64).

¹⁷⁶ Cf. W. J. T. Mitchell, « Que veulent *réellement* les images ? », *op. cit.*, p. 219.

ne peut montrer. Cette impuissance lui octroie tous ses pouvoirs spécifiques.¹⁷⁷

Et il ajoute : « les pouvoirs de l'image et de la femme sont modelés l'un sur l'autre, et qu'il s'agit là d'un modèle de l'image et de la femme qui est méprisé, mutilé et castré »¹⁷⁸. Toutefois, la critique pugnace du chercheur américain me semble ne pas tenir compte d'un aspect : parler, en le disqualifiant, d'un modèle « méprisé, mutilé et castré », signifie implicitement proposer, à sa place, un modèle positif et intègre, voire infrangible, c'est-à-dire un *modèle* proprement platonicien. Par contre, un modèle « méprisé, mutilé et castré », ne me semble pas, par ses caractères mêmes, pouvoir être assimilé à la notion de modèle, mais me semble plutôt partager les aspects en devenir, déformés, partiels du simulacre. Certes, ce que Mitchell veut mettre en lumière pour pouvoir le saper, c'est l'état de subordination que la femme, tout comme l'image, ont dû subir au cours des siècles. Mais je ne pense pas que la manière d'affranchir la femme et l'image de leur condition soit de nier la féminité de l'image en la caractérisant dans les termes d'un modèle castré, car cela signifierait croire que la castration a lieu – et si la femme ne

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 221.

cesse de jouer avec la castration, elle le fait justement puisqu'elle est femme, à savoir, puisqu'elle ne croit pas à la castration¹⁷⁹.

Reprenons un passage de Derrida qu'on a déjà partiellement mentionné :

la « femme » a besoin de l'effet de castration, sans lequel elle ne saurait séduire ni ouvrir le désir – mais évidemment elle n'y croit pas. Est « femme » ce qui n'y croit pas et qui en joue. En joue : d'un nouveau concept ou d'une nouvelle structure de la croyance visant à rire. De l'homme – elle sait, d'un savoir auquel aucune philosophie dogmatique ou crédule n'aura pu se mesurer, que la castration *n'a pas lieu* .¹⁸⁰

La réhabilitation de la femme – et de l'image – consiste alors justement en son *écart* par rapport à la Vérité métaphysique, de sa *différence* proprement féminine, de sa *castration manquée*, de son regard aveugle – objet *a* – en mesure d'effacer la distinction entre sujet et objet, d'anéantir de manière affirmative la domination du premier sur le second par la magie séductrice d'un dé-loignement.

¹⁷⁹ Cf. *supra*, p. 553.

¹⁸⁰ J. Derrida, *Éperons*, *op. cit.*, p. 60.

À ce propos, j'aimerais commenter un tableau de Magritte significativement intitulé *Le séducteur* (fig. 88), en l'accompagnant, telle une musique légère et profonde, tel un montage dansant, les mots de l'aphorisme 60 du *Gai savoir* de Nietzsche : « Les femmes et leur action à distance ». Magritte peint un magnifique navire qui traverse l'eau violette.

Au milieu de l'ardeur du ressac dont l'écumeux retour de flammes jaillit jusqu'à mes pieds [...], comme surgi du néant, aux portes de cet infernal labyrinthe, apparaît, distant seulement de quelques brasses – un grand voilier [*Segelschiff*] qui passe, d'un silencieux glissement *fantomal*.¹⁸¹

Segelschiff – ainsi Nietzsche appelle son navire. Le genre – neutre – *fait époque* : un nom ni masculin ni féminin ; un nom « intermédiaire » – tel le *fantôme*, telle l'image, telle la femme lorsqu'elle suspend son voile.

Ô fantomale beauté ! Quel enchantement n'exerce-t-elle sur moi ! Quoi ? Cet esquif emporterait-il le repos taciturne du monde ? Ma propre félicité est là-

¹⁸¹ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 98. C'est moi qui souligne.



88. René Magritte, *Le séducteur*, 1956

bas, à cette place tranquille [...] ? *Pas encore mort, mais déjà ne vivant plus* ?¹⁸²

– autrement dit : *non-mort* ? La femme, l'image, séduit, conduit vers soi.

Lorsqu'un homme en proie à *son propre* tumulte se trouve au milieu du ressac de ses élans et projets : sans doute voit-il alors aussi des êtres enchanteurs et silencieux glisser devant lui ; dont il convoite la félicité et la retraite – et ces êtres, *ce sont les femmes*.¹⁸³

La femme *charme* l'homme par l'appel du *plus de jouir* : il n'y a plus de quoi jouir. Pacifié, il pourra, « [s]embable au navire qui de ses voiles blanches plane au-dessus de la mer comme un gigantesque papillon »¹⁸⁴ plane « *au-dessus* de l'existence ! »¹⁸⁵ Mais attention : le *plus de jouir* est aussi *surplus de jouissance*. *Jouis !*, crie le Surmoi de sa voix imposante : le non-mort est libido, pérennisation obscène d'un tourment jouissif.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

Magritte peint un navire. Sa particularité : il est fait d'eau. L'eau même de la mer, ses mêmes vagues – *miroir* de son tumulte, filament du même tissu changeant, *voile prismatique* se façonnant de toutes formes et d'aucune forme, devenir perpétuellement devenant.

Noble exalté, même sur les plus beaux voiliers il n'est pas moins de rumeur et de vacarme, et malheureusement tant de pitoyable vacarme ! Me charme et l'action la plus puissante des femmes, c'est, pour parler le langage des philosophes, une *actio in distans* : mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la *distance* !¹⁸⁶

La femme, l'image, pour séduire a besoin de la castration, à savoir de cette distance garantie par la coupure. Mais la femme, on le sait bien, ne croit pas à la castration : la coupure est manquée, *vidée* de sens – une fois de plus, distance, *puissance* différentielle de la distance, *plus*. Charnellement, *prismatiquement* im-*pli*-quée dans le tumulte même dont l'homme veut se sauver, la femme ré-vèle sa « vérité(s) » : le monde est un tissu *unitaire* (« proximation ») fait de *différences* multicolores (distance). La distance (castration) de la femme est castrée : un lointain ne s'opposant pas à un voisin, l'abîme

¹⁸⁶ *Ibid.*

même de la distance, où le voisin et le lointain se rencontrent dans l'espace-temps chaotique d'un étrange dé-loignement – « l'énigme voilée de la proximation ».¹⁸⁷ Dans cet énigme l'homme se perd : dans l'abîme de la distance – à savoir dans ce vide de la castration d'où le rire de la femme se lève *aigu* (pointu, perçant) – il s'effondre. Tel le fameux coyote des dessins animés, qui marche tranquillement dans le vide jusqu'au moment où il se rend compte être au-dessus d'un précipice et tombe, le philosophe dogmatique se perd lorsqu'il croit à la vérité en la séparant de l'illusion, car, de cette manière, il finit par croire à une illusion, la séparant de la vérité. C'est l'*histoire* – bien connue – *d'une erreur*.

Par contre, la femme ne connaît pas d'illusion : *elle sait* de marcher *suspendue* dans le vide, *mais elle n'y croit pas*, donc elle poursuit sur son chemin. *En suspendant* son jugement, la femme ne sépare pas la vérité de ses voiles ni ne l'habille de nouveaux voiles ; elle ne croit pas à la vérité, ni nue ni voilée ; elle ne croit pas aux oppositions ; donc, tout comme elle ne croit pas à la castration, elle ne croit pas non plus à l'anti-castration¹⁸⁸. Avec son *Ent-fernung*, qui est à la fois castration et anti-castration – donc, en ce sens, ni l'une ni l'autre – elle contrôle

¹⁸⁷ Ainsi Derrida, cf. *supra*, *Conclusions*, p. 547.

¹⁸⁸ Cf. J. Derrida, *Éperons*, p. 60.

donc le dogmatisme, se moquant des crédules. Elle *joue* et *rit*, puisque ce qui jaillit de sa double négation qui fait *ἐποχή* est une joyeuse affirmation.

La femme est reconnue [...] et affirmée comme puissance affirmative, dissimulatrice, artiste, dionysiaque. Elle n'est pas affirmée par l'homme mais s'affirme elle-même, en elle-même et dans l'homme,¹⁸⁹

dans cet homme qui – en dépassant l'homme – apprend à rire avec elle. En passant d'un masque à l'autre sans jamais cesser de *réfléchir*, par(mi) ses voiles *flamboyants* les « vérité(s) » de son être-image, la femme consterne le philosophe dogmatique. D'ailleurs, « À supposer que la vérité soit femme, n'a-t-on pas lieu de soupçonner que tous les philosophes, pour autant qu'ils furent dogmatiques, n'entendaient pas grand-chose aux femmes ? »¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁰ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* [1886], tr. fr. C. Heim, I. Hildenbrand, J. Gratiën, *Par-delà bien et mal*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971, p. 17.

Plus d'un siècle est désormais passé depuis l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu, mais sa « vérité(s) », acerbe à l'époque, paraît encore aujourd'hui âpre et inacceptable. Au vieux Dieu, sérieux et tempérant, nous avons substitué un nouveau Dieu, frivole et patiné, qui par son nom alléchant – *Enjoy ! [Jouis !]* – nous accompagne partout : des canettes des boissons sucrées aux boîtes des contraceptifs (fig. 89.1 et 89.2). Le paradigme platonicien de la pensée occidentale pouvait tenir seul dans la mesure où une loi – un ordre symbolique – se faisait garant d'une organisation cosmique basée sur la référence constante aux bonnes proportions d'un Modèle stable, éternel, immuable. Mais si la stabilité d'un tel Modèle est mise en question, si, comme dans le cas d'une installation de Alexa Meade ou d'un triptyque de Francis Bacon, la distinction même entre modèle et copie est effacée au point que les deux finissent par se confondre, il ne nous reste qu'à essayer de créer une nouvelle image de la pensée, qui impliquera nécessairement une nouvelle pensée de l'image se dégageant de l'image elle-même, entretissant image et théorie, théorie et image, image et parole, parole et image. C'est donc du présumé d'une telle tentative que j'ai voulu démarrer cette étude : considérer l'image en tant que problème ontologique et, en ce sens, combiner parole et image sans en distinguer la valeur d'in-formation, les faisant *réagir* tels des agents



89.1 La devise iconique de Coca-Cola : « Enjoy ! »

89.2 Un « love bag » en vente sur internet, contenant plusieurs articles de divertissement érotique

chimiques, pour laisser de la place à l'émergence de théories-images, d'images-théories.

C'est à partir du refus platonicien des images que nous avons vu apparaître – tel un *fantôme* – la valeur ontologique du *simulacre-φάντασμα*. Guidés par les recherches de Cassirer et, ensuite, par les résultats, plus radicaux, des analyses deleuziennes, nous nous sommes aventurés dans les zones le plus obscures de la pensée de Platon, où nous avons pu voir une « image de la pensée » inattendue, différente de celle idéale, qui néanmoins demeure dominante : des interstices du savoir paradigmatique, émergerait ainsi la remontée des simulacres. Nous avons *aperçu* la nouvelle image de la pensée grâce à la *réaction* que certaines images de l'art contemporain et du cinéma – des miroirs déformants de Daniel Buren aux répliquants de Ridley Scott – ont dégagé au cœur de notre réflexion. La nouvelle image de la pensée n'est pas une Image de la pensée, avec un grand *I* la déterminant en tant que nouveau point de repère alternatif à l'Idée platonicienne, mais structurellement identique à celle-ci. La nouvelle image de la pensée est plurielle et mobile, infiniment redéfinie selon le rythme chaotique du désir qui la parcourt, selon le temps éternellement différentiel qui jaillit d'une mise en abîme où la répétition n'est que différenciation toujours se re-différenciant.

Mais désir de qui ou de quoi ? Notre désir ou désir de l'image ? Désir mutuel ? Et quel désir ? Désir inconscient, notamment : mobile, silencieux, sans direction – *Insensé*. Ou mieux : aux sens multiples, selon l'*interprétation*, car « le désir, c'est [...] l'interprétation elle-même »¹⁹¹. Dans tous les cas, un désir intense, voire *ardent*, comme l'a vu Didi-Huberman par l'œuvre artistique de Claudio Parmiggiani. Un tel désir est *flamme* se propageant de l'image de façon *ponctuelle*, voire *pointue*, tel le coup de couteau de Maggie Cardelús, qui, semblablement au geste incendiaire de Parmiggiani, à la fois détruit et crée l'image. De ce *punctum* barthien, le désir qui s'épanouit de l'image nous investit tel un regard restitué, évoquant le souvenir (ou encore une fois, le *fantôme*) d'une aura benjaminienne – du visage troublant de Lewis Payne au regard halluciné de l'Hitler de Cattelan, en un montage qui découpe des constellations de sens – histoire de feux, histoire d'yeux, histoire de (f/y)*eux*. Histoire à *eux*, qui est histoire à *nous*.

Nous nous sommes donc arrêtés pour *réfléchir*, en partant de notre propre image réfléchie, dont le regard nous avons perçu tel un appel à la fois inquiétant et étrange – l'appel d'un autre à moi-même, l'appel de l'autre que je suis. Avec un

¹⁹¹ J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI*, p. 161.

psychanalyste – Jacques Lacan –, mais aussi avec un cinéaste occasionnel et un cinéaste vétérane – Samuel Beckett et Stanley Kubrick – ; avec deux artistes contemporains chinois – Liu Bolin et Li Hongbo –, en passant par un peintre de la Renaissance nordique – Hans Holbein –, nous avons donc traversé l'inquiétude de notre étrangeté intime, pour arriver à découvrir, grâce à Merleau-Ponty et aux frères Wachowski, à Deleuze et à Yayoi Kusama, à Chaplin et à Orson Welles, à Carbone et à Gjion Mili, la *merveille* de cette étrangeté en tant qu'horizon d'appartenance commune au *même tissu différentiel* liant tous les êtres et toutes les choses. Dans la réversibilité de ce tissu prismatique, l'actuel et le virtuel se sont nuancés l'un dans l'autre, nous montrant comment la distinction correspondante entre copie et modèle, sur laquelle avait été bâtie la forteresse du platonisme, était incroyablement faible.

Par le *miroir*, nous avons donc découvert la *toile* différentielle du monde et nous nous sommes faits im-plier par le *feu* de son tissu *adamantin* – n'oublions pas qu'on appelle *feu* les couleurs changeantes qui se dégagent d'un diamant convenablement *découpé*. Grâce aux arcs-en-ciel sculptés de Gabriel Dawe, aux paysages prismatiques de Julie Legrand, aux iridescences instables de Bjoern Ewers, aux prismes flottants de Tomás Saraceno, nous avons découvert combien la nature du voile ressemble à celle du miroir,

comment l'une se renverse tout le temps dans l'autre, formant, par ses plis réfléchissants, un filet fait d'images qui nous sé-duisent, qui nous capturent. Par ces images, nous avons voulu nous faire aussi frapper, blesser, bouleverser. Mais cela en gardant toujours une certaine *distance*, une distance heideggerienne nous faisant assumer non pas la Vérité des images, mais leur « vérité(s) » légère et volatile.

Au cours de cette recherche, nous avons observé beaucoup d'images et beaucoup d'images nous ont observé – de l'art contemporain à la publicité, du cinéma à l'actualité, jusqu'au *mare magnum* d'Internet. Mais pouvons-nous dire que les considérations développées ici peuvent avoir un intérêt pour un champ si vaste d'images hétérogènes ? Si on entend les images comme des profils d'un tissu unitaire par différenciation, tel qu'est le monde, je pense que oui. Certes, nous ne sommes pas frappés de la même façon par toutes les images. Il est indéniable que parfois, en nous submergeant, elles nous dépassent. L'hypertrophie des images, à laquelle nous sommes aujourd'hui constamment exposés, peut faire que même les images qui nous ont bouleversé par intensité ou horreur, finissent par s'enfoncer dans l'abîme de l'inobservé. Il suffit de penser aux images des victimes d'attentats ou de catastrophes naturelles : la masse d'images, la reproduction

massifiée des images, ne nous a-t-elle pas tous anesthésiés par rapport à leur pouvoir épidémique ?

À mon avis, même lorsqu'on n'est pas blessés par les images individuelles, on est submergé par l'onde de choc de leur prolifération incontrôlée. D'une manière ou de l'autre, les images nous frappent. Toujours et immanquablement. Il peut s'agir d'un coup de poignard, comme le regard *ponctuel* d'un condamné à mort nous interpellant d'une photographie – l'événement singulier qui nous bouleverse. Mais il peut s'agir également de la force dévastatrice d'une vague qui, en s'écrasant, dégage l'im-pulsion de l'océan – l'événement diffusé qui nous étourdit. En effet, il me semble que dans la marée croissante des images, qui voile l'image individuelle, les images elles-mêmes ré-vèlent au mieux ce surplus libidinal qui en garantit justement la prolifération. Comme on le sait, Freud retrouvait la pulsion de mort – qui est le prélude à la jouissance, *au-delà du principe de plaisir* – dans la *compulsion de répétition* des expériences traumatiques du passé. Et bien, cette répétition morbide des images qui nous choquent – de la terreur au sexe – n'est-elle pas un symptôme de cette même pulsion thanatique ? Dans une telle pulsion nous pouvons constater à la fois la mort de l'image – sa perte d'efficacité – et leur vie non-morte qui persévère de façon obscène : d'un côté, dans notre disposition à laisser faire que la répétition

obsessionnelle prenne le dessous, de l'autre, dans notre soif pathologique de tout voir. Tout cela, avec un seul but : jouir. On pourrait dire que l'hypertrophie des images – qu'elle soit entendue en tant que répétition incontrôlée ou prolifération irrépressible – correspond à cet impératif de jouir qui est le chiffre même de notre époque en tant qu'époque de la mort de Dieu.

La compulsion de répétition, comme on l'a bien vu, est l'un des caractères le plus communs de notre temps, un temps où la faillite des ordres symboliques nous jette inévitablement dans un imaginaire brûlé par ce réel lacanien qui est l'envers obscène du symbolique. À notre époque, la jouissance est devenue nécessaire, incontournable. Et l'observation de la prolifération incontrôlée des images qui étouffe notre temps, *la compulsion à en répéter la vision*, est sans aucun doute une manière plutôt efficace de voir à l'œuvre le sentiment *forcément* jouissif qui la domine, qui en fait une époque d'esclaves de la libido, de non-morts – zombies et vampires sont bien les héros de notre époque – de survivants à la catastrophe la plus grande : le meurtre de ce Dieu qu'ils ont eux-mêmes tué.

Le poids excessif de cet événement ne trouve pas de support sur les épaules fragiles de l'homme, du nihiliste, qui s'efforce alors de l'alléger et de le redimensionner. Le poids de la mort de Dieu coïncide avec son manque de sens, avec cet



90. « There is probably no God. Now stop worrying and enjoy your life » [« Peut-être Dieu n'est pas là. Ne vous inquiétez donc plus et profitez de la vie »], publicité athée réalisée par la British Humanist Association et parue sur les bus londoniens en 2009

excès insoutenable de légèreté, pour le dire avec les mots célèbres de Milan Kundera. Seulement si investie d'un sens elle pourra s'alléger, nous allégeant à notre tour. Si donc l'homme trouve un sens dans la mort de Dieu, celui où avec elle s'inaugure le temps du « tout est permis » (fig. 90), le temps où, enfin libéré des lois rigoureuses de la morale traditionnelle qui sont tombées avec le Dieu tué, il pourra jouir, en une impulsion ivre et dionysiaque, de tout ce qui lui avait été interdit. Pour mieux le dire, il *devra* en jouir, d'un côté, puisque sinon la mort de Dieu aura été vaine et récupérera tout son poids ; et de l'autre côté, puisqu'un devoir, une imposition adressée comme si elle venait de l'extérieur, me dispense de tout crime, même celui d'avoir justifié la mort de Dieu et de m'en être, en ce sens, rendu responsable. Condamné à jamais à la liberté fallacieuse d'une imposition à jouir, l'homme se lance donc dans une course libidinale effrénée, une course sans gagnants et sans prix.

Le scénario est sombre, et ne semble pas présenter des échappatoires. Mais celles-ci se découvrent souvent *par hasard* : il ne faut donc pas en exclure *a priori* la possibilité. Dans l'aphorisme 125 du *Gai savoir*, Nietzsche souhaite que l'événement déflagrant de la mort de Dieu puisse un jour ouvrir la voie à une *histoire plus grande*, dans laquelle l'homme sache se dépasser soi-même et s'élever à la mesure de ses

actions. Bref, Nietzsche souhaite que l'homme puisse cueillir la chance ouverte par la mort de Dieu. Il est évident qu'une telle chance ne peut pas coïncider avec l'énième imposition à une jouissance forcée qui, comme on l'a bien vu, demeure imbue de sens de culpabilité. En revanche, il me semble voir une chance, une voie de fuite du mécanisme inexorable de la nécessité inaugurée par la mort de Dieu, justement dans l'univers des images. En quel sens ? Au sens de leur réhabilitation ontologique et de l'ouverture conséquente d'un nouvel horizon de la pensée, enfin libéré de la référence à un modèle préalablement donné, toujours meilleur et impossible à égaler. Et encore : au sens d'un ordre *chaosmique* grâce auquel il est possible de dépasser, dans l'éclat de rire des différences, l'épreuve de l'éternel retour. Autrement dit : au sens du sable subtile du hasard, qui obstrue le mécanisme nécessaire de l'éternel sablier de l'existence pour y insinuer avec légèreté son « Tu *peux* jouir ! (Si tu veux) ».

Plutôt que de vivre comme des non-morts, des prisonniers d'une libido auto-imposée, des zombies incapables de sentir le plaisir et la douleur, nous pourrions donc choisir de mourir de rire, tels les dieux¹⁹², tel le poète qui écrivait : « Je jure que je ne laisserai jamais tomber et que je mourrai en

¹⁹² Cf. *supra*, chapitre 1, §4, p. 92.

criant et en riant »¹⁹³. Il s'agit, évidemment, d'une mort métaphorique, donc encore une fois d'une image. Mais pas l'image de la mort avec une faux et une cape : en revanche, celle de ce que, pour le dire en paraphrasant un aphorisme très connu de Lao Tseu, la chenille appelle fin du monde et que le reste du monde appelle papillon – un papillon qui voltige, tel un regard coloré et séduisant, interpellant ainsi le devenir-autre de notre propre regard, de notre pensée, de notre être-au-monde. La mort dont je parle, c'est donc le changement, la réversibilité de la fin en un joyeux commencement ; c'est le couché de soleil, cette heure tardive et mûre où l'âne ou le chameau nietzschéen se transforment en lion, à savoir l'animal qui détruit les valeurs fictives pour *faire de la place* à une nouvelle création, pour *faire de la place* à l'homme nouveau, à l'enfant qui rit et qui danse.¹⁹⁴

Dans ses commentaires à l'édition italienne du *Nietzsche* de Deleuze, Giorgio Frank écrit, avec une efficacité admirable, que

¹⁹³ J. Kerouac, *Windblown World : The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, New York, Penguin, 2006, tr. fr. P. Guglielmina, *Journaux de bord. 1947-1954*, Paris, Gallimard, 2015, p. 321.

¹⁹⁴ Cf. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathustra*, *op. cit.*, « Des trois métamorphoses », p. 37-38.

[n]ous portons toujours le poids de nous-mêmes. Nous avançons avec douleur dans le « désert croissant ». Mais une *vision* nous est offerte, d'une légèreté surhumaine. *L'image* d'un enfant qui rit et qui danse.¹⁹⁵

C'est d'une image que jaillit la chance d'un temps nouveau, que l'horizon d'une pensée-enfant *se donne à voir*. C'est bien elle, d'ailleurs, la richesse inestimable des images : donner à voir bien plus qu'elles ne montrent – ce qui est vrai pour l'image individuelle tout comme pour les images dans leur montage chaotique et syncopé. Dans leur prolifération incontrôlée, les images donnent à voir la condition misérable vers laquelle se dirige l'homme contemporain. Mais elles donnent aussi à voir qu'entre moi et l'autre se trouve une distance faite de « proximation », et que le monde ne m'est pas étranger, car j'y suis im-*pli*-qué, j'en suis. En ce sens, avec Merleau-Ponty, je crois qu'il faut « prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout »¹⁹⁶, comme d'ailleurs les écrans aujourd'hui nous le montrent plus que jamais. En transposant ce discours de l'espace au temps, on

¹⁹⁵ G. Frank, « Opposizione e differenza: note sul *Nietzsche* di Deleuze », in G. Deleuze, G. Frank (éd.), *Nietzsche*, tr. it. F. Rella, Milano, SE, 1997, p. 124. C'est moi qui traduis et souligne.

¹⁹⁶ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 83.

pourrait dire, toujours en suivant Merleau-Ponty, qu'il n'y a ni un début ni une fin, mais un *originnaire* qui est explosion perpétuelle de l'être, de ses possibilités, de ses *chances* infinies.

« Le monde était si récent que beaucoup de choses n'avaient pas encore de nom et pour les mentionner, il fallait les montrer du doigt »¹⁹⁷ écrivait García Márquez dans *Cent ans de solitude*. Mais – on l'a vu – l'origine préliminaire, le point de repère qui donnait aux événements successifs un agencement platonicien, n'est que la rétrojection métaphysique de cet *originnaire* que Merleau-Ponty voulait en éclatement perpétuel. On pourrait donc bien dire que le monde *ne cesse jamais d'être à tel point récent* que bien de choses *n'ont toujours pas de nom* et pour les mentionner *il faut, encore et à jamais, les montrer du doigt*.

¹⁹⁷ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1967, tr. fr. Claude et Carmen Durand, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1995, p. 17.

ANNEXES

Bibliographie

Note : Cette bibliographie est organisée selon les thèmes majeurs qui parcourent mon travail de recherche. Comme chaque livre répond, selon la manière dont on le lit, à plusieurs questions tout en ouvrant d'autres, et comme chaque sujet à la fois surgit des autres et s'y emmêle, je laisse des répétitions apparaître¹, justifiant ainsi la récurrence de certains thèmes dans les différentes sections.

Pour mieux orienter le lecteur et pour exalter les différentes nuances que même les thèmes récurrentes assument d'une section à l'autre, outre le fait de titrer ces sections, j'ai voulu indiquer un certain nombre de mots clés donnant une ouverture plus précise sur l'approche et les thématiques abordées.

Renverser le platonisme

Ontologie de l'image ; réhabilitation ontologique de l'image ; εἶδος et εἶδωλον (modèle et copie) ; εἰκὼν et φάντασμα (bonne copie et simulacre) ; déformation ; devenir ; éternel retour du même et éternel retour des différences ; chaosmos

¹ Celles-ci seront signalées par la mention « *op. cit.* »

- BELLOUR, Raymond, « L'image de la pensée », dans *Le Magazine Littéraire*, février 2002, N° 406, pp. 42-43
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Quadrige/P.U.F., 1999
- CARBONE, Mauro, *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Milano, Cortina, 1998
- CARBONE, Mauro, *L'amore al tempo del nichilismo*, Milano, Mimesis, 2005
- CARBONE, Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008
- CARBONE, Mauro, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, Milan, Mimesis, 2008
- CARBONE, Mauro, « Tra eidos e eidolon », dans E. Cassirer, *Eidos e eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, édition établie par M. Carbone, Milan, Raffaello Cortina Editore, 2009
- CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011
- CARBONE, Mauro, « Platone come *Blade Runner* : Caccia ai simulacri e caccia ai replicanti », dans P. De Luca (éd.), *Visioni metropolitane*, Milano, Guerini e Associati, 2014, p. 45-53
- CARBONE, Mauro, « L'image entre mémoire involontaire et temps antérieur : Benjamin et Merleau-Ponty, lecteurs de

Proust », dans L. Vinciguerra, F. Bourlez (éds.), *L'œil et l'esprit. Maurice Merleau-Ponty entre art et Philosophie*, Reims, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, 2016, p. 85-102

- CASSIRER, Ernst, « *Eidos* und *Eidolon*. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1922-1923, partie I, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924, trad. fr. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, « *Eidos* et *Eidolon*. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », dans Id., *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995
- CHKLOVSKI, Viktor, *Искусство как процесс* [1917], tr. fr. R. Gayraud, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008
- DE BEISTEGUI, Miguel, *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Milan, Mimesis, 2007
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965
- DELEUZE, Gilles, « Renverser le platonisme », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4, 1966, réédité ensuite sous le titre « Platon et le simulacre », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-307
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969

- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968
- DELEUZE, Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968
- DELEUZE, Gilles, « Pensée nomade », dans les actes du colloque « Nietzsche aujourd'hui ? », (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, juillet 1972) *Nietzsche aujourd'hui ? tome 1*, Paris, UGE, 10:18, 1973, reproduit ensuite dans G. Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 351-364
- FRANK, Giorgio « Opposizione e differenza: note sul Nietzsche di Deleuze », in G. Deleuze, G. Frank (éd.), *Nietzsche*, tr. it. F. Rella, Milano, SE, 1997, p. 117-124
- GAMBAZZI, Paolo, « Lo specchio di Platone e gli specchi di Merleau-Ponty. Sul "fondo immémorial del visibile", l'onirismo della percezione e il pensiero della pittura », dans S. Vitale (éd.), *Il dubbio di Merleau-Ponty. L'arte e l'invisibile*, Florence, Clinamen, 2005, p. 51-94
- KUNDERA, Milan, *Nesnesitelnà lehkost bytì* [1982], tr. fr. F. Kérel, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984
- KUNDERA, Milan, « Le geste brutal du peintre », présentation de F. Bacon, *Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 7-18

- MARIN, Louis, « Représentation et simulacre », dans *Critique*, 373-374, juin-juillet 1978, p. 534-544, reproduit ensuite dans Id., *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 302-312
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail. Texte établi par Claude Lefort*, Paris, Gallimard, 1964
- NIETZSCHE, Friedrich, « Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872 » dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, texte établi par G. Colli et M. Montinari, tr. fr. de M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. Nachgelassene Schriften 1870-1873 [1873]*, tr. fr. J.-L. Backes, M. Haar, M. B. de Launay, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Paris : Gallimard (Folio), 1975
- NIETZSCHE, Friedrich *Die Geburt der Tragödie [1876]*, tr. fr. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *La naissance de la tragédie*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977

- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Fröhliche Wissenschaft* [1882], tr. fr. P. Klossowski, éd. revue, corrigée et augmentée par M. B. de Launay, *Le gai savoir*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. V, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1982
- NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883-1885], tr. fr. M. de Gandillac, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VI, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971
- NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse* [1886], tr. fr. C. Heim, I. Hildenbrand, J. Gratien, *Par-delà bien et mal*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971
- NIETZSCHE, Friedrich, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* [1888], tr. fr. J.-C. Hémery, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, dans Id., *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VIII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1977
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* [1888], tr. fr. E. Blondel, *Ecce Homo. Comment on devient ce qu'on est*, Paris, Flammarion, 1992

- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1887-mars 1888*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, vol. XIII, texte établi par G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1987
- PLATON, *République*, trad. fr. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2002
- PLATON, *Timée*, dans Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, édition établie par É. Chambry, Paris, Flammarion, 1969
- PLATON, *Sophiste*, dans Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, édition établie par É. Chambry, Paris, Flammarion, 1969
- RICHIR, Marc, « Essences et “intuition” des essences chez le dernier Merleau-Ponty », dans Id., *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Grenoble, Million, 1987, pp. 65-103
- VERNANT, Jean-Pierre, « Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis », *Journal de Psychologie*, 2, 1975, reproduit ensuite sous le titre « Naissance d’images », dans *Religions, Histoires, Raisons*, Paris, 1979, pp. 105-137
- VUARNET, Jean-Noël (propos recueillis par), « Entretien avec Gilbert Deleuze » [sic], *Les lettres françaises*, N° 1223, 28 février-5 mars 1968, réédité ensuite sous le titre « Sur Nietzsche et l’image de la pensée », dans G. Deleuze, *L’île*

déserte. Textes et entretiens 1953-1974, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 187-197

- WHITEHEAD, Alfred North *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York, Macmillan, 1929, puis New York, Free Press, 1979
- ŽIŽEK, Slavoj, *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*, New York, London, Routledge, 2004, tr. fr. C. Jacquet, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008

De la représentation à la déreprésentation

Perspective monofocale ; fenêtre ; binôme sujet/objet ; Vor-stellung et ob-iectum ; spectateur et spectacle ; voyeurisme ; oculoctrisme et vision incarnée ; défenestration ; dé-représentation

- ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* [1435], tr. fr. du latin J.-L. Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992
- ALLOA, Emmanuel (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010
- ALLOA, Emmanuel (éd.), *Penser l'image II, Anthropologies du visuel*, Dijon, Les presses du réel, 2015
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004

- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [deuxième version dactylographiée, terminée en août 1936], dans Id. *Gesammelte Schriften*, trad. fr. de M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Gallimard, « Folioplus », 2008
- BENJAMIN, Walter, *Über einige Motive bei Baudelaire* [1939-1940], dans Id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972-77, Bd. I, 2, hrsg. V. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, tr. fr. P. Charbonneau, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Baudelaire*, édition établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle, Paris, La fabrique, 2013
- BOEHM, Gottfried, « Die Wiederkehr der Bilde », dans Id. (éd.), *Was ist ein Bild ?*, München, Fink, 1994, p. 11-38
- BRUNO, Giuliana, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and media*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 2014
- CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma, op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007, tr. fr. M. Logoz, *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, Genève, MétisPresses, 2013

- CARBONE, Mauro, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, Paris, Vrin, 2016
- CARBONE, Mauro, DALMASSO Anna Caterina, BODINI Jacopo (éds.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016
- CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, Paris, Julliard, 1959
- DALMASSO, Anna Caterina, « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique », dans *Chiasmi International*, N.16 : *Merleau-Ponty entre hier et demain*, Milano, Paris, State College, Mimesis, Vrin, Penn State University, 2014, p. 105-123
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992
- DELEUZE, Gilles, « Renverser le platonisme », *op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1996
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques* [1641], chronologie, présentation et bibliographie de J.-M. Beyssade et M. Beyssade, Paris, Flammarion, 1979
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000

- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* [1953], Paris, P.U.F., 1967, 2 volumes
- EPSTEIN, Jean, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1946
- FRIEDBERG, Anne, *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006
- FRIEDBERG, Anne, « The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity : Flâneur / Flâneuse », dans N. Mirzoeff (éd.), *The Visual Culture Reader*, London : Routledge, 2002, p. 395-404.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, in « Imago », n° 5, 1919, pp. 297-324, tr. fr. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985
- GAMBAZZI, Paolo, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Cortina, 1999
- JAY, Martin, « Scopic regimes of Modernity », dans H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988, p. 3-23, tr. fr. M. Albaret, « Les régimes scopiques de la modernité », dans *Réseaux*, 1993, volume 11 n°61, p. 99-112
- KAGANOFSKY, Lilya, « *Solaris* and the White, White Screen », dans V. A. Kivelson, J. Neuberger (éds.), *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, p. 230-232

- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft* [1790], trad. fr. A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973
- LOJKINE Stéphane, *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001
- LUCRÈCE, *De rerum natura*, tr. fr., et présentation J. Kany-Turpin, *De la nature*, Paris, Flammarion, 1993
- LYOTARD, Jean-François, « Freud selon Cézanne » (1971), dans Id., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 71-89
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979
- LYOTARD, Jean-François, *Les immatériaux. Album*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986
- MANETTI, Antonio di Tucci, *Vita di Filippo Brunelleschi* [1475], édition critique de D. Robertis et G. Tanturli, Milan, Mondadori, 1976
- MANOVICH, Lev, « Digital Cinema As Animated Painting », dans N. Mirzoeff (éd.), *The Visual Culture Reader*, London : Routledge, 2002, p. 405-416.

- MARIN, Louis, « Représentation et simulacre », *op. cit.*
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*
- MIRZOEFF, Nicholas (éd.), *The Visual Culture Reader*, London : Routledge, 2002
- MITCHELL, William J. Thomas, « What Do Pictures Really Want ? », dans *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), p. 71-82, tr. fr. M. Boidy, S. Roth, « Que veulent réellement les images ? » dans E. Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 211-247
- MITCHELL, William J. Thomas, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, tr. fr. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les presses du réel, 2014
- NIJHUIS, Marta, « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », dans M. Carbone, Anna Caterina Dalmasso et Jacopo Bodini (éds.), *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 113-134
- PANOFSKY, Erwin, « Die Perspective als "symbolische Form" », dans F. Saxl (éd.), « Vorträge der Bibliothek

Warburg », Vorträge 1924-25, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1927, p. 258-330, tr. fr. sous la direction de G. Ballange, « La perspective comme forme symbolique », dans E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1975

- PERNIOLA, Mario, « Presentazione » à B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], tr. it. G. Poggi, Palermo, Aesthetica, 1986
- PINOTTI, Andrea - SOMAINI, Antonio (éds), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milan, Cortina, 2009
- PLATON, *République*, *op. cit.*
- PLATON, *Timée*, *op. cit.*
- PLATON, *Sophiste*, *op. cit.*
- PLINE L'ANCIEN, *Historia Naturalis*, tr. fr. S.Schmitt, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2013
- SOMAINI, Antonio, « L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore », dans Id. (éd.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milan, Vita e Pensiero, 2005, p. 53-91
- TRUFFAUT, François (propos recueillis par), *Hitchcock Truffaut. Édition définitive*, Paris, Gallimard, 1993
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004

Le miroir, la réversibilité

La chair merleau-pontienne (« phénomène de miroir ») ; mise en abîme actualité-virtualité ; visible et invisible ; stade du miroir ; moi et l'autre : alter ego et ego alter ; sujet dépossédé ; image-cristal ; prisme ; éternel retour des différences comme temps-désir de l'espace virtuel-actuel de l'image cristal

- ALLOA, Emmanuel (éd.), *Penser l'image, op. cit.*
- ALLOA, Emmanuel (éd.), *Penser l'image II, op. cit.*
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures, op. cit.*
- ARISTOTE, *Physique*, tr. fr. et présentation Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2002
- BARBARAS, Renaud, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty* [1991], Grenoble, Millon, 2001
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*
- Berliner Kindheit um neunzehnhundert [1938], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987, tr. fr. J. Lacoste, « Enfance berlinoise vers mille neuf cent, dans Id., *Sens unique. Précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988
- BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919

- BLOCH, Henriette, CHEMAMA Roland, DÉPRET Eric, *et alii* (sous la dir. de), *Grand dictionnaire de la psychologie*, (Nouv. éd.), Paris, Larousse-Bordas, 1999
- BODINI, Jacopo, « Reflexioni. Lo sguardo che ruba l'anima », dans *Lapisvedese* N. 13, 2012, www.lapisvedese.wordpress.com/2012/06/12/reflexioni-lo-sguardo-che-ruba-lanima/
- BRUNO, Giuliana, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and media*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *Être morts ensemble. L'événement du 11 septembre 2001*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, *op. cit.*
- CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, *op. cit.*
- CORTENOVA, Giorgio, Petrova, Evgeniya (éds.), *Kasimir Malevitč e le sacre icone russe: avanguardia e tradizioni*, Milano, Electa, 2000
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, *op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, *op. cit.*

- DELEUZE, Gilles « Nota dell'autore per l'edizione italiana », dans Id. *Logica del senso*, Milan, Feltrinelli, 2006, p. 293-295
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1986
- DELEUZE, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », dans *Cahiers du Cinéma*, N. 380, février 1986, p. 25-32
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1996, *op. cit.*
- DELEUZE, cours du 30 octobre 1984 à l'Université Paris 8, dans le cadre du module sur « Cinéma et pensée ». Fichier audio du cours et transcription disponibles à l'adresse suivante http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*
- EISENSTEIN, Sergei , « Du cinéma en relief », dans Id. *Le mouvement de l'art*, Paris : Cerf, 1986

- FAHLE, Oliver, « La visibilité du monde. Deleuze, Merleau-Ponty et le cinéma », dans A. Beaulieu (éd.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, P.U.F., 2005, p. 123-143
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, *op. cit.*
- GAMBAZZI, Paolo, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*
- GAMBAZZI, Paolo, « Lo specchio di Platone e gli specchi di Merleau-Ponty. Sul “fondo immémorial del visibile”, l'onirismo della percezione e il pensiero della pittura », *op. cit.*
- JALLEY, Emile, *Freud, Wallon, Lacan – L'Enfant au miroir*, Paris, Epel Editions, 2017
- KUNDERA, Milan, *Zert* [1967], tr. fr. M. Aymonin révisée par C. Courtot et M. Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 2012
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Revue française de Psychanalyse* volume 13, n° 4, 1949, p. 449-455, repris dans Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100
- LACAN, Jacques « Propos sur la causalité psychique », dans L. Bonnafé, H. Ey, S. Follin, J. Lacan, J. Rouart, *Le problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses*, Actes du Colloque de Bonneval, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, p. 21-60, repris dans J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 151-193

- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre IV : La relation d'objet*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1994
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971
- LYOTARD, Jean-François, « Freud selon Cézanne », *op. cit.*
- LYOTARD, Jean-François, « L'acinéma », *Revue d'esthétique*, XXVI, 2-4, numéro spécial, *Cinéma, théorie, lectures*, textes réunis et présentés par D. Noguez, 1978, p. 357-369
- MARIN, Louis, « Représentation et simulacre », *op. cit.*
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in « Les temps Modernes », N. 26, 1947, pp. 930-947.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Les relations avec autrui chez l'enfant », cours de Sorbonne 1950-1951 publié par le Centre de Documentation Universitaire en 1962, repris dans M.

Merleau-Ponty, *Parcours. 1935-1951*, Paris, Verdier, 1997, p. 147-229.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*
- MILGRAM, P., TAKEMURA, Haruo, UTSUMI, Akira, KISHINO, Fumio, « Augmented Reality : A Class of Displays On The Reality-Virtuality Continuum », dans *Telem manipulator and Telepresence Technologies*, N. 282, December 1995, The International Society for Optics and Photonics
- MITCHELL, William J. Thomas, « Que veulent réellement les images ? », *op. cit.*
- MITCHELL, William J. Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.*
- MONTANI, Pietro « Ma Google Glass è uno schermo ? », dans M. Carbone (éd.), *Schermi/Screens*, « Rivista di estetica », N. 55, 2014, p. 169-182
- NIETZSCHE, Friedrich, « Fragments posthumes. Automne 1869-Printemps 1872 » *op. cit.*
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, *op. cit.*
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo. Comment on devient ce qu'on est*, *op. cit.*
- NIJHUIS, Marta, « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », *op. cit.*

- PINOTTI, Andrea (propos recueillis par), « La trama del tempo sulle immagini », dans « Il Manifesto », 29 mars 2006 disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.artecarte.it/primo/articolo.php?nn=510>
- PIRETTO Gian Piero, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001
- PIRETTO Gian Piero, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Cortina, 2010
- PLATON, *République*, trad. fr. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2002
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, *op. cit.*
- ROVELLI, Carlo, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017, tr. fr. S. Lem, *L'ordre du temps*, Paris, Flammarion, 2018
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Lord of the Rings* [1966], tr. fr. de F. Ledoux, *Le seigneur des anneaux, I - La Communauté de l'Anneau*, Paris, Christian Bourgois, 2007
- WAJCMAN, G., *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*
- WALLON, Henri, « Comment se développe, chez l'enfant, la notion du corps propre », dans *Journal de psychologie*, vol. XXVIII, nov.-déc. 1931, p. 705-748
- WALLON, Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, 2009

- ŽIŽEK, Slavoj, « Matrix riletto da Žižek », dans « Il Manifesto », 8 giugno 2003

Les pouvoirs de miroir du voile

*Tissu ; toile ; écran ; surface ; prisme ; femme ; vérité ; « vérité(s) » ;
dé-loignement (Ent-fernung)*

- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures, op. cit.*
- BRUNO, Giuliana, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and media, op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *L'amore al tempo del nichilismo, op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique, op. cit.*
- CARBONE, Mauro, « Vieni a vivere da me. La seduzione degli schermi oggi », dans M.G. De Luca et P. Montani (éd.), *L'abitare possibile*, Milan : Bruno Mondadori, à paraître
- CORTENOVA, Giorgio, Petrova, Evgeniya (éds.), *Kasimir Malevitč e le sacre icone russe: avanguardia e tradizioni, op. cit.*
- DALMASSO, Anna Caterina, « Le médium visible. Interface opaque et immersivité non mimétique », *op. cit.*
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective, op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*

- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche, op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les édition de Minuit, 1988
- DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978
- EISENSTEIN, Sergei , « Du cinéma en relief », dans Id. *Le mouvement de l'art*, Paris : Cerf, 1986
- HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 1994
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer, 1927, tr. fr. F. Vezin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986
- HEIDEGGER, Martin, « Alétheia » [1954] (contribution à l'anthologie célébrant le 350ème anniversaire du Humanistisches Gymnasium de Constance, présentée pour la première fois dans un cours universitaire inédit du 1943), dans Heidegger, *Vortrage und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954, tr. fr. A. Préau, « Alétheia », dans Heidegger, *Essais et conférences*, p. 311-341
- KAGANOFSKY, Lilya, « *Solaris and the White, White Screen* », *op. cit.*
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*
- LOJKINE Stéphane, *L'écran de la représentation, op. cit*
- LUCRÈCE, *De la nature, op. cit.*

- MANOVICH, Lev, « Digital Cinema As Animated Painting », *op. cit.*
- MANNONI, Laurent. PESENTI CAMPAGNOLI Donata, *Lanterne magique et film peint. Quatre-cents ans de cinéma*, avant-propos de F. F. Coppola, Paris, Éditions de la Martinière, 2009
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*
- MILGRAM, P., TAKEMURA, Haruo, UTSUMI, Akira, KISHINO, Fumio, « Augmented Reality : A Class of Displays On The Reality-Virtuality Continuum », *op. cit.*
- MITCHELL, William J. Thomas, « Que veulent réellement les images ? », *op. cit.*
- MITCHELL, William J. Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, *op. cit.*
- MOHOLY-NAGY, László, « The New Vision » [1928], in Id. *The New Vision (1928 fourth revised edition 1947) and Abstract of an Artist*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1947
- MOHOLY-NAGY, László, *Malerei Fotografie Film* [1925-1927], Berlin : Gebr. Mann Verlag, tr. fr. C. Wermester, J. Kempf et G. Dallez, « Peinture, photographie, film », dans Id. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993

- MONTANI, Pietro « Ma Google Glass è uno schermo ? », *op. cit.*
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris : Éditions Métailié, 2000
- NASSIM ABOUDRAR, Bruno, *Comment le voile est devenu musulman*, Paris, Flammarion, 2014
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, *op. cit.*
- NIJHUIS, Marta, « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », *op. cit.*
- NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Saïs* [1802], tr. fr. G. Bianquis, « Les Disciples de Saïs », dans Id., *Petits Écrits*, Paris, Aubier, 1947
- PLATON, *République*, *op. cit.*
- PLATON, *Sophiste*, *op. cit.*
- PLATON, « Théétète », dans Id. *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, tr. fr. A. Diès, Paris, Gallimard, 1992
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, *op. cit.*
- PLUTARQUE, *Œuvres morales, Isis et Osiris* éd. et trad. par C. Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1988
- SOMAINI, Antonio, « Fotografia, cinema, montaggio. La “nuova visione” di László Moholy-Nagy », dans L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* [1925-1927], Berlin, Gebr. Mann Verlag, tr. it. B. Reichlin, *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di Antonio Somaini, Turin, Einaudi, 2010, p. IX-LVI

- WILDE, Oscar, *The Decay of Lying* [1889], tr. fr. H. Rebell, *Le déclin du mensonge*, Paris, Berg International, 2015

Regards, désir, jouissance

Punctum ; Objet petit a ; inquiétante étrangeté ; Imaginaire, Symbolique, Réel ; libido ; lamelle ; non-mort ; anamorphose ; Inconscient (Id) ; Chose; feu ; coupure ; Surmoi ; irréprésentable, sublime

- ARENDT, Hannah, *The Life of the Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, tr. fr. L. Lotringer, *La vie de l'esprit*, Paris, P.U.F., 1983
- BAL, Mieke, *A Mieke Bal Reader*, Chicago-London, Chicago University Press, 2006
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*
- BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*
- BODINI, Jacopo, « Reflexioni. Lo sguardo che ruba l'anima », *op. cit.*

- BOEHM, Gottfried, « Die Wiederkehr der Bilde », dans Id. (éd.), *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, LEVIN, David Michael, *La carne e la voce*, Milan, Mimesis, 2003
- CARBONE, Mauro, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, « L'insostenibile compiacenza del Superio », introduction à l'édition italienne de S. Žižek, *How to Read Lacan*, London, Granta, 2006, tr. it. M. Nijhuis, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 9-19
- CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*, *op. cit.*
- CARBONE, Mauro, « Vieni a vivere da me. La seduzione degli schermi oggi », *op. cit.*
- CARDELUS, Maggie, « Qualcosa deve rimanere », in M. de Paolo, F. Fimiani, A. Trotta (éds.), *Fisigniomonia del Senso, Immagini, Segni, Discorsi*, Napoli, Liguori Editore, 2011
- CARDELUS, Maggie, « Fenomeni Emergenti, » <http://maggiecardelus.com/texts/fenomeni-emergenti-2/>
- CARMAGNOLA, Fulvio, *Abbagliati e confusi. Una discussione sull'etica delle immagini*, Milano, Christian Marinotti, 2010

- CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, *op. cit.*
- CORTENOVA, Giorgio, Petrova, Evgeniya (éds.), *Kasimir Malevitč e le sacre icone russe: avanguardia e tradizioni*, *op. cit.*
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, *op. cit.*
- DELAUNAY, Robert, « La Lumière », dans *Du cubisme à l'art abstrait. Cahiers inédits de R. Delaunay*, Documents inédits publiés par P. Francastel, « Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études », Paris, S.E.V.P.E.N., 1957
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, *op. cit.*
- DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre* [1987], Paris, Des Femmes, 1998
- DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, *op. cit.*
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'image brûle » [2004], dans L. Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes : Editions Cécile Defaut, 2006, p. 11-52
- FIMIANI, Filippo, « Anime di carta », <http://maggiecardelus.com/texts/anime-di-carta/>

- FREUD, Sigmund, « Die Traumdeutung » [1898], in *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt am Main 1940, vol. II-III, tr. fr. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Raus, F. Robert, *L'interprétation du rêve*, dans Id. Œuvres complètes, vol. IV, publication dirigée par A. Bourguignon et P. Cotet, J. Laplanche (directeur scientifique), Paris, PUF, 1996
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, in « Imago », n° 5, 1919, pp. 297-324, tr. fr. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985
- FREUD, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], tr. fr. J. Altounian *et alii*, « Au-delà du principe de plaisir », dans Id. Œuvres complètes, vol. XV, publication dirigée par A. Bourguignon et P. Cotet, J. Laplanche (directeur scientifique), Paris, PUF, 1996, p. 288-294
- GAMBAZZI, Paolo, *L'occhio e il suo inconscio*, *op. cit.*
- HERMÈS TRISMÉGISTE, *Corpus Hermeticum*, tome I, *Poimandrès*, Traités I-XII, texte établi par A. D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1945
- KAGANOFISKY, Lilya, « *Solaris and the White, White Screen* », *op. cit.*
- KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, *op. cit.*
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *op. cit.*

- LACAN, Jacques « Propos sur la causalité psychique », *op. cit.*
- LACAN, Jacques, « La chose freudienne ou sens du retour à Freud en psychanalyse », dans *L'évolution psychiatrique*, n° 1, 1956, repris dans Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 401-436
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre IV : La relation d'objet*, *op. cit.*
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre X : L'angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*
- LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, *op. cit.*
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, *op. cit.*
- LYOTARD, Jean-François, « Freud selon Cézanne » *op. cit.*
- LYOTARD, Jean-François, « L'acinéma », *op. cit.*
- MANOVICH, Lev, « Digital Cinema As Animated Painting », *op. cit.*
- MANNONI, Laurent. PESENTI CAMPAGNOLI Donata, *Lanterne magique et film peint. Quatre-cents ans de cinéma*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968
- MISIANO, Viktor (propos recueillis par), « Doing Life : A Conversation With Maggie Cardelús » <http://maggiecardelus.com/texts/a-conversation-with-maggie-cardelus/>
- MOHOLY-NAGY, László, « The New Vision » *op. cit.*
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film*, *op. cit.*
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, *op. cit.*
- NIJHUIS, Marta, « Se *Lo Scherzo* non fa ridere. Considerazioni a partire dal primo romanzo di Kundera », dans M. Carbone, S. Frangi, C. Rozzoni (éds.), *L'Europa dopo l'Europa, l'individuazione anziché l'individuo*, Milano, Mimesis, 2008, p. 85-101
- NIJHUIS, Marta, « Vous avez dit écrans ? Entre miroir et voile, le voile prismatique », *op. cit.*
- NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Saïs* [1802], tr. fr. G. Bianquis, « Les Disciples de Saïs », dans Id., *Petits Écrits*, Paris, Aubier, 1947
- PARMIGGIANI, C., « Etoile, sang, esprit. Entretien avec Elisabetta Mondello », in Id., *Livre d'heures. Dessins de projets*, Genève-Milan, MAMCO-Mazzotta, 1996

- PETROSINO, Silvano, *Piccola metafisica della luce*, Milan, Jaca Book, 2004
- PINOTTI, Andrea - SOMAINI, Antonio [éds], *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, *op. cit.*
- PIRETTO Gian Piero, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, *op. cit.*
- PIRETTO Gian Piero, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, *op. cit.*
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, *op. cit.*
- RABOUIN, David (propos recueillis par), « Entretien avec Slavoj Žižek. Le désir ou la trahison du bonheur », dans *Le magazine littéraire*, N. 455, juillet-août 2006
- RECALCATI, Massimo, « Le tre estetiche di Lacan », dans *The Symptom. Online Journal for [lacan.com](http://www.lacan.com)*, n° 6, primavera 2005, http://www.lacan.com/symptom6_articles/recalcati-estetichedilacan.html
- SAINT-JALM, Jean-Marie, « De la fortune d'un échec photographique », disponible à l'adresse internet suivante <http://www.galerie-photo.com/voiture-jacques-henri-lartigue-analyse.html#2>
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943
- SOMAINI, Antonio, « Fotografia, cinema, montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy », *op. cit.*

- TRUFFAUT, François (propos recueillis par), *Hitchcock Truffaut. Édition définitive, op. cit.*
- VALÉRY, Paul, *Mauvaises pensées et autres* [1941], in Id., J. Hytier (éd.), *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 1960
- WAJCMAN, G., *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, op. cit.*
- ŽIŽEK, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London-New York, Verso, 1997
- ŽIŽEK, Slavoj, « Matrix riletto da Žižek », *op. cit.*
- ŽIŽEK, Slavoj, *Organes sans corps. Deleuze et conséquences, op. cit.*
- ŽIŽEK, Slavoj, *How to Read Lacan*, London, Granta 2006, tr. fr. de I. Vodoz, *Comment lire Lacan*, Caen, Nous, 2011
- ŽIŽEK, Slavoj, « Beckett With Lacan », disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.lacan.com/article/?page_id=78

Autres textes consultés

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992
- BOULGAKOV, Mikhaïl, *Мастер и Маргарита* [1967], tr. fr. C. Ligny, *Le Maître et Marguerite*, Paris : Laffont, 2012

- DERRIDA, Jacques, *Fichus. Discours de Francfort*, Paris, Galilée, 2002
- ELIOT, Thomas Stearns, *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1943, tr. fr. P. Leyris, *Quatre Quatuors*, Paris, Seuil, 1950
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1967, tr. fr. Claude et Carmen Durand, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1995
- KEROUAC, Jack, *Windblown World : The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, New York, Penguin, 2006, tr. fr. P. Guglielmina, *Journaux de bord. 1947-1954*, Paris, Gallimard, 2015
- SCHNEIDER, Alan, « On Directing *Film* » [1969], dans S. Beckett, *Film : Complete Scenario, Illustrations, Production Shots*, London, Faber and Faber, 1972, p. 63-94

Filmographie

Note : j'inclus ici les films cités tout au long de la recherche. Ils sont présentés par ordre chronologique.

- *Le manoir du diable*

Année : 1896

Réalisation : Georges Méliès

Scénario : Georges Méliès

Photographie : Georges Méliès

Montage : Craig Herring

Production : Star Film

Pays : France

Durée : 2 minutes

Format : couleur (colorié à la main) / muet

- *Uncle Josh at the Moving Picture Show*

Année : 1902

Réalisation : Edwin S. Porter

Scénario : Edwin S. Porter

Photographie : Edwin S. Porter

Production : Edison Manufacturing Company

Pays : USA

Durée : 2 min

Format : noir et blanc / muet

• *Metropolis*

Année : 1927

Réalisation : Fritz Lang

Scénario : Thea von Harbou

Assistant réalisateur : Slatan Dudow

Photographie : Karl Freund, Günther Rittau

Décors : Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht

Musique : Gottfried Huppertz

Production : Erich Pommer (Universum Film)

Pays : Allemagne

Durée : 150 minutes

Format : noir et blanc / muet

• *Un chien andalou*

Année : 1928

Réalisation : Luis Buñuel

Scénario : Salvador Dalí, Luis Buñuel

Photographie : Albert Duverger

Montage : Luis Buñuel

Décors : Pierre Schilznech

Production : Luis Buñuel

Pays : France

Durée : 21 minutes

Format : noir et blanc / muet

• *The Circus* [*Le Cirque*]

Année : 1928

Réalisation : Charlie Chaplin

Scénario : Charlie Chaplin

Assistant réalisateur : Harry Crocker

Photographie : Roland Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt

Montage : Charlie Chaplin

Musique : Charlie Chaplin

Production : Charles Chaplin Productions

Pays : États-Unis

Durée : 70 minutes

Format : noir et blanc / muet

• *Pluto's Judgment Day* [*Le Jour du jugement de Pluto*]

Année : 1935

Réalisation : David Hand

Animation : Norman Ferguson, Dick Lundy, Hamilton Luske,
Fred Moore, Bill Roberts

Musique : Frank Churchill, Leigh Harline

Production : Walt Disney Productions

Pays : États-Unis

Durée : 9 minutes

Format : animation / couleur / son

• *Snow White and the Seven Dwarfs* [*Blanche-Neige et les Sept Nains*]

Année : 1937

Réalisation : David Hand

Scénario : Ted Sears, Otto Englander, Earl Hurd, Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Dick Rickard, Merrill De Maris et Webb Smith d'après *Schneewittchen* de Jacob et Wilhelm Grimm (1812)

Assistant réalisateur : Hal Adelquist, Ford Beebe Jr., Carl Fallberg, Mike Holoboff

Animation : Hamilton Luske, Vladimir Tytla, Fred Moore et Norman Ferguson

Décors : Samuel Armstrong

Musique : Leigh Harline et Paul J. Smith

Production : Walt Disney Productions

Pays : États-Unis

Durée : 83 minutes

Format : animation couleur / son

• *The Wizard of Oz* [*Le magicien d'Oz*]

Année : 1939

Réalisation : Victor Fleming

Scénario : Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf
d'après le roman de L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*
(1900)

Assistant réalisateur : Al Shenberg, Harold Weinberger,
Wallace Worsley Jr.

Photographie : Harold Rosson et Allen M. Davey

Montage : Blanche Sewell

Décors : William A. Horning

Musique : Harold Arlen

Production : Metro-Goldwyn-Mayer et Loew's Incorporated

Pays : États-Unis

Durée : 98 minutes

Format : couleur / son

• *Casablanca*

Année : 1942

Réalisation : Michael Curtiz

Scénario : Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch,
d'après la pièce théâtrale de Murray Burnett et Joan Alison
Everybody Comes to Rick's (1938)

Assistant réalisateur : Lee Katz

Photographie : Arthur Edson

Montage : Owen Marks

Musique : Max Steiner

Décors : George J. Hopkins

Production : Warner Bros. – First National Pictures

Pays : États-Unis

Durée : 102 minutes

Format : noir et blanc / son

• *Spellbound* [*La Maison du docteur Edwardes*]

Année : 1945

Réalisation : Alfred Hitchcock

Scénario : Ben Hecht, d'après le roman de John Leslie Palmer et de Hilary Aidan Saint George Saunders (sous le pseudonyme collectif de Francis Beeding), *The House Of Dr. Edwardes* (1927)

Assistant réalisateur : Lowell J. Farrell

Photographie : George Barnes

Montage : Hal C. Kern et William H. Ziegler

Musique : Miklós Rózsa

Décors : Salvador Dalí, John Ewing, Emile Kuri

Production : Selznick International Pictures et Vanguard Films Inc.

Pays : États-Unis

Durée : 111 minutes

Format : noir et blanc / son

• *The Lady From Shanghai* [*La Dame de Shanghai*]

Année : 1947

Réalisation : Orson Welles

Scénario : Orson Welles, d'après le roman de Sherwood King,
If I Die Before I Wake, 1938

Assistant réalisateur : Sam Nelson

Photographie : Charles Lawton Jr., Rudolph Maté

Montage : Viola Lawrence

Musique : Heinz Roemheld, Morris Stoloff

Décors : Stephen Goosson, Sturges Carne

Production : Orson Welles ; William Castle et Richard Wilson
(associés)

Pays : États-Unis

Durée : 87 minutes

Format : noir et blanc / son

• *Rear Window* [*Fenêtre sur cour*]

Année : 1954

Réalisation : Alfred Hitchcock

Scénario : John M. Hayes, d'après la nouvelle de Cornell
Woolrich (sous le pseudonyme de William Irish), *It Had to be
Murder*, 1946

Assistant réalisateur : Herbert Coleman

Photographie : Robert Burks

Montage : George Tomasini

Musique : Franz Waxman

Décors : Sam Comer et Ray Moyer

Production : Paramount Pictures et Patron Inc.

Pays : États-Unis

Durée : 109 minutes

Format : couleur / son

• *Invasion of the Body Snatchers* [L'Invasion des profanateurs de sépultures]

Année : 1956

Réalisation : Don Siegel

Scénario : Daniel Mainwaring, Richard Collins, d'après d'après le roman de Jack Finney, *The Body Snatchers* [L'Invasion des profanateurs], 1955.

Assistant réalisateur : Bill Beaudine Jr., Richard Maybery

Photographie : Ellsworth Fredericks

Montage : Robert S. Eisen

Musique : Carmen Dragon

Décors : Ted Haworth

Production : Walter Wanger Productions

Pays : États-Unis

Durée : 80 minutes

Format : noir et blanc / son

• *Film*

Année : 1964

Réalisation : Alan Schneider

Scénario : Samuel Beckett

Photographie : Boris Kaufman

Montage : Sidney Meyers

Décors : Burr Smidt

Pays : États-Unis

Durée : 22 minutes

Format : noir et blanc / son

• *Alien*

Année : 1979

Réalisation : Ridley Scott

Scénario : Dan O'Bannon

Assistant réalisateur : Paul Ibbetson

Photographie : Derek Vanlint

Montage : Terry Rawlings, Peter Weatherley

Musique : Jerry Goldsmith

Décors : Michael Seymour

Production : Twentieth Century Fox

Pays : Royaume Uni, États-Unis

Durée : 117 minutes

Format : couleur / son

• *Зеркало* [*Le miroir*]

Année : 1975

Réalisation : Andreï Tarkovski

Scénario : Alexandre Micharine et Andreï Tarkovski, Poèmes d'Arseni Tarkovski

Assistant réalisateur : Mariya Chugunova, Larisa Tarkovskaya

Photographie : Georgy Rerberg

Montage : Ludmila Feiginova

Musique : Edouard Artemiev

Production : Mosfilm

Pays : Union des républiques socialistes soviétiques

Durée : 106 minutes

Format : couleur / son

• *The Shining* [*Shining*]

Année : 1980

Réalisation : Stanley Kubrick

Scénario : Stanley Kubrick, Diane Johnson d'après le roman de Stephen King, *The Shining*, 1977

Assistant réalisateur : Brian Cook, Terry Needham, Michael Stevenson

Photographie : John Alcott

Montage : Ray Lovejoy

Musique : Wendy Carlos, Rachel Elkind

Décors : Roy Walker

Production : Stanley Kubrick

Pays : États-Unis, Royaume Uni

Durée : 102 minutes

Format : couleur / son

- *The Thing*

Année : 1982

Réalisation : John Carpenter

Scénario : Bill Lancaster, d'après l'œuvre de John W. Campbell (sous le pseudonyme de Don A. Stuart), *Who Goes There ?* (1938)

Assistant réalisateur : Larry Franco

Photographie : Dean Cundey

Montage : Todd Ramsay

Musique : Ennio Morricone

Décors : John L. Lloyd

Production : Universal

Pays : États-Unis

Durée : 109 minutes

Format : couleur / son

- *Blade Runner*

Année : 1982 (*Director's Cut*, 1992)

Réalisation : Ridley Scott

Scénario : David Webb Peoples et Hampton Fancher, d'après le roman de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* [*Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*], 1966

Assistant réalisateur : Newton Arnold, Peter Cornberg

Photographie : Jordan Cronenweth

Montage : Marsha Nakashima, Terry Rawlings

Musique : Vangelis

Décors : Lawrence G. Paull, David L. Snyder e Linda DeScenna

Production : The Ladd Company, Sir Run Run Shaw, Tandem Productions

Pays : États-Unis

Durée : 117 minutes (*Director's Cut*, 116 minutes)

Format : couleur / son

• *The Matrix* [*Matrix*]

Année : 1999

Réalisation : Les Wachowski

Scénario : Les Wachowski

Assistant réalisateur : Colin Fletcher, James McTeigue, Toby Pease

Photographie : Bill Pope

Montage : Zach Staenberg

Décors : Lisa « Blitz » Brennan, Tim Ferrier, Marta McElroy

Musique : Don Davis

Production : Warner Bros., Village Roadshow Pictures,
Groucho II Film Partnership et Silver Pictures

Pays : États-Unis, Australie

Durée : 130 minutes

Format : couleur / son

• « Mexico » [« Mexique »], contribution d'Alejandro
González Iñárritu pour le film collectif *11'09''01-September 11*

Année : 2002

Réalisation : Alejandro González Iñárritu

Pays : Mexique

Durée : 11 minutes et 9 secondes

Format : couleur / son

• *The Pervert's Guide to Cinema*

Année : 2006

Réalisation : Sophie Fiennes

Scénario : Slavoj Žižek

Photographie : Remko Schnorr

Montage : Sophie Fiennes, Marek Kralovsky, Ethel Shepherd

Musique : Brian Eno

Production : Mischief Films, Amoeba Film

Pays : Royaume Uni, Autriche, Pays Bas

Durée : 150 minutes

Format : couleur / son

• *Mirrors*

Année : 2008

Réalisation : Alexandre Aja

Scénario : Alexandre Aja, Grégory Levasseur

Assistant réalisateur : Nick Heckstall-Smith

Photographie : Maxime Alexandre

Montage : Baxter

Décors : Joseph Nemeč III

Musique : Javier Navarrete

Production : New Regency Pictures, Regency Enterprises et Twentieth Century Fox Partnership et Silver Pictures

Pays : États-Unis, Roumanie, Allemagne

Durée : 111 minutes

Format : couleur / son

• *Only Lovers Left Alive*

Année : 2013

Réalisation : Jim Jarmusch

Scénario : Jim Jarmusch

Assistant réalisateur : Sebastian Fahr-Brix

Photographie : Yorick Le Saux

Montage : Affonso Gonçalves

Musique : Jozef van Wissem

Décors : Christiane Krumwiede, Malte Nitsche

Production : Zakaria Alaoui et Reinhard Brundig

Pays : Royaume Uni, Allemagne

Durée : 123 minutes

Format : couleur / son

- *What's On Your Mind ?*

Année : 2014

Réalisation : Shaun Higton

Scénario : Shaun Higton

Photographie : Hans Kristian Riise

Montage : Patrick Larsgaard

Musique : James Craft, Johannes Ringen

Production : Andrew Adam Higton, Espen Rosseland Pettersen

Pays : Norvège

Durée : 3 minutes

Format : couleur / son

- *The Circle [Le Cercle]*

Année : 2017

Réalisation : James Ponsoldt

Scénario : James Ponsoldt, d'après le roman de Dave Eggers

The Circle [Le Cercle], 2013

Assistant réalisateur : Nicolas Harvard

Photographie : Matthew Libatique

Montage : Lisa Lassek

Musique : Danny Elfman

Décors : Gerald Sullivan

Production : EuropaCorp, Imagenation Abu Dhabi, Likely

Story, Playtone

Pays : États-Unis, Émirats arabes unis

Durée : 110 minutes

Format : couleur / son

Artistes modernes et contemporains cités¹

- ADRIEN M et CLAIRE B (1979 et 1978)

<https://www.am-cb.net>

- AUBERTIN, Bernard (1934-2015)

- van AARDE, Treska (?)

- BACON, Francis (1909-1992)

<http://www.francis-bacon.com>

- BOLIN, Liu (1973)

www.liubolinart.com

- BLUMENFELD, Erwin (1897-1969)

- BUREN, Daniel (1938)

<https://danielburen.com>

- CARDELÚS, Maggie (1962)

<https://maggiecardelus.com>

- CATALA, Antoine (1975)

<http://aaaaaaa.org>

- CATTELAN, Maurizio (1960)

- CHRISTO ET JEANNE-CLAUDE (1935 et 1935-2009)

<https://www.christojeanneclaude.net>

- CROWE, Justin (1988) USA

<http://www.justincrowestudio.com>

¹ J'ai transcrit des liens internet uniquement pour les artistes auxquels est associé un site officiel.

- DALÍ, Salvador (1904-1989)
<https://www.salvador-dali.org>
- DAWE, Gabriel (1973)
<http://www.gabrieldawe.com>
- DIAZ, Allison (1984)
<http://allisondiaz.blogspot.com>
- DUCHAMP, Marcel (1887-1968)
- ECHELMAN, Janet (1966)
<http://www.echelman.com>
- ELIASSON, Olafur (1967)
<http://www.olafureliasson.net>
- EWERS, Bjoern (1977)
<http://studio314.de>
- FARWELL, Brad (1975)
<http://bradfarwell.com>
- GRAHAM, Dan (1942)
- GROTTJANN, Mark (1968)
- HADRAVA, Jakub (1985)
<http://www.jakubhadrava.cz>
- HIPGNOSIS STUDIO
<http://www.hipgnosiscovers.com>
- HONGBO, Li (1974)
- HUAN, Zhang (1965)
<http://www.zhanghuan.com>

- HURWITZ, Jonty (1969)
<https://www.jontyhurwitz.com>
- KLEIN, Yves (1928-1962)
<http://www.yvesklein.com>
- KUKLA, Daniel (1983)
<https://www.danielkukla.com>
- KUSAMA, Yayoi (1929)
<http://yayoi-kusama.jp>
- LATRIGUE, Jacques-Henri (1894-1986)
<https://www.lartigue.org>
- LEGRAND, Julie (1973)
<http://www.julielegrand.com/index.html>
- MAGRITTE, René (1898-1957)
<http://www.magritte.be>
- MALÉVITCH, Kasimir Severinovitch (1879-1935)
- MEADE, Alexa (1986)
<https://alexameade.com>
- MILI, Gjion (1904-1984)
- MOHOLY-NAGY, Laszlo (1895-1946)
- MOLINA, Laure (1976)
<http://www.lauremolina.com>
- NETO, Ernesto (1964)
- NICOLAI, Jan (1949)
- NIJHUIS, Marta (1983)

<https://www.martwork.net>

- ONO, Yoko (1933)

<http://imaginepeace.com>

- OSMANN, Murad (1085)

<https://followmeto.travel>

- PARMIGGIANI, Claudio (1943)
- RAY, Man (1890-1976)
- ROWER, Holton (1962)

<http://holtonrower.com>

- SANDBACK, Fred (1943-2003)

<https://www.fredsandbackarchive.org>

- SARACENO, Tomás (1973)

<http://tomassaraceno.com>

- SIMMONS & BURKE (1983 et 1983)

<https://www.simmonsandburke.com>

- SNEE, Aric (?)

<http://www.aricsnee.com/news.html>

- TOSCANI, Oliviero (1942)

<http://www.olivierotoscani.com>

- WILLIAMS, Laura (1996)

<https://www.laurawilliamsart.co.uk>

Autres artistes cités

- ALBERT, Leon Battista (1404-1472)
- BRUNELLESCHI, Filippo (1377-1446)
- DONI, Paolo (Paolo Uccello) (1397-1475)
- DÜRER, Albrecht (1471-1528)
- van EYCK, Jan (1390-1441)
- della FRANCESCA, Piero (1416/1417)
- HOLBEIN, Hans (1497-1543)
- PHIDIAS (490 a.J.C.- 430 a.J.C.)
- SANMARTINO, Giuseppe (1720-1793)
- VELÁSQUEZ, Diego (1599-1660)
- da VINCI, Leonardo (1452-1519)

Index des Noms et des sujets *

- 3D
228, 229, 459, 477,
548, 550
- Actualité (binôme
actualité-virtualité)
30, 293, 300, 313,
316, 399, 449, 464,
538, 592
- Agamben, Giorgio
348
- Aja, Alexandre
329, 333
- Alberti, Leon
Battista
21, 39, 143, 144,
146, 150, 393, 438,
462, 475, 531,
- Aletheia (ἀλήθεια)
38, 544, 545
- Algordanza
(entreprise)
341
- Alloa, Emmanuel
206
- Altérité
120, 185, 195, 196,
212, 223, 224, 227,
273, 333, 350, 559
- Altounian, Janine
354
- Anamorphose
27-29, 167, 168, 267,
269, 270
- Anaxagore
282
- Apollinien
82, 84, 86, 91, 208,
502
- Après-coup
131, 158
- Arasse, Daniel
144
- Arendt, Hannah
536
- Aristote
282
- Aubertin, Bernard
343, 344
- Augé, Marc
502
- Augustin
133
- Aura (Benjamin)
39, 329, 347-352,
362, 373, 553-556,
558, 590, 596
- Aymonin, Marcel
172
- Backes, Jean-Louis
364
- Bacon, Francis
18, 101-103, 587,
- Bakhtine, Mikhaïl
502
- Bal, Mieke
334
- Baldari, Flavia
4
- Ballange, Guy
135
- Barbero, Anna
Maria
4
- Bardenne, Claire
(Adrien M et Claire B)
28, 303, 306, 308, 309,
311, 312, 314
- Barthes, Roland
19, 21, 113, 114, 115,
117, 123, 131, 264,
297, 313, 314, 354,
358, 373, 485
- Baudelaire, Charles
31, 347-349
- Bazin, André
245
- Beaulieu, Alain
316
- Beckett, Samuel
23, 174, 177, 183,
197, 224, 371, 591
- Bellour, Raymond
110, 134
- Benetton
(entreprise)
19, 116, 117, 119
- Benjamin, Walter
13-15, 31, 32, 39,
253, 329, 343,
347-350, 352, 362,
377, 553-555, 590
- Bergman, Ingrid
160
- Bergson, Henri
295, 298, 398, 459
- Berner, Christian
49
- Bernini, Gian
Lorenzo
152, 430
- Besson, Françoise
428, 429
- Beyssade, Jean-
Marie
144
- Beyssade, Michelle
144
- Bianquis, Geneviève
540
- Bloch, Henriette
220

* L'index ne concerne pas la section des Annexes

- Blondel, Eric
542
- Blumenfeld, Erwin
34, 394, 395, 397,
399, 400
- Bodini, Jacopo
4, 430, 433, 445, 449
- Boehm, Gottfried
159, 160, 164
- Bohr, Niels
577
- Boidy, Maxime
245
- Boîte de sardines
165-168, 201, 268,
348, 567
- Borradori, Giovanna
3, 4
- Boulgakov, Mikhaïl
31, 345, 363, 466,
468, 498
- Bourguignon,
André
198, 354
- Bourlez, Fabrice
348
- Brigliano, Valeria
4
- British Humanist
Association
595
- Brolly, Jean
343
- Brother
(entreprise)
451
- Brunelleschi,
Filippo
137-139, 142, 143
- Bruno, Giuliana
44, 46, 47, 91, 144
- Bruñuel, Louis
164
- Buhot de Launay,
Marc
33, 364
- Buren, Daniel
17, 63, 64, 589
- Burke, Andrew
(Simmons & Burke)
556, 557
- Capeillères, Fabien
49
- Carbone, Mauro
4, 8, 27, 28, 33, 35,
36, 52, 55, 68, 76,
98, 103, 114, 125,
131, 153, 196, 253,
255, 256, 280, 281,
282, 310, 311, 321,
338, 339, 342, 348,
351, 352, 408, 420,
421, 430, 434-436,
443-446, 449, 451,
455, 456, 458, 471,
473, 474, 481, 493,
535, 542, 591
- Cardelús, Maggie
32, 336, 367, 368,
360, 371, 372, 573,
590
- Carmagnola, Fulvio
347, 354, 358, 359,
- Carpenter, John
79, 246
- Carro, Jean
49
- Cassirer, Ernst
17, 49, 53-59, 65-68,
70, 80, 589
- Castration
167, 269, 568,
570-574, 576,
578-580, 584, 585
- Catala, Antoine
35, 446, 448
- Cattelan, Maurizio
20, 34, 120, 121,
388, 389, 391, 397,
526, 528, 556, 590
- Cavalli, Roberto
4
- Cendre
335, 337, 340-342,
362
- Cézanne, Paul
475, 482-485, 493,
494, 529, 531,
- Chair
II, III, 8, 15, 26, 29,
32, 33, 35, 36, 196,
249, 252-258,
280-282, 303, 310,
322, 323, 328, 329,
351, 354, 362, 373,
399, 401, 408, 409,
410, 415, 420, 430,
434-436, 441, 457,
471, 472, 476, 541,
542
- Chambry, Émile
73
- Chao-errance
28, 90, 91, 255-257,
365
- Chaos
55, 90, 365, 371,
422, 505
- Chaosmos/
chaosmique
26, 28-30, 37, 90, 91,
197, 199, 204, 255,

- 283, 284, 371, 585, 589, 597
- Chaplin, Charlie 288, 290, 291
 - Charbonneau, Patrick 348
 - Charbonnier, Georges 159
 - Charpentrat, Pierre 157
 - Chemama, Roland 220
 - Cheung, Liliana 4
 - Chiasme 164, 169, 170, 249, 272, 313, 320, 550
 - Chitussi, Barbara 348
 - Chklovski, Victor 186
 - Chôra (χώρα) 36, 434, 441
 - Chose (*das Ding*) 79, 183, 221, 226, 231, 235, 237, 238, 245, 361, 362
 - Churchill, Winston 514, 515
 - Cilins, Nicolas 245
 - Colli, Giorgio 33, 70, 71, 84, 86, 90, 364, 540, 586
 - Compulsion de répétition 23, 199, 237, 240, 245, 367, 593, 594
 - Concept 11, 29, 49, 54, 109, 112, 130, 150, 366, 474, 482, 542, 545, 546, 571, 577, 580
 - Conscience (psychique) 8, 25, 26, 114, 117, 122, 158, 184, 217, 253, 254, 258, 263, 264, 269, 278, 345-347, 366, 399, 512
 - Copie (binôme modèle-copie) 16-18, 58, 59, 65, 69, 71-73, 75, 77-80, 85, 86, 92, 98-100, 103, 106, 111, 133, 134, 203, 273, 278, 280, 365, 435, 550, 551, 554, 587, 591
 - Corbellini, Bruno 4
 - Corbellini, Silvana 4
 - Corbellini, Stefano 4
 - Cortenova, Giorgio 491
 - Cosmos 255, 371, 416, 417-420
 - Cotet, Pierre 198, 354
 - Coupure 20, 23, 24, 31, 32, 130, 131, 156, 158, 161, 164, 176, 251, 252, 257, 270, 275, 298, 313, 319, 346, 353, 361, 365, 366, 367, 370-373, 378, 428, 538, 570, 584
 - Courtot, Claude 172
 - Crowe, Justin 523, 524
 - Cubify (entreprise) 228-230
 - Curtiz, Michael 20, 127
 - Dalì, Salvador 22, 161, 162, 164
 - Dalmasso, Anna Caterina 4, 310-312, 449
 - Damisch, Hubert 132, 141, 142
 - Dawe, Gabriel 34, 401-405, 408, 591
 - de Beistegui, Miguel 111, 113
 - de Courville, Stanislas 3
 - de Gandillac, Maurice 84, 349
 - De Luca, Pina (De Luca Maria Giuseppina) 76, 443
 - de Paolo, Marina 366
 - de Robertis, Domenico 137
 - de Saint-Jalm, Jean-Marie 306

- de Saussure, Ferdinand
200
- de Vinci, Leonarde
132
- Debray, Régis
23, 158, 201,
203-208, 225, 553,
576
- Déformation
27, 28, 65, 69, 111,
167, 268, 277, 280,
284, 303, 306, 307,
313, 365, 371, 410,
473, 574
- del Pup, Alberica
4
- Delaunay, Robert
435, 436, 484
- Deleuze, Gilles
II, III, IV, V, 8, 17,
19, 35, 52, 68-72, 75,
77-80, 83, 84, 86, 87,
90-92, 98-101,
106-113, 123-127,
131, 134, 139, 140,
156, 179, 181, 195,
197, 199, 207, 208,
211, 241, 255, 256,
283-287, 293-295,
298, 316, 317,
319-323, 338, 341,
342, 364, 365, 373,
375, 379, 397, 399,
409, 410, 438, 449,
463, 464, 471, 537,
575, 591, 598, 599
- della Francesca, Piero
475
- Demiurge
51, 60, 435
- Denat de Guillebon, Jeanne-Claude
(Christo et Jeanne-Claude)
34, 391, 392
- Dépret, Eric
220
- Derrida, Jacques
10-12, 341, 539, 546,
547, 558, 562,
570-572, 576, 578,
580, 585
- Descartes, René
144, 452, 463
- Désir
III, V, 21, 22, 24, 25,
29, 30, 36, 37, 83,
129, 130, 133, 134,
140, 149, 151, 156,
158, 159, 161, 164,
165, 170, 176, 183,
185, 195, 196, 201,
211, 212, 221, 227,
231, 235, 236, 238,
242, 245, 269, 270,
313, 329, 337, 342,
350, 361, 380, 410,
429, 476, 483-485,
493-496, 516, 522,
523, 525, 527, 529,
530, 531, 533, 534,
538, 547, 551, 552,
558, 559, 560, 568,
570, 571, 573, 578,
580, 589, 590
- Devenir
8, 12, 13, 15, 18, 30,
32, 39, 40, 49, 53,
55, 56-58, 63, 79, 80,
87, 89, 91-93, 101,
103, 111, 206, 233,
256, 272, 293, 295,
297, 298, 300, 306,
311, 313, 330, 335,
337, 350, 363, 364,
371, 372, 416, 430,
440, 441, 466, 495,
569, 579, 584, 598
- Diamant
31, 338, 339, 340,
341, 345, 373, 378,
401, 591
- Diaz, Allison
26, 249, 250, 251,
254, 318, 219
- Dick, Philip
76
- Didi-Huberman, Georges
12, 14, 15, 20, 30,
32, 118, 119, 120,
123, 124, 131, 334,
335, 337, 338,
341-343, 345-350,
352, 354, 358, 361,
363, 365, 543, 544,
555, 556, 558, 559,
590
- Diès, Auguste
575
- Dieu
38, 59, 70, 76, 79,
83, 92, 99, 103, 139,
141, 206, 277, 422,
466, 476, 491, 493,
495, 523, 530, 534,
535, 554, 555, 573,
575, 587, 594, 595,
596, 597
- Différence
II, III, IV, V, 8, 15,
16, 23, 33, 35, 37,
44, 54, 71, 75, 83,
85-87, 89, 90-93, 99,

100, 103, 104, 108,
 109, 118, 120, 122,
 123, 125, 126, 131,
 151, 156, 196, 199,
 204, 209, 221, 280,
 298, 318, 319, 321,
 340, 342, 364, 365,
 371, 373, 390, 398,
 406, 408, 409, 416,
 430, 434, 436, 450,
 459, 471, 473, 476,
 484, 504, 538, 550,
 551, 559, 574, 578,
 580, 584, 597
 • Dionysiaque
 26, 85, 86, 91, 208,
 239, 247, 363, 502,
 505, 586, 596
 • Disneyland
 506, 507
 • Disney (entreprise)
 507, 339
 • Doni, Paolo (Paolo
 Uccello)
 475
 • Droste (entreprise)
 81, 82, 87, 89, 284
 • Dubois, Philippe
 3
 • Duchamp, Marcel
 525, 526
 • Dufrenne, Mikel
 291
 • Echelman, Janet
 35, 410, 412-416
 • Éclatement
 perpétuel
 28, 282-284, 298,
 312, 320, 351, 600
 • Écran
 36, 183, 246, 248,
 256, 313, 314, 316,
 320, 321, 356, 358,
 361, 381, 422, 428,
 430-433, 437-441,
 443-446, 449-452,
 455-458, 460, 462,
 463, 468, 472, 477,
 482, 484, 489, 490,
 494, 495, 520,
 548-550, 552, 599
 Eggers, Dave
 488
 • Eidolon (εἶδωλον)
 17-19, 30, 52, 54, 59,
 68
 • Eidos (εἶδος)
 17-19, 55, 69, 68
 • Eikón (εἰκών)
 18, 71, 72, 110
 • Eliasson, Olafur
 35, 425-427, 446,
 447
 • Eliot, Thomas
 Stearns
 471
 • En-ête
 26, 28, 253, 257,
 258, 261, 263, 278,
 283, 294, 312, 329
 • Entfernung
 38, 39, 367, 546-548,
 553, 558, 568, 585
 • Épicure
 200
 • Épochè (ἐποχή)
 573, 577, 586
 • Epstein, Jean
 311, 312
 • Éros (ἔρως)/
 érotique
 23, 133-135, 141,
 199, 201, 202, 204,
 207, 390, 395, 509,
 588
 • Eisenstein, Sergueï
 460, 462, 548
 • Éternel retour
 II, 18, 23, 28, 29, 35,
 44, 58, 80, 82-84, 86,
 87, 89-91, 126, 131,
 132, 198, 199, 255,
 256, 284, 340, 342,
 364, 365, 369, 371,
 373, 402, 406, 410,
 471, 597
 • Euclide
 485
 • Ewers, Bjoern
 35, 410, 411, 591
 • Facebook
 37, 440, 497, 516,
 518-520
 • Fahle, Oliver
 316
 • Farwell, Brad
 17, 61-63, 303, 304
 • Fenêtre
 21, 40, 127, 142,
 143-147, 149-153,
 155, 179, 186, 193,
 438, 457, 462, 472,
 474, 475, 479, 483
 • Féron, Bertrand
 380
 • Festugière, André-
 Jean
 435
 • Feu
 30-33, 55, 207, 328,
 329, 333, 338, 341,
 343, 345, 357, 358,
 363, 364, 372-374,
 383, 399, 401, 406,
 421, 423, 435, 436,

444, 495, 540, 590, 591
 • Fiennes, Sophie 130
 • Fimiani, Filippo 366, 371, 372
 • Finney, Jack 73
 • Fleming, Victor 506
 • Ford Coppola, Francis 202
 • Ford, Harrison 77
 • Francastel, Pierre 144, 436
 • Frangi, Simone 535, 579
 • Frank Baum, Lyman 506
 • Frank, Giorgio 598
 • Fregosi, Ginevra 338
 • Freud, Sigmund 23, 25, 31, 35, 130, 131, 151, 183, 196, 197-200, 207, 208, 221, 231, 238-240, 342, 353-355, 362, 367, 369, 370, 379, 380, 410, 475, 482, 483, 491, 493, 494, 509, 516, 531, 593
 • Friedberg, Anne 146, 438
 • Froidefond, Christian 434
 • Gambazzi, Paolo 216, 227, 247, 248, 253, 254, 258, 263, 267, 268, 270, 276-278, 280, 283, 328, 329
 • García Márquez, Gabriel 600
 • Gardner, Alexander 115
 • Gaubert, Joël 49
 • Gennari-Litta, Giorgio 4
 • Glaucon 60
 • Gonzáles Iñárritu, Alejandro 35, 422, 490
 • Google 146
 • Google Earth 466
 • Google Glass 36, 449, 451-460, 462, 463, 476, 477, 485, 548
 • Gracián, Baltasar 542
 • Graham, Dan 314, 315
 • Grand Autre 173, 211, 495-497, 516, 518-520, 523
 • Grass, Albert 509-511
 • Gratien, Jean 586
 • Grotjahn, Mark 9
 • Guglielmina, Pierre 598
 • Haar, Michel 70, 86, 364
 • Hadrava, Jakub 33, 384-388
 • Hamilton, Marcus 464, 465
 • Hanks, Tom 488
 • Hardy, Oliver 125
 • Härle, Clemens-Carl 204, 348
 • Heidegger, Martin 38, 39, 367, 474, 536, 544, 545, 546, 548, 553, 558, 592
 • Heim, Cornélius 586
 • Hémery, Jean-Claude 71
 • Héraclite 363, 364
 • Hergé 305, 308
 • Hermès Trismégiste 435
 • Higton, Shaun 516-518
 • Hildenbrand, Isabelle 586
 • Hipgnosis Studio 87, 88
 • Hitchcock, Alfred 22, 147, 152, 155, 156, 160, 161, 164
 • Hitler, Adolf (Führer)

- 122, 590
- Hoffman, Daphne M. 300
 - Holbein, Hans 27, 167, 264-266, 268, 269, 591
 - Hurwitz, Jonty 27, 28, 273, 274-276
 - Hytier, Jean 358
 - Idée 16, 45, 52, 53, 57, 59, 60, 66, 68, 71, 78, 85, 86, 103, 106, 112, 136, 156, 169, 211, 224, 225, 324, 352, 589
 - Identité III, 7, 8, 10, 16, 36, 65, 85, 99-101, 103, 104, 157, 160, 171, 176, 185, 196, 200, 204, 205, 246, 247, 253, 257, 263, 272, 282, 284, 340, 365, 410, 561
 - Illusion 26, 27, 38, 65, 99, 104, 141, 183, 203, 247, 262, 268, 269, 270, 273, 276, 277, 280, 293, 324, 423, 469, 473, 476, 477, 480, 484, 505, 507, 508, 531, 533, 539, 565, 566, 567, 576, 577, 585
 - Image de la pensée 18, 19, 39, 52, 92, 99, 104, 106, 107, 110-112, 124, 151, 157, 587, 589
 - Image-cristal II, III, 29, 32, 35, 293, 195, 298, 311, 341, 399, 410, 471
 - Imaginaire (Lacan) 25, 173, 183, 209, 215, 217-221, 226, 233, 245, 246, 270, 273, 275, 276, 281, 333, 356, 358, 361, 464, 482, 496, 507, 563, 594
 - Inconscient 23, 26, 29, 85, 130, 131, 134, 152, 158, 161, 163, 176, 192, 216, 239, 242, 252, 263, 264, 270, 313, 316, 328, 329, 338, 346, 347, 353, 354, 359, 363, 356, 366, 373, 378, 509, 512, 534, 535, 536, 537-538-590,
 - Inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) 25, 165, 170, 212, 223, 236, 272, 349, 359, 379, 388, 556, 558, 570
 - Instagram 466, 523
 - iPano (application informatique) 462
 - Irreprésentable 221, 227, 235, 245, 246, 359, 496
 - Jacquet, Christophe 211
 - Jarmusch, Jim 242
 - Jay, Martin 22, 132, 133, 135, 136, 140, 143.
 - Johnson, Galen 3, 4
 - Johnson, Jean 4
 - Johnson, Robert 514
 - Jouissance 23, 24, 26, 37, 151, 152, 196, 199-201, 209-211, 238, 239, 245, 251, 252, 480, 482, 485, 496, 497, 508, 512, 516, 520-522, 529, 533, 534, 537, 538, 552, 560, 583, 593, 594, 597
 - Joyce, James 90, 255
 - Jubilation 216, 217, 219, 251, 252, 521
 - Judas (Iscariote) 136
 - Kaganovsky, Lilya 320, 494
 - Kandinsky, Vassily 484
 - Kant, Immanuel 321, 434, 457, 474, 480, 481, 485, 491, 520, 542
 - Kany-Turpin, José 145
 - Karadashian, Kim 504
 - Keaton, Buster 183, 184, 193, 224

- Kelly, Grace 313, 321, 329, 330, 423
- 149, 151, 153
- Kerouac, Jack 333, 346, 348, 350, 49
- 598 352, 353, 354, 355, 356, 362, 366, 379,
- King, Stephen 388, 410, 438, 456, 458, 472, 475, 480,
- 232 482, 494-497, 519, 521-523, 525, 531,
- Kishino, Fumio 535, 538, 552, 558, 560, 561-568, 571,
- 450 578, 590, 591, 594
- Kivelson, Valerie A. 320
- Klee, Paul 159, 484
- Klein, Yves 343
- Klossowski, Pierre 33
- Koulechov, Lev 156
- Kubrick, Stanley 25, 232, 240, 591
- Kukla, Daniel 17, 47, 48, 50, 60, 61
- Kundera, Milan 101, 170, 171, 172, 535, 537, 596
- Kusama, Yayoi 287, 289, 591
- Kusche, Hans 4
- Lacan, Jacques II-IV, 7, 8, 15, 23-27, 31, 35, 37, 38, 113, 129-131, 142, 151, 159, 164-170, 172-174, 176, 183-185, 195, 196, 200-201, 209, 211, 212, 214-222, 224, 225, 227, 228, 231, 232, 238-242, 246-248, 264, 267, 268-270, 277, 294, 313, 321, 329, 330, 333, 346, 348, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 362, 366, 379, 388, 410, 438, 456, 458, 472, 475, 480, 482, 494-497, 519, 521-523, 525, 531, 535, 538, 552, 558, 560, 561-568, 571, 578, 590, 591, 594
- Lacoue-Labarthe, Philippe 70, 86
- Lainé, René 354
- Lamelle 26, 239, 242, 244, 246
- Lao Tseu 598
- Laplanche, Jean 198, 354
- Lapoujade, David 91, 125
- Latrigue, Jacques-Henri 306, 311
- Laurel, Stan 125
- Lebris, Marie-Pierre 4
- Ledoux, Francis 409
- Lefebvre, Sarah 430
- Legrand, Julie 34, 406-408, 591
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 286, 375
- Lennon, John 423
- Leroux, Georges 49
- Levin, David Michael 231, 282
- Lévinas, Emmanuel 231
- Leyris, Pierre 471
- Li, Hongbo 27, 270, 271, 591
- Libido, libidinal(e) 26, 31, 35, 37, 132, 155, 158, 164, 175, 176, 227, 239, 240, 242, 244, 245, 264, 269, 329, 341, 410, 472, 473, 495, 509, 510, 520, 538, 551, 558, 559, 583, 493-597
- Ligny, Claude 345
- Liu, Bolin 26, 259, 260, 262, 591
- Logoz, Marc 114
- Losa, Patrizia 4
- Lucrèce 145, 551
- Lumière (phénomène physique/en lien avec l'ombre) 2, 31, 36, 46, 47, 50, 51, 52, 65, 90, 108, 197, 207, 276, 288, 300, 334, 373, 378, 399, 401, 402, 409,

- 416, 420, 421, 422, 423, 425, 428, 429, 430, 435-437, 446, 456, 477, 479, 490, 495, 502, 552, 567
- Luttenschlager, Amélie
333
 - Lyotard, Jean-François
33, 175, 321, 383, 438, 475, 480, 482-485, 490, 491, 493-495, 525, 527, 529-531, 533, 555
 - Madani, Ghodsi
4
 - Magic Leap
36, 477-479, 485, 548
 - Magritte, René
34, 278, 279, 389, 391, 568, 569, 581, 582, 584
 - Malévitch, Kasimir Severinovitch
321, 484, 490, 491-494
 - Mannoni, Laurent
202, 244
 - Marchand, André
159
 - Marin, Louis
139-141, 145, 151, 157, 165, 185, 195, 196, 201, 347
 - Martini, Lidia
4
 - Masini, Ferruccio
540
 - McCarthy, Kevin
73
 - Meade, Alexa
18, 93-97, 587
 - Méliès, Georges
242
 - Mémoire
118, 243, 294, 341-343, 345-348, 350-353, 366, 388, 398, 463
 - Merleau-Ponty, Maurice
III, 5, 8, 15, 24, 29, 33, 35, 159, 160, 164, 165, 175, 184, 196, 214-216, 223, 247-249, 252-255, 257, 258, 261-264, 277, 278, 280, 283, 294, 298, 310, 312, 316, 322, 348, 351-353, 379-398, 399, 401, 409, 415, 416, 420, 421, 434-436, 438, 443, 446, 452, 459, 471, 472, 483, 542, 550, 591, 599, 600
 - Métaphysique
17, 51, 52, 59, 70, 103, 104, 144, 147, 160, 183, 207, 262, 334, 363, 435, 530, 565, 567, 568, 580, 600
 - Michaelis, Dominic
416
 - Milgram, Paul
450
 - Mili, Gjion
298, 300-302, 591
 - Miller, Jacques-Alain
7, 168, 201, 209, 228
 - Mimésis (μίμησις)
59, 93, 261
 - Minnelli, Vincent
89
 - Miroir
II, III, 17, 24, 25, 27-30, 33, 34, 44, 46, 47, 49, 50, 60, 61, 63, 65, 87, 89, 137, 139, 141, 142, 164, 173, 176, 179, 181, 212, 213-218, 220-225, 227, 232, 235-238, 242, 247, 249, 251-253, 255, 257, 270, 273, 275-279, 282-288, 290, 293, 295, 297, 298, 308, 313, 314, 316-323, 325, 326, 330, 331, 333, 334, 348, 373, 375, 379-381, 383, 388, 390, 395, 398, 399, 401, 406, 408, 416, 425, 430, 438, 441, 442, 444-446, 449, 458, 460, 463, 464, 472, 473-511, 522, 541, 576, 584, 589, 591
 - Mise en abîme
28, 43, 47, 81, 87, 89, 164, 284, 290, 316, 464, 490, 525, 589
 - Misiano, Viktor
• 366
 - Mitchell, William J. Thomas
206, 245, 334, 341, 342, 578, 579

Modèle
 8, 16, 17, 69, 71-73,
 68, 92, 93, 95, 98,
 99, 101, 103, 106,
 110, 111, 134, 136,
 137, 155, 160, 215,
 217, 223, 275277,
 278, 280, 324, 334,
 365, 375, 384, 393,
 395, 399, 409, 435,
 436, 457, 503, 504,
 536, 550, 551, 554,
 579, 587, 591, 597
 • Moholy-Nagy,
 Laszlo
 185-187, 298-300,
 449
 • Molina, Laure
 421
 • Mondello,
 Elisabetta
 342
 • Mondot, Adrien
 (Adrien M. et Claire
 B.)
 28, 303, 306, 308,
 309, 311, 312, 314
 • Montage
 II, IV, 20, 26, 31, 43,
 61, 117-120, 122,
 123, 126, 127, 130,
 131, 139, 155-157,
 207, 219, 242, 244,
 252, 262, 286, 288,
 334, 338, 346, 347,
 352-354, 364, 365,
 370, 373, 409, 471,
 581, 590, 599
 • Montani, Pietro
 443, 450, 451, 452,
 456-458
 • Montinari, Mazzino
 33, 70, 71, 84, 86,
 90, 364, 540, 586
 • Mort de Dieu
 38, 70, 83, 206, 466,
 491, 493, 495, 530,
 535, 554, 555, 573,
 587, 594, 596, 597
 • Mundici, Elena
 4
 • Nancy, Jean-Luc
 70, 86, 397, 528
 • Narcisse
 277, 278, 294
 • Nentwig, Anne-
 Cécile
 4
 • Neto, Ernesto
 4, 32, 375, 376, 378,
 397
 • Neuberger, Joan
 320
 • Newman, Barnett
 350
 • Nicholson, Jack
 232
 • Nicolai, Jan
 188-191
 • Nietzsche,
 Friedrich
 II, IV, 16, 17, 28, 29,
 32, 33, 35, 38, 51,
 70, 71, 75, 76, 82,
 83, 84, 86, 87, 89,
 90-92, 99, 106, 112,
 125, 132, 139, 140,
 199, 206, 208, 222,
 225, 256, 280, 284,
 298, 334, 338, 430,
 432, 363-365, 369,
 383, 393, 410,
 421-423, 434, 444,
 457, 466, 471, 473,
 480, 490, 494, 502,
 503, 523, 527, 535,
 537-542, 547, 548,
 555, 562, 572-578,
 581, 586, 587,
 596-599
 • Nijhuis, Dieneke
 4
 • Nijhuis, Erica
 4, 397
 • Nijhuis, Hans
 4
 • Nijhuis, Hendrik
 4
 • Nijhuis, Maaïke
 4
 • Nijhuis, Marta
 5, 296, 431-433, 465,
 535
 • Nock, Arthur Darby
 435
 • Noguez, Dominique
 438
 Non-mort
 26, 238-240, 242,
 244, 245, 264, 359,
 391, 523, 551, 583
 • Novalis
 540
 • Objet (ob-iectum)
 8, 11, 15, 23, 27, 33,
 39, 43, 147, 150,
 152, 153, 156, 157,
 172, 188, 191, 218,
 222, 225-227, 263,
 267, 275, 353, 456,
 457, 474, 523, 531,
 533, 546, 570, 580
 • Objet partiel
 113, 142, 206, 212,
 230, 233, 236, 239,

- 246, 247, 523, 525, 531, 565
- **Objet petit a**
23, 24, 27, 113, 142, 165, 170, 176, 183, 211, 227, 228, 230, 238, 246, 258, 264, 313, 329, 359, 388, 523, 530, 531, 533, 558, 565, 567, 568, 570
 - **Oculus Rift**
36, 460-464
 - **Ombre (en lien avec la lumière)**
36, 420, 421, 422, 428, 429, 430, 433
 - Ono, Yoko**
35, 287, 423-425, 428
 - Ophälders, Markus**
4
 - **Origine**
203, 204, 212, 282, 283, 350, 351, 600
 - **Osmann, Murad**
466, 467, 523
 - **Palermo, Chiara**
4
 - **Panofsky, Erwin**
135, 136, 457, 463, 475
 - Paradiso, Isabella**
4
 - Paradiso, Laura**
4
 - **Parmiggiani, Claudio**
30-32, 335-337, 342, 343, 372, 590
 - **Parrhassios**
167, 566, 567, 572
 - **Payne, Lewis**
19, 114, 115, 590
 - **Peck, Gregory**
160
 - **Peirce, Charles Sanders**
204
 - **Pellegrin, Pierre**
282
 - **Perniola, Mario**
542
 - **Perspective**
III, V, 21, 61, 132-136, 141-144, 169, 170, 248, 254, 267, 268, 457, 462, 463, 475, 529
 - **Perspectivisme cartésien**
22, 136, 140, 146, 150, 157
 - **Pesenti**
Campagnoni, Donata
202
 - **Petrosino, Silvano**
211
 - **Petrova, Yevgenia**
491
 - **Phántasma (φάντασμα)**
18, 71, 72, 185, 202, 246, 401, 551, 589
 - **Phidias**
34, 393, 394
 - **Philonenko, Alexis**
434
 - **Philosophie**
III, 16, 50, 52, 53, 66, 69-72, 77, 80, 84, 89-92, 98, 100, 107, 108, 112, 113, 125, 126, 136, 153, 156, 254, 286, 348, 363, 364, 415, 444, 542, 575, 580
 - **Picasso, Pablo**
300-302
 - **Pink Floyd**
87, 284
 - **Pinotti, Andrea**
3, 120,
 - **Piretto, Gian Piero**
501-505, 507-509, 512, 513
 - **Platon**
17, 18, 26, 46, 49-61, 65-73, 75, 77, 79, 82, 93, 98, 99, 101, 137, 202, 224, 261, 273, 276, 277, 364, 375, 401, 434, 475, 575, 589
 - **Platonisme**
17, 18, 26, 52, 57, 68-70, 93, 98, 99, 101, 134, 256, 276, 280, 283, 324, 363, 471, 473, 475, 591
 - **Pline l’Ancien**
566
 - **Plutarque**
434, 436, 440, 441
 - **Poggi, Giulia**
542
 - Pollock, Jackson**
514, 515
 - **Ponsoldt, James**
488
 - **Porter, Edwin S.**
438
 - **Précession réciproque**

27, 252, 280-282,
 340, 352, 353, 406,
 420
 • Principe de plaisir
 203, 208, 245, 367,
 369, 593
 • Prisme
 III, 28, 32, 399, 401,
 406, 408, 423, 425,
 430, 437, 439, 441,
 446, 451, 452, 455,
 456, 458, 459, 591
 • Proust, Marcel
 31, 52, 103, 107,
 108, 112, 113, 319,
 348, 351, 352
 • Psychanalyse
 7, 12, 84, 168, 183,
 201, 214, 240, 522,
 537
 • Pulsion,
 pulsionnel(le)
 22, 51, 130, 134,
 135, 149, 151, 152,
 158, 199, 200, 269,
 270, 359, 390, 475,
 534, 593
 • Pulsion de mort
 24, 201, 203, 212,
 237, 238, 240, 245,
 270, 593
 • Punctum
 19, 20, 113, 114,
 117, 123, 131, 184,
 191, 264, 267, 297,
 298, 313, 314, 354,
 358, 359, 362, 373,
 395, 485, 545, 556,
 590
 • Quasi-sujet
 290-291
 • Quattrocento
 475, 482, 531
 • Rabouin, David
 495, 496
 • Raspail, Thierry
 3
 • Rauzy, Alain
 354
 • Rawsthorne, Isabel
 102
 • Ray, Man
 298
 • Réalité augmentée
 450, 453, 459, 476,
 477
 • Réalité virtuelle
 449, 450, 460, 462,
 464, 476, 477, 479
 • Rebell, Hugues
 375
 • Recalcati, Massimo
 167-169, 184
 • Réel (Lacan)
 25, 26, 30, 173, 218,
 219, 220, 221, 222,
 235, 245, 246, 270,
 273, 276, 320, 321,
 324, 333, 337,
 356-359, 361, 362,
 480, 482, 496, 545,
 594
 • Reeves, Keanu
 323
 • Regard
 III, 7, 8, 11-15,
 19-25, 27, 32, 133,
 140, 142-144, 147,
 150, 152, 153, 156,
 158, 160, 163,
 169-173, 175, 176,
 179-181, 184, 185,
 188, 191, 193, 195,
 196, 201, 205, 211,
 212, 222, 226, 227,
 231, 242, 245-247,
 258, 264, 267-270,
 281, 293, 297, 313,
 329, 334, 348, 349,
 351, 353, 354, 359,
 362, 379, 442, 451,
 472, 497, 519, 522,
 523, 531, 558, 571,
 580, 590, 593, 598
 • Rella, Franco
 599
 • Représentation
 56, 57, 90, 110, 132,
 133, 134, 139, 141,
 145, 150, 151, 157,
 160, 169, 184, 258,
 267-269, 273, 276,
 358, 359, 362, 282,
 393, 474, 475, 480,
 483-485, 490, 491,
 507, 525, 527, 529,
 530
 • Ressemblance
 8, 72, 73, 77-79, 85,
 92, 99, 103, 104,
 110, 137, 256, 259,
 261, 365, 550
 • Réversibilité
 27, 29, 175, 223,
 227, 238, 247, 248,
 251, 257, 258, 270,
 276, 277, 282, 286,
 313, 316, 322, 329,
 340, 351, 362, 377,
 381, 429, 441-444,
 456, 458, 463, 591,
 598
 • Richir, Marc
 262, 276, 421, 473,
 542, 548
 • Rihanna

- 504
- Rimbaud, Arthur
218
 - Rire
92, 502, 503, 505,
575, 577, 580, 585,
586, 597
 - Robert, François
354
 - Robertson
(Étienne-Gaspard
Robert)
243, 244
 - Rochlitz, Rainer
349
 - Rodriguez, Belen
504
 - Roth, Stéphane
245
 - Rotta, Lucia
4
 - Rower, Holton
40-42
 - Rowling, J.K.
261, 262
 - Rozzoni, Claudio
535
 - Russell, Kurt
79
 - Sandback, Fred
531, 532
 - Sanmartino,
Giuseppe
34, 395, 396
 - Saraceno, Tomás
35, 416-419, 591
 - Sartre, Jean-Paul
158, 514
 - Sauce, Manon
333
 - Schefer, Jean Louis
144
 - Schiller, Friedrich
540
 - Schneider, Alan
174, 175, 193,
 - Schweppenhäuser,
Hermann
348
 - Scott, Ridley
76, 98, 558, 589
 - Séduction
III, 36, 237, 395,
410, 530, 548
 - Seward, William
Henry
114
 - Siegel, Don
73
 - Simmons, Case
(Simmons & Burke)
556, 557
 - Simulacre
19, 69, 70-73, 75,
77-80, 83, 84, 86,
90-93, 98-101, 110,
111, 134, 137, 143,
157, 183, 185, 188,
192, 202, 246, 286,
290, 291, 293, 364,
365, 428, 550, 551,
574, 578, 579, 589
 - Smithson, Robert
61
 - Snee, Aric
523, 524
 - Socrate
60, 72, 73, 98, 99,
575
 - Somaini, Antonio
3, 133, 145, 186, 449
 - Soulages, Pierre
445-446
 - Spector, Nancy
528
 - Stade du miroir
24, 176, 214-217,
221, 225, 227, 238,
251, 330
 - Staline
503, 507, 508, 515
 - Stewart, James
147-149, 153, 154
 - Sublime
69, 321, 434,
480-482, 485, 490,
491, 520
 - Sujet
8, 10, 11, 15, 21,
23-27, 38, 39, 43,
130, 140-143, 146,
147, 149-153, 156,
157, 163, 168, 169,
170, 175, 176, 184,
185, 188, 191, 195,
196, 200, 211, 212,
217, 218, 222, 224,
225, 227, 238, 249,
251, 254, 258, 263,
267-270, 275, 277,
290, 291, 318, 328,
329, 350, 353, 415,
416, 456, 457, 464,
474, 481, 519, 523,
525, 530, 531, 533,
543, 546, 555, 559,
570, 580
 - Surmoi
495-497, 508-510,
514, 516, 520-522,
533, 534, 536, 537,
583
 - Sutherland, Kiefer
329
 - Symbolique (Lacan)

- 25, 38, 173, 200,
216-221, 321, 476,
480, 482, 483, 491,
493, 494-496, 520,
522, 525, 527-531,
538, 555, 558, 563,
568, 587, 594
- Takemura, Haruo
450
 - Tanturli, Giuliano
137
 - Tarkovski, Andreï
317-319, 320, 322,
494
 - Tchouang-tseu
7, 8, 10, 15
 - Temporalité
II, III, 27-29, 35,
131, 251, 263, 316,
318, 328, 328, 338,
371, 372, 410, 473
 - Thalès
575
 - Thanátos
(θάνατος)/
thanatique
23, 201, 204, 207,
395, 593
 - Tiedemann, Rolf
348
 - Tolkien, J.R.R.
34, 408, 409, 434
 - Toscani, Oliviero
19, 116, 117
 - Transparence
(absolue, totale)
480, 485, 488, 489,
490, 502
 - Trotta, Antonella
366
 - Truffaut, François
155, 156, 161
 - Trump, Donald
528
 - Tugby, Gillian
4
 - Tugby, Matthew
4
 - Tugby, Priya
4
 - Tugby, Sapna
4
 - Uferas, Gérard
285
 - Utsumi, Akira
450
 - Valente, Aurelio
4
 - Valente, Lucia
4
 - Valéry, Paul
348, 358
 - van Aarde, Treska
332-334
 - Vernant, Jean-Pierre
71
 - Verdu-Neto,
Laurence
4
 - Vérité
III, 11, 14, 19, 27,
29, 33, 38, 59, 70,
71, 78, 107, 183,
261, 262, 268, 291,
324, 377, 383, 393,
421, 423, 434, 468,
470, 473, 476,
538-542, 544-547,
552, 561, 562, 564,
566, 570-578, 580,
584-587, 592
 - Vernaza, Andrea
4
 - Vezin, François
546
 - Vigo, Jean
310
 - Vinciguerra,
Lorenzo
348
 - Virtualité
30, 293, 300, 313,
316, 399, 450
 - Vodoz, Isabelle
129
 - Voile
II, III, 32-36, 80,
323, 374, 375, 379,
381, 383, 388, 390,
391, 393, 395,
397-399, 401, 402,
409, 410, 415, 420,
421, 423, 434, 437,
438, 441, 444, 446,
449, 457, 459, 463,
468, 472, 473, 476,
484, 533, 537, 538,
540, 543-548, 552,
553, 560, 564, 568,
570, 571, 573, 574,
578, 581, 584, 591,
593
 - Voile prismatique
II, III, 29, 34-36,
323, 401, 409, 410,
420, 421, 423, 434,
438, 441, 446, 449,
459, 463, 468, 472,
476, 538, 541, 552,
578, 584
 - Vuarnet, Jean-Noël
92
 - Wachowski, les
323, 324, 591
 - Wajcman, Gérard

22, 143, 144, 146,
 147, 149-152, 457
 • Wallon, Henri
 214
 • Warburg, Aby
 49, 53, 347
 • Watson, Emma
 488
 • Welles, Orson
 293, 473
 • Whitehead, Alfred
 North
 50, 51
 • Wilde, Oscar
 375, 379
 • Williams, Laura
 381, 382
 • Wilson, Ross
 4
 • Wong, Kar-wai
 47
 • Yavachev, Christo
 (Christo et Jeanne-
 Claude)
 34, 391, 392
 • YouTube
 440
 • Zeuxis
 167, 566, 567
 • Zhang, Huan
 343
 • Zimmermann,
 Laurent
 12, 334
 • Žižek, Slavoj
 20, 37, 127, 128-130,
 168, 170, 174, 176,
 200, 206, 210-212,
 221, 222, 224-226,
 228, 231, 232,
 238-242, 246, 317,
 324, 346, 347,

355-357, 362, 480,
 495-497, 506-508,
 519, 520, 522, 525,
 529, 535, 537, 558,
 560-562, 564-567

Table de matières

Résumé de la thèse.....	II
Remerciements.....	1
Introduction.....	4
Chapitre 1 : L'image : une idée différente.....	45
I. Platon au miroir : vie secrète d'un iconoclaste qui aimait les images.....	46
II. Platon chasseur de répliquants.....	70
III. Le mystère de la boîte de cacao : simulacres et éternel retour.....	80
IV. Le plus des moins : « seules les différences se ressemblent ».....	91
Chapitre 2 : L'image désirante.....	105
I. Vers une nouvelle « image de la pensée ».....	106
II. À la fenêtre : les ambiguïtés de la représentation.....	132
III. Sur le fil du désir.....	158
IV. Entre amour et mort, le progrès régressif de l'image.....	198
Chapitre 3 : Dans le miroir d'autrui.....	213
I. L'enfant au miroir.....	214
II. Entre le miroir de Lacan et les miroirs de Merleau-Ponty : l'en-êtré.....	247
III. Les miroirs de Deleuze : cristaux de temps.....	283
Chapitre 4 : Embras(s)er l'image.....	327
I. Feu-caliser l'image.....	328
II. Le feu du diamant.....	345
Chapitre 5 : Feu le voile.....	374
I. Cacher pour montrer : du pouvoir de miroir du voile.....	375
II. Feu le voile.....	399
III. Le voile prismatique.....	409
IV. Faire écran.....	437
Conclusions.....	470

Annexes.....	601
I. Bibliographie.....	602
II. Filmographie.....	636
III. Artistes cité(e)s.....	651
IV. Index des Nom et des sujets.....	656
Table des matières.....	671

Le voile prismatique

Éléments pour une théorie libidinale des images

Résumé

Cette recherche est le résultat d'un montage d'images issues de l'art contemporain, du cinéma et de la publicité avec des théories philosophiques, suivant le fil rouge déroulé par deux figures esthétiques qui ont traditionnellement été liées à la notion d'image : le miroir et le voile.

Il en émerge une figure esthétique inédite : le *voile prismatique*. À cheval entre miroir et voile, le voile prismatique entraîne une lecture anti-dualiste du monde du visible inspirée de la chair merleau-pontienne entendue comme tissu différentiel dans lequel chaque chose et chaque être ne se donnent que comme différences par rapport aux autres choses et aux autres êtres.

Dans le voile prismatique, la notion de chair est filtrée à travers celle, deleuzienne, d'« image-cristal », et ainsi enrichie d'une temporalité facettée et multiple faisant écho à la lecture de l'éternel retour de Nietzsche selon Deleuze et lui donnant par là une fondamentale tonalité libidinale, qui dans cette étude est analysée avec une référence particulière à Lacan.

La temporalité de l'image-cristal, réagissant avec la notion merleau-pontienne de chair et avec la temporalité mythique que Merleau-Ponty lui associe, fait surgir la figure du voile prismatique comme une sorte de « chair 2.0 », réalisant ainsi un outil théorique contemporain, en mesure d'aider à la compréhension du caractère toujours plus immersif et enveloppant de l'expérience actuelle des images, y compris les implications que celle-ci comporte au niveau de l'identité de celui qui regarde et de la perception de la vérité liée à son regard. Cela, sans jamais oublier l'aspect de séduction qui caractérise l'univers visuel, ainsi confirmant le lien intime qui entrelace images et désir.

Mots-clés :

art, cinéma, chair, cristal, Deleuze, désir, différence, identité, image, Lacan, Merleau-Ponty, miroir, perspective, philosophie, prisme, regard, séduction, vérité, voile

The Prismatic Veil

Elements for a libidinal theory of images

Abstract

This research is the outcome of a montage intertwining contemporary art, film, and advertisement images with philosophical theory, following the direction set by two aesthetic figures that have traditionally been related to the notion of image, namely the mirror and the veil.

What emerges is an unprecedented aesthetic figure, i. e., the *prismatic veil*, which, bouncing between the mirror and the veil, brings along an anti-dualistic interpretation of the world of the visible inspired by the Merleau-Pontian notion of flesh understood as a differential fabric in which things and beings only give themselves as differences with respect to all other things and beings.

In the prismatic veil, the flesh is filtered through the Deleuzian notion of « crystal-image », and hence enriched with a faceted and multiple temporality that echoes Deleuze's own reading of Nietzsche's eternal return, and hence characterising it with a fundamental libidinal approach, which, in this study, is analysed with a particular emphasis on Lacan.

By reacting to the Merleau-Pontian notion of *flesh* and to the mythical temporality that Merleau-Ponty himself associates to it, the temporality of the crystal-image makes the figure of the prismatic veil emerge as a sort of « flesh 2.0 », hence realising a contemporary theoretical tool aiming at favouring the understanding of the increasingly immersive and enveloping features of the present experience of images, including the implications that such an experience implies as for the identity of the viewer and for the perception of truth that is bond to his/her/their gaze. All this, without forgetting the aspect of seduction that characterises the visual universe, and hence confirming the intimate connection that intertwines images and desire.

Keywords :

art, cinema, crystal, Deleuze, desire, difference, flesh, gaze, identity, image, Lacan, Merleau-Ponty, mirror, perspective, philosophy, prism, seduction, truth, veil

Université Paris 3-Sorbonne nouvelle
ED 267-Arts et Médias
Centre CENSIER
13, rue Santeuil, 75005, Paris, France