

POUR UNE ANALYSE DU CONCEPT D'IMAGE L'IMAGE DIALECTIQUE. COMMENTAIRES I

« Être dialecticien signifie avoir le vent de l'histoire dans les voiles. Les voiles sont des concepts. Mais il ne suffit pas de disposer de voiles. Ce qui est décisif, c'est l'art de savoir les mettre. »
Walter Benjamin, *Le livre des passages* [N9, 8].

Ce séminaire est entièrement consacré à l'analyse, problématique, du concept d'image, à partir des pensées idéalistes et théologique et surtout à partir du concept d'image dialectique formulé par Walter Benjamin, concept éclairant pour l'ensemble de sa pensée sur l'histoire mais aussi et surtout pour la possibilité qu'il nous offre de formuler un concept contemporain de l'image. Pour ce faire nous devrons passer par divers niveaux d'analyses : d'abord une analyse étymologique, archéologique et théologique, ensuite une analyse du concept d'économie qui lui est lié ^{voire les ouvrages de} Marie-Josée Mondzain *Image, icône, économie*, Seuil 2000 et Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, Seuil, 2008 et enfin une analyse du concept même d'« image dialectique » qui nous permettra de proposer une définition possible de l'image contemporaine, c'est-à-dire de l'image que nous voyons aujourd'hui.

On le sait, *image* en français vient du terme *imago* latin et plus archaïquement du verbe *imitor*. Ce qui nous intéresse ici c'est la complexité de la pensée de l'image dans la pensée plus anciennes et dans les langues hébraïque et grecque, complexité qui aura nourrit

l'ensemble de la pensée, de la théologie et de la philosophie occidentale.

Il est nécessaire de poser un premier jalon – puisque cela supposera d'infinies problématiques de traduction – qui nous permette d'appréhender deux termes hébreux qui disent l'image, le terme *tselem* et le terme *demut*. Ces deux termes sont utilisés conjointement dans le célèbre verset 1, 26 de la *Genèse* : « faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » : *image*, c'est *tselem* en hébreux, *éikon* en grec et *imago* en latin ; ressemblance, c'est *demut* en hébreux, *homoios* en grec et *similitudino* en latin. *Tselem*, dont la racine *tsal* dit l'ombre, signifie donc l'image matérielle fabriquée, produite par un dessin, tandis que le terme *demut*, dont la racine *dam* signifie le sang et le verbe *damah* signifie ressembler, dit l'identité naturelle et ontologique de l'être : l'un dit l'aspect tandis que l'autre dit précisément l'identité en tant que ce qui relève de la même qualité, en tant que ce qui est *idem*, c'est-à-dire qui relève du même.

Il est maintenant nécessaire de relever qu'il y a quatre termes en grec pour désigner l'image, il faut les comprendre et en analyser les différences. Il y a d'abord le terme *εἶδος* (*éidos*), en lien avec le verbe *εἴδω* (*éidô*) voir, qui signifie la figure, la représentation, l'image, mais surtout qui signifie d'une part l'ASPECT extérieur donc la forme et le genre (*species* voire à ce propos Giorgio Agamben, *Profanations*, ch. I. Rivage, 2005 et entendre aussi le sens du terme eidétique, c'est-à-dire qui concerne l'essence même des choses et non leur existence), et d'autre part, l'IDÉE en tant que ce qui représente la chose, d'où le très grand succès du terme *éidos* dans la philosophie antique et essentiellement celle de Platon. Nous devons ici préciser quelques points essentiels sur la théorie générale des *Idées* platoniciennes. Il s'agit d'abord d'une ontologie formée de réalités universelles auxquelles nous participons (*métesis*) seulement par réminiscence ou ressouvenir, l'anamnèse (*ἀνάμνησις*) Platon, *Ménon*, 81d : « car chercher et apprendre n'est autre chose que se ressouvenir / τὸ γὰρ ζητεῖν ἄρα καὶ τὸ μανθάνειν ἀνάμνησις ὅλον ἐστίν ».

L'*éidos* est une forme intelligible qu'il faut entendre comme

une réalité invisible (perçue par intuition), comme une essence éternelle et enfin comme un archétype de la réalité ^{voir Platon, *Phédon* 78c}. Platon a construit deux représentations célèbres de cette théorie, celle du mythe de la caverne dans la *République*, livre VII et celle du démiurge et du modèle dans le *Timée*, 28a. *Éidos*, de manière générale, signifie donc ce qu'il conviendra d'appeler une image naturelle, ou plus précisément une forme visible et naturelle, l'*éidos phusikon*. Il y a ensuite le terme le plus usuel pour désigner l'image, l'*εἰδῶλον* (*eidolon*), qui a la même racine que *éidos* et qui signifie ce qu'on voit comme si c'était la chose même. Ainsi le terme *eidolon* s'oppose radicalement au terme *éidos* : il est donc techniquement la reproduction, l'image, le simulacre. Il y a encore le terme *εἰκών* (*eikōn*), du verbe *εἰκω* (*eikō*) être semblable, qui signifie l'image comme portrait, ce qui la renvoie donc à la *tekhnē* et à l'*ars* et qui la lie à la notion de fidélité et au concept de similitude, puisqu'il signifie encore le simulacre, la ressemblance. *Eikōn* signifie donc l'image artificielle (externe, la précision est d'importance). Enfin il y a le terme *φάντασμα* (*phantasma*) du verbe *φάνταζω* (*phantazō*) apparaître, qui signifie l'image, l'apparition, le fantôme, le trompe-l'œil, les phénomènes dans le ciel et toutes choses extraordinaires. Il faut rajouter à cela le terme *phantasia*, essentiel, qui signifie (et c'est très important) l'image qui s'offre à l'esprit comme image artificielle mais cette fois interne, à l'inverse du sens du terme *eikōn*. Il y a donc d'un côté l'*éidos* qui maintient une dimension positive de l'image, tandis que, de l'autre côté, il s'agit essentiellement de la question, non pas du faux, mais du non-vrai : les images (*eidōla*) les reproductions (*eikōna*), les imitations (*mimēmata*) et les simulacres (*phantasmata*).

Nous sommes ici au fondement de la très complexe pensée des images et des ses très complexes corrélats : pensée de la réalité, de la matérialité, de l'idéalisme, de la représentation, de l'imitation, de la puissance, de la dégradation et de l'origine. Nous sommes alors au fondement et au croisement de ce qui constitue les pensées métaphysiques et les pensées non-métaphysiques, en somme ce

qui relève d'une *phusis*, d'une « manière d'être » et ce qui n'en relève pas puisque nous nous plaçons *méta ta phusika*.

Il faut encore ajouter, et c'est essentiel, que le terme *phantasia* signifie l'imagination – au sens propre de ce qui produit des images : cependant nous devons préciser. Premièrement on renvoie au Pseudo-Longin, le *Traité du sublime* (Τέρπι ὑψος), trad. Jackie Pigeaud, Rivages, 1991, ch. xv où la *phantasia* est appréhendée comme une idolopée pour saisir ce concept complexe il faut se reporter au fragment viii de ce traité, dans lequel l'auteur établit cinq modèles afin de parvenir à l'efficacité rhétorique et à la puissance évidente et technique des effets : 1. l'élévation, *noësis hadrépèbolon* (l'expression est complexe et signifie ce qui élève les idées au sublime ; plus précisément encore le terme *hadrépèbos* est construit sur le terme *hadros* qui signifie ce qui est épais et abondant et, le style dru et tenu, acharné (voir Denys d'Halicarnasse) et sur l'adjectif *épèbos* qui signifie qui parvient à, qui atteint le but : on pourrait alors traduire l'expression du Pseudo-Longin, de la façon suivante, « ce qui fait atteindre aux idées la densité ». En somme notre proposition tend à faire entendre qu'il s'agit précisément de ce qui « fait atteindre la densité ». Nicolas Boileau le traduit ainsi « Cela posé, la première & la plus considérable est une certaine élévation d'esprit qui nous fait penser heureusement les choses » ; 2. l'enthousiasme, *sphodron kai enthousiastikon pathos* (« la véhémence et l'enthousiasme de la passion »), autrement dit ce qui émeut, le pathétique, 3. l'invention des figures, *skématon plasis*, 4. la noblesse de l'expression, *gennaia phrasis* et enfin 5. la composition, *sunthésis*. Ce qui conduit à la qualité de ce qui est *hadros*, l'épais, le dru et le dense qui confirme les thèses sur les régimes de la densité, sur la pensée de la configuration (*skématon plasis*) et sur l'idée de la combinatoire (*sunthésis*). Au-delà des moyens techniques et de la mesure de l'expérience du sublime, il y a les régimes d'adhésion qui nous permettent de saisir et d'expérimenter ce qui parvient au dense (*hadrépèbolon*) que Le Pseudo-Longin appréhende sous la terminologie de la *métousia*, de la participation, et qui permettent aux actants récepteurs d'être absorbés par les effets jusqu'à ne plus pouvoir résister et jusqu'à ce que cela se grave dans le souvenir, comme un effet du réel (au sens rhétorique moderne de la figure macro-structurale de l'hypotypose et donc comme le modèle du littéraire). Notre participation fait co-exister en un même espace – ou dans l'idée d'un même espace, c'est la définition même du *phantasma* – des figures différentes. Ce que nous appelons ici *phantasma* est à la lettre ce qui apparaît selon notre processus d'imagination et ce que nous pouvons faire

apparaître en créant un espace de la vision. Nous devons rappeler et préciser ce qu'on entend par la terme *phantasma*, c'est-à-dire ce vers quoi nous nous projetons dans la projection même de ce que nous produisons comme image ; c'est à la lettre ce que nous voyons par la pensée (Pour Aristote, *De An.*, 429a, il s'agit de ce qu'il est possible de voir dans la lumière). Il faut ensuite rappeler ce que le Pseudo-Longin entend plus précisément dans le terme *phantasia* (*Du sublime*, xv, 1) :

Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence, mon jeune ami, il faut ajouter aussi les apparitions (*fantasiai*) comme le plus propres à le faire. C'est ainsi du moins que certains les appellent « fabricantes d'images » (*eidolopoias*).

Ici, la terminologie est essentielle – et substantiellement poétique –, car cette projection de la pensée est une fabricante, une façonneuse d'image, une pensée qui façonne des images, une idolopée¹ il faut remarquer cette double orientation dans le texte du Pseudo-Longin, avec d'une part (frag. xviii) le syntagme *shèmaton plasis* qui signifie « production des figures » et avec, d'autre part, (frag. xv) le terme *eidolopoien* qui signifie « produire des images ». Il y a une double articulation d'une production matérielle à une production d'effets. L'idolopée serait alors dans la catégorie des figures, sans doute la plus spectrale et la plus fantôme – et pourtant la plus efficace – l'hypotypose... Le Pseudo-Longin utilise la même expression que Platon dans le célèbre fragment de la *République* où il est question de la forclusion du *mimètikos poiètēs* et du *zographos* (605c) : « de même le poète imitateur introduit un mauvais gouvernement (*kakēn politéian*) dans l'âme de chaque homme, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui est incapable de distinguer ce qui est plus grand et ce qui est plus petit, qui tantôt exagère, tantôt rapetisse les mêmes objets, produit des fantômes (*eidôla eidolopoionta*), et est toujours à une distance infinie du vrai (*alèthous*) ». L'usage du terme est, bien sûr, fondamentalement différent dans les deux textes.

Secondement, on renvoie aux stoïciens et essentiellement à Chrysippe *Stoicorum Veterum Fragmenta*, II, p. 21 § 54 : « Τίνι διαφέρει φαντασία φανταστὸν φανταστικὸν φάντασμα » : il y distingue d'abord la *phantasia* (ou représentation) qui est une affection (*πάθος*) qui se passe dans l'esprit (*ψυχή*), puis le *phantaston* (ou l'objet de la représentation) qui produit la *phantasia* (φανταστὸν δὲ τὸ ποιοῦν τὴν φαντασίαν),

puis le *phantastikon* (ou imagination) qui est une projection vers le rien ($\delta\imath\alpha\text{-}\kappa\epsilon\nu\sigma$) et enfin le *phantasma* (ou l'objet de l'imagination) qui est ce vers quoi nous nous projetons selon le *phantastikon*. Il serait tentant de vouloir expliciter plus, mais il y a, d'abord, une littérature abondante sur ce sujet et, ensuite, il nous semble utile de laisser ces quatre termes ainsi. En revanche il faut noter ici que ce qui nous intéresse, évidemment c'est le lieu du *phantastikon*, c'est-à-dire le *dia-kénos*, autrement dit l'intervalle, ce qui laisse un vide précisons encore que Quintilien (*Inst. Or.*, vi, 2, 29) dit que « ce que les Grecs appellent *phantasiai*, c'est ce que nous appelons *visiones* ».

Plus précisément qu'elle est donc la différence entre image naturelle et image artificielle ? Pour cela nous renvoyons à l'ouvrage de Marie-Josée Mondzain, *op. cit.*, p. 95-138. Pour répondre à cette question nous devons d'abord appréhender le rapport à la similitude et au semblable selon quatre typologies : d'une part celle de l'*homoiosis* comme ressemblance formelle, d'autre part celle de l'*homoousia* comme similitude essentielle, celle de la *mimésis* comme imitation, ou plus précisément comme action de reproduire (présentification et manifestation), et enfin celle de l'*éikos*. *Éikos* c'est ce qui est semblable mais comme relatif (*pros ti*), c'est aussi ce qui signifie l'indice dans la logique aristotélicienne – principalement dans l'analyse de l'enthymème – et qui peut s'entendre sous la forme du terme français, le probable ou plus précisément le vraisemblable. C'est donc, ici, une question de rhétorique puisque dans la constitution d'un enthymème voir Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1355b, « un enthymème est un syllogisme fondé sur le probable » il y a trois niveaux, celui de l'indice (*tekméris*), celui du vraisemblable (*éikos*) et enfin celui du signe (*séméion*) et qui recouvre le principe de l'*endoxos*. Cela constitue donc, d'une part, un *éikos* rhétorique comme comparatif et comme idée du vraisemblable (*éikotéros*) et, d'autre part un *éikos* poétique comme figure de ce qui pourrait avoir eu lieu voir Aristote *Poétique* 1451a36 et comme figure de la mesure du réel. On entrevoit donc la problématique articulation entre la science discursive, la rhétorique, et la légitimité iconique ce qui renvoie aussi à

une question essentielle, celle sur les constituants graphiques, voir l'ouvrage de Marie-Josée Mondzain, p. 122 : il y a donc trois niveaux d'interprétation, d'abord la *mimésis* comme questionnement sur l'ontologie, ensuite l'*éidos* comme questionnement sur la logique et enfin l'*eidolon* comme questionnement sur la dimension d'adhésion et de participation cela souligne inévitablement l'ensemble des quatre formes de régime de croyance : le pacte ou le serment (*orkos*), la *pistis* ou ce qu'on a l'habitude de nommer le crédit ou la foi (*fides* en latin), la *doxa* comme opinion et enfin l'*upoléphis* aristotélicienne comme jugement : voir Giorgio Agamben, *Le sacrement de la langue, archéologie du serment*, Vrin, 2009. Cela permet enfin de dégager trois niveaux fondamentaux pour appréhender la question du semblable : 1. ce qui matériellement se ressemble, 2. ce qui conceptuellement s'apparente (cas de la logique) et 3. enfin ce qui techniquement se reproduit (la *tekhnè*, l'artefact). L'héritage de la philosophie antique nous aura laissé en partage une conception de l'image tiraillée entre la possible ressemblance avec l'origine et sa possible déformation et une conception de l'image abîmée dans l'insuffisance technique de la reproduction.

L'image, est donc naturelle et artificielle.

Nous ouvrons ici un court excursus sur deux fondamentaux instants historiques, les conciles œcuméniques de Nicée I et II en 325 et 787. Le premier portait essentiellement sur la question de la trinité, à savoir si le fils est semblable au père : les nicéens (partisans de Constantin) avançaient qu'entre le Dieu et le Christ il y a *homoousios* c'est-à-dire même substance tandis que les arianistes (partisans d'Arius) avançaient qu'il y a entre les deux *homoiousios*, c'est-à-dire substance semblable (il faudra attendre le concile de Constantinople en 381 pour que soit définitivement inscrit que le fils est consubstantiel au père). Le second concile (septembre 787) portera sur l'iconoclasme et l'essentielle question des images qui séparera les Églises chrétiennes il faut se souvenir que le terme icône vient du verbe grec *éikô*, être semblable et du terme *éikôn* qui signifie en même temps image et similitude (mais comme image extérieure). Il y a un premier problème théologique de l'interdiction de l'image au verset 20, 4 de l'*Exode* « tu ne feras pas d'images ni de représentations des choses célestes » : image c'est le terme hébreu *pesel* puis *eidolon* et *sculptile* et la représentation c'est

le terme hébreux *temunah*, puis *homoioma* et *similitudino* : *pesel* dit l'image taillée, ce qui produit une forme, tandis que *temunah* dit la ressemblance (fondée sur le principe de l'espèce). Le problème de l'image trouve son paroxisme au VIII^e siècle (730-787) du couronnement de Léon III l'Isaurien au concile de Nicée II : c'est l'iconoclasme (casser les images) qui s'oppose à l'iconodulie (adoration des images). Le concile de Nicée II rétablit les images. Il y eut un deuxième iconoclasme de 813 à 843. L'impératrice Théodora fit rétablir le 11 mars 843 les icônes : reste le problème de l'adoration et de la manifestation. Enfin le troisième iconoclasme a eu lieu au XVI^e siècle avec le luthérianisme et le calvinisme. Cela permet de saisir une différence essentielle, soulignée par Marie-Josée Mondzain *op. cit.* p. 105, celle de l'image appréhendée sur un niveau théologique, c'est l'image naturelle (*l'éidos*) et celle appréhendée sur un niveau économique, c'est l'icône.

Revenons sur la question de l'image naturelle (*éidos phusikon*). C'est celle qui est consubstantielle (*homoousios*) et non symbolique. Le symbole est entièrement fondé sur l'analogie ; le terme *sumbolon* signifie le signe de reconnaissance et il est construit à partir du terme *sumballō* qui signifie réunir, mettre ensemble. On retrouve une étymologie commune dans le terme emblème – « représentation d'une figure à valeur symbolique » – qui est construit à partir du verbe *emballō*, jeter sur, faire entrer dans et se jeter sur ; *emblème* signifie ce qui est enfoncé, l'ornement. Quelle relation y a-t-il alors entre l'image et le modèle ? soit une relation simple (oserait-on dire grammaticale ?) qui indique la provenance et le caractère de ce qui est relatif, c'est-à-dire la formule aristotélicienne du *pros ti*, soit une relation, comme caractère de ce qui est relationnel et qui tient à la formulation de la *skhésis* (*σχέσις*) comme manière d'être et disposition voir Marie-Josée Mondzain, *op. cit.* I, 1-2 et aussi Aristote *Catégorie* I, 1b25 sur la notion du *pros ti* ou du relatif et plus important encore la définition qu'il en donne en 6a35 « on appelle relatives les choses dont tout l'être consiste en ce qu'elles sont dites dépendre d'autre chose ». Pour finir, cette question de la relation (la manière) renvoie de façon très précise, en grammaire, à la « relation au verbe » (*pros logon*) comme mesure *ad-verbum* ou « adverbiale ». Ce point est évidemment d'une importance fondamentale. Marie-Josée Mondzain analyse précisément, à partir de la pensée de Nicéphore le Patriarche *les Antirrhétiques* la question du

modèle et de l'archétype :

Quant au vocabulaire qui désigne le modèle, son registre est moins large. Et quand bien même il implique en sa référence une dualité irréductible, il est loin d'avoir la même ambiguïté. Il est appelé *hypostasis*, *hypokeiménon*, c'est-à-dire substrat formel et non matériel de l'icône. Il est aussi *archétypon* et *prototypon*. Le Christ dans son économie charnelle apparaît comme *éidos*, c'est-à-dire forme visible, *morphe*, forme sensible, *skhèma*, figure, *charactèr*, trait du visage ou de la silhouette, *tupos*, image en tant que signe ou empreinte, donc moins proprement iconique que le symbole p. 114.

Ainsi, et toujours selon Marie-José Mondzain, « *l'essence de l'image n'est pas la visibilité, c'est son économie et elle seule qui est visible en son iconicité* » p. 110.

L'image artificielle, quant à elle, l'*éikôn*, est l'instrumentalisation de la *skhésis* comme économie de la similitude (la relation), comme *homoiosis kat'oikonomian*. Il nous faut auparavant faire une très brève archéologie du terme économie : il a d'abord signifier l'économie familiale dans les *Travaux et les jours* d'Hésiode puis, plus précisément l'administration (privée et publique) dans la *République* de Platon, livre, iv et vii et encore l'administration d'une maison (gestionnaire) dans l'*Économique* de Xénophon. Il faut attendre la pensée d'Aristote et la *Politique* pour que s'établisse une relation rationalisée de l'économie au réel et au politique. Pour Aristote l'économie est fondée sur la *doxa* et elle est une *praxis*, une stratégie dont il en ressort deux modèles, celui de l'économie comme gestion et rentabilisation et celui de la chrématistique comme enrichissement *Politique* 1256a. Ensuite nous faisons un bond pour voir apparaître le terme économie dans la littérature paulinienne – sous la forme même de l'*oikonomia tou theou* dans l'*Épître aux Colossiens*, 1, 25 – et dans toute la littérature chrétienne dès qu'il s'agira de traiter de la trinité, de la relation du Père au fils, de l'économie de l'incarnation, de l'économie iconique nous renvoyons bien sûr à l'ouvrage de Marie-José Mondzain et essentiellement à l'ouvrage de Giorgio Agamben, *op. cit.* L'économie de la similitude est un point

essentiel pour poursuivre notre recherche, parce qu'il permet d'une part d'appréhender la question de l'économie comme relation de similitude (ce qui fait paraître) et d'autre part, ce qui permet de comprendre, à partir de la structure de l'*oikonomia* la relation qu'il y a entre *ousia*, *éikos*, *logos* et *homoiosis* : il n'y a de rapport entre *ousia* et *éikos* qu'à partir du moment où la pensée (*logos*) produit (fabrique devrait-on dire) un espace (*oikos*), ou *une* espace où une relation de similitude (*homoiosis*) entre le modèle et l'image peut s'installer. Cette relation est donc soit dite « naturelle », *pros ti* dans le sens de ce qui est relatif à (il faudrait encore réfléchir très longuement sur cette question et surtout à partir de la question de la prégnance du signe) soit considérée comme une manière de, une *skhesis*, un dispositif qui permet d'entretenir cette économie de la similitude (*homoiosis kat'oikonomian*). Pour entretenir cette relation, autrement dit, faire en sorte que le dispositif de l'*oikonomia* fonctionne il y a trois niveaux possible : 1. celui de la croyance, c'est-à-dire le religieux et le sacré qui pose cette relation comme évidente ou substantielle, 2. celui de la logique, c'est-à-dire par les formes de la certitude, de l'enthymème, de l'*endoxa*, de la doxa et du *doxazein*, 3. enfin celui de l'*épistémè*, c'est-à-dire la science, la vérification, la rationalité.

L'économie est, d'une part, un système de relation qui lie deux éléments dans un rapport plus ou moins puissant de certitude et de probabilité (c'est-à-dire qui garantit la puissance de l'*homoiosis*) et, d'autre part, c'est la puissance avec laquelle cette relation est mise en place. En somme l'image est toujours une économie, 1. parce que l'image est toujours une *homoiosis*, c'est-à-dire qu'elle entretient toujours une relation de similitude – plus ou moins relative, ce qui signifie au sens propre « plus ou moins ressemblant » – entre elle et le modèle, ce que Marie-Josée Mondzain^{p. 199} appelle une « contemplation sensible d'une absence étincelante » (en ce cas que signifierait le fait de prendre l'image autrement, c'est-à-dire en fonction d'un rapport de certitude ou de vérité ou de puissance), 2. parce qu'une image est toujours en relation au *logos* et au

koinonos, c'est-à-dire que, pour fonctionner, elle entretient toujours un rapport à la pensée mais aussi à la dimension collective de la connaissance, de l'*herménéia* (en somme c'est un dispositif qui intègre l'ensemble des interactions de l'humain), 3. parce qu'une image ne peut dès lors affirmer son *homoousia*, c'est-à-dire sa stricte consubstantialité (l'image présuppose dialectiquement qu'elle n'est en ce cas que ce qu'elle est : ce qui suppose soit que sa puissance est presque magique, soit qu'elle est autotélique et entéléchique), 4. parce qu'une image est toujours de l'ordre du probable, de l'*endoxos*, c'est-à-dire qu'elle garantie dialectiquement et qu'elle fonde son économie de similitude sur les régimes de la doxa et enfin 5. parce qu'une image est en somme toujours doxique en ce sens qu'elle est anthropologiquement instable, c'est-à-dire qu'elle intègre la puissance de l'herméneutique et donc la mesure de toute signification : pour citer Georges Molinié *Hermès mutilé*, Champion, 2006, p. 82 « C'est l'humanité matérielle qui définit la significativité et c'est la rationalité du probable qui seule mesure son acceptabilité ».

Il s'agit maintenant d'y intégrer le rapport à la dialectique et essentiellement à cette proposition de Walter Benjamin d'une « image dialectique ».

L'image est une complexe surface de relations (*une espace*), donc un lieu économique livré à la puissance de l'*endoxos* (ἐνδοξός), donc livré à la puissance du *logos* et de la dialectique. On peut alors admettre que l'image soit livrée à la puissance dialectique du *logos* (comme puissance de la lecture et de l'*intentio*), ce qui, cependant, n'explique pas encore ce que pourrait être une image dialectique. On sait que cette formule « image dialectique » est une formule de Walter Benjamin, on comprend dès lors les liens qu'il peut y avoir avec la dialectique.

Qu'est-ce qu'une « image dialectique » ? il faudrait en fait comprendre que l'image est un objet proprement paradoxal, c'est-à-dire contradictoire et étonnant... L'image est la reproduction (copie) de l'objet, c'est-à-dire que l'image est la même

mais dans le semblable et intégralement absorbée dans le passé. L'image dialectique serait que cet étrange « morceau » du passé s'actualise, qu'historiquement, matériellement et conceptuellement il s'actualise. Cette actualisation est complexe : c'est un triple mouvement (paradoxal) ou plus précisément un triple état, d'abord une sorte de *secousse*, puis une *fulgurance* et enfin une *pause*.

Il faut d'abord entendre cette idée de secousse, plus précisément cette idée de saccade au sens où Benjamin parle ^{le} *Livre des passages*, Cerf, 2002 d'une « image saccadée » [N2a, 3]. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie, d'une part que l'œil posé sur l'image est à entendre comme « l'être-maintenant du "temps présent" [qui] est intermittent, discontinu » [K2, 3] : c'est donc la discontinuité du vivant, du « chaque fois », selon l'expression de Georges Molinié ^{op. cit. p. 70}, comme absolue dimension anthropologique qui saccade le temps de l'historien, qui l'entrecoupe comme réel discontinu. Cela signifie, d'autre part, que la mesure du temps du présent est une oscillation permanente de la section $[\omega-\alpha]$ qui figure l'expérience du présent ^{voir à ce propos les travaux de Gustave Guillaume sur la représentation du temps in *Langage et sciences du langage* Nizet et Presse universitaires de Laval, 1994 et plus précisément le texte « Thème de présent et système des temps français », p. 59 et la figure 2 p. 61} qui figure ce que Guillaume appelle le « temps opératif », le temps de la sténose, c'est-à-dire « le temps que l'esprit emploie pour réaliser une image temps », autrement dit le temps comme un processus de formation, un *in fieri* ^{voir à ce propos les remarquables propos de Giorgio Agamben sur le temps opératif in *Le temps qui reste*, Rivages 2000, p. 108} ou, d'autre part, une oscillation constante entre linéarité et perception par bloc (*slab*) ^{voir à ce propos Alfred North Whitehead, *Le concept de nature*, Vrin 1998-2006, p. 92} c'est-à-dire qu'« une durée est une épaisseur (*slab*) concrète de nature limitée par la simultanéité qui est un facteur essentiel dévoilé dans la conscience sensible ». Cela signifie enfin qu'il y a une mesure rythmique du temps du maintenant (*Jetzt*) comme pulsation et intermittence.

On peut encore comprendre cette idée de la secousse dans ce sens où « seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) » [N2a, 3]. Si l'image est archaïque elle

est alors attachée à l'*archè*, si elle est authentique elle fait remonter l'*archè* vers le présent comme présentification et actualisation : ceci crée un moment d'intermittence et d'oscillation.

Enfin parce que cela produit un « choc », soit comme éclatement du continuum historique *Sur le concept d'histoire* 1940, th. xv :

Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire. La Grande Révolution introduit un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure un calendrier nouveau fonctionne comme un accélérateur historique. soit comme résultat de la tension de l'histoire, th. xvii :

La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade.

et l'intégralité du fragment [N3, 1].

Il faut maintenant analyser la question de la fulgurance : nous renvoyons ici encore au fragment [N3, 1] et au fragment [N9, 7] :

l'image dialectique est une fulgurance. C'est donc comme image fulgurante dans le maintenant de la connaissance qu'il faut retenir l'autrefois.

C'est donc le résultat du choc, la fulgurance, l'éclair tel qu'il est présenté dans le fragment [N3, 1]. C'est ce qui crée l'image et ce qui la fait surgir de cette tension historique : elle explose dans le maintenant, dans le maintenant de la connaissance qui oscille entre vérité et mort de l'*intentio* et entre conscience de l'éclatement (th. xv) et pensée de l'image, soit pour retenir l'autrefois [N9, 7] soit pour appréhender les « échardes du temps messianique » (ap. A à la th. XVIII) soit pour absorber l'origine. Adorno commente¹⁹³³, citation reprise par Benjamin, fragment [N2, 7] en disant :

la dialectique s'arrête dans l'image et, dans l'événement très récent historiquement, elle cite le mythe en tant que passé très ancien : la nature comme préhistoire.

La dialectique prend forme (une image), elle se configure dans cet instant de fulgurance, autrement dit, elle se configure dans l'actuel

(d'où le principe de la *mode* si cher à Benjamin), c'est-à-dire dans le récent (ce qui est à portée) en absorbant le mythe comme figure de l'origine (*archè*) et dimension de la *doxa* (*endoxos*, le probable), ce qui est moins à la portée et qui cependant est la mesure de l'humain. C'est ce qui « fabrique » l'image (l'éidolopée), l'*éikos*, l'indice de ce qui, en un éclair, fait se toucher ce qui est tangible et ce qui est intangible et intouchable (autrement dit, ce qu'on pourrait nommer l'absorbé, l'archétypale, le sacré, l'éloigné, l'archaïque, l'immémorial, l'indélébile, le probable, etc.). Nous devons insérer ici un long extrait du *Livre des passages*, le fragment [K 2, 3] :

On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. Et cette situation à toujours ceci de particulier que l'intérêt est lui-même préformé dans cet objet et surtout a le sentiment que cet objet est en lui-même concrétisé, qu'il est arraché à son être antérieur et accède à la concrétion supérieure de l'être-maintenant (de l'être éveillé !). Comment cet être-maintenant (qui n'est rien moins que l'être-maintenant du « temps présent » et qui est, au contraire, un être-maintenant intermittent, discontinu) peut-il, par lui-même, représenter déjà une concrétion plus haute ? Elle appelle une vision de l'histoire qui dépasse en tout point cette idéologie. Il faudrait alors que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en sont temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. Ce passé acquiert les caractères d'une actualité plus haute à l'image par laquelle et sous laquelle il est compris. Et le rappel dialectique de conjonctures passées, qui est aussi une compénétration, est une mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente. Cela signifie qu'il allume la mèche de l'explosif qui est enfoui dans l'Autrefois (et dont la figure authentique est la *mode*). Aborder l'Autrefois signifie donc qu'on l'étudie, non plus comme avant, de façon historique, mais de façon politique, avec des catégories politiques.

Ce texte est donc essentiel, parce qu'il synthétise, l'ensemble des éléments que nous avons relevés : d'abord la dimension concrète

de l'événement et de l'intérêt (dimension anthropologique, appréhension du présent), ensuite la notion fondamentale d'un être-maintenant, discontinu, absorbé, objectivé et doxique, ensuite encore, la notion de compénétration des mesures temporelles, de leurs objets et de leurs images, et enfin, sans doute le plus fondamental pour nous, la notion de relatif : l'événement est intégralement relatif à la différence de l'image qui est plus condensée, compactée. L'image dans cette explosion est un arrêt (une pause).

Qu'est-ce que l'origine ? Walter Benjamin écrit ⁱⁿ *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985, p. 43 :

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*) et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique en peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.

Ce texte est essentiel. La dimension de l'authentique c'est considérer que l'origine ne renvoie pas à l'*archè* mais bien à la dimension de la perception de ce qui est en train d'apparaître, à la condition de concevoir que cette « actualité » est ce qui constitue matériellement l'image dialectique du maintenant, qui en même temps qu'il devient, décline. Georges Didi-Huberman ⁱⁿ *Devant le temps*, éd. de Minuit, 2000, p. 82-83 appelle cela un *anachronisme* ou une « cristallisation dialectique ». L'image contient les mesures du temps en se cristallisant dans une forme, dans une concentration fulgurante de l'instant et du passé (la forme du mythe). Lorsque cet instant produit une concentration trop grande, cela explose. Que produit cette explosion ? D'une part une constellation :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant (*Jetzt*) dans un éclair pour former une

constellation. Autrement dit : l'image est la dialectique à l'arrêt (*Stillstand*). Car tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*).

c'est-à-dire une dissémination des éléments qui se laissent *con-sidérer* d'une nouvelle manière, autrement dit qui s'offrent à une nouvelle *skhésis* : cela ouvre à une nouvelle économie et à une nouvelle puissance de l'*éikon* et de l'*éikos*. On remarquera ici qu'on insiste sur la figure du « ciel étoilé », la constellation : on passe de la *con-stellatio* comme observation de l'état des étoiles (*stella*) à la *con-sideratio*, comme prise en compte de l'état de ces étoiles (*sidus*) comme signe, comme indication, comme lecture et orientation. Cela produit donc une rupture du continuum historique et donc du continuum linguistique (du temps de la langue et de la grammaire) donc cela produit une rupture dans le continuum de la dimension de l'*herménéia* et donc de la dialectique. Cela produit enfin une pause. Les images dialectiques « se définissent à travers un mouvement dialectique produit dans l'acte de son arrêt (*Stillstand*) » Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, 2007, p. 27-32, ce qui voudrait donc dire que l'image peut être une dialectique à l'arrêt (à l'état de pause) comme figure de la suspension de l'activité, essentiellement de l'activité cognitive et essentiellement de la dialectique positive. Il faut noter que le concept de « pause » est un concept cher à Walter Benjamin. On retrouve ce concept dans l'introduction épistémo-critique de l'*Origine du drame baroque allemand* (p. 25 et 43) autour de deux concepts liés à la mesure de la contemplation et à la puissance de la pensée. Plus précisément c'est lié à l'idée fondamentale de seuil et de passage. Mais qu'est-ce que cette pause ? Il y a, on le sait, une longue tradition de la pensée de la pause et du suspens il faudrait renvoyer ici à une analyse consistante d'une part de la notion de temps, et d'autre part de la notion de suspens chez les stoiciens : pour le moment nous renvoyons à une lecture des *Esquisses pyrrhonniennes* de Sextus Empiricus, Seuil, 1998 et du *Neutre* de Roland Barthes, Seuil INA, 2000. Ici la pause signifie que

dans l'image le sens se suspend. Il se retire (ou il est pulvérisé) au profit d'un maintenant et d'une nouvelle relation mais qui n'est pas seulement dans la visée d'un sens mais plutôt vers un vide de sens : c'est en somme l'ensemble du travail de thèse de Benjamin autour du fonctionnement de l'allégorie, de l'emblème et en somme du mythe. L'image dialectique c'est donc ce mouvement entre vidage et nouvel événement qui produira une nouvelle relation de sens. Il ne s'agit plus d'une dialectique comme mouvement vers (*Aufhebung*) mais une dialectique à l'arrêt (*Dialektik im Stillstand*). Ici nous devons revenir à la pensée d'Adorno voir *Dialectique négative*, 1966 : il ne s'agit plus de la logique de la pensée mais un rapport analogique (par ressemblance, par *éidos*, par mesure de la similitude). Qu'est-ce que la dialectique négative ? c'est appréhender la réalité (l'événement) à travers la connaissance de ses contradictions; contradictions à l'intérieur même de l'identique. En somme la dialectique à l'arrêt c'est ce qui prive, un moment, la pensée et la perception du sens pour la surprenante dimension de l'événement comme actualité en fonction de trois mouvements, l'observation, la considération et la contemplation.

La dialectique à l'arrêt (donc l'image dialectique) c'est ce qui prive enfin l'image de la mesure de l'*éidos* et de l'*éikon* pour ne l'appréhender que comme un *phantasma*; ce qui l'offre à la plus grande brutalité, aux *facta bruta*, à la perception de l'image du ciel et à ce que nous en projetons. C'est une image dialectique : la permanence irrésolue du ciel comme image.

octobre 2012