

Collection  
APPROCHES de  
l'imaginaire

# Perspectives croisées sur la figure

À la rencontre du lisible et du visible



ANTHOLOGIE préparée par  
**Bertrand Gervais et Audrey Lemieux**



Presses  
de l'Université  
du Québec



Collection

---

## APPROCHES de l'imaginaire

Dirigée par RACHEL BOUVET et BERTRAND GERVAIS

**APPROCHES DE L'IMAGINAIRE** vise la publication d'anthologies portant sur l'imaginaire, ses figures, ses modalités de transmission, ainsi que son rôle dans le développement de toute culture. Conçu comme une interface entre le sujet et le monde, l'imaginaire y est abordé à partir de multiples perspectives théoriques et selon une posture dynamique privilégiant l'articulation entre la théorie et la pratique, de même que les relations entre la recherche, la création et la diffusion dans les domaines de l'art et de la littérature. Ces ouvrages de synthèse se donnent pour mandat de faire le tour d'avenues ou de thèmes de recherche au cœur de la culture contemporaine (l'ethnocritique, le posthumain, la figure, la géopoétique, etc.).

Cette collection est destinée à l'ensemble de la communauté universitaire, aussi bien aux chercheurs qu'aux étudiants. Elle vise à rendre l'accès plus facile à des travaux publiés à l'origine dans des revues ou des collectifs et à inciter le développement de nouvelles recherches grâce à des bibliographies complètes sur les sujets abordés.

---

### Dans la même collection

#### **L'ethnocritique de la littérature**

Anthologie préparée par Véronique Cnockaert,  
Jean-Marie Privat et Marie Scarpa  
2011 | ISBN 978-2-7605-2960-1 | 312 pages

#### **L'imaginaire de l'être artificiel**

Anthologie préparée par Jean-François Chassay  
2010 | ISBN 978-2-7605-2612-9 | 248 pages

# Perspectives croisées sur la figure

Membre de  
L'ASSOCIATION  
NATIONALE  
DES ÉDITEURS  
DE LIVRES

**Presses de l'Université du Québec**

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2  
Téléphone: 418 657-4399 – Télécopieur: 418 657-2096  
Courriel: puq@puq.ca – Internet: www.puq.ca

*Diffusion/Distribution:*

**Canada:** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec), J7H 1N7  
Tél.: 450 434-0306 / 1 800 363-2864

**France:** Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France  
Tél.: 01 60 07 82 99

**Afrique:** Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine  
et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél.: 212 (0) 22-23-12-22

**Belgique:** Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119, 1030 Bruxelles, Belgique  
Tél.: 02 7366847

**Suisse:** Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse  
Tél.: 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

# Perspectives croisées sur la figure

À la rencontre du lisible et du visible

ANTHOLOGIE préparée par  
**Bertrand Gervais et Audrey Lemieux**

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada*

Vedette principale au titre :

Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible

(Collection Approches de l'imaginaire ; 3)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-3507-7

1. Imagerie (Psychologie). 2. Représentation mentale. 3. Perception. 4. Réalité.

5. Imaginaire. I. Gervais, Bertrand, 1957- . II. Lemieux, Audrey, 1984- . III. Collection :  
Collection Approches de l'imaginaire ; 3.

BF367.P47 2012 153.3 C2012-940975-8

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement  
du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada  
pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)  
pour son soutien financier.

Mise en pages : INFO 1000 MOTS

Couverture – Conception : JULIE PARENT, STUDIO CALYPSO

2012-1.1 – Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2012 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 3<sup>e</sup> trimestre 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec/Bibliothèque et Archives Canada – Imprimé au Canada

# TABLE DES MATIÈRES

---

Bertrand Gervais  
et Audrey Lemieux

- **À la rencontre  
du lisible et du visible** 1

## LA FIGURE AU PIED DE LA LETTRE

---

Erich Auerbach  
■ **De Tércence à Quintilien** 17

Jean-Pierre Vernant

- ***Eidōlon*. Du double à l'image,  
suivi de Simulacre de l'absent.  
Double, substitut, équivalent** 33

François Noudelmann

- **Figurer l'absent, suivi de Être absent ou  
s'absenter et de La bordure de l'ombre** 45

J. Hillis Miller

- **Figure** 53

## FIGURER ET IMAGINER

---

Gaston Bachelard

- **Imagination et mobilité** 61

Richard Kearney

- **La phénoménologie de la figuration,  
suivi de Figurer et se figurer** 67

Michel Guérin

- **La figure de l'œuvre** 101

Gilles Deleuze et Félix Guattari

- **Les personnages conceptuels** 111



## ■ À LA SOURCE DU FIGURAL

---

- Jean-François Lyotard  
■ **Connivences du désir avec le figural** 123
- François Aubral  
■ **Variations figurales** 133
- Jacques Aumont  
■ **Figurable, figuratif, figural** 143
- Philippe Dubois  
■ **La question du figural** 157

## ■ LA FIGURE EN LECTURE

---

- Georges Didi-Huberman  
■ **Une ravissante blancheur** 181
- Bertrand Gervais  
■ **L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure** 201
- Audrey Lemieux  
■ **Ryan : une rencontre dans l'espace figural de la souffrance** 225
- Daniel Vaillancourt  
■ **La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure** 235

## ■ DÉFIGURATIONS ET DÉPOUILLES

---

- Luc Vancheri  
■ **Le parengon, suivi de La figurine et de L'effigie** 255
- Gilles Deleuze  
■ **Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal, suivi de Note récapitulative : périodes et aspects de Bacon et de Peinture et sensation** 269
- Evelyne Grossman  
■ **Défaire les figures, suivi de La défiguration** 285
- Maurice Blanchot  
■ **Les deux versions de l'imaginaire** 291
- BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE** 301



Bertrand Gervais  
et Audrey Lemieux

## À LA RENCONTRE DU LISIBLE ET DU VISIBLE

La figure est un signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire. Ses fonctions sont multiples : elle est un foyer de l'attention, mais elle peut aussi servir d'interface et de relais, elle appelle et suscite des réactions et des discours, elle engage l'affectivité du sujet qui l'aborde, et joue parfois le rôle de principe inter-prétatif. Figurer, c'est percevoir, imaginer et manipuler une forme, c'est s'investir dans des processus affectifs et symboliques. Ces développements permettent d'ouvrir des espaces sémiotiques, des imaginaires que nous pouvons dès lors investir et à partir desquels nous projetons des scènes qui sont celles, essentielles, de notre rapport au monde.

Dans cette perspective, nous avons choisi d'aborder la figure, non pas tant du point de vue de ses modes d'inscription dans le texte ou sur un tableau

*Pour voir, il suffit d'avoir des yeux. Regarder exige beaucoup plus : il faut discerner le visible de lui-même, y distinguer des plans en profondeur et en largeur, y délimiter peu à peu les formes, y repérer des changements, y poursuivre des mouvements. Bref, il faut viser, dans l'indistinction du tout-venant visible sans cesse renouvelé, des objectifs, s'y attacher, les cerner, les souligner, voire les surligner pour que finalement se détachent des figures [...]¹.*

Jean-Luc MARION

---

1. Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 67.

(c'est-à-dire la figure en tant que trace), ou de l'ensemble des savoirs que sa connaissance convoque, mais comme signe complexe et en acte, et plus précisément, comme objet de pensée. Cette voie ne s'impose pas d'emblée; pour y arriver, il faut parvenir à se frayer un chemin entre les diverses conceptions et définitions de cette notion, qui se révèlent les unes complémentaires, les autres en tension. Afin de mettre de l'avant les dimensions cognitive et affective du processus figural, nous avons regroupé les textes choisis pour cette anthologie en fonction de sections dont l'organisation repose, en amont ou en aval, sur l'acte de figurer. À quel type de processus avons-nous droit? Quels en sont les présupposés, les conditions, les conséquences? Quels sont, historiquement, les premiers usages de la notion de figure, et de quelle façon cette dernière se distingue-t-elle des notions voisines d'image, de figurine ou de forme? À quelle dynamique de la présence et de l'absence donne-t-elle droit? Comment les perceptions jouent-elles dans sa composition?

\*\*\*

L'un des présupposés du processus de figuration est que tout peut devenir figure. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet ou d'un être. Elle est le résultat d'une projection, faite par un sujet qui attribue à un objet quelconque une valeur, une signification. Et cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. Dans l'exemple célèbre fourni par Pliny l'Ancien dans le volume XXXV de son *Histoire naturelle*, on apprend que Butadès de Sicyone, un potier, a inventé l'art de modeler des portraits en argile à l'instigation de sa fille, dont l'amoureux devait partir à l'étranger. Elle entoure d'une ligne le profil du visage aimé dont l'ombre est projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; sur cette esquisse, le père applique de l'argile et en fait un relief qu'il cuit avec le reste de ses poteries (Pliny, 1947, p. 42). Le visage ainsi conservé devient pour la fille une figure de son amant. Et c'est sur elle qu'elle porte toute son attention, sur elle qu'elle projette son amour, ainsi entretenu. La figure est le signe de son amant exilé, elle assure la présence de cet être absent. Un étranger n'y verrait qu'une forme incomplète, un profil faiblement dessiné, rien pour susciter un effet de réel ou de présence. C'est pour la fille du potier que la figure est signifiante: elle devient l'objet de multiples projections et d'un important investissement affectif. Imagination et perception sont ainsi intimement liées, elles s'inscrivent au cœur d'une figuration en acte.

L'écrivain américain Don DeLillo donne un autre bel exemple des liens qui unissent perception et imagination dans *Body Art*, son roman de 2001. L'exemple en question survient en début de chapitre; il est

énoncé à la deuxième personne du singulier. C'est dire qu'il s'adresse à nous, puisque nous pouvons, par le jeu de la lecture et de l'identification, nous sentir interpellé par ce pronom et concerné par la scène décrite. Or cet exemple permet de montrer à quelle tension est soumis l'acte d'imagination.

Tu es devant la table en train de déplacer des papiers et tu fais tomber quelque chose. Sauf que tu ne le sais pas. Il te faut une ou deux secondes pour en prendre conscience et même à ce moment-là tu ne le perçois que comme une distorsion informe de l'espace qui grouille autour de ton corps. Mais une fois que tu sais que tu as fait tomber quelque chose tu l'entends heurter le sol, avec un temps de retard. Le son fait son chemin à travers un immense réseau de distances. Tu entends le truc tomber et tu sais ce que c'est au même instant, plus ou moins, et c'est un trombone. Tu le sais au son que ça produit en heurtant le sol et d'après le souvenir retrouvé de la chute elle-même, le truc qui te tombe de la main ou qui glisse du bord de la page à laquelle il était fixé. Il a glissé du bord d'une page. Maintenant que tu sais que tu l'as fait tomber, tu te rappelles comment ça s'est passé, ou tu te rappelles à demi, ou tu le vois plus ou moins peut-être, ou autre chose. Le trombone tombe par terre avec un rebond, infime et immatériel, un son pour lequel il n'existe aucun mot évocateur, le son d'un trombone qui tombe, mais quand tu te penches pour le ramasser, il n'est pas là<sup>2</sup>.

Certaines perceptions sont immédiates : on sait au moment même où elles ont lieu qu'elles se produisent. D'autres prennent plus de temps à s'imposer à l'esprit. Elles requièrent d'être interprétées, d'être reconstruites de toutes pièces pour enfin se révéler. Toute perception requiert un horizon d'attente, toute figure requiert une préfiguration. Ne peut être perçu que ce qui est attendu, ce qui répond globalement à nos attentes.

Il y a eu un événement, nous dit DeLillo, quelque chose est tombé. En fait, rien n'est aussi catégorique. Il semble y avoir eu événement, quelque chose serait peut-être tombé. Ce n'est pas encore un événement attesté, plutôt « une distorsion informe de l'espace ». Un mouvement, comme le passage d'une fine poussière dans un rai de lumière. C'est l'intuition d'une discontinuité. Or cette intuition a la force d'imposer son propre ordre, d'amener le monde à correspondre à ce qui a été intuitivement appréhendé. Il s'est passé quelque chose et, de cette hypothèse, maquillée en constatation, découle une perception. Elle est rétro-activement ressentie : une fois qu'on sait avoir fait tomber quelque chose, écrit DeLillo, on l'entend heurter le sol. La perception s'impose comme un fait, tandis qu'elle n'est véritablement qu'une hypothèse accompagnant un pressentiment. L'ordre causal a été interverti – normalement, c'est parce qu'on a entendu un objet heurter le sol qu'on en conclut avoir fait tomber quelque

---

2. Don DeLillo, *Body Art*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 91.

chose, et non le contraire comme ici –, mais l'imagination n'a que faire de la logique et la perception peut bien venir *a posteriori* confirmer une intuition fondée sur un vague pressentiment.

Mais, dès l'instant où le fait a été établi, l'imagination d'emblée s'active et complète la scène. On sait qu'un trombone est tombé et l'on se figure l'événement. La chute du trombone implique une mise en récit somme toute banale qu'on peut aisément reconstruire, jusqu'à la voir avec les yeux de la pensée. On peut même rejouer la scène au complet, se figurant dans cet univers au même titre qu'on peut y figurer des objets et des incidents. Spontanément, grâce à notre expérience de telles situations, on interprète les événements, et l'on construit une séquence qui en justifie et, en quelque sorte, en accrédite la réalité.

D'une perception indistincte, on passe sans heurts à l'établissement d'un événement et à la reconnaissance d'une présence, même si celle-ci n'est qu'une illusion, ce que la première vérification permet de montrer. Le trombone n'est pas là où on l'attend. Mais la figuration ne réclame pas que les perceptions sur lesquelles elle se déploie soient fondées. Il lui faut simplement un peu d'espace pour se développer, un prétexte et une certaine finalité. Le trombone est devenu un objet de pensée, voire une image mentale<sup>3</sup>. Et c'est une image dynamique, car elle ne reste pas en place et ne cesse de se développer. Elle suscite d'autres images qui imposent peu à peu leur propre monde, monde d'affects et de perceptions intériorisés, monde de pensées déployées à partir d'objets immédiatement présents à l'esprit et dont le ballet dessine des figures du monde.

Cet exemple de Don DeLillo nous fait passer imperceptiblement du lisible au visible, mais surtout à l'absence révélée et à l'imaginaire. En lisant l'extrait, nous parvenons sans peine à nous identifier à cet homme, nous transformons le texte lu en théâtre intérieur et nous pouvons, comme lui, nous imaginer avoir entendu un bruit sur la base d'une perception que nous croyons réelle. Nous pouvons nous imaginer une scène, un événement microscopique dont la banalité n'a d'égale que la vraisemblance. Et, comme lui, nous pouvons commencer à investir cette scène, à la charger d'affects, de souvenirs, de liens. Le trombone

---

3. Selon Jean-Jacques Wunenburger, l'image mentale se déplace « dans un registre sémantique qui oscille entre l'idée de forme visible (en latin, *l'imgo* est une *forma*, une figure, un corps comme en allemand, *Bild* et *Gestalt*, en anglais, *picture*, *figure*, *pattern*, *frame*, *shape*) et l'idée de contenu irréel, fictif, production de ce qui n'est pas (en grec, *eidolon*, en allemand, *Schattenbild*, en anglais, *phantom*). Dans ce cas, l'image est moins une émanation du réel objectif que le produit d'une activité d'*eidolopoïetikè* chez Platon, *de fictio*, pour les latins, rattachée à l'imagination, *phantostikon*, qui engendre des *phantasmata*, ce qui n'a que de l'apparence par rapport au réel. » (*Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 6.)

imaginaire impose sa réalité, jusqu'à nous faire agir (le personnage ne se penche-t-il pas pour ramasser la chose absente?). C'est un fait que les figures de l'imaginaire, même à ce stade premier de leur développement – un objet de pensée sommairement établi –, font agir. Elles imposent leur ordre, quel qu'il soit, et assurent une interface entre le sujet et le monde.

La figure est toujours de l'ordre d'une perception, et par conséquent d'un apparaître. Elle s'impose au regard, que ce soit au regard de la pensée ou aux perceptions visuelles. Les termes par lesquels on en parle renvoient d'ailleurs souvent au choc de son surgissement. Michel Guérin le décrit comme un *bond*. «Impossible, dit-il, de sympathiser avec la Figure, si l'on n'a pas, au détour d'une perception, *aperçu* le bond» (cf. *infra*). Ce bond n'est autre que l'assomption de la présence d'une figure révélée dans son efficacité même. Roland Barthes signalait, à sa façon, par la notion de *punctum*, ce détail aperçu qui vient ébranler le sujet, le poindre, dans son examen d'une photographie<sup>4</sup>. Pour Georges Didi-Huberman, «n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent<sup>5</sup>.» C'est dire que l'apparition représente un événement violent, un choc qui perturbe le monde et change littéralement le cours des choses. Cela n'a rien de paisible. Philippe Dubois, pour sa part, identifie trois effets majeurs pour rendre compte de l'événementialité figurale du visible, la fulgurance, la déchirure et la présence, qui disent bien cette commotion liée à la figure: «l'événement figural, lorsqu'il advient, fulgure ou sidère le spectateur, lequel se retrouve alors, à la fois saisi (de stupeur) et dessaisi (de ses habitudes de perception ou de compréhension), démuni, sans voix, bouche bée» (cf. *infra*).

■ ■ ■

C'est à explorer les manières par lesquelles nous entretenons de tels objets de pensée, qui peuvent devenir figures et, à terme, de véritables espaces figuraux, que notre anthologie est consacrée. Nous avons choisi d'organiser les textes en cinq sections. On y découvre la figure et le processus figural par l'intermédiaire d'une traversée des disciplines: les textes choisis proviennent, pour les uns, des études littéraires, de la sémiotique et de la philosophie, et pour les autres, de l'histoire de l'art et des études cinématographiques – des disciplines qui, toutes, se sont intéressées aux signes et aux relations entre le perçu, le réel et l'imaginaire, et qui permettent de traverser la frontière, nécessairement poreuse, entre le lisible et le visible.

4. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.

5. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 15.

Ces sections ne sont pas hermétiques, car chacun des textes qu'elles comprennent aborde plus d'un aspect de la figure et pourrait ainsi apparaître dans d'autres sections, mais celles-ci ont été définies afin de mettre de l'avant des distinctions ou, plus simplement, des pratiques d'analyse. Elles permettent de retracer les premières conceptualisations de la notion de figure, de décrire des procédés de figuration, de cerner une notion, le figural, dans son renouvellement des conceptions de la figure et, enfin, de montrer comment des figures se donnent à lire, à la fois dans leurs modalités d'apparition et, ultimement, de défiguration.

La première section, «La figure au pied de la lettre», s'ouvre, comme il se doit, sur un extrait de *Figura* d'Erich Auerbach. L'essai du philologue allemand se présente comme une minutieuse enquête sur les usages du terme latin *figura*. Comme le signale Philippe Dubois, Auerbach procède à «l'archéologie de l'invention d'un mot et des sens variés qui l'ont accompagné à travers ses occurrences<sup>6</sup>». On ne peut imaginer une anthologie sur la figure qui ne s'ouvre sur cette étude, tant sa valeur comme texte fondateur est indéniable.

Cette enquête est suivie d'extraits de l'essai de Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles et masques*, qui propose, dans la même veine, une recherche systématique sur la notion d'*eidōlon*, qui désigne le fantôme, la présence sous forme d'image d'une personne morte, terme voisin à bien des égards de celui de figure. Tous deux, en effet, se déploient en fonction d'une absence, qu'ils ont pour but de suppléer en rendant présent, sous forme de signe complexe, de substitut, ce qui justement s'est absenté. Afin de continuer cette réflexion sur le rôle de la figure comme signe de ce qui est absent et de bien déterminer sa valeur sémantique en regard d'autres notions voisines, nous avons complété la recherche étymologique de Vernant avec quelques remarques de François Noudelmann sur l'absence et ses modes de figuration. La figure, comme il le dit, «donne fondamentalement à voir quelque chose qui ne se déclare pas spontanément. Elle porte en elle-même une ambivalence qui tient à ce qu'elle présente une chose absente. De la sorte, elle renvoie effectivement à un invisible» (*cf. infra*). Cette dialectique de la présence et de l'absence est au cœur des recherches et des réflexions sur la figure et les processus de figuration, ce qui transparait même dans l'archéologie conceptuelle du terme. En guise de complément, cette section se clôt sur un survol lexicologique de J. Hillis Miller, qui montre les usages anglo-saxons de la notion, tels

---

6. Philippe Dubois, «La question des figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d'Erich Auerbach», dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.

qu'inscrits dans l'*Oxford English Dictionary* (OED). Le bref portrait dressé par Hillis Miller est convergent avec celui proposé en France et dans la francophonie.

La deuxième section, «Figurer et imaginer», nous permet de considérer un ensemble de propositions cherchant à déterminer les fondements du processus de figuration. Figurer, c'est percevoir, mais c'est surtout imaginer, ressentir et manipuler une forme de plus en plus complexe. La figure ne doit pas être conçue comme une entité statique, mais comme la pointe de l'iceberg d'un processus qui se complexifie en se déployant. Quatre textes ont, cette fois encore, retenu notre attention. Le premier est un extrait de l'introduction de *L'air et les songes*, publié par Gaston Bachelard en 1943. Son plaidoyer en faveur de l'imagination et de ce qu'il nomme l'action imaginante a permis de relancer les recherches sur l'imaginaire. Son travail porte sur les images, leurs transformations sous l'effet de l'imagination, de même que sur leur indéniable dynamisme, et il permet de penser ce que d'aucuns nomment maintenant l'acte de figurer. Les trois textes qui suivent explorent des pistes très différentes les unes des autres, mais ils montrent la diversité des formes que peuvent prendre les actes de figurer et d'imaginer.

Ainsi, Richard Kearney offre une définition dynamique de la figuration, processus au cœur de l'existence créatrice de l'être humain. Pour lui, le verbe *figurer*, dans ses multiples usages, rend compte de ce travail de la pensée imaginante, qui seule parvient à saisir le monde et à le construire. Mais, ce faisant, nous nous créons nous-même, nous nous inventons dans cette relation. Créer un monde, c'est créer un lieu à habiter, un lieu qui n'est qu'une projection de nos propres déterminations: «Le monde et le soi ne sont pas des présences données. L'homme crée son monde, c'est-à-dire le sens fondamental des personnes, choses ou œuvres qui l'entourent, tout en se créant lui-même» (cf. *infra*). Or cette double création se révèle au cœur de nos processus sémiotiques. Nous ne faisons pas que nous donner des figures qui servent d'interfaces dans notre relation au monde et à ses signes, nous nous imaginons comme sujet par le fait même.

Appartenant à une tout autre tradition philosophique, Michel Guérin se sert de la notion de «Figure» pour comprendre ce qui est propre à une œuvre et à son élaboration. Dans l'extrait choisi de *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, il va jusqu'à identifier l'œuvre et la Figure: «la Figure est l'*inspiration* de l'œuvre» (cf. *infra*). Elle est l'œuvre elle-même. C'est dire que sa saisie se fait dans le mouvement même de l'expérience de l'œuvre. Les propositions de Guérin s'inscrivent dans la perspective d'une figurologie, dont l'axiome est que la pensée ne fait œuvre de vérité que si elle admet

et cultive sa dimension « fictuelle », terme qu'il préfère à celui de *fictif* afin d'éviter de reconduire une conception trop simple des rapports entretenus entre la réalité et la fiction<sup>7</sup>.

Le dernier texte, tiré de l'essai de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, distingue la figure, liée à l'art et à la fiction, du personnage conceptuel, issu du discours philosophique : « acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je » (cf. *infra*). Ce personnage, c'est le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche, l'Idiot de Nicolas de Cuse. Une fonction transformée en personnage, à savoir non pas tant le représentant du philosophe que sa philosophie actualisée en ce que nous appelons une figure de pensée, une métaphore devenue absolue<sup>8</sup>. L'imagination n'est pas l'objet de l'essai de Deleuze et Guattari, elle y est tout simplement à l'œuvre dans la création de figures de pensée d'une indéniable efficacité.

Afin de comprendre le déploiement des figures, une des notions les plus fascinantes qui a été développée est celle de *figural*. Le terme a été proposé initialement par Maurice Merleau-Ponty, mais déployé en véritable concept par Jean-François Lyotard, dans *Discours, figure*. C'est donc tout naturellement que la troisième section, cherchant à remonter « à la source du figural », s'ouvre sur un extrait de cet essai de 1971. Depuis plus de trente ans, cette notion a fait couler beaucoup d'encre et a permis d'alimenter les études cinématographiques et picturales. Son importance est toujours d'actualité : « Dans le déferlement des images contemporaines, explique Olivier Schefer, le *figural* nous pose en effet cette question urgente, brutale : comment *ça pense, une image?* Ou bien : comment l'image peut-elle penser *par elle-même*, indépendamment de tout discours ou concept qui l'accompagne ou la justifie<sup>9</sup>? » Comment pense l'image, comment pense-t-elle maintenant qu'elle n'est plus seulement faite pour être regardée, mais manipulée, ce qui est de plus en plus courant avec les développements du numérique? De quelle façon pensons-nous avec les images? En quoi le *figural* est-il un espace mental permettant une prise en charge non seulement des savoirs, mais aussi des affects? Chez

7. Michel Guérin, « Idée d'une figurologie », dans *La terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 11-42.

8. Pour Hans Blumenberg, dans un tel contexte, les métaphores doivent être « considérées en priorité comme représentant la sphère qui sert de guide à des conceptions théoriques tâtonnantes, comme l'antichambre de la formation des concepts, comme un expédient au sein de langages spécialisés non encore consolidés, mais comme un authentique moyen de réaliser la saisie de contextes, qui n'est pas réductible au noyau restreint de la métaphore absolue » (« Perspectives sur une théorie de l'inconceptuabilité », dans *Nauffrage avec spectateur*, Paris, L'Arche éditeur, 1994 [1979], p. 93).

9. Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, p. 912.

Jean-François Lyotard, poursuivant l'intuition de Maurice Merleau-Ponty, « le *figural* devient le nom d'une conception non linguistique de la représentation, du texte et de l'image, en même temps qu'il vient servir une pensée du désir comprise comme *force libidinale critique*<sup>10</sup> ». Lyotard s'emploie à débusquer ces formes de signification, qui échappent aux stratégies usuelles d'analyse, en définissant trois aspects de la figure. La figure-image, celle que donne le tableau ou le film et qui appartient à l'ordre du visible (*cf. infra*). La figure-forme, déjà plus abstraite, qui se présente comme « la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème ». La figure-matrice, quant à elle, « n'est pas plus visible qu'elle n'est lisible ». C'est une différence et, en tant que telle, elle atteste « que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intelligibilité ». Les œuvres d'un artiste « ne sont jamais que les rejets de cette matrice; elle peut s'entr'apercevoir peut-être à travers leur superposition, en épaisseur. C'est un découpage inédit de la réalité figurale qui est proposé par Lyotard et sur lequel les recherches sur le figural prendront appui. Comme le signale Vancheri, « Lyotard cherche à rendre à la figure son altérité essentielle, mélange de semblance et de dissemblance, d'égalité et d'inégalité<sup>11</sup> ».

À la suite de ce texte de Lyotard, tout aussi essentiel que difficile d'approche, François Aubral, dans « Variations figurales », procède à un commentaire et à un travail d'explicitation des présupposés phénoménologiques à l'œuvre dans *Discours, figure*. Comme il le souligne, « le figural est un acteur contemporain de l'ébranlement de la toute-puissance de la conscience. Derrière et au fondement du visible, il y a un monde, invisible » (*cf. infra*). Et la recherche sur la figure et l'espace figural sur lequel elle ouvre permet d'y avoir accès. Dans « Figurable, figuratif, figural » (*cf. infra*), Jacques Aumont reprend la question de la figure en l'inscrivant dans notre rapport aux images. Quelle est cette force, demande-t-il d'entrée de jeu, « cette force de l'image qui autorise ou même si souvent force à interpréter, à inventer du sens » ? Cette force, c'est celle de la figure dans l'image. Au cœur de notre ébranlement face à l'image, il y a une entité sémiotique complexe qui ne peut être rabattue aux marques présentes ni même aux contextes culturels présupposés par l'expérience. Elle trouve son plein développement dans la relation entre le sujet et l'œuvre, entre le visible et ce qu'il révèle d'un invisible nécessairement à l'œuvre, entre le présent et l'absent, mais d'une absence déterminante, car elle est au cœur de la représentation, même si elle n'y figure pas explicitement.

10. Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 4.

11. *Ibid.*, p. 105.

Dans le dernier texte de cette section, Philippe Dubois continue ce travail d'explication du figural, en faisant valoir sa pertinence pour comprendre le cinéma. L'hypothèse est la même, à savoir que la figure est cette présence qui, dans un film, suscite l'adhésion du spectateur. « [Notre] mémoire, notre conscience et notre perception sont marquées, avant toute autre chose, par la puissance singulière de certains *événements d'images* » (cf. *infra*), qui ne sont autres que les manifestations du figural. Dubois distingue le figuratif (ce qui, dans l'ordre de la figuration visuelle, procède de la Mimésis), le figuré (ce qui, dans le même ordre, procède de la construction d'un sens second), le figurable (ce qui n'a pas encore accédé à la figuration) et le figural (un processus, un événement d'image, qui révèle la puissance d'un ordre sémiotique). Le dernier terme est fédérateur.

On s'aperçoit que notre investigation menée en terrain figural ne permet pas seulement de comprendre comment pense l'image, mais encore comment *on pense* avec des images, comment les images nous font penser. De quelle manière parvient-on à saisir ces figures qui rôdent au pourtour des images et des textes et qui, une fois aperçues, en renouvellent la compréhension? Ainsi, notre quatrième section porte sur le rôle joué par le sujet lecteur ou spectateur dans l'identification des figures et le déploiement d'un espace figural. Souvent, quand un tel espace émerge, tout commence par l'identification d'un détail, qui suscite chez le lecteur ou le spectateur la curiosité et le désir d'aller plus avant dans l'appropriation de l'œuvre.

La question du détail est au cœur de l'interrogation de Georges Didi-Huberman, dans « Une ravissante blancheur », premier texte de cette section, qui inscrit la figure comme élément central d'un processus de lecture et d'interprétation. L'historien de l'art s'arrête longuement sur le sens du détail et sur la signification de la notion même de détail, que ce soit dans une perspective psychanalytique ou en histoire de l'art. Le détail, c'est « l'appât pour le regard, un point de captation » (cf. *infra*). En relisant Sigmund Freud, entre autres son essai sur Léonard de Vinci, il cherche à comprendre l'extrême attention qu'on porte en histoire de l'art au détail, perçu bien souvent comme résultat de la finesse d'une observation. Mais quel est le sens de cette recherche du détail? Bien souvent, dit-il, nous constituons le détail au moment même où nous croyons l'observer. C'est dire que le détail est fait pour être dialectisé, puisqu'il n'est qu'une composante du regard du sujet. Pour Didi-Huberman, il faut aller au-delà du principe du détail et passer en quelque sorte de la figure-figurée à la figure figurante. La figure-figurée, c'est la forme, l'aspect, l'*eidós*, l'objet du regard, en tant qu'il semble être séparé et exister indépendamment de ce regard. La figure figurante, c'est la figure en suspens, en train d'apparaître et de se présenter à l'esprit du sujet. C'est la figure en tant qu'expérience, processus, sémosis : à la fois résultat et principe même de l'interprétation.

La figure figurante est au cœur du texte de Bertrand Gervais, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure ». En analysant la production de Sophie Calle – en particulier *Disparitions*, projet publié en 2000 –, il s'arrête sur une figure qu'il fait apparaître, par l'intermédiaire du dispositif de l'artiste, sur une toile de Rembrandt, et il montre les liens nécessairement établis entre la présence et l'absence, voire la revenance, dans le développement d'une figure. Il cherche à rendre compte des procédés de constitution des figures et à montrer comment celles-ci permettent de continuer l'interprétation. La figure apparaît dans sa démarche comme un objet auratique, terme emprunté à Didi-Huberman et développé à partir de la notion d'aura proposée par Walter Benjamin.

La figure est un signe qui se complexifie en se déployant. Elle est l'objet de projections de toutes sortes et parfois même de développements importants. Audrey Lemieux, dans sa lecture de *Ryan*, le film d'animation de Chris Landreth, suit une figure complexe, celle de la souffrance. Si certaines figures se donnent comme des images de la douleur – on peut penser à l'icône de la Mater Dolorosa –, comment figurer la souffrance en soi, comment faire en sorte que ce soit la souffrance elle-même qui soit mise en image? Une telle figure ne se donne pas comme une entité simple, mais comme un ensemble de situations et de traits. Ceux-ci constituent peu à peu un complexe dynamique de figures, une totalité qui se donne à percevoir en tant que véritable espace figural. On imagine aisément que cet espace figural puisse donner lieu, une fois stabilisé, à un imaginaire précis, à un imaginaire de la souffrance.

Pour Gilles Thérien, « l'imagination féconde la *memoria* et donne vie à la figure, fantôme ou étincelle qui accompagne le sujet dans les méandres de la lecture<sup>12</sup> ». Cette *memoria* est au cœur de la proposition de Daniel Vaillancourt, qui vise à exposer les rudiments d'une pratique de lecture qui repose essentiellement sur le jeu des figures. Dans « La figure et ses fabriques », la figure devient principe interprétatif et moteur de lecture. Elle permet la mise en relation de textes et fait du lecteur un « chercheur de figures ». On ne la repère pas, on ne la reconnaît pas, on la construit; elle apparaît tout à fait comme une interface entre le lecteur et le texte, entre le sujet et le monde du texte. La quête de figures devient une heuristique qui a pour but d'établir une certaine intelligibilité entre des textes divers, d'emblée hétérogènes.

---

12. Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 30.

Gaston Bachelard expliquait qu'on veut toujours que « l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginante* » (cf. *infra*). La cinquième et dernière section de l'anthologie, dans le prolongement de la précédente, s'arrête plus précisément sur la défiguration et la potentialité des corps d'être réduits à l'état de dépouilles. Si la figure se constitue à partir d'une absence, on imagine que le corps de cet autre absent, si corps il y a, ne peut que subir les conséquences de cette disparition.

Dans les extraits choisis de *Figuration de l'inhumain*, Luc Vancheri s'attarde à ce rapport au corps et à ses représentations dans la mort. « À chaque fois, dit-il, le corps est ce qu'il s'agit d'épargner. Il faut en préserver le motif et le protéger du pourrissement, l'inscrire dans la dureté de la pierre et l'embaumer. Le monde de l'homme est fait de cette insistance à demeurer dans le regard. C'est à ce prix qu'il a figure humaine » (cf. *infra*). En distinguant la figure du parergon, de la figurine et de l'effigie, il parvient à circonscrire ces lieux du réinvestissement figural du corps. Et en analysant un film tel que *The Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel, où des extraterrestres créent des copies parfaites du corps des êtres humains, il ouvre la voie à une réflexion sur la défiguration absolue, celle qui ne paraît pas, malgré son altérité radicale.

Dans son *Francis Bacon*, Gilles Deleuze s'est longuement arrêté sur les figures de corps altérés présents dans l'œuvre du peintre. Dans l'extrait reproduit, le corps s'impose comme matériau de la figure. Mais un corps devenu anonyme, sans visage. Bacon a le projet singulier, nous dit Deleuze, de chercher à « défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage » (cf. *infra*), une façon encore une fois de placer la défiguration au cœur même du processus de représentation. C'est le devenir-animal de l'homme, le devenir-viande, ce rabattement de l'attention vers la chair, les os, la matière même du corps qui nous placent du côté de la désémiotisation. On est déporté du côté de la sensation, ce qui est bien une façon d'échapper à la figuration simple, comprise comme illustration ou narration.

La même interrogation se retrouve chez Evelyne Grossman. La défiguration n'est pas pour elle un geste purement destructeur, bien qu'il s'agisse en premier lieu de rendre méconnaissable un visage et d'effacer ses traits distinctifs, c'est aussi « une force de création qui bouleverse les formes stratifiées de sens et les réanime » (cf. *infra*). Il y a un intérêt à défigurer l'homme, ce que Bacon, mais aussi Artaud, Beckett et Michaux,

auteurs qu'étudie Grossman, ont bien compris. La défiguration est ce qui confère à la figure son dynamisme et son mouvement, puisqu'elle la réinscrit comme produit d'un imaginaire en constante transformation.

Il revenait à Maurice Blanchot de clore cette anthologie. Son texte, « Les deux versions de l'imaginaire », parle de l'image à défaut de parler de la figure, mais, comme avec Bachelard, les perspectives se croisent et les conceptions se chevauchent. Blanchot est aussi préoccupé par les liens entre l'image et le cadavre, par l'étrangeté de la dépouille et cette ressemblance cadavérique qui la marque. Le symbolique se déploie non seulement à partir de l'absence, mais sur celle, fondamentale, de la mort, cette absence dont on ne revient plus. S'il y a deux versions de l'imaginaire, deux possibilités de l'image, « cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin » (*cf. infra*). La figuration en tant que processus symbolique, en tant que possibilité de *vivre un événement en image*, pour reprendre l'expression de Blanchot, se constitue sur les bases d'un imaginaire de la fin, qui permet de vivre en images l'absence et la mort, afin de les conjurer, tout en reconduisant sans cesse leur présence. C'est l'ambiguïté même de la nature humaine qui est ainsi réaffirmée.



Les textes choisis pour cette anthologie ne permettent pas de résoudre toutes les questions posées par la notion de figure ou par le processus de figuration, dont on ne fait que commencer à comprendre les véritables enjeux, mais ils viennent tout de même jeter un regard sur certaines des pratiques d'analyse au cœur de nos processus sémiotiques. Ils ouvrent la voie au figural et à son espace, en constante transformation, et ils rendent compte, surtout, des capacités de l'imaginaire à déployer des objets de pensée complexes, assurant l'interface entre le sujet et le monde. Ils montrent enfin que ce champ est encore d'une grande pertinence, car il en va de notre rapport au monde et à ses manifestations culturelles, artistiques et littéraires. Il en va de notre capacité à intégrer le nouveau et à le rendre signifiant.

## ■ Bibliographie

---

- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire*, Paris, Seuil.
- BLUMENBERG, Hans (1994 [1979]). *Nauffrage avec spectateur*, Paris, L'Arche éditeur.
- DELILLO, Don (2001). *Body Art*, Arles, Actes Sud.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.

- DUBOIS, Philippe (1999). «La question des figures à travers les champs du savoir. Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach», dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan.
- GUÉRIN, Michel (1990). *La terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud.
- MARION, Jean-Luc (2001). *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France.
- SCHEFER, Olivier (1999). «Qu'est-ce que le figural?», *Critique*, n° 630, novembre, p. 912-925.
- THÉRIEN, Gilles (2007). «L'exercice de la lecture littéraire», dans Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-42.
- VANCHERI, Luc (2011). *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997). *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France.

# LA FIGURE AU PIED DE LA LETTRE

---

Erich Auerbach

- De *Térence à Quintilien*

Jean-Pierre Vernant

- *Eídōlon. Du double à l'image, suivi de Simulacre de l'absent. Double, substitut, équivalent*

François Noudelmann

- *Figurer l'absent, suivi de Être absent ou s'absenter et de La bordure de l'ombre*

J. Hillis Miller

- *Figure*





## DE TÉRENCE À QUINTILIEN

Issu de la même racine que *ingere*, *figulus*, *fictor* et *effigies*<sup>2</sup>, *figura* signifie, à l'origine, « forme plastique ». On trouve une première occurrence chez Térence qui, dans *Eunuchus* (317), affirme d'une jeune fille qu'elle a une *nova figura oris* (« un visage d'une *figura* inusitée »). Quant à ce fragment de Pacuvius, il date sans doute de la même époque :

*Barbaricam pestem subinis nostris optulit  
Nova figura factam [...]*<sup>3</sup>

(« Elle offrit à nos lances une chose pernicieuse et étrange qui était d'une *figura* inusitée » (270-271); Ribbeck, *Seaen. Roman. Poesis Fragm.*, I, p. 110).

Il est probable que Plaute ne connaissait pas ce terme. Il utilise à deux reprises *fictura* (*Trinummus*, 365; *Miles gloriosus*, 1189), mais, dans les deux cas, il s'agit davantage de l'action même de modeler que

- 
1. Extrait de : Erich Auerbach, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 9-29.
  2. Qui signifient « modeler », « potier », « modelleur » et « portrait » (N.d.T.).
  3. Comme me l'a signalé P. Friedlaender, *barbarica pestis* désigne probablement les piquants d'une raie qui blessèrent mortellement Ulysse; *subinis* est incertain.



de son résultat. Par la suite, l'emploi de *fictura* devint rarissime<sup>4</sup>. Cette mention de *fictura* signale d'emblée un trait distinctif de *figura*. À la différence de *natura* et des autres mots de même terminaison, *figura* est dérivé directement du radical et non pas du supin (Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 346). On a tenté d'expliquer ce trait (cf. Stolz-Schmalz, *Lat. Gramm.*, 5<sup>e</sup> éd., p. 219) par une assimilation à *effigies*. Quoi qu'il en soit, cette formation spécifique exprime quelque chose de vif et de mouvant, d'inachevé et de badin, alors que la sonorité de *figura* est d'une élégance telle qu'elle a fasciné plusieurs poètes. Peut-être n'est-ce qu'un hasard si, dans les deux exemples les plus anciens, on retrouve réunis *nova* et *figura*; mais, même en ce cas, ce hasard serait significatif, puisque cette idée de manifestation inédite et de mouvance a marqué en permanence toute l'histoire de ce terme.

Pour nous, cette histoire commence avec l'hellénisation de la culture romaine au cours du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère. Trois auteurs jouèrent alors un rôle décisif : Varron, Lucrèce et Cicéron. Il n'est évidemment plus possible de déterminer avec exactitude ce qu'ils ont emprunté à des textes plus anciens aujourd'hui disparus. Cependant, les apports de Lucrèce et de Cicéron sont si spécifiques et si originaux qu'on ne peut que leur donner le crédit d'un rôle déterminant dans l'invention des sens de *figura*.

De ces trois auteurs, Varron est celui qui fait preuve du moins d'originalité. Chez lui, *figura* signifie quelquefois « apparence extérieure » ou même « contours<sup>5</sup> ». Mais s'il commence ainsi à s'éloigner de son sens primitif, c'est-à-dire du concept plus restreint de forme plastique, il semble que ce soit là le résultat d'une évolution linguistique plus générale dont on examinera plus loin les causes. Chez Varron, cette évolution n'est même pas très prononcée. C'était un étymologiste bien au fait de l'origine du terme (*fictor, cum dicit fingo, figuram imponit*; « le modeleur, quand il dit "je modèle", impose une *figura* à la chose »; *De lingua latina*, 6, 78). Aussi *figura* implique-t-il habituellement l'idée de forme plastique lorsque Varron l'emploie à propos d'êtres vivants et d'objets. Il est quelquefois difficile de déterminer la portée qu'avait encore cette connotation à son époque : par exemple, lorsqu'il déclare que l'on doit, à l'achat des esclaves, envisager non seulement leur *figura*, mais aussi leurs qualités – qui sont l'âge pour les chevaux, le potentiel reproductif pour les coqs, l'arôme pour les pommes (*ibid.*, 9, 93); ou quand il affirme d'une étoile qu'elle a changé de *colorem, magnitudinem, figuram, cursum* (cité par Augustin, *De*

4. Au cours de l'Antiquité tardive (Chalcidius, Isidore) et du Moyen Âge, il reviendra dans un jeu de mots avec *pictura*; cf. Ernst Robert Curtius, « Zur Literaturästhetik des Mittelalters », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 58, 1938, p. 45.

5. Plusieurs définitions ultérieures iront dans ce sens; cf. *Thesaurus linguae latinae*, VI, col. 722, 54.

*civitate Dei*, 21, 8); ou lorsqu'il compare, dans *De lingua latina* (5, 117), l'extrémité fourchue des pieux d'une palissade à la *figura* de la lettre latine «V». Le terme devient complètement abstrait dès qu'il se met à discuter de la forme des mots. Nous avons emprunté aux Grecs, dit-il dans *De lingua latina* (9, 21), de nouvelles formes de vaisseaux; alors pourquoi les gens combattent-ils de nouvelles «formes de mots», *formae vocabulorum*, comme si elles étaient délétères? *Et tantum inter duos sensus interesse volunt, ut oculis semper aliquas figuras suppellectilis novas conquirant, contra auris expertes velint esse?* («Veulent-ils mettre tant de différence entre les deux sens, de sorte qu'ils recherchent toujours pour leurs yeux de nouvelles *figurae* de mobilier, mais souhaitent néanmoins prévenir leurs oreilles d'une pareille chose?») Ici, nous ne sommes pas loin de l'idée suivant laquelle les figures ont aussi une existence pour l'ouïe. Du reste, il faut savoir que Varron, comme tous les auteurs latins qui ne disposaient pas de la terminologie précise des philosophes de métier, employait indifféremment *figura* et *forma* dans le sens général de «forme». Au sens strict, *forma* signifie «moule<sup>6</sup>», et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient. Cependant, on ne trouve guère la trace de cette distinction chez Varron, sauf peut-être dans ce fragment que cite Aulu-Gelle: *semen genitale [...] fit ad capiendam figuram idoneum* (III, 10, 7; «la semence génitale devient capable de prendre une *figura*»).

Comme on l'a laissé entendre, c'est chez Varron que se rencontre d'abord la véritable innovation ou rupture d'avec le sens primitif, et celle-ci survient dans le domaine de la grammaire. C'est chez Varron qu'on trouve pour la première fois *figura* au sens de forme grammaticale, dérivée ou flexionnelle. *Figura multitudinis* signifie, chez lui, la forme du pluriel; *alia nomina quinque habent figuras* (9, 52), «les autres noms ont cinq formes flexionnelles». Cet usage devint largement répandu (cf. *Thesaurus linguae latinae*, VI, «*figura*», III A, 2a, col. 730 et 2e, col. 734). Certes, *forma* fut aussi beaucoup employé dans ce même sens dès l'époque de Varron, mais *figura* semble avoir été plus usité et plus populaire auprès des grammairiens latins. Comment est-il possible que ces deux termes – mais surtout *figura*, dont la forme rappelait avec netteté son origine – se soient si rapidement chargés d'un sens purement abstrait? C'est là le fait de l'hellénisation de la culture romaine. Avec son vocabulaire scientifique et rhétorique autrement plus riche, le grec possédait un grand nombre de mots pour le concept de forme: *morphè*, *eidos*, *skhèma*, *tupos* et *plasis*, pour ne citer que l'essentiel. En philosophie et en rhétorique, le travail réalisé sur la langue platonicienne et aristotélicienne avait permis d'assigner un champ spécifique à chacun de ces termes. On traçait, en particulier, une ligne de

---

6. En français dans le texte (N.d.T.).

démarcation bien tranchée entre *morphè* ou *eidos* d'une part, et *skhèma*, d'autre part. *Morphè* et *eidos* étaient la Forme ou l'Idée qui « informe » la matière; *skhèma*, la pure forme perçue par les sens. L'exemple classique est celui de la *Métaphysique* d'Aristote (Z, 3, 1029a): alors que la discussion porte sur l'*ousia* (la Substance), *morphè* est défini comme *skhèma tès ideas* (la forme de l'Idée). C'est ainsi qu'Aristote emploie *skhèma* au sens d'une pure perception sensible pour désigner l'une des catégories de la qualité, et l'utilise également en l'associant à *megethos*, *kinèsis* et *chròma*, termes déjà rencontrés chez Varron. Il était donc tout naturel que *forma* en vienne à être employé en latin comme un équivalent de *morphè* et *eidos*, car, à l'origine, il entraîne avec lui l'idée de modèle si bien qu'à l'occasion on trouve aussi *exemplar*. Quant à *skhèma*, son équivalent fut habituellement *figura*. Mais puisque dans la terminologie grecque (en grammaire, rhétorique, logique, mathématiques et astronomie), *skhèma* était largement utilisé dans le sens de « forme extérieure », *figura* fut toujours employé à cette fin en latin. De cette manière, en parfait accord avec le sens primitif de « forme plastique » et en le dépassant, put apparaître un concept beaucoup plus général de forme perceptible, qu'elle soit grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique. Il est vrai que le sens primitif ne se perdit pas complètement, car *figura*, comme son radical *fig-* l'indiquait, servait souvent à rendre *tupos* (« marque, empreinte »), de même que *plasis* et *plasma* (« forme plastique »). À partir du sens de *tupos* s'est répandu un usage de *figura* compris comme « empreinte d'un sceau », métaphore dont l'histoire vénérable va d'Aristote (*De memoria et reminiscentia*, 450a, 31: *hè kinèsis ensèmainetai hoion tupon tina tou aisthèmatos*; « le stimulus imprime une sorte d'empreinte de la sensation »); en passant par Augustin (*Epist.*, 162, 4; *Patrologia Latina*, 33, col. 706) et Isidore (*Differentiae*, 1, 528; *Patrologia latina*, 83, col. 63); jusqu'à Dante (*come figura in cera si suggella*; « comme une *figura* empreinte dans la cire; *Purg.*, 10, 45, ou *Par.*, 27, 52)<sup>7</sup>. Par-delà cette dimension plastique, c'est l'orientation de *tupos* vers l'universel, le législatif et l'exemplaire (cf. l'usage qui l'associe à *nomikòs* chez

7. Chez Aristote (et déjà chez Platon), *tupò* signifie « en général », « à grands traits », « en règle générale ». L'expression qu'il utilise, *pachulòs kai tupò* (*Éthique à Nicomaque*, 1094b, 20), ou bien *kath'holou lechthen kai tupò*, est passée en français et en italien par l'intermédiaire d'Irénée (2, 76) et de Boèce (*Topicorum Aristotelis interpretatio*, I, 1; *Patrologia latina*, 64, col. 911B). Cf., chez Godefroy, « figurat: "Il convient que la maniere de proceder en ceste œuvre soit grosse et figurele\*" »; ou bien « figurament: "Car la maniere de produyre/ Ne se peust monstrier ne deduyre/ Par effect, si non seulement/ Grossement et figuraulment\*" » (Greban). En italien, la compréhension du syntagme *sommariamente e figuramente* semble s'être perdue très tôt; cf. les exemples fournis dans Tommaseo-Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana*, 1869, II, 1<sup>re</sup> partie, p. 789, *figura* 18.

\* En français dans le texte (N.d.T.).

Aristote; *Politique*, 1341b, 31) qui exerça son influence sur *figura* et qui contribua à son tour à effacer la frontière déjà indistincte le séparant de *forma*. La correspondance établie avec des mots tel *plasis* renforça la tendance de *figura* (qui, sans doute présente dès le début, ne s'affirma qu'avec beaucoup de lenteur) à accroître son étendue jusqu'à embrasser les sens de « statue », « image » et « portrait », et à empiéter sur le domaine de *statua*, voire d'*imago*, *effigies*, *species* et *simulacrum*. En somme, bien que l'on puisse affirmer de manière générale que le latin substitue *figura* à *skhèma*, cela n'épuise en aucun cas la force de ce terme, sa *potestas verbi*. *Figura* a une plus vaste extension, il est quelquefois plus plastique et, en tout cas, plus dynamique et d'un plus grand rayonnement que *skhèma*. Il est vrai que le terme même de *skhèma* présente, en grec, un aspect plus dynamique que dans l'usage actuel. Chez Aristote par exemple, les gestes de la mimique, ceux des acteurs en particulier, sont appelés *skhèmata*. Le sens de forme dynamique n'est en aucun cas étranger à *skhèma*, mais *figura* accentue bien autrement cette composante de mouvement et de transformation<sup>8</sup>.

Lucrèce utilise *figura* dans son sens philosophique grec, mais de manière extrêmement libre, personnelle et significative. Il part du concept général de « figure » qui, de la forme plastique qu'on manie (*manibus tractata figura*, 4, 230), jusqu'au pur tracé géométrique (2, 778; 4, 503), apparaît suivant toutes les nuances possibles. Lorsqu'il parle de la *figura verborum* (de la « forme des mots »; 4, 556)<sup>9</sup>, il transpose également ce concept du domaine de la forme plastique et de la vision à celui de la perception auditive. L'importante transition qui conduit de la forme à son imitation et du modèle à sa copie se remarque au mieux dans ce passage qui traite de la ressemblance des enfants à leurs parents, du mélange des semences et de l'hérédité. Comme les enfants ressemblent à la fois à leur père et à leur mère, ils sont *utriusque figurae* (ils tiennent « de l'une et l'autre *figura* ») et offrent souvent le reflet de *proavorum figuras* (« des *figurae* de leurs ancêtres »): *inde Venus varia producit sorte figuras* (« c'est ainsi que Vénus produit des *figurae* de différentes sortes »; 4, 1223). On s'aperçoit ici que seul *figura* pouvait se prêter à un tel jeu sur « modèle » et « copie »: *forma* et *imago* entretiennent des liens beaucoup trop étroits avec l'un ou l'autre sens, alors que *figura*, à la fois plus concret et plus dynamique que *forma*, a plus parfaitement conservé son identité primitive qu'*imago*. Il est vrai que, tant chez Lucrèce que chez les poètes ultérieurs, on ne saurait négliger que *figura* permettait, à chacune de ses flexions, de conclure l'hexamètre

8. Il existe des sens de *skhèma* qui ne se retrouvent pas ou qui n'ont pas survécu dans *figura*, comme celui, par exemple, de « constitution ».

9. Cf. également la modulation du son (2, 412-413): [...] *per chordas organici quae/mobilibus digitis experge facta figurant* (« [les chants mélodieux] que les doigts agiles des musiciens éveillent et modulent sur la lyre »).

par un excellent pied<sup>10</sup>. Une variante particulière au sens de « copie » se retrouve dans la doctrine lucrétienne des simulacres, qui se détachent des choses telles des membranes (*membranae*) et qui se répandent tout autour dans les airs. C'est là sa doctrine démocratéenne des « images sensibles », ou *eidôla*, qu'il prend en un sens matérialiste. Il appelle celles-ci *simulacra*, *imagines*, *effigies* et, quelquefois, *figurae*. Aussi est-ce chez lui qu'on trouve pour la première fois *figura* dans le sens d'« image onirique », de « vision », de « fantôme ».

Ces variantes s'affirmèrent avec force et furent appelées à un brillant avenir : « modèle », « copie », « semblant », « image onirique », tous ces sens se fixèrent à celui de *figura*. Toutefois, c'est dans un autre domaine encore que Lucrèce fit montre de l'emploi le plus ingénieux de ce terme. On sait qu'il professait la cosmogonie de Démocrite et d'Épicure suivant laquelle le monde est fait d'atomes. Il appelle les atomes *primordia*, *principia*, *corpuscula*, *elementa*, *semina* et, dans un sens très général, il parle également de *corpora*, *quorum/concursus*, *motus*, *ordo*, *positura*, *figurae* (1, 685 et 2, 1021), c'est-à-dire « de corps dont les rencontres, les mouvements, l'ordre, la position et les *figurae*<sup>11</sup> » produisent les choses. Mais bien que minuscules, les atomes sont faits de matière et pourvus d'une forme aux diversités infinies : on en arrive ainsi à ce que Lucrèce les appelle très souvent « formes » (*figurae*), et à ce qu'on puisse en retour, comme l'a fait Diels par endroits, traduire fréquemment *figurae* par « atomes<sup>12</sup> ». La multitude des atomes est dans un mouvement perpétuel, s'agitant dans le vide, se combinant et se repoussant les uns les autres : ils décrivent ainsi une danse de figures. Cet usage de *figura* ne semble pas avoir subsisté après Lucrèce. Le *Thesaurus*

10. De même, *forma* se rencontre habituellement là où deux syllabes sont requises. Même chez Lucrèce, le rapport entre ces deux termes est plutôt lâche et indécis. Il existe cependant, et en particulier chez Lucrèce, des passages où les deux concepts sont distingués avec précision, comme lorsqu'il parle des éléments primordiaux :

*quare [...] necesseset  
natura quoniam constant neque facta manu sunt  
Unius ad certam formam primordia rerum  
Dissimili inter se quaedam volitare figura* (2, 377-380).

(« C'est pourquoi [...] il est nécessaire que, produits de la nature, et non pas créés par la main de l'homme sur un modèle (*forma*) unique et déterminé, ils doivent voler dans l'espace sous des formes (*figurae*) diverses. ») Tout comme dans *formai servare figuram* (4, 69), la relation bien connue entre *morphè* et *skhèma* s'exprime sans équivoque, relation qu'Ernout-Meillet suggère avec « la configuration du moule\* » (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*) ; cf. Cicéron, *De natura deorum*, 1, 90.

\* En français dans le texte (N.d.T.).

11. Les trois derniers termes (comme Munro l'a signalé) rendent la formule de Démocrite et de Leucippe : *rhusmos*, *tropè*, *diathigè* (cf. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, 2, 4<sup>e</sup> édition, p. 22). Aristote emploie *skhèma* pour rendre *rhusmos* (*Métaphysique*, 985b, 16 et 1042b, 11 ; *Physique*, 188a, 24). Lucrèce traduit le terme par *figura*.

12. Dans quelques passages : 2, 385, 514, 678, 682 ; 3, 190, 246 ; 6, 770.

n'en cite qu'un seul exemple tiré de Claudien (*Rufinum*, 1, 17), à la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Dans ce domaine restreint, l'invention la plus originale de Lucrèce est restée sans influence. Cependant, c'est sans conteste Lucrèce qui, de tous les auteurs que j'ai étudiés en rapport avec *figura*, apporta la plus brillante contribution, bien que celle-ci n'ait pas été la plus importante sur le plan historique.

Dans l'emploi fréquent et souple à l'extrême de *figura* chez Cicéron, toutes les variations sur le concept de forme que lui auront suggérées ses activités politique, rhétorique, juridique et philosophique, sont représentées. L'usage qu'il fait de ce terme révèle son naturel charmant, emporté et irrésolu. Il l'applique souvent aux gens, quelquefois avec des accents pathétiques. Dans *Pro S. Roscio* (63), il écrit : *Portentum atque monstrum certissimum est esse aliquem humana specie et figura qui tantum immanitate bestias vicerit, ut [...]* (« c'est sans conteste une chose prodigieuse et monstrueuse qu'un être qui a l'aspect et la *figura* d'un homme puisse surpasser ainsi les animaux en cruauté, que [...] »). Et dans *Pro Q. Roscio* (20), *tacita corporis figura* (« la *figura* silencieuse de son corps ») désigne cette mine silencieuse dont le seul spectacle trahit une crapule. Les membres et les viscères, les animaux, les ustensiles et les étoiles – bref, toute chose qui se perçoit à une *figura*, de même que les dieux et l'univers entier. Le sens d'« apparence » et même de « semblant » que renferme le terme grec *skhèma* s'exprime sans équivoque lorsque Cicéron déclare que les tyrans n'ont que la seule *figura hominis* (« l'apparence de l'homme »), et que les conceptions immatérielles de Dieu sont dépourvues de *figura* et de *sensus* (« d'apparence et de perceptibilité »). Rares sont les exemples d'une nette distinction entre *figura* et *forma* (cf., par exemple, *De natura deorum*, 1, 90; et, ci-dessus, la note 7); et ni l'un ni l'autre ne sont confinés au domaine de la perception visuelle : Cicéron parle de *figura vocis* (« de la voix »), voire de *figura negotii* (« la tournure d'une affaire ») et, très souvent, de *figurae dicendi* (« des genres de l'éloquence »). Évidemment, les formes géométriques et stéréométriques possèdent aussi une *figura*. En revanche, Cicéron fait à peine mention de *figura* pris au sens de copie. Dans *De natura deorum* (1, 71), sans doute est-il dit de Cotta, l'un des participants au dialogue, qu'il comprendrait mieux l'expression *quasi corpus (deorum)* (« l'apparence corporelle des dieux »), *si in cereis fingeretur aut fictilibus figuris* (« s'il s'agissait d'images en cire ou de *figurae* d'argile »); et dans *De divinatione* (1, 23), il est question de la *figura* d'une roche qui ne diffère guère d'un petit Pan. Mais cela ne suffit pas, puisque la *figura* dont il s'agit est précisément celle de l'argile ou de la pierre, et non pas celle du représenté<sup>13</sup>. Cicéron emploie le terme *imagines*

13. La transition entre « *figura* du matériau » et « *figura* du représenté » ne s'est faite que très graduellement, et d'abord chez les poètes. Cf., à part Lucrèce, Catulle, 64, 50 et 64, 265; Properce, 2, 6, 33. Chez Velleius Paterculus (1, 11, 4), *Expressa similitudine figurarum* signifie « portrait ressemblant ».

pour les *skhèmata* qui, chez Démocrite et Lucrèce, se détachent des corps (*a corporibus enim solidis et a certis figuris vult fluere imagines Democritus*; «selon Démocrite, des simulacres émanent de corps solides et de *figurae* réelles»; *ibid.*, 2, 137)<sup>14</sup>. Quant aux images des dieux, Cicéron les appelle d'ordinaire *signa*, mais jamais *figurae*. On peut citer à titre d'exemple cette plaisanterie malveillante dirigée contre Verrès (2, 2, 89). Verrès projetait de voler dans une ville de Sicile la statue précieuse d'un dieu, mais devint amoureux de l'épouse de son hôte: *contemnere etiam signum illud Himerae iam videbatur quod eum multo magis figura et lineamenta hospitae de Lectabant* («il paraissait maintenant dédaigner cette statue d'Himère, car la *figura* et les traits du visage de son hôtesse avaient pour lui un charme bien plus grand»)<sup>15</sup>. Il n'y a donc ici absolument rien de comparable aux innovations hardies de l'atomisme lucrétien. Pour l'essentiel, la contribution de Cicéron consiste à avoir introduit et incorporé *figura* dans la langue savante, et d'y avoir mis en valeur ce concept de «forme perceptible». Il l'emploie avant tout dans ses ouvrages de philosophie et de rhétorique, et avec une extrême fréquence dans son essai sur la nature des dieux. Il s'efforce alors de concevoir ce qu'on appellerait aujourd'hui un concept totalisant de forme. Ce n'est pas seulement en raison de cette recherche notoire de l'abondance oratoire qu'il s'en tient rarement au seul terme de *figura*; souvent, il accumule plutôt plusieurs termes connexes dans le dessein d'exprimer une totalité: *forma et figura, conformatio quaedam et figura totius oris et corporis, habitus et figura, humana species et figura, vis et figura* («forme et *figura*», «une certaine conformation et *figura* de tout le visage et de tout le corps», «apparence et *figura*», «apparence humaine et *figura*», «force et *figura*») – et bien d'autres du même genre. Ses efforts pour parvenir à une vision globale du monde sensible sont incontestables, et il en a sans doute communiqué quelque idée au lecteur romain. Il lui manquait toutefois le talent approprié et son attitude éclectique l'empêchait d'établir et de formuler un concept concluant de forme, de sorte que ses efforts restèrent indécis. On doit se contenter du plaisir qu'offrent le luxe et l'équilibre de son expression. Ce qui importe davantage pour l'évolution ultérieure de *figura* porte sur un autre point: c'est chez Cicéron et chez l'auteur du *Ad Herennium* que *figura* apparaît pour la première fois comme un terme technique de rhétorique. Il rend alors *skhèmata* ou *charaktères lexeôs*, c'est-à-dire les trois genres du style qui, dans le *Ad Herennium* (4, 11), sont appelés *figura gravis, mediocris et extenuata* (la *figura* sublime, tempérée et simple); et, dans *De oratore* (3, 199 et 212), *plena*,

14. Cf. également *Ad familiares* (15, 16) et, d'autre part, Quintilien (10, 2, 15): *illas Epicuri figuras [...]* («ces *figurae* d'Épicure»).

15. Plus tard, *figura* prend très fréquemment le sens «d'image d'un dieu» et, chez les auteurs chrétiens, celui «d'idole» – ou encore celui «d'image sur une pièce de monnaie».

*mediocris et tenuis* (ample, tempérée et simple). Comme le relève expressément Emil Vetter, auteur de l'article «*Figura*» dans le *Thesaurus linguae latinae* (VI, col. 731, 80 sq.), Cicéron n'utilise toutefois pas encore *figura* comme un terme technique désignant les amplifications et les ornements qu'on appelle «figures du discours». Bien qu'il les connaisse et les décrive en détail, il ne les appelle pas encore *figurae*, comme le feront les auteurs ultérieurs, mais dit le plus souvent *formae et lumina orationis* («formes et ornements du discours»), tournure qui, encore là, est redondante. Au demeurant, il emploie la locution *figura dicendi* ou, plus fréquemment, *forma et figura dicendi* non pas en un sens strictement technique, mais pour parler simplement de la manière de l'éloquence, aussi bien en un sens général lorsqu'il entend exprimer que les genres de l'éloquence sont innombrables (*De oratore*, 3, 34), qu'en un sens particulier quand il affirme que Curion *suam quandam expressit quasi formam figuramque dicendi* («s'est exprimé en un genre bien personnel, qui a comme sa propre forme et sa propre *figura* d'éloquence»; *ibid.*, 2, 98). Dans les écoles de rhétorique où les traités de Cicéron ne tardèrent pas à devenir canoniques, les étudiants s'accoutumèrent à cette locution.

Vers la fin de l'époque républicaine, *figura* fut ainsi solidement implanté dans la langue philosophique et savante, et les possibilités inhérentes à sa signification et à son usage continuèrent de s'épanouir pendant le premier siècle de l'Empire. Ce sont surtout les poètes, on l'imagine sans peine, qui s'intéressèrent à ces effets de sens fluctuant entre «modèle» et «copie», à cette forme mouvante et à ces simulacres trompeurs aperçus en rêve. On trouve chez Catulle cet exemple typique: *Quod enim genus figuraest ego quod non obierim?* («Quelle est la *figura* que je n'ai pas revêtue?»; *Attis*, 63, 62). Properce écrit<sup>16</sup>: *Mixtam te varia laudavi saepe figura* («J'ai souvent vanté le mélange de tes *figurae* diverses»; 3, 24, 5); ou bien, *Opportuna mea est cunctis natura figuris* («Mon essence se prête à toutes les *figurae*»; 4, 2, 21). Dans l'admirable conclusion de son *Panegyricus ad Messalam*, il emploie l'expression *mutata figura* («*figura* altérée») à propos du pouvoir qu'a la mort de changer toute forme humaine. Lorsque Virgile décrit le fantôme d'Énée apparaissant à Turnus, il écrit *morte obita quales fama est volitare figuras* («telles sont les *figurae* qu'on dit voler encore par-delà la mort»; *Énéide*, X, 641). Mais c'est évidemment d'Ovide que nous parviennent les sources les plus riches sur l'usage de *figura* au sens de «forme mouvante». Il est vrai qu'il utilise librement *forma* dans ce même sens lorsque le mètre exige un mot dissyllabique, mais c'est *figura*

16. Chez Properce et chez Ovide également, *figurae* («formes») signifie quelquefois «manière» qu'on oppose alors à «genre»; c'est une évolution semblable à celle de *species*-espèce\*.

\* En français dans le texte (N.d.T.).

qu'il emploie le plus souvent. Il dispose d'une réserve imposante de tournures: *figuram mutare, variare, vertere, retinere, inducere, sumere, deponere, perdere*. La petite liste d'exemples ci-dessous donnera quelque idée des usages innombrables qu'il fait de ce terme:

[...] *tellus [...] partimque figuras/rettulit antiquas* (Métamorphoses, I, 436);  
 [...] *se mentitis superos celasse figuris* (*ibid.*, V, 326);  
*sunt quibus in plures ius est transire figuras* (*ibid.*, VIII, 730);  
 [...] *artificem simulatoremque figurae/Morphea* (*ibid.*, XI, 634);  
*ex aliis alias reddit natura figuras* (*ibid.*, XV, 253);  
*animam [...] in varias doceo migrare figuras* (*ibid.*, XV, 172);  
*lympha figuras/datque capitque novas* (*ibid.*, XV, 308).

«La terre rendit en partie leur *figura* primitive»;  
 «les dieux revêtirent, pour se cacher, des *figurae* mensongères»;  
 «il en est d'autres qui ont le privilège de revêtir successivement plusieurs *figurae*»;  
 «Morphée, le plus habile imitateur de la *figura* humaine»;  
 «la nature renouvelle les *figurae* les unes avec les autres»;  
 «je vous enseigne que l'âme émigre dans des *figurae* diverses»;  
 «l'eau donne et reçoit des *figurae* nouvelles».)

On trouve également un très bon exemple de *figura* au sens «d'empreinte d'un sceau»:

*Utque novis facilis signatur cera figuris  
 Nec manet ut fuerat nec formas servat easdem,  
 Sed tamen ipsa eadem est [...].*

«La cire malléable, qui reçoit l'empreinte de nouvelles *figurae*, qui ne reste pas telle qu'elle était et change sans cesse de forme, reste toujours bien la même» ; *ibid.*, XV, 169 sq.)

En outre, *figura* se présente déjà, et sans aucune ambiguïté chez Ovide, soit dans le sens de «copie», comme dans *Les Fastes* (*globus immensi parva figura poli*); «un globe, une petite *figura* de l'immense voûte des cieux» ; 9, 278), ou bien comme dans *Les Heroïdes* (14, 97) et *Les Pontiques* (2, 8, 64); soit dans le sens de «lettre» que lui avait déjà donné Varron (*ducere consuescat multas manus una figuras* ; «que la même main s'accoutume à tracer plusieurs *figurae*» ; *L'Art d'aimer*, III, 493); soit, enfin, dans celui d'une position prise dans les jeux de l'amour (*Venerem iungunt per mille figuras* ; «pour l'amour, elles se prêteront à mille *figurae* ; *L'Art d'aimer*, II, 679). Dans toute son œuvre, *figura* se fait mobile, mouvant, multiforme et volontiers trompeur. Le terme est également employé avec beaucoup d'adresse par Manilius, l'auteur d'*Astronomica*, qui, hormis les acceptions déjà citées, l'utilise (tout aussi bien que *signum* et *forma*) dans le sens de «constellation». Chez Lucain et chez Stace, on le retrouve dans le sens d'image onirique.

Chez l'architecte Vitruve, on a affaire à quelque chose qui se démarque à la fois très bien des acceptions relevées ci-dessus et de celles qu'on rencontrera chez les rhéteurs. *Figura* désigne chez lui une forme plastique et architectonique ou, du moins, la reproduction de cette forme, l'épure. Il n'y a ici nulle trace d'illusion et de mouvance. Dans ses œuvres, *figurata similitudine* (7, 5, 1) ne signifie d'aucune façon « par feinte », mais « par imitation figurée ». *Figura* veut souvent dire « épure », « plan » (*modice picta operis futuri figura*; « la *figura* élaborée à l'échelle de l'ouvrage futur »; 1, 2, 2). Quant à *universae figurae species* ou *summa figuratio*, ils désignent la forme générale d'un édifice ou d'un homme (Vitruve compare volontiers les deux du point de vue de la symétrie). Malgré cet usage mathématique qu'il fait parfois du terme, *figura* (tout comme *ingere*) conserve intacte sa dimension plastique et concrète, pour lui et pour tous les autres auteurs d'écrits techniques de cette époque. C'est le cas chez Festus (*crustulum cymbi figura*; « un petit gâteau en forme de nacelle »; 98)<sup>17</sup>; chez Celse (*venter reddit mollia, figurata*; « le ventre rend des selles molles et moulées »; 2, 3, 5); et chez Columelle (*ficos comprimunt in figuram stellarum floscularumque*; « on presse les figues pour leur donner la *figura* d'étoiles et de petites fleurs »; 12, 15, 5). Mais même sur ce point très précis, Pline l'Ancien, qui appartenait à un tout autre milieu social et culturel, est une source beaucoup plus riche. Chez lui, chacune des nuances des concepts de forme et d'espèce est représentée. La transition de « forme » à « portrait » se laisse très bien sentir au début, par ailleurs remarquable, du livre XXXV, où il déplore le déclin de la peinture de portraits: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagantur figurae* [...] (« la peinture de portraits, qui permettait de transmettre à travers les âges des *figurae* parfaitement ressemblantes »); et, un peu plus loin, lorsqu'il parle des livres qu'illustrent des portraits, une technique inventée par Varron:

*imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt [...] et Marcus Varro [...] insertis [...] septingentorum inlustrium [...] imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent.*

17. En rapport avec la pâtisserie, cf. aussi Martial (14, 222, 1); Festus (129), *ficta quaedam ex farina in hominum figuras* (« des choses de forme humaine faites en pâte »); et Pétrone (33,6), *ovaque ex farina figurata* (« des œufs qui étaient faits en pâtisserie »). Le pâtissier était souvent considéré et employé comme sculpteur et décorateur, une attitude rétablie à des époques ultérieures, en particulier à la Renaissance et pendant les périodes baroque et rococo; cf. Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre III, chapitre 7, 1797, et la note de Creizenach à propos de ce passage dans *Jubiläumsausgabe*, vol. 17, p. 344.

(« Qu'ait existé jadis un goût très vif pour les portraits, [...] on en a pour témoin [...] Marcus Varron [...] qui inséra dans ses ouvrages jusqu'à sept cents portraits de personnages illustres: il n'a pas permis que disparaissent leurs *figurae*, ni que prévale sur les hommes l'usure du temps, et son invention fut bénéfique au point de susciter la jalousie des dieux eux-mêmes, puisque non seulement il a conféré à certains l'immortalité, mais il les a également fait connaître par toute la terre, de sorte qu'ils fussent partout présents, comme les dieux. »)

Les textes juridiques du I<sup>er</sup> siècle présentent quelques passages dans lesquels *figura* signifie « forme vide de sens » ou « semblant ». Voici ce qu'on trouve dans le *Digeste* (28, 5, 70; Proculus) : *non solum figuras sed vim quoque condicionis continere* (« contenir non seulement les *figurae*, mais aussi le sens exact de la clause »); et, encore dans le *Digeste* (50, 16, 116; Jabolenus) : *Mihi Labeo videtur verborum figuram sequi, Proculus mentem* (« Il me semble que Labeo a suivi la *figura* des mots, mais Proculus, l'esprit »).

Mais ce qui advint au I<sup>er</sup> siècle d'essentiel et de vraiment fécond quant au devenir de *figura* consiste dans l'élaboration du concept de figure rhétorique. Nous disposons des résultats de ce processus parvenu à son terme dans le livre IX de Quintilien. L'idée en est pourtant plus ancienne, elle est grecque, et, on l'a vu ci-dessus, elle avait déjà trouvé à s'exprimer en latin chez Cicéron. Celui-ci, toutefois, n'utilisait pas encore le terme *figura* à cette fin. Au reste, c'est dans cet intervalle et à l'occasion d'incessantes discussions sur des questions de rhétorique que la technique de la figure semble avoir fait ses plus grands progrès. On ne peut pas établir avec précision le moment où le terme fut employé pour la première fois dans ce sens, mais sans doute est-ce peu de temps après Cicéron, comme le laissent supposer le titre d'un livre (*De figuris sententiarum*, d'Annaeus Cornutus) que mentionne Aulu-Gelle (9, 10, 5), ainsi que les remarques et les allusions que font aussi bien Sénèque<sup>18</sup> que Pline le Jeune. Cette évolution n'était que naturelle, puisque le terme grec était *skhèma*. De manière générale, on se doit de supposer que l'usage technique et savant de *figura* s'était exprimé plus tôt et avec plus d'ampleur qu'on ne saurait le prouver

18. Il y a, chez Sénèque (*Epist.*, 65, 7), un passage significatif sous un autre rapport et dans lequel on trouve *figura* pour archétype, idée et *forma*, mais dans le sens néo-platonicien de modèle immanent aux formes et présent dans l'esprit de l'artiste. Dans ce passage, Sénèque fait également cette comparaison, devenue si fréquente par la suite, entre l'artiste et le Dieu créateur : le sculpteur, dit-il, peut trouver le modèle (*l'exemplar*) de son œuvre en lui-même ou à l'extérieur ; ce sont ses yeux ou son esprit qui peuvent lui fournir ce modèle et Dieu a en lui tous les *exemplaria* des choses : *plenus his figuris est quas Plata ideas appellat immortales* (« il est rempli de ces *figurae* que Platon nomme les idées immortelles ») ; cf. Dürer : « Car un bon peintre est, au dedans de lui, tout rempli de figures (*voller Figur*) » ; cf. Erwin Panofsky, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 148.

d'après les seules sources qui nous sont parvenues : par exemple, les figures du syllogisme (les *skhèmata sullogismou*, venues d'Aristote lui-même) doivent avoir été signalées en latin bien avant Boèce ou le commentaire des *Catégoriques* faussement attribué à Augustin.

Dans la dernière partie du livre VIII et dans le livre IX de *l'Institution oratoire*, Quintilien fait un exposé détaillé de sa théorie des tropes et des figures. Ce traité, qui semble représenter une critique globale des opinions et des travaux antérieurs, devint l'ouvrage de référence dans le domaine et détermina tous les efforts ultérieurs. Quintilien y établit une distinction entre trope et figure : le trope constitue le concept le plus resserré et ne désigne que l'usage de termes ou de locutions dans un autre sens que celui qui leur est propre ; par contre, la figure se définit comme une forme d'expression qui s'écarte du procédé normal et obvie. La figure ne cherche pas, comme tout trope, à substituer des termes à d'autres termes. Elle peut s'effectuer avec des termes employés dans le sens et dans l'ordre qui leur sont propres. Au fond, tout discours effectue une forme d'expression, une figure, mais ce terme n'est employé que pour le seul tour d'expression spécialement composé dans un dessein poétique ou rhétorique. On distingue ainsi ces deux genres du discours : le simple (*carens figuris, askhèmatistos* ; « sans figures ») et le figuré (*figuratus, eskhématismenos*). Cette distinction entre trope et figure s'avère d'un usage difficile. Quintilien lui-même hésite souvent avant de classer une tournure dans l'un ou l'autre groupe. Dans l'usage ultérieur, *figura* est habituellement considéré comme un concept de plus grande étendue qui inclut le trope, de sorte qu'on en vient à dire de toute tournure s'écartant du sens propre ou du procédé le plus direct, qu'elle est figurée. Du côté des tropes, Quintilien mentionne et décrit la métaphore, la synecdoque (*mucoem pro gladio, puppim pro navi* ; « la pointe pour l'épée », « la poupe pour le vaisseau »), la métonymie (Mars pour la guerre, Virgile pour les poèmes de Virgile), l'antonomase (le fils de Pélée pour Achille), et la liste se poursuit encore. Il divise les figures en figures de pensées et en figures de mots (*figurae sententiarum* et *verborum*). Il dénombre ces *figurae sententiarum* : l'interrogation oratoire, à laquelle l'orateur répond lui-même ; les différents procédés servant l'anticipation des objections (*prolepsis*) ; l'art de feindre qu'on met dans la confidence les juges, le public et même l'adversaire ; la prosopopée, qui consiste à donner la parole soit à d'autres personnes, à son adversaire par exemple, soit à une personnification, comme celle de la patrie ; l'apostrophe sublime ; *l'evidentia* ou *illustratio*, c'est-à-dire l'ornement d'un récit par des détails concrets ; les différentes formes d'ironie ; l'aposiopèse, ou *obticentia*, ou *interruptio*, où l'on « ravale » un élément du discours ; le regret affecté de ce qu'on a pu dire ; et le reste. Mais la figure qu'on considérait alors comme la plus importante et qui semblait mériter plus que toute autre le nom de figure consistait dans les différentes formes de l'allusion. Les

orateurs romains avaient cultivé une technique raffinée pour exprimer ou insinuer quelque chose sans vraiment le dire. Il s'agissait évidemment de quelque chose qui, pour des raisons politiques ou tactiques, ou bien par simple goût du bel effet, avait tout avantage à demeurer caché ou, du moins, tacite. Quintilien parle de l'importance exceptionnelle que les écoles de rhétorique attachaient à la pratique de cette technique, et il nous indique de quelle manière on inventait des controverses particulières, des *controversiae figuratae*, afin de se perfectionner et de se distinguer dans cet art. Quant aux figures de mots, il signale, pour finir, le solécisme intentionnel, la répétition oratoire, l'antithèse, les ressemblances phonétiques, l'omission d'un mot, l'asyndète, le climax, etc.

Sa description des tropes et des figures, dont on n'a rappelé ici que les éléments les plus fondamentaux, est accompagnée d'une profusion d'exemples et d'études minutieuses consacrés à chacune de ces formes et aux distinctions existant entre elles. Tout cela occupe une bonne part des livres VIII et IX. Il s'agit d'un système très complexe et d'un savoir auquel on prêtait la plus grande valeur. Toutefois, il semble bien que, pour un rhéteur, Quintilien gardait assez de liberté dans son attitude et se montrait peu disposé envers les subtilités excessives qu'autorisait l'esprit de cette époque. Avec ses discours contournés et amplifiés, destinés à suggérer, à insinuer et à dissimuler, l'art oratoire devait servir à orner l'expression ou à lui donner soit plus de vigueur, soit plus de perfidie. Au cours de l'Antiquité tardive, l'éloquence avait atteint une perfection et une aisance qui nous paraissent inconcevables et étranges, si ce n'est absurdes. Ce sont ces tournures qu'on appelait *figurae*. Le Moyen Âge et la Renaissance, on le sait, accordaient encore une grande importance au savoir touchant les figures du discours. Au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le *Ad Herennium* était, pour les théoriciens du style, une source fondamentale<sup>19</sup>.

Ainsi se termine l'histoire du développement sémantique de *figura* au cours de l'Antiquité païenne. Certaines extensions grammaticales, rhétoriques ou logiques découlent naturellement de ce qui précède, alors que d'autres ont déjà été mentionnées ailleurs<sup>20,21</sup>. Cependant, la signification que les Pères de l'Église donnèrent à ce terme sur la base de l'évolution décrite ci-dessus a été de la plus grande importance historique.

19. Cf. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, É. Champion, 1924, p. 48 sq. et p. 99 sq.

20. Une variante digne de mention apparaît chez Ammien Marcellin, qui utilise ce terme pour la topographie des champs de bataille, pour le groupement tactique et la disposition d'un camp; cf. *Thesaurus linguae latinae*, VI, col. 726, 37 sq.

21. Chez Sedulius (*Carmen Paschale*, 5, 101-102), on trouve un passage dans lequel *figura* peut difficilement signifier autre chose que «visage», tout comme en français moderne:

## Bibliographie

---

- CURTIUS, Ernst Robert (1938). «Zur Literarästhetik des Mittelalters», *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 58, p. 1-50.
- DIELS, Hermann (1903). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche buchhandlung, 2, 4<sup>e</sup> édition, p. 22.
- FARAL, Edmond (1924). *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, É. Champion.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1860 [1797]). *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Paris, Hachette.
- JEANNERET, Maurice (1918). *La langue des tablettes d'exécration latines*, Paris et Neuchâtel, Attinger.
- PANOFSKY, Erwin (1983). *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard.
- WARTBURG, Walther von (2004 [1958]). *Französisches Etymologisches Wörterbuch/ Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France.

---

*Namque per hos colaphos caput est sanabile nostrum,  
Haec sputa per Dominum nostram lavere figuram.*

(«Car notre tête est apaisée par ces coups ; ces crachats ont lavé notre visage en la personne du Christ.»)

Comme le poète parlait auparavant de *spuere in faciem* («cracher au visage») et de *colaphis pulsare caput* («presser la tête de coups»), le sens de visage ne peut être mis en doute. Néanmoins, il est possible que Sedulius ait été amené à choisir un mot de portée générale, car la métrique exigeait un terme trisyllabique dont la pénultième serait longue pour conclure le vers. Quoi qu'il en soit, c'est là le seul exemple attesté d'un usage antique du terme latin *figura* au sens de «visage». La supposition émise par Jeanneret dans *La langue des tablettes d'exécration latines* (Neuchâtel, 1918, p. 109) et selon laquelle *figura* signifie «visage» sur la tablette d'exécration de Minturnes est certainement sans fondement, si c'est pour la seule raison qu'il est associé à *membra* et *colorem*, ce qui est très fréquent. Dans le sens de «forme», *figura* renvoie aux attributs en général (ou aux parties) du corps, et c'est sur ce terme que s'ouvre la malédiction, alors suivi d'attributs particuliers. La position de Jeanneret est également rejetée par Wartburg (*Französisches Etymologisches Wörterbuch, Figura*, 9). La question reste en suspens en ce qui concerne ce fragment de Laberius: *figura humana inimico (nimio) ardore ignescitur* («la *figura* [ou le visage] de l'homme s'enflamme d'une ardeur hostile [ou excessive]» ; Ribbeck, 2, p. 343).



Jean-Pierre Vernant<sup>1</sup>

## EÍDŌLON Du double à l'image

Notre recherche s'est développée suivant trois axes principaux :

Une enquête systématique sur le champ sémantique *eídōlon*, d'Homère à Platon, pour tester, préciser, prolonger une interprétation dont la notion de double constituait une pièce essentielle. Chez Homère, il existe trois modes d'apparition surnaturelle qu'en raison de leur parenté connote le même terme d'*eídōlon*. D'abord, le fantôme, *phásma*, produit par un dieu à la semblance d'une personne vivante, comme celui qu'Apollon fabrique « pareil à Enée lui-même et tel quant à ses armes » (*Il.*, 5, 449-453 ; même sens d'*eídōlon* dans *Hésiode*, fr. 23 a 17 sq. pour l'*eídōlon* d'Iphimède [Iphigénie] ; fr. 260 = sch. à Apollonius de Rhodes, 4, 58, pour le fantôme d'Héra que poursuit Endymion ; fr. 358 = sch. Lycophron, 822, pour le double d'Hélène). Ensuite, le songe, l'image de rêve, *óniros*, conçu comme l'apparition, pendant le sommeil, d'un double fantomatique envoyé par les dieux à l'image d'un être réel (*Il.*, 2, 56-58, *Odys.*, 4,

---

1. Extraits de : Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles et masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 34-41 et p. 71-82.



794 sq.). On notera que ces deux emplois répondent, dans l'Agamemnon, à deux des formes d'évocation d'Hélène : à côté des *kolossoi*, Hélène manifeste sa présence-absence au palais sous forme d'un *phásma* et d'*oneiróphantoi*. Enfin, et surtout, les *psuchai* des morts appelées *eidōla kamóntōn*, fantômes de défunts (*Il.*, 23, 72; *Odys.*, 11, 476; 24, 14). On s'adresse à la *psuché* comme on le ferait à la personne elle-même (*Il.*, 23, 65 sq.; *Odys.*, 11, 152 sq. et 475 sq. : Bacchylide, 5, 68). Elle en a l'exacte apparence tout en se trouvant privée d'existence réelle, ce qui la rend, dans sa semblance, comparable à une ombre ou à un songe (*Odys.*, 11, 207 et 222), à une fumée (*Il.*, 23, 100). Chez Pindare (fr. 131, 62 Bergk-Schroeder = Thrènes, 2, Puech) la *psuché*, comme *eidōlon*, n'est plus le fantôme du défunt, après sa mort. Présente dans l'homme vivant, elle ne peut plus revêtir la forme d'un double fantomatique du corps disparu ; elle est le double de l'être vital, dans sa durée continue : *aînos eidōlon*. Ce double, d'origine divine et qui échappe à la destruction à laquelle le corps est soumis, dort quand les membres sont en activité ; il s'éveille, quand le corps est endormi et se manifeste sous forme de rêves, nous révélant le sort qui nous attend dans l'autre monde. Chez Platon, l'inversion des valeurs assignées à l'âme et au corps est complète ; elle fait basculer l'*eidōlon* de la surnature à l'univers sensible. Au lieu que l'individu soit intimement lié à son corps vivant et que la *psuché* se présente comme l'*eidōlon* de ce corps, son fantôme, c'est la *psuché* immortelle qui constitue, dans le for intérieur de chacun, son être réel. Le corps vivant change alors de statut : il se « déréalise » pour devenir l'image inconsistante, illusoire, transitoire de ce que nous sommes en vérité. Dans le monde fantomatique des apparences, il est « ce qui se fait voir à la semblance de l'âme ». Ce ne sont donc plus dès lors les *psuchai* mais « les corps des morts (les cadavres) qui sont les *eidōla* des trépassés » (*Lois*, XII, 959 a5-B3). On est ainsi passé de l'âme, double fantomatique du corps, au corps, reflet fantomatique de l'âme ; et ce retournement de la relation corps-âme éclaire les raisons pour lesquelles Platon, premier théoricien de l'image comme artifice, comme fiction, utilise pour désigner dans sa généralité l'œuvre mimétique le terme le plus lourd de valeurs archaïques, le moins « moderne » de ceux qu'offrait à cette date le vocabulaire de l'image. Il s'agit, dans la perspective du philosophe, de disqualifier l'image, de la rabaisser par rapport aux réalités véritables. L'image est bien *eidōla* en ce sens qu'elle relève d'une sorte de magie ; elle ensorcelle les esprits en revêtant l'exacte apparence de ce dont elle est l'image ; elle se fait passer pour ce qu'elle n'est pas. Elle n'est rien que semblance et cette pure similitude qui définit sa nature d'image la marque du sceau d'une totale irréalité. L'image conserve donc le caractère d'un double fantomatique ; mais à l'apparition d'un être surnaturel, à l'irruption de l'au-delà dans ce monde-ci, se sont substitués les sortilèges de l'apparence, l'illusionnisme de la ressemblance dès lors qu'on demeure confiné au plan du simple paraître. À cet égard, il faudrait aussi analyser les emplois d'*eidōla*, au sens

de simulacre, chez Empédocle et surtout chez Leucippe et Démocrite, dans leur théorie de la vision. On notera tout spécialement l'opposition des *eidōla* que les choses émettent continuellement comme des répliques exactes d'elles-mêmes, des doubles reproduisant en creux leurs formes, et l'image, *eikōn*, produite dans les yeux par ces *eidōla* (Empédocle, 31 B, fr. 109 a D.K.; Démocrite, 68 A, fr. 77, 1. 32 D.K.); sur l'aspect fantasmagorique ou « démoniaque » de ces *eidōla*, cf. Empédocle, 31 A, fr. 72, 1. 3, D.K. et Démocrite 68 A, fr. 74, 77, 78, 79, 118, D.K.

La persistance – à côté de *mīmēma* et d'*eikōn*, termes plus récents et plus techniques désignant l'image dans sa fonction de ressemblance concertée à un modèle – d'un mot comme *eidōla*, dans sa signification première de double fantomatique, ou sa valeur atténuée de vide, de non-être, donnant l'illusion du plein et du réel, ne se marque pas seulement dans le vocabulaire philosophique, avec les transpositions que nous avons indiquées. Relativement rare dans la poésie lyrique, le mot figure chez les Tragiques. En dehors de ses emplois conformes à la tradition épique, au sens de fantôme et de spectre (fantôme d'Hélène: Euripide, *Hélène*, 34; spectre d'Argos: Eschyle, *Prométhée*, 566 sq.), il sert à qualifier les êtres qui, vidés de leur force et comme de leur substance, n'ont plus qu'une apparence de vie et poursuivent une illusion d'existence comme s'ils étaient dès ici-bas réduits à l'état d'ombre fugitive (Sophocle, *Philoctète*, 947; *Cédipe à Colone*, 109); plus généralement, il désigne ce qu'on croit réel, ferme et sûr, mais qui se révèle vide et inconsistant (Eschyle, *Agamemnon*, 839; Sophocle, *Ajax*, 126). En retenant l'idée d'un rien qui se cache derrière des apparences de solidité, le mot met en jeu, plutôt que la problématique de l'image dans son rapport avec son modèle, celle de l'irréel produisant un effet de réalité, d'un fantôme d'être pris pour l'être même, du double en creux de ce qui existe plein (comme dans Aristophane, *Nuées*, 975, le jeune enfant, après s'être assis sur le sable, doit l'aplanir dès qu'il s'est relevé, pour en effacer l'*eidōla* de sa virilité, *eidōla* où pourraient, à défaut de la chose elle-même, se prendre les rêveries érotiques de ses amoureux). Valeur profane aussi, mais où l'humour implique, à l'arrière-plan, l'idée de double plutôt que celle de portrait, dans le fragment du drame satyrique d'Eschyle, *Theōroí* ou *Isthmiastai*, Pap. Oxyr. XVIII (1941, 2162, fr. 1, vol. I, 1.6). Même dans les cas, les plus nombreux, où la référence à la surnature ne constitue plus une des dimensions de l'*eidōla* chez les Tragiques, les affinités de ce que le terme désigne avec le rêve, les spectres des morts, les ombres et toutes les formes d'apparition subsistent et s'expriment presque en chaque occurrence. Un exemple: *Phéniciennes*, 1543. Antigone est allée au fond du palais rechercher son père. Cédipe s'adresse à sa fille en ces termes: « Tu as arraché à l'obscurité de sa chambre un fantôme chenu apparu dans l'air, *poliōn aitherophanēs eidōla*, un mort de sous la terre, un songe ailé. » Il n'y a pas, comme dans le cas de l'*eidōla* d'Hélène, un double surnaturel que

les dieux auraient suscité à la semblance d'Œdipe. C'est Œdipe qui n'est plus lui-même qu'un double, le fantôme de celui qu'il était naguère et que les autres s'imaginent voir encore devant eux, un songe envolé, une ombre disparue sous terre dans l'Hadès (cf. aussi *Œdipe à Colone*, 109-110, où Œdipe se définit lui-même comme le misérable fantôme, *eidōla*, de l'homme Œdipe). Cependant, là encore, les valeurs premières d'*eidōla* ne sont pas effacées : devenu, par les malheurs qui l'accablent, le fantôme de lui-même, semblable à un spectre vivant, Œdipe se trouve du même coup porteur d'une puissante charge sacrale.

Chez un historien comme Hérodote, on relève trois emplois caractéristiques d'*eidōla*. Le premier est conforme à l'usage homérique : il s'agit du spectre de Mélissa, femme de Périandre. Ce spectre apparaît devant les députés que le tyran a envoyés au pays des Thesprotes pour consulter l'oracle des morts (Hérodote, V, 92). Les deux autres cas nous intéressent spécialement parce qu'ils concernent des images « artificielles », fabriquées par la main de l'homme : en VI, 58, celle du roi lacédémonien, mort à la guerre, dont on fabrique un *eidōla* qu'on ramène à Sparte sur un lit de parade, en guise de dépouille, pour le porter en son tombeau ; en I, 51, une statue de femme, *gunaikòs eidōla*, que Crésus envoya à Delphes et dont les Delphiens disent qu'elle est l'image (*eikóna*) de sa boulangère. Ni pour le roi de Sparte, tombé à l'étranger sur le champ de bataille, ni pour la boulangère de Crésus – elle lui a sauvé la vie et c'est pour s'acquitter envers elle de sa dette de reconnaissance, comme témoignage de la *châris* rendue, que Crésus, devenu roi, la place sous forme de statue votive à la garde du dieu, cf. Plutarque, *Mor.*, 401 F –, l'emploi d'*eidōla* n'est gratuit. Il ne s'agit plus de double, ni de fantôme, mais d'image figurée. Cependant le terme s'impose ou se justifie, dans les deux cas, par la valeur de substitut qu'il comporte – substitut du cadavre royal absent dont le rituel exige, contrairement aux corps des combattants ordinaires, inhumés sur place, qu'il soit rapatrié à Sparte ; substitut de la femme qui, morte alors, est rendue à jamais présente auprès du dieu à côté duquel elle se trouve fixée à demeure, comme par délégation. À la charnière du double et de la représentation figurée, ces deux emplois d'*eidōla* permettent de préciser, croyons-nous, certaines acceptions de *kolossós*, comme substitut funéraire en cas d'absence du cadavre, de substitut de la personne dans certaines formes d'engagement ou dans le cas d'une dédication votive. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans le même sens, on notera l'emploi d'*eidōla* par Xénophon (*Banquet*, 21-22), pour désigner l'« image » de Clinias que Critobule, son amoureux, garde en son âme avec une netteté telle que s'il était peintre ou sculpteur il ne pourrait pas moins reproduire l'aimé à sa semblance d'après cet *eidōla* que s'il le voyait en personne devant lui. Là encore le choix d'*eidōla*, à la place d'*eikón* (cf. *Mémorables*, 3, 10, 1-18) vise à souligner l'aspect de double de cette image dont l'esprit de l'amant est

hanté. Elle est semblable à l'être réel au point de se confondre avec lui; mais elle reste marquée du sceau de l'irréalité; elle enveloppe l'absence dans la présence. Sa vision, au lieu de réjouir comme le fait la vue de la personne réelle, produit, non plus le plaisir, mais précisément le *póthos*, le regret nostalgique de l'absent.

Dans ce dossier provisoire concernant l'*éidōla*, un dernier cas, bien que postérieur à Platon, doit figurer. Il s'agit d'un texte de Pausanias, qui, en faisant jouer l'un par rapport à l'autre *eikón* et *éidōla*, permet de préciser leurs rapports et de les situer dans le champ des pratiques funéraires (Paus., IV, 38). Un fantôme, *éidōla*, ravage la contrée d'Orchomène. On consulte Delphes. L'oracle ordonne de découvrir les restes d'Actéon et de les ensevelir. Thème classique du mort privé de sépulture, dont le cadavre n'a pas traversé le rituel des funérailles et qui, errant entre le monde des ombres et celui de la lumière, repoussé par les morts, se venge sur les vivants par les sévices qu'exerce son fantôme. Mais pour apaiser ce spectre, ou plutôt pour se débarrasser de lui, il ne suffit pas de lui donner une tombe. Il est trop tard, le mal est fait. Il est nécessaire de le réparer. L'oracle ordonne donc en outre de fabriquer une image en bronze du fantôme (*toû éidōlou chalken eikóna*) et de l'enchaîner à la pierre avec un lien de fer. L'*éidōla* est la *psuché* du mort, la *psuché* sous forme de double, de corps fantomatique; bien que privé d'existence terrestre, ce double continue, faute d'avoir été selon les règles envoyé dans l'Hadès, à manifester ici-bas sa présence. Pour que ce corps irréel et insaisissable, mais terriblement efficace, s'évanouisse définitivement dans l'au-delà auquel il appartient, il faut couronner l'édifice funéraire par une image – un *koûros* – qui traduit dans le registre de la pure apparence visible, de la représentation figurée, cela même que l'*éidōla* incarnait sur le mode du surnaturel: la figure du mort, sa forme corporelle. Il faut faire, de ce qui était double, image. En enchaînant cette statue à la roche qui surplombe la sépulture, on fixe le mort à sa tombe pour consacrer la fin de l'ancienne errance, de l'ubiquité d'un double corporel semblable à une ombre aérienne, à un songe ailé. Donner au mort un point d'ancrage immuable sur cette terre, c'est du même coup lui ouvrir les portes de cet autre monde auquel il ne pouvait encore avoir accès. Le statut de mort implique à la fois la présence funéraire en un lieu déterminé du sol et une complète absence à tout l'espace humain, un départ vers le rivage de l'ailleurs. Enfin, en sacrifiant à Actéon comme à un héros, on lui assure une place privilégiée dans la mémoire sociale; tout le groupe s'associe pour lui conférer, par l'image figurée inscrite à son nom comme par le culte public rendu sur sa tombe, sa continuité d'existence dans un statut normal de mort, et, dans le cas particulier, de mort héroïsée – ce qui implique qu'on évoque sa mémoire, qu'on se souvienne de lui, mais par des formes de remémoration qui le posent comme absence et le retranchent à jamais des vivants.

## SIMULACRE DE L'ABSENT

### Double, substitut, équivalent

Deuxième volet de cette recherche : les divers modes de figuration par lesquels le mort est rendu présent, sans qu'on puisse encore parler d'image au sens propre, c'est-à-dire d'imitation de l'apparence extérieure. Au cours de l'année précédente, nous avons souligné les aspects de « double » que nous paraissent impliquer les termes *kolossós* et *éidōla*. En rappelant les témoignages archéologiques sur la présence dans des cénotaphes de blocs de pierre, colonnettes, figurines tenant la place du défunt, et en confrontant ces documents avec quelques textes significatifs, nous avons cherché à expliciter les fonctions de « substitut » qu'en position intermédiaire entre le double et l'image, la figure du mort a charge, dans certains cas, d'assumer.

Quand les Lacédémoniens fabriquent d'un de leurs rois, mort à la guerre, un *éidōla* qu'ils portent sur un lit de parade à son tombeau (Hér., 6, 58), il ne s'agit pas, contrairement à l'opinion de Hans Schaefer (« Das Eidolon des Leonidas », *Festschrift Langlotz*, 1957, p. 223-233), d'une première forme de portrait, mais de la nécessité d'enterrer pour le conserver sur place, à Sparte même, en raison de sa valeur religieuse pour la cité, le cadavre royal ou, à son défaut, un « équivalent » qui en tienne lieu. Les rois de Sparte sont ainsi traités, quant à leur dépouille, non comme des hommes, mais comme des héros (Xénophon, *Const., des Lacéd.*, 15, 9). Les tombeaux, où reposent leurs restes, ont des vertus et des fonctions analogues à celles que les colonies attribuent à l'oïkiste ou à l'archégète, enterrés en général sur l'agora. Encore est-il nécessaire de ramener le cadavre, sans courir le risque, en l'abandonnant, de le laisser aux mains d'éventuels adversaires. S'il s'est avéré impossible de rapatrier le corps enduit de miel ou de cire (Xénophon, *Hell.*, 5, 3, 19; Plutarque, *Agésilas*, 40, 4; Diodore, 15, 93, 6) pour le conserver, on doit se rabattre sur un *éidōla* dont la présence, au cours des funérailles et dans la tombe, joue le rôle d'un substitut du cadavre absent. Sans être aniconique, mais en ayant pleine forme humaine, cet *éidōla* n'est pas une image; il ne représente pas les traits de la personne du mort; il présentifie le mort. Il ne vise pas à donner une impression illusoire de ressemblance; d'entrée de jeu, par son insertion dans le rituel des funérailles, il fonctionne comme substitut du défunt. En ce sens, l'*éidōla* du roi de Sparte n'est pas radicalement différent de celui que, selon la légende, Laodamie, pour s'unir par-delà la mort avec Protésilaos, son époux, avait fabriqué de ce malheureux, tombé, le premier des Grecs, sous les coups d'Hector (Euripide, *Trag. Graec. Fragm.*, Nauk, p. 503; Apollodore, *Epitomé*, 3, 20; Hygin, *Fables*, 104; Ovide, *Heroïdes*, 13). Il rappelle aussi ce bloc de pierre qu'après avoir fait disparaître le corps d'Alcmène Hermès introduit à sa place dans la

ciste où la morte reposait. C'est cette pierre, double aniconique d'Alcmène, que les Héraclides retirent de la ciste pour la « dresser » dans le petit bois où ils instituent l'*hērōon* d'Alcmène (Anton. Liber, 33 = Phérécyde, *Fr. Hist. gr.*, I, 83 Muller; Paus., 9, 16, 7. Sur cette association de l'*aphanismós* et de la métamorphose en pierre, on comparera avec *Illiade*, 2, 318-319: après avoir fait « paraître » un serpent, Zeus le restitue à l'invisible en le transformant en pierre.)

Que le *kolossós* ait pu jouer un rôle analogue – soit en donnant corps à un absent, qu'on ne peut « évoquer » par son nom, faute de le connaître, ou qui s'est perdu dans l'autre monde, soit en se substituant à un individu vivant pour le vouer d'avance, par figurine interposée, à la mort, en cas de parjure –, c'est ce que montrent, de façon irrécusable, les deux inscriptions de Cyrène, relatives d'une part aux suppliants étrangers, de l'autre au serment des fondateurs de la colonie, à leur départ de Théra. Ces deux textes datent de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle; mais les rituels auxquels ils se réfèrent et les valeurs de *kolossós* dans ce contexte remontent à l'époque archaïque. Nous avons commenté l'une et l'autre inscription, en dégagant, à partir des faits de vocabulaire, les procédures qui permettent d'établir un lien, dans les deux sens, entre vivants et morts. La communication d'un monde à l'autre exige, pour s'effectuer, qu'on dispose d'une « prise » sur la personne, vivante ou morte, de moyens d'action sur elle. À défaut de la personne même, on opère par le biais de « substituts » ou d'« équivalents » qui la rendent présente ici-bas, sous une forme concrètement manipulable, quand elle a définitivement cessé d'y être, ou qui, en sens contraire, la font disparaître, se dissoudre et fondre dans l'invisible, quand elle est encore présente sous nos yeux. Ces moyens de prise peuvent être le nom (de l'absent et surtout du mort), trois fois appelé à haute voix (sur le rituel d'*ékklēsis* du défunt, cf. *Odys.*, 9, 65-66; 10, 521; Pindare, *P.*, 4, 159; Hér., 7, 117; Paus., 2, 12, 5; 2, 39, 6; et, dans Plutarque, *Vie d'Aristide*, 21, 5, tout le passage concernant l'archonte de Platées). Ce peut être aussi une figurine (*kolossós*) de bois ou de terre, qu'on reçoit sous son toit comme un hôte (*hupodéchomai*), à défaut de l'absent ou du défunt, et qu'on écarte ensuite, le rituel accompli, en le « dressant », le fichant (*ereídō*) à l'écart dans un bois non taillé. En sens inverse, on fabrique une figure de cire (*kērinos kolossós*) qu'on jette dans le feu pour qu'à travers elle le double de la personne vivante s'écoule dans l'au-delà (*katarrēō, kataleíbō, tékō*; cf., en dehors du serment des Fondateurs, *Il.*, 3, 300; Théophraste, *Magiciennes*, 38). Les figurines de substitution n'ont rien d'un portrait; elles ne comportent pas d'autres marques distinctives que le sexe; pour fonctionner en double, il suffit, dans le cadre du rite, que la figure soit reconnaissable comme masculine ou féminine. Chez Hérodote, à propos de l'Égypte, deux emplois de *kolossoi* nous ont paru présenter cette valeur de substitut de l'individu concerné: 2, 130 et 141

(figurine que chaque prêtre doit faire fabriquer de son vivant pour la fixer à sa place dans la série complète de tous ceux qui, ayant assuré la même fonction, constituent, par l'intermédiaire des figures, le répertoire ou le mémorial des diverses générations passées; figurines de servantes installées au côté de leur maîtresse défunte, qu'elles accompagnent dans la mort comme dans la vie).

Élargissant alors le problème, nous nous sommes interrogé sur les diverses formes de « substituts » que les Grecs ont reconnus comme « équivalents » d'une personne. Sans lui ressembler, l'équivalent est susceptible de représenter quelqu'un, de prendre sa place dans le jeu des échanges sociaux. Il le fait, non par vertu de similitude avec l'aspect extérieur de la personne (comme dans un portrait), mais par une communauté de « valeur », une concordance dans l'ordre des qualités liées au prestige: métal ou objet précieux, poids d'or ou d'argent; s'il s'agit d'une figure, identité de taille ou forme-modèle du corps humain qui, en sa jeune beauté, correspond à la même valeur exemplaire que l'*areté* du personnage représenté.

Nous avons, dans cette perspective, étudié le mécanisme de la rançon et ses implications concernant le statut personnel et social du guerrier en échange de qui la rançon est versée. Refuser la rançon offerte – et par conséquent vendre le prisonnier en esclave –, c'est, en empochant moins, rabaisser du même coup la dignité du vaincu, le nier dans ce qui fait son prix; accepter la rançon, c'est reconnaître et rehausser la valeur de l'adversaire. Autant s'élève la rançon, autant vaut l'homme. Le rachat du cadavre permet de mieux cerner la fonction de substitut. En *Illiade*, 22, 351-352, Achille prévient Hector qu'il refusera de rendre son corps à Priam même si le vieux roi « faisait dans la balance mettre son pesant d'or ». La masse d'or amoncelé, quand elle équilibre exactement dans la balance le poids du cadavre, l'équivaut; en tant que métal précieux, royal, incorruptible, l'or de la rançon s'accorde à la valeur du guerrier mort et permet l'opération d'échange, s'exprimant par l'adverbe *antí*, qui conjugue deux idées: celle de substitution (le même poids d'or « prend la place » du cadavre rendu aux siens) et celle d'égalité maintenue dans l'échange – le cadavre héroïque, objet du rachat, vaut bien son poids d'or. La pesée du cadavre d'Hector contre son pesant d'or a fait l'objet de représentations dont on doit rapprocher toute la série des images sur la pesée des *psuchaí* des guerriers avant le combat (sur ce thème, les textes sont *Il.*, 8, 68 sq.; 22, 208 sq.; Pollux, 4, 130; Plutarque, *De aud. poetis*, 2, 17 a; Quintus de Smyrne, *Suite d'Homère*, 3, 510). Sur les plateaux de la balance figurent tantôt les *kères*, avec leurs ailes, tantôt aussi les « doubles » des guerriers affrontés, leurs *eídōla*, dans la même posture et avec le même équipement que les combattants, tantôt même parfois une figure de jeune homme nu.

Entre la rançon et les *kolossoi* utilisés par les fondateurs de Cyrène, pour leur serment, on situerait la procédure attestée pour les archontes athéniens à leur entrée en charge : l'engagement par promesse de rachat de soi-même, en cas de parjure, par l'intermédiaire de son « équivalent » sous la forme d'une statue d'or. Les hommes et les femmes de Théra comme ceux partant pour Cyrène se vouent à la mort, s'ils devaient dans l'avenir se parjurer, en liquéfiant dans le présent les *kolossoi* de cire qui les représentent. Les archontes athéniens s'engagent, s'ils se parjurent, à se consacrer eux-mêmes, en don votif, par le moyen de figurines d'or dont la valeur équivaut à leur personne de magistrat, en tant que ces figures ont même poids ou même taille qu'eux-mêmes. En offrant en *anathēma* à Delphes des statues humaines d'or, substituts de leur personne (*andriánta chrusoûn isométrēton anathēsein en Delphois* : Aristote, *A.P.*, 55, 5 ; Plutarque, *Vie de Solon*, 25, 3 ; *chrusên eikóna isométrōton eis Delphois anathēsein* : Platon, *Phèdre*, 235 d 8-c), les archontes se rachètent, mais ils se rachètent dans la mesure où ces « images » fonctionnent, non comme portraits, mais comme figures de substitution.

Quand ils érigent, dans le sanctuaire du dieu, en don votif, leur substitut en or, ce sont eux-mêmes parjures que les archontes consacrent ; ils se dépouillent de ce qui, en eux, est attaché à la faute ; libérés de la dette qu'ils ont contractée par le parjure, en ayant acquitté le prix au complet, ils retrouvent dans la vie cette intégrité personnelle que la souillure du faux serment avait entamée. La situation est à la fois analogue et inverse dans le cas où l'image votive, érigée dans le sanctuaire, au lieu de se référer à un vivant qui « quitte » un statut, un aspect, un état anciens de sa personne dont il vient de se défaire, est celle d'un mort que le trépas a saisi en pleine jeunesse, dans l'éclat intact de sa valeur : ce que la figure traduit de ce personnage qui, au prix de sa vie, a dépouillé tout ce qui était en lui transitoire, incertain et mortel pour accéder au statut de mort glorieux, c'est l'achèvement, l'accomplissement définitif (*télos*) de celui qui est « devenu homme exemplaire ». Nous retrouvons ici le poème à Scopas de Simonide, dont il faut rapprocher, comme l'a fait Svenbro, le texte d'Hérodote sur Cléobis et Biton, dont les courtois jumeaux, datant du début du VI<sup>e</sup> siècle, sont actuellement au musée de Delphes (Hér., 1, 31). Réalisé devant les yeux de toute l'assemblée réunie au sanctuaire d'Héra, l'exploit des deux frères, raconte Hérodote, leur apporta « le terme le meilleur de la vie (*teleuté tou bíou arístē*) ». Chacun des assistants congratulait tant les garçons que leur mère ; celle-ci, charmée de l'action accomplie et de l'éloge qui en était fait (*tôî te érgōi kai tei phēmēi*), pria la déesse, face à sa statue, d'accorder à ses fils, en reconnaissance de leur piété, « ce que l'homme peut obtenir de meilleur (*arístón*) ». La divinité fit voir alors que, pour l'homme, il vaut mieux être mort que vivant. Les jeunes gens s'endormirent dans le sanctuaire ; ils ne se réveillèrent plus et trouvèrent là, avec

leur fin (*télos*), le bonheur (*eudaimoníē*). Hérodote conclut : « Les Argiens firent faire d'eux des statues (*eikónas*) qu'ils consacrèrent à Delphes, comme celles d'hommes exemplaires (*hōs andrôn arístōn genoménōn*). » Placés sous la garde et comme sous le regard du dieu, les deux couroi expriment la valeur exemplaire de personnes chez qui l'*acmè* de la vie s'est accomplie en mort dans le rayonnement de la jeunesse et de l'exploit. L'éclat qui brille alors sur le corps humain, et que donne à voir la figure du courous, est celui-là même qui émane des dieux, ces bienheureux toujours jeunes. Dans sa forme impersonnelle, un courous – chacun le sait – n'est pas un portrait; il n'est pas non plus « image » au sens que le mot *eikón* prendra à la charnière du v<sup>e</sup> et du iv<sup>e</sup> siècle. Il représente, pour le fixer à demeure auprès du dieu auquel il appartient, un défunt – un défunt qui n'est pas vu dans son apparence physique, mais dans son « excellence », dans cet ensemble de valeurs qui définissent sa personne et que la mort seule peut préserver à jamais, soustraire aux fluctuations et à la décrépitude du temps, en les faisant disparaître dans l'au-delà.

Un texte de Thucydide (1, 134) doit être ici pris en compte : il est spécialement éclairant. Le roi de Sparte, Pausanias, s'étant rendu coupable de trahison, les éphores, informés, s'apprêtent à l'arrêter. Pausanias leur échappe et se réfugie dans le sanctuaire d'Athéna Chalkioikos. Les éphores en murent toutes les issues; réduit par la faim, le roi ne sort que pour mourir sur le seuil. Les éphores l'enterrent non loin de là. Mais le dieu de Delphes ordonne aux Lacédémoniens de transférer son tombeau à l'entrée du terrain sacré, là même où il était mort; en outre, « jugeant que leur conduite comportait une souillure il leur ordonna de remettre à la déesse, en rachat, deux corps pour un (*dúo sômata anth'henòs... apodoúnai*). Ils firent donc faire deux statues de bronze qu'ils lui consacrèrent, pour racheter la mort de Pausanias (*chalkoús andriántas dúo hōs antí Pausaníou anéthesan*). » L'érection des statues a bien valeur de rachat comme dans le cas des archontes athéniens et la traduction de Mme de Romilly est justifiée. Mais le *antí* souligne aussi la fonction de substitut des figures votives (cf. Jean Ducat, *B.C.H.*, C-1976, p. 243 et n. 29). Pour payer la faute commise, effacer la souillure, Apollon exige deux corps à la place du cadavre unique. La dépouille royale, quelle qu'ait pu être la culpabilité de Pausanias, a subi un traitement indigne et, de son vivant, le roi a été, par la contrainte, arraché à la protection d'Athéna; pour rétablir l'équilibre, il devra, par couroi interposés, être deux fois présent, dans son statut de mort, auprès de la déesse.

La mort est un changement d'état, et même le changement d'état par excellence, celui qui clôt le cycle des « passages », la série des transformations qui jalonnent le cours de la vie humaine. Nous avons donc comparé l'emploi de *antí* dans le cas de figures votives érigées à l'occasion d'un changement d'état, pour marquer à la fois l'abandon du statut ancien et

l'accès au nouveau (quand on quitte l'enfance, la condition virginale, ses activités de métier, avec dans chacune de ces mutations les valeurs religieuses impliquées) et dans le cas des épigrammes funéraires faisant parler les stèles ou les courroi et corai sur les tombeaux. Quelques exemples : rapportant que, selon certains, la classe des chevaliers comprenait tous ceux qui pouvaient élever un cheval, Aristote mentionne, à l'appui de cette opinion, l'existence sur l'Acropole d'une image de Diphilos que son fils avait consacrée aux dieux « après avoir échangé l'état de chevalier contre celui de thète ». Aristote ajoute qu'un cheval se tient à côté de la figure humaine pour témoigner que la classe des chevaliers a bien ce sens (*Cons. d'Athènes*, 7, 1). La statue votive atteste et consacre la promotion ; par la figure humaine et le cheval qui l'accompagne, elle fixe le résultat du passage, confirmant la qualité nouvelle que la personne a acquise au terme du changement – qualité qui a « pris la place » de l'ancienne dont il s'est dépouillé (*thētikoû anti télous hippád' ameipsámenos*). De façon analogue, la figure sur la stèle ou le courroi funéraire se dressent sur le tombeau « à la place » de ce qu'était, faisait, valait la personne vivante ; « à la place », *antí*, signifie tout à la fois que la figure s'est substituée à la personne comme son « équivalent », qu'elle fait d'une certaine façon la même chose que faisait le vivant (*cf.* sur la stèle d'Ampharète, de la fin du v<sup>e</sup> siècle, l'inscription : « c'est l'enfant chéri de ma fille que je tiens ici, celui que je tenais sur mes genoux quand, vivants, nous regardions la lumière du soleil ; et maintenant que nous sommes morts tous deux, je le tiens encore »), qu'elle possède donc la même beauté, la même valeur qui étaient les siennes ; mais, en même temps et à l'inverse, qu'elle traduit un nouveau mode d'être, différent de l'ancien, à savoir ce statut de mort que le défunt a acquis en disparaissant pour toujours de la lumière du soleil. « Je suis établie ici en marbre de Paros, en place d'une femme, *anti gunaikós* ; en mémoire de Bitté, pour sa mère deuil déplorable », proclame une inscription funéraire d'Amorgos, du milieu du v<sup>e</sup> siècle. « En place d'une femme », comme Apollon « en place d'un corps » en voulait deux ; mais la formule, dans ses variantes, montre bien que la personne, dont le substitut prend la place, n'est envisagée dans rien d'autre que ce qu'elle vaut. C'est « en place de sa jeunesse et de sa beauté » que l'époux de la jeune Dionysia vient parer le monument funéraire, « en place de son noble caractère » que celui d'Aspasie a édifié, pour cette femme exemplaire (*esthlé*) un *mnêma*, « en place de sa vertu et de sa sagesse » que son père Cléobule a érigé pour Xénophantos mort un *sêma*.

Comme dans la poésie commémorative, il y a continuité entre l'éloge et l'exploit, la beauté du premier et l'éclat du second, de même dans la représentation figurée du mort la beauté de l'image prolonge, comme son équivalent, celle du défunt. Une stèle d'Athènes, qui couronne le tombeau d'un jeune homme recommande au passant de déplorer que le garçon soit mort si beau, *hōs kalòs ōn éthane*. Cette jeune beauté que la mort a

fixée avant qu'elle ne se fane, c'est sur le monument qu'elle se donne à voir dans la suite des âges; sur une *corè* du milieu du VI<sup>e</sup> siècle, œuvre de Phaidimos, on peut lire «il [le père] m'a fait élever, *sêma* de sa fille Philé, beau à voir»; et sur une inscription de Thasos, de la fin du VI<sup>e</sup>: «beau est le *mnêma* que son père a édifié de la défunte Léoretè, car nous ne la reverrons plus vivante» (cf. Jean Ducat, *B.C.H.*, C-1976, p. 241 et 251).

Nous avons réservé un commentaire plus fouillé au *sêma* de Phrasikleia, trouvé à Mérandà (l'antique Myrrhinous) et dont nous possédons maintenant en dehors de l'épigramme gravé sur la base, la statue funéraire, une *corè* archaïque tenant dans une main une fleur de lotus. Le texte dit: «*Sêma* de Phrasikleia. Je m'appellerai toujours Corè (je porterai toujours l'épiclèse de Corè) que les dieux m'ont attribué à la place du mariage, *anti gamoû*.» Ce deuxième nom de Corè, c'est celui-là même de la figure funéraire qui parle en première personne, en nom et place de Phrasikleia, dont elle est le *sêma* (*sêma Phrasikleías*), et à laquelle elle s'est à jamais substituée en lui faisant revêtir, à travers sa représentation funèbre, la forme d'une *corè*. L'expression *anti gamoû* rappelle «le beau privilège» que Zeus accorde à Hestia, en lui offrant de siéger pour toujours au centre de la maison, *anti gâmoio*, en place de noces (Hymne Homérique à Aphrodite, 30). Partie pour l'Hadès, comme Corè, fille de Déméter, avant d'avoir connu l'hymen, Phrasikleia s'est trouvée fixée par la mort dans sa condition de vierge. Le privilège que les dieux lui offrent et qu'exprime son image funéraire, c'est d'être devenue pour toujours, dans son statut de défunte, cette *corè* virginale qui la figure sur sa tombe (cf. Sophocle, *Antigone*, 916-920).

Nous avons enfin, pour illustrer ce cours, projeté et commenté les documents archéologiques concernant les monuments funéraires, en particulier la série des stèles attiques et les couroi funéraires archaïques.

Le séminaire a été consacré à l'examen de deux ordres de problèmes: l'idéologie et la validité de cette notion pour les sociétés anciennes, le statut des animaux dans le sacrifice.

Sur le premier point, le débat s'est engagé, à partir des contributions de M. Godelier et M. Lowy, avec la participation de François Bresson et Marc Augé. Sur le second point, M. Cartry a bien voulu prolonger les analyses dont il a déjà publié les premiers éléments, sur le statut des animaux dans le sacrifice Gourmantchè.

En même temps que ces savanes, nous tenons à remercier nos collègues étrangers Bruno d'Agostino, de l'Institut oriental de Naples, Geoffrey E.R. Lloyd, de Cambridge, et Gregory Nagy, de Harvard, qui ont accepté, dans le cadre de notre Centre, de tenir des séminaires, soit au Collège, soit à l'École des Hautes Études.

FRANÇOIS NOUDELMANN<sup>1</sup>

## FIGURER L'ABSENT

Si l'imaginaire positif a enfermé le corps dans sa positivité uniformisante, c'est malgré tout l'imaginaire aussi qui permet son ouverture et son déploiement. Il faut donc sortir à la fois le corps et l'image de l'espace circonscrit de la représentation : l'image, assumée dans son effet d'absence, permet d'approcher au mieux le corps, son mode d'apparition et de disparition, sa présence singulière et fluctuante. Sans prétendre saisir une essence de la représentation, nous voudrions interroger le geste du dédoublement, afin qu'il nous informe sur le statut et le fonctionnement propres à l'image. Pour sortir de l'alternative entre visible et invisible qui hante toute réflexion sur l'image, il est nécessaire de reprendre la question de la figuration à son départ. Avant que la figure ne devienne le vecteur de la ressemblance, avant qu'elle ne se limite à la forme, qu'est-elle censée manifester ou faire advenir ? Elle donne fondamentalement à voir quelque chose qui ne se déclare pas spontanément. Elle porte en elle-même une ambivalence qui tient à ce qu'elle présente une

---

1. Extraits de: François Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 1998, p. 62-64 et p. 145-152.



chose absente. De la sorte, elle renvoie effectivement à un invisible. Mais elle ne relève pas d'emblée du régime de l'image que nous distinguerons de ce mouvement de transcendance. La figuration offre une place à l'irreprésentable et sert originellement à la formation des idoles. Jean-Pierre Vernant a montré comment la Grèce archaïque est progressivement passée de la présentation symbolique des dieux à l'art des faux-semblants, et son analyse nous conduit à l'essentiel pour comprendre le legs de l'idole à l'image, ce qui les distingue, ce qui reste et ce qui change dans ce passage. « Il y a au départ de l'entreprise de figuration la tentative paradoxale pour inscrire l'absence dans une présence, pour insérer l'autre, l'ailleurs dans notre univers familier<sup>2</sup> », écrit-il dans *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*. La figuration du divin met en jeu deux intentions paradoxales, l'une qui consiste à présenter un intermédiaire à la portée des hommes, l'autre qui exige de maintenir la distance entre les hommes et les dieux. Ainsi la figure rapproche en même temps qu'elle écarte. Elle vient au monde par une forme, voire une matérialité, qui rendent l'absent visible et tangible, cependant qu'elle marque l'inaccessible, qu'elle se présente au titre d'une trace. Quelque chose s'est manifesté, s'est déposé, et témoigne d'une présence qui s'est absentée de son lieu de présentation. Lorsque Vernant analyse le *xoanon*, cette idole en bois de forme rudimentaire, il observe à la fois l'étrangeté de l'objet et son mode de visibilité si singulier : à la fois secret et public, il est caché pour préserver son caractère surnaturel, et il est dévoilé pour initier ceux qui le contemplant à la vision de l'invisible.

Sans être encore une image, et sans prétendre à nulle ressemblance, il montre, en sa matière, la présence en lui-même d'autre chose que lui-même. Sa fonction relève plus généralement des rites d'initiation qui lui donnent sa plus grande efficacité, et les remarques de Vernant nous suggèrent deux idées importantes au vu d'une définition ultérieure de l'image : d'une part, la figure suppose un rite – religieux, social – et plus généralement une ritualisation du regard. On ne contemple pas une figure innocemment, mais à partir d'une situation historique et culturelle qui met en scène l'objet, « encadre » ses significations et dirige sa transcendance – même dans la relation intime, mais jamais solitaire, d'un regard. D'autre part, la figure ne vise pas à figer un être en l'enfermant dans une forme ; au contraire, elle mobilise l'activité du regard, elle met en mouvement les corps autour de l'objet. Loin d'une fixation, la figuration met en branle les regards et les esprits, elle organise une agitation qui tient à l'introduction, dans un espace circonscrit, d'un objet qui manifeste un ailleurs dans le champ du visuel et révélant un hors champ ; ce mouvement semble tenir d'une absence, d'un vide qui fait tournoyer le

---

2. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1988, p. 341.

lieu de la présentation. Il semble donc logique que le commun des mortels redoute une telle vision, car elle lui renvoie sa mortalité et le pouvoir du divin. Voir pleinement l'idole, c'est devenir fou, dit Vernant, et il ne sera pas étonnant que l'image, même prosaïque, produise parfois un dérangement du spectateur. Amadouer cette puissance, telle semble une des fonctions de l'image et de la figuration profane, car les hommes, bientôt représentés, refléteront une part de divin, selon une visibilité apprivoisée. Avec l'image demeure une absence mais sans transcendance.

## ÊTRE ABSENT OU S'ABSETER

Dès lors comment comprendre la spécificité de l'absence propre à l'image et de l'oscillation qu'elle produit dans la conscience qui la met en œuvre ? Car cette absence n'apparaît pas évidente, dans la mesure où elle ne se dévoile pas forcément dans sa radicalité – seulement lorsqu'elle touche au sublime. Ce sont plutôt de petites touches qui viennent grever la plénitude de l'image constituée. Des fissures plus qu'une béance. Il nous faut peut-être penser l'absence spécifique de l'image en la confrontant à l'absence réelle. Mais cette confrontation se dira moins dans le face à face que dans le frottement des deux absences, et dans leur entrelacement. Comme l'ont montré les phénoménologues, le néant se manifeste selon divers degrés. La tradition philosophique et théologique l'a conçu en termes d'absolu, admettant des variations dans les modes d'accès. Mais c'est toujours à partir du concept que les modalités ont été pensées. La rupture avec cet absolu, incarné finalement dans la logique hégélienne, tient à l'étude du néant à partir des manifestations elles-mêmes. L'absence en est la plus caractéristique. Au lieu d'ouvrir un gouffre au bord duquel tout se dérobe, elle intervient dans les situations les plus banales, les plus quotidiennes, en les fissurant. Des bouts de néant, des petits riens viennent déstabiliser l'ordonnance répétitive des choses du fait d'une perte, même momentanée. Cette absence est constamment refoulée par un effort contraire qui vise à combler les vides. Nathalie Sarraute a su avec une acuité extrême décrire ces phénomènes. Elle saisit ces infiltrations insidieuses du néant au sein des discours convenus, des conversations courantes. « Un bout de néant s'ouvre par où quelque chose s'échappe, signe avant-coureur de la disparition définitive, de l'anéantissement ; des mots accourent pour colmater, des images insipides ; des hors-de-propos qui rôdent<sup>3</sup>. » Une ouverture s'est produite, un élément s'est absenté, et dans cet infime décalage le néant s'est introduit. Continuer à parler coûte que coûte, quitte à débiter des inepties, à proférer des clichés, telle semble

---

3. Nathalie Sarraute, *Ici*, Paris, Gallimard, 1995, p. 95.

la réponse au trouble, la défense par le langage qui sert à taire le néant, le silence éloquent. Parler pour ne rien dire n'est pas dire le rien. Ou si tel est le cas, dire le rien permet de poser un nom comme une chape de plomb sur la chose indicible.

Au-delà des propos communs, la nomination, l'interprétation peuvent remplir cette fonction d'écrasement ou de colmatage. Précisément, le concept de Néant impose une transcendance qui lui donne sa source et son explication. L'angoisse heideggerienne se retourne ainsi en dévoilement de l'Être, au bénéfice d'une rhétorique du renversement puisque ce qui perd est aussi ce qui sauve. La perte, poétisée en dérégulation, est récupérée dans un dire fondamental. Le nom même de l'absence, dès qu'il se prononce sous le régime de la généralité, concourt à cette dénégation. Ce ne sont plus des absences singulières qui mettent en cause notre rapport à telle ou telle personne, mais l'Absence. En ramenant le sentiment de la perte au départ de la mère, les nombreux exégètes freudiens ont peut-être aussi prolongé un scénario énigmatique par lequel ils ont interrogé mais aussi contourné symboliquement l'effraction du néant.

L'absence engendre quasi naturellement le discours et la mise en scène. Et nous restons toujours dans la logique du colmatage par la représentation de l'absent et par la constitution d'une imagerie qui permet à un sujet de conjurer sa propre séparation. Roland Barthes, instituant l'absence en figure du discours amoureux, a montré comment celui qui attend l'être absent passe par une série d'étapes qui correspondent à une pièce de théâtre en trois actes. De l'inquiétude concernant un éventuel malentendu, à la colère motivée par l'insouciance de l'autre, puis à l'angoisse causée par l'idée de la mort, celui qui subit l'absence vit un moment de dépendance totale, non seulement vis-à-vis de l'absent mais aussi à l'égard du code qu'il reproduit dans son comportement. Le scénario est réglé d'avance quelles que soient les particularités amoureuses de la situation. N'y a-t-il donc aucune place pour le vide incombé, pour le suspens maintenu ? L'image surgit-elle aussitôt pour investir les interstices inhumains déclenchés par de petits riens. Blanchot identifie ce rôle qui lui est dévolu face à l'absence, puisqu'elle remplit « l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inassimilable de l'être<sup>4</sup> ». S'agit-il par là d'apprivoiser l'absence ? Tel semble se construire le travail de deuil dont les analystes montrent les ressorts substitutifs. Mais l'image se distingue de la relique : ce qui reste en elle de l'objet met en jeu un procès, une ouverture beaucoup moins tangible et moins visible, car elle suppose un échappement du représentant impossible à cerner, toujours échappant.

---

4. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 346.

Le remède est à double tranchant, car il soigne l'absence par l'absence. Colmater des bouts de néant par des images revient à introduire une néantisation au sein d'un être déjà fissuré par le néant. Redouble-t-on l'absence ? La question est délicate dans la mesure où l'absence n'est pas la même selon que l'absent est l'auteur du vide ou qu'il a été constitué en vide. En effet, dans un cas, l'autre, du fait de son départ, a provoqué un manque qui le transforme en celui qui n'est pas là, en celui qui « brille par son absence ». Vide lumineux, il amène le sujet à saisir la situation comme incomplète, et à se définir lui-même comme incomplet, manquant de l'autre pour retrouver son unité perdue. Dans le second cas, l'absence est constituée par l'image et modifie la présence-absence de l'autre. Toutefois, l'autre ne s'absente pas dans l'image comme il s'est absenté de la situation. La différence ne tient pas seulement à la façon dont l'absence est vécue par le sujet, la subissant ou la constituant, mais plus essentiellement dans le rapport de dissemblance impliqué par l'image. Cette absence se constitue en effet par le contrepoint d'une représentation qui travaille sur le vacillement du modèle. L'absent s'efface déjà au profit de son doublet et, plus efficacement, son identité se brouille dans la confrontation oscillatoire engendrée par son image. La distorsion a donc lieu au sein de l'image qui génère ce procès néantisant. La mise en lumière se diffracte plus qu'elle ne réfracte, elle se multiplie en points épars, et l'absent s'y délite en d'infinies configurations. À l'absence de l'autre se sont substitués une absence en procès, une incertitude, un détachement, un théâtre d'ombres. Pline voyait déjà dans l'absence de l'être aimé la naissance de la figuration et du modelage<sup>5</sup>. Désespérée de voir partir l'homme qu'elle aime, une femme décide de projeter l'ombre de son aimé au moyen d'une bougie. Elle suit le tracé de son visage sur la paroi et conserve ainsi une part de l'autre, sa silhouette portée. Elle soulage la douleur due à la séparation et dans le même temps elle dessine la ressemblance – son père invente ensuite le portrait en argile. Rousseau se souviendra de cette « première ombre » pour montrer l'antériorité de la figure sur le concept, dans son *Essai sur l'origine des langues*. Ce qui nous occupe ici tient dans la constitution de la figure, non à partir du modèle mais déjà depuis son ombre.

## LA BORDURE DE L'OMBRE

Le dessin se construit sur un faux-semblant, il ne capte pas la lumière, mais encadre l'ombre : la figure saisit la part d'ombre du modèle projeté. Elle tente de circonscrire l'autre face, ce que le visage laisse malgré lui,

---

5. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, vol. XXXV, section 43, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

résidu incertain d'une clarté trouée. L'image qui peut se développer au départ de ce reliquat, loin de restituer l'autre en pleine lumière, prolonge plutôt sa part obscure, son envers. Elle distancie la référence, la distord en son délaissement. L'image œuvre à la déperdition du modèle, voilà son absence au travail. Et lorsqu'elle retrouve la confrontation avec l'absent revenu, le décalage, l'espacement deviennent flagrants. Au mieux, l'image disparaît, emportant avec elle la face cachée, l'insidieuse distorsion, l'infidélité la plus déroutante. Au pire, elle fait disparaître l'autre qui ne peut alors plus revenir, disparu dans la superposition des ombres. Transformé en mauvais souvenir, en réplique douteuse d'une ombre trompeuse. Car si l'ombre provient de la lumière, la lumière ne peut surgir depuis l'ombre : l'image n'est pas un miroir, elle ne propose aucune symétrie, aucune réciprocité. Aller sans retour, elle dissimule, ce qui signifie qu'elle sépare la similitude et brise le retour du même en des éclats incontrôlés. Pour avoir trop rêvé à son amant par la contemplation de sa figure sur la paroi dessinée, l'amante ne l'a-t-elle pas perdu ? Le reconnaîtra-t-elle encore ? Le retour à la lumière n'entraînera-t-il pas la déception, la chute du modèle devant ce qui peut-être n'est même plus son image, tant l'imagination a configuré sans relâche et dans une infinie prolixité le tracé qui bordait son ombre d'autrefois ? Une réponse se trouve dans un ancien *Nô*, revisité par Mishima, *Hanjo*<sup>6</sup> : cette petite pièce montre l'attente d'une geisha qui, durant des mois, guette le retour de son amant parmi les voyageurs arrivant à la gare de Tokyo. Lorsqu'enfin il revient, elle ne le reconnaît pas, refusant d'admettre les preuves pourtant manifestes de son identité. Il ne ressemble plus à son image et la geisha continue d'espérer l'arrivée du « véritable » amant, celui de son souvenir<sup>7</sup>. L'image a configuré la semblance amoureuse et interdit le retour du modèle.

Le premier dessin évoqué par Plin ne pouvait rien retenir puisqu'il ne contenait qu'une ombre. Les frontières qu'il traçait n'en devenaient que plus imprécises dès lors que la source lumineuse et son écran se furent effacés ; le retour du soleil sans obstacle écrase nécessairement tout relief, toute perspective. L'image tient de l'éclipse, et la forme fugitive qui s'est imprimée sur notre rétine ne laisse qu'une bordure dont la vibration se perd peu à peu. C'est la tension maintenue entre l'image et son modèle, au sein même de cette image, qui produit l'oscillation imaginaire sans laquelle l'image se dégrade en cliché ou en simulacre. La confrontation postérieure ne retrouve donc pas la relation asymétrique de l'origine. Soit l'image s'est fixée, a réifié le désir pour identifier l'image à un idéal. Objet de vénération, cette image-icône s'est définitivement substituée à

---

6. Yukio Mishima, *Cinq Nô modernes*, Paris, Gallimard, 1984.

7. La psychologie analyse ces dysfonctionnements de la reconnaissance sous le nom du syndrome de Capgras.

l'objet désiré que le sujet désirant ne reconnaît plus : par le renversement imaginaire, l'objet s'est transformé en réplique infidèle, trop humain, trop changeant au regard de l'image parfaite. Soit, au contraire, l'image a donné lieu à un travail de défiguration, suivant sa propension dite analogique et dont le ressort est le détour du même plus que son retour. La figure de l'origine a subi plusieurs redoublements qui ne permettent plus de réincorporer le modèle.

La superposition des figures n'est pas linéaire – ni verticale ni horizontale ; et la figure qui s'est évidée à plusieurs reprises de sa référence ne peut être dévidée à rebours comme un fil d'Ariane. Car l'image n'est pas narrative, elle ne se forge pas dans la succession : ni syntagmatique, ni même paradigmatique, la superposition des images ne découvre pas une sédimentation nettement étagée mais un amalgame de figures instables. Certes, elle nourrit de multiples scénarios dans lesquels elle s'insère à titre d'éléments ; cependant, et plus fondamentalement, ce sont les scénarios qui s'intègrent dans l'image comme autant de vecteurs permettant de déployer les virtualités de l'image, d'explorer ses ouvertures. La figure est déjà en elle-même figuration, elle ne reçoit pas son mouvement d'une structure hétérogène, celle de la narration. Le récit est plutôt détourné au sein de l'image, toujours présent mais sans plus raconter quoi que ce soit.

Le retour au modèle paraît impossible puisque le cheminement s'efface à mesure qu'il se développe. La révélation de cet écart n'entraîne toutefois pas nécessairement la déception dès lors qu'on n'espère plus retrouver l'adéquation de l'image à son référent – si tant est qu'elle ait pu exister même à l'origine. L'écart peut en effet découvrir une différence ignorée dans la personne qui se donne par l'image. Un angle de vue inexploré, un profil insoupçonné, une expression inédite peuvent surgir d'un portrait qui offre l'image surprenante d'un proche que l'on croyait bien connaître et qui se révèle, par l'image, soudain méconnu. Selon une formule courante, on ne le « voyait pas ainsi ». La néantisation n'a pas entraîné une disparition mais plutôt un enrichissement. Il s'agit pourtant d'une absence mais qui doit être comprise comme un départ de l'identité, de l'adéquation, de la similitude, autorisant l'accès à la différence de l'autre. Cette altérité de l'autre signifie moins l'étrangeté de l'autre par rapport à moi que l'étrangeté de l'autre en l'autre, le fait que l'autre se donne en plusieurs facettes, qu'il se *délivre* (il se livre à moi, et il se libère de lui) en des images mouvantes. L'autre est différent de lui-même, et sa délivrance par l'image m'ouvre la voie vers cet espacement surprenant. Le narrateur du *Très-Haut* de Blanchot découvre ainsi une voisine d'immeuble en allant la voir dans son magasin de photographies. Parmi les portraits suspendus au mur, il la reconnaît et reste saisi par une expression nouvelle. À la fois la même et une autre, comme dans le « Rêve familial » de Verlaine, elle trouve une extension jusqu'alors inimaginée :

«comme sa loi qui n'était pas distincte d'elle, que j'étais sûr de retrouver sur son visage dès qu'elle se retournerait, mais qu'on avait isolée, dans ce cadre, à l'état pur, dans une intention insolite<sup>8</sup>». C'est la publicité de ce visage qui lui confère une sorte d'idéalisation, et qui autorise d'y saisir sa loi. Exposé à tous les regards, il se fige en portrait définitif, en idéal de la photo d'identité qui aurait fixé l'essentiel, qui aurait transformé un visage banal en icône. L'expérience du narrateur ne peut donc fonder une généralité, car l'image ne délivre pas une loi, elle se dérobe au contraire à toute instauration législatrice. Cependant, cet exemple témoigne d'une confrontation positive entre l'image et son modèle. Il signale combien l'image travaille à la fois au dévoilement et à la séparation, combien elle peut révéler un visage en le délivrant de sa physionomie. Elle découvre un dissimulé en dissimulant le courant, l'identique, l'anonymat des faciès. Là tient l'expressivité de l'image et sa capacité à discerner les expressions d'un visage, à dégager une altérité.

## Bibliographie

---

BLANCHOT, Maurice (1948). *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

MISHIMA, Yukio (1984). *Cinq Nô modernes*, Paris, Gallimard.

PLINE L'ANCIEN (1985). *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres.

SARRAUTE, Nathalie (1995). *Ici*, Paris, Gallimard.

VERNANT, Jean-Pierre (1988). *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte.

---

8. Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, p. 31.

J. Hillis Miller<sup>1</sup>

## FIGURE

[...]

Reading is an act, a performative use of language. It is a happening that makes something else happen, though never anything that can be named ahead of time, promised or foreseen. Another way to put it is to say that though I have given the name *catachresis* to the culminating points of my diverse readings, each catachresis is different from all the others and reached by different paths. Catachresis is not what it is. It is a genus of which each species is a monster, *sui generis*, incommensurate with any of its fellows.

It might seem that the bent of my argument, nevertheless, as I have moved here and there through the labyrinth of narrative theory, has been toward suggesting that recognition of figure's role in narrative will provide a means of mastery in the analysis of fiction. A rhetoric of fiction, not in Wayne Booth's sense of rhetoric as persuasion, but in the sense of a

*Toute bonne mémoire est écriture.  
Elle retient sa figure.*

MONTAIGNE

---

1. Extrait de: J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 223-228.

science of tropes, a tropology, will, it might seem, give command of narrative. Understanding figures will provide an escape beyond any aporia, a theatrical bird's-eye view of the whole labyrinth, as none of the other strategies of interpretation do. A chapter named "Figure" might then be the triumphant happy ending, an escape from the labyrinth at last. The only way to find out whether or not this is the case is to try it, once more in terms of a specific example dictating or demanding its own trajectory of reading. But first, what about the word, concept, or figure of figure itself?

In looking at the configuration of meanings in this word I by no means presume that the word prescribes and limits its uses, much less that the etymological root of the word determines all its meanings. The history of a word is the history of the uses to which that word has been put. That history is full of discontinuous leaps and displacements. These nonsequential changes do not ever end, even though the word's meanings come to be embalmed in the *Oxford English Dictionary* (OED), inscribed there according to certain ideological presuppositions about the priority of literal meanings over figurative ones. If the word at its origin was already a metaphor, as Rousseau and others have argued, the later jumps and sideways transformations making up the history of the word's uses are always themselves figurative, in manifold ways. They are products of the mind's power to make analogies and to move a word into a new region where it covers a gap in the web of language we spread over what is "out there." Nevertheless, study of the history of a word, with all its shifts, establishes a constellation of the ways the word has been used. This forms a context for new uses we may make of the word. The word *figure* is curious and instructive, since in one way or another it names the process of performative or catachrestic word use that study of any word reveals. We need the word itself to describe its own history.

■ ■ ■

The word *figure* contains, in the manifold of sentences in which it has been or might be used, the program for reading narratives by way of a science of tropes. The word comes from the short stem of Latin *ingere*, to make, confect, shape (also the root of *feign*). Latin *figura* was the normal translation for the whole range of meanings in the Greek word *σχῆμα* ("schema"). Nevertheless, the OED gives as the first and primary meaning of *figure* not something made or schematic at all but "the form of anything as determined by the outline; shape generally." Figure is the outline or shape something already has, on its own. Most often, but not always, that "something" is the human body. Putting this first, as I have suggested,

may be an ideological rather than a historical or scientific move. Among examples given by the OED of this “first” meaning is one from 1477: “A man that is in a derke kaue may not see his propre figure.” Another from 1878: “In addition to this change of size... the figure of the ship suffers change.” A range of secondary, figurative meanings, such as “cut a figure” or “man of figure,” is included by the OED in this category. Only ninth in the list of twenty-six distinct meanings comes the major shift to *figure* not as outline already possessed by some object but as “represented form, image, likeness,” as in Shakespeare’s *Pericles*, 5.2.92-93: “in Helicanus may you well descry/A figure of truth, of faith, of loyalty” (1608), or in North’s Plutarch: “His Cabinet, furnished with many Pourtraitures and Figures of those who had been Travellers” (1676). From this use there is another category shift to *figure* in the sense of a man-made design or pattern, a diagram or illustration, as in Milton’s *Lycidas* (1.105): “His brow with sedge,/Inwrought with figures dim” (1637), or in Tennyson’s *The Brook* (1.103): “Sketching with her slender pointed foot/Some figure... On garden gravel” (1855). James’s “figure in the carpet” belongs in this category. Next comes *figure* in the sense of written character, letter of the alphabet, numerical symbol, amount of money. Only as the final displacement from the “literal” meaning comes figure as trope, figure of speech, rhetorical figure, along with analogous meanings as figure of grammar, logic, and music, as in “figured bass.” *Figure* as figure of speech is exemplified in Puttenham: “Figures be the instruments of ornament in every language” (1589); Boyle: “That noble Figure of Rhetorick called Hyperbole” (1665); and L. Murray: “Figures of Speech imply some departure from the simplicity of expression” (1824).

From the intrinsic outline something, especially a person, already has, to the mimetic representation of such an outline, to a design that has meaning without being a picture of the thing it stands for, and then finally to figure of speech, trope, the capability of the word *figure* to enter into phrases and sentences shifts in ways that are by no means continuous or logically predictable. Nevertheless, the basis of the shifts, one may dare to guess, is that mysterious propensity, source of all sign making and sign reading, of distinct arrangements of matter, marks on matter, or marks made by matter—for example, the outline of the human body or lines traced on sand—to be taken as standing for something more or other than themselves, the outline of the person for the person, the number five for the concept of fiveness, and so on. *Figure* in the sense of the outline of a human body is already figurative, a “standing for,” as in

Pliny's story of the daughter of Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. She traced the outline of her beloved's shadow on a rock and so invented drawing, made then by her potter father into the first relief<sup>2</sup>.

The OED phrases this act of sign making in the seventh usage of a word related to figure, scheme: "a complex unity in which the component elements co-operate and interact according to a definite plan." This formulation leaves open, as no doubt it should, the question of whose plan it is. Who did the planning, the spectator-schemer, or some hidden plotter behind the manifest figure whose design the spectator reads? Or was the design there already, ready to be read, product of no plan at all, as we see Orion in a random configuration of stars? In the case of a figure of speech what seems to be implicit in the borrowed use of the word *figure* for tropes generally and as an equivalent of Greek σχῆμα is the way a certain configuration of words (not just a single word by itself) takes on a power of meaning more than itself or more than any of its elements or than their grammatical sum. A word becomes figurative only when it is twisted from its normal use by its placement in a sentence, usually as a substitute for some more obvious word. This power of signification is analogous to the way an arrangement of lines becomes a number or a written character. In the case of a figure of speech words rather than lines become the constitutive elements of the new "figure" in the sense of meaningful configuration organized according to a unified plan.

The shifts in meaning in figure, as given by the OED, are apparently arranged in a logical, chronological, or genetic order, or in all three in combination. First *figure* is intrinsic outline, then *figure* is displaced to name the man-made representation of such an outline, and so on. In fact, such an assumption of order is probably one of those convenient feignings by which we make sense of the world. This is just what the word *figure* names in one way or another. The series of meanings is reversible and simultaneous, not sequential. Any design, outline, or configuration encountered in the world—for example, random marks scratched by a glacier on a rock—is likely to be taken as a representation of something, or as an "abstract" design, or even as a letter or hieroglyph. In the other direction, even the most refined and conventional figure, for example, a

---

2. See Pliny, *Natural History*, 35, section 43: "*Quae capta amore invenis, ab eunte illo peregre, umbra ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrispsit.*" (He did this owing to his daughter, "who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew in outline on the wall the shadow of his face, thrown by a lamp.") See also John Hollander's poem on this, "To a Sculptor (An Essay on the Origin and Nature of Relief)," in *Harp Lake*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, p. 30-33; and Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'auto-portrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 54-56.

printed letter of the alphabet or the figure five, is liable, seen in a certain light, to appear to be what in a certain sense it is, a senseless configuration that just happens to be there or that has escaped all the schemes made to give it meaning. The same thing can happen to that special sort of figure made of words, a figure of speech. The links binding the words may be obscure. The words may therefore have for a given reader a dismaying opacity or even senselessness. Any word said over and over will ultimately be drained of meaning. We all dwell on the borders of aphasia. In one way or another, in one proportion or another, any figure is always seen as figurative in all the senses of *figure* at once. The various senses filtered out by the OED in particular examples are only a matter of emphasis in a specific usage, not a matter of exclusion. Any use of “figure” shimmers figuratively with all its possible meanings.

## ■ Bibliographie

---

DERRIDA, Jacques (1990). *Mémoires d'aveugle. L'auto-portrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

HOLLANDER, John (1988). *Harp Lake*, New York, Alfred A. Knopf.

PLINY THE ELDER (1938-1962). *Natural History*, 10 vol., Londres, Heinemann.



# **FIGURER ET IMAGINER**

---

Gaston Bachelard

- **Imagination et mobilité**

Richard Kearney

- **La phénoménologie de la figuration, suivi de Figurer et se figurer**

Michel Guérin

- **La figure de l'œuvre**

Gilles Deleuze et Félix Guattari

- **Les personnages conceptuels**







GASTON BACHELARD<sup>1</sup>

## IMAGINATION ET MOBILITÉ

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à *l'imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte*,

Les poètes doivent être la grande étude  
du philosophe qui veut connaître l'homme.

JOUBERT, *Pensées*

---

1. Extrait de : Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, coll. «Biblio-essais», 1943, p. 5-12.

*évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake: «L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même<sup>2</sup>.» On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l'on étudie, comme nous le ferons systématiquement dans cet ouvrage, l'imagination littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité et qui, par conséquent, se dégage de la réalité.

Inversement, une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu'une image stable et achevée *coupe les ailes* à l'imagination. Elle nous fait déchoir de cette imagination rêveuse qui ne s'emprisonne dans aucune image et qu'on pourrait appeler pour cela une *imagination sans images* dans le style où l'on reconnaît une *pensée sans images*. Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images. Le poème est essentiellement une *aspiration à des images nouvelles*. Il correspond au besoin essentiel de *nouveauté* qui caractérise le psychisme humain.

Ainsi le caractère sacrifié par une psychologie de l'imagination qui ne s'occupe que de la *constitution des images* est un caractère essentiel, évident, connu de tous: c'est la *mobilité des images*. Il y a opposition – dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines – entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie.

Cette étude est possible parce que la mobilité d'une image n'est pas indéterminée. Souvent la mobilité d'une image particulière est une mobilité spécifique. Une psychologie de l'imagination du mouvement devrait alors déterminer directement la mobilité des images. Elle devrait conduire à tracer, pour chaque image, un véritable holographe qui résumerait son cinétisme. C'est une ébauche d'une telle étude que nous présentons dans cet ouvrage.

---

2. William Blake, *Second livre prophétique*, trad. P. Berger, Paris, Rieder, p. 143.

Nous laisserons donc de côté les images au repos, les images constituées qui sont devenues des mots bien définis. Nous laisserons aussi de côté toutes les images nettement traditionnelles – telles les images des fleurs si abondantes dans l’herbier des poètes. Elles viennent, d’une touche conventionnelle, colorier les descriptions littéraires. Elles ont cependant perdu leur pouvoir imaginaire. D’autres images sont toutes neuves. Elles vivent de la vie du langage vivant. On les éprouve, dans leur lyrisme en acte, à ce signe intime qu’elles rénovent l’âme et le cœur ; elles donnent – *ces images littéraires* – une espérance à un sentiment, une vigueur spéciale à notre décision d’être une personne, une tonicité même à notre vie physique. Le livre qui les contient est soudain pour nous une lettre intime. Elles jouent un rôle dans notre vie. Elles nous vitalisent. Par elles, la parole, le verbe, la littérature sont promus au rang de l’imagination créatrice. La pensée en s’exprimant dans une image nouvelle s’enrichit en enrichissant la langue. L’être devient parole. La parole apparaît au sommet psychique de l’être. La parole se révèle le devenir immédiat du psychisme humain.

Comment trouver une commune mesure de cette sollicitation à vivre et à parler ? Ce ne peut être qu’en multipliant les expériences de figures littéraires, d’images mouvantes, en restituant, suivant le conseil de Nietzsche, à toute chose son mouvement propre, en classant et en comparant les divers mouvements d’images, en comptant toutes les richesses des tropes qui s’induisent autour d’un vocable. À propos de toute image qui nous frappe, nous devons nous demander : quelle est la fougue linguistique que cette image décroche en nous ? Comment la désancrons-nous du fond trop stable de nos souvenirs familiers ? Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d’altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore. D’une manière plus générale, il faut recenser tous les désirs de quitter ce qu’on voit et ce qu’on dit en faveur de ce qu’on imagine. On aura la chance ainsi de rendre à l’imagination son rôle de séduction. Par l’imagination, nous abandonnons le cours ordinaire des choses. Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer, c’est s’absenter, c’est s’élancer vers une vie nouvelle.

■ ■ ■

Souvent cette absence est sans loi, cet élan est sans persévérance. La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s’en va à la dérive.

Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l’imagination soit un *voyage*. Chaque poète nous doit donc son *invitation au voyage*. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime,

une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique. Si l'image initiale est bien choisie, elle se révèle comme une impulsion à un rêve poétique bien défini, à une vie imaginaire qui aura de véritables lois d'images successives, un véritable sens vital. Les images mises en série par *l'invitation au voyage* prendront dans leur ordre bien choisi une vivacité spéciale qui nous permettra de désigner, dans les cas que nous étudierons longuement en cet ouvrage, un *mouvement de l'imagination*. Ce mouvement ne sera pas une simple métaphore. Nous l'éprouverons effectivement en nous-mêmes, le plus souvent comme un allègement, comme une aisance à imaginer des images annexes, comme une ardeur à poursuivre le rêve enchanteur. Un beau poème est un opium ou un alcool. C'est un aliment nervin. Il doit produire en nous une induction dynamique. Au mot profond de Paul Valéry: «le vrai poète est celui qui inspire», nous essaierons de donner son juste pluralisme. Le poète du feu, celui de l'eau et de la terre ne transmettent pas la même inspiration que le poète de l'air.

C'est pourquoi le sens du *voyage imaginaire* est très différent selon les divers poètes. Certains poètes se bornent à entraîner leurs lecteurs au pays du pittoresque. Ils veulent retrouver *ailleurs* ce qu'on voit tous les jours autour de soi. Ils chargent, ils surchargent de beauté la vie usuelle. Ne méprisons pas ce *voyage* au pays du réel qui divertit l'être à bon compte. Une réalité illuminée par un poète a du moins la nouveauté d'un nouvel éclaircissement. Parce que le poète nous découvre une nuance *fugitive*, nous apprenons à imaginer toute nuance comme un *changement*. Seule l'imagination peut voir les nuances, elle les saisit *au passage* d'une couleur à une autre. Dans ce vieux monde, il y a donc des fleurs qu'on avait mal vues! On les avait mal vues parce qu'on ne les avait pas vu changer de nuances. Fleurir, c'est déplacer des nuances, c'est toujours un mouvement nuancé. Qui suit dans son jardin toutes les fleurs qui s'ouvrent et se colorent a déjà mille modèles pour la dynamique des images.

Mais la mobilité véritable, le mobilisme en soi qu'est le mobilisme *imaginé* n'est pas bien alerté par la description du réel, fût-ce même par la description d'un devenir du réel. Le vrai voyage de l'imagination, c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire. Nous n'entendons pas par là une de ces utopies qui se donne *tout d'un coup* un paradis ou un enfer, une Atlantide ou une Thésaïde. C'est le trajet qui nous intéresserait et c'est le séjour qu'on nous décrit. Or ce que nous voulons examiner dans cet ouvrage, c'est vraiment l'immanence de l'imaginaire au réel, c'est le trajet *continu* du réel à l'imaginaire. On a rarement vécu la lente déformation imaginaire que l'imagination procure aux perceptions. On n'a pas bien réalisé l'état fluidique du psychisme imaginant. Si l'on pouvait multiplier les expériences de transformations d'images, on comprendrait combien est profonde la remarque de

Benjamin Fondane: « D'abord, l'objet n'est pas réel, mais *un bon conducteur* de réel<sup>3</sup>. » L'objet poétique, dûment dynamisé par un nom plein d'échos, sera, d'après nous, un bon conducteur du psychisme imaginant. Il faut, pour cette *conduction*, appeler l'objet poétique par son nom, par son vieux nom, en lui donnant son juste nombre sonore; en l'entourant des résonateurs qu'il va faire parler, des adjectifs qui vont prolonger sa cadence, sa vie temporelle. Rilke ne dit-il pas: « Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin<sup>4</sup>. » Chaque objet contemplé, chaque grand nom murmuré est le départ d'un rêve et d'un vers, c'est un mouvement linguistique créateur. Que de fois au bord du puits, sur la vieille pierre couverte d'oseille sauvage et de fougère, j'ai murmuré le nom des eaux lointaines, le nom du monde enseveli... Que de fois l'univers m'a soudain répondu... Ô mes objets! comme nous avons parlé!

Enfin, le voyage dans les mondes lointains de l'imaginaire ne *conduit* bien un psychisme dynamique que s'il prend l'allure d'un voyage au pays de l'infini. Dans le règne de l'imagination, à toute immanence s'adjoint une transcendance. C'est la loi même de l'expression poétique de dépasser la pensée. Sans doute, cette transcendance apparaît souvent comme grossière, factice, brisée. Parfois aussi elle réussit trop vite, elle est illusoire, évaporée, dispersive. Pour l'être qui réfléchit, elle est un mirage. Mais ce mirage fascine. Il entraîne une dynamique spéciale, qui est déjà une réalité psychologique indéniable. On peut alors classer les poètes en leur demandant de répondre à la question: « Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers, est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est-ce l'infini de la terre profonde ou celui du bûcher? » Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante. Alors les images s'élancent et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur même. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité. On comprend les figures par leur transfiguration. La parole est une prophétie. L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. Elle prend l'allure d'un psychisme précurseur qui *projette son être*. Nous avons réuni, dans notre livre *L'Eau et les Rêves*, bien des images où l'imagination projette des impressions intimes sur le monde extérieur. En étudiant dans le présent livre le psychisme aérien, nous aurons des exemples où l'imagination projette *l'être entier*. Quand on va si loin, si haut, on se reconnaît bien en état *d'imagination ouverte*. L'imagination, tout entière, avide de

3. Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique*, Paris, Denoël, 1938, p. 90.

4. Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. M. Betz, Paris, Stock, 1923, p. 25.

réalités d'atmosphère, double chaque impression d'une image nouvelle. L'être se sent, comme dit Rilke, à la veille d'être écrit. « Cette fois-ci je serai écrit. Je suis l'impression qui va se transposer<sup>5</sup>. » Dans cette transposition, l'imagination fait surgir une de ces fleurs manichéennes qui brouillent les couleurs du bien et du mal, qui transgressent les lois les plus constantes des valeurs humaines. On cueille de telles fleurs dans les œuvres de Novalis, de Shelley, d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Rimbaud, de Nietzsche. À les chérir, on éprouve l'impression que l'imagination est une des formes de l'audace humaine. On en reçoit un dynamisme novateur.

## Bibliographie

---

- BLAKE, William (1930). *Second livre prophétique*, trad. Pierre Berger, Paris, Rieder.
- FONDANE, Benjamin (1938). *Faux traité d'esthétique*, Paris, Denoël.
- RILKE, Rainer Maria (1923). *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Paris, Stock.

---

5. *Ibid.*, p. 74.



RICHARD KEARNEY<sup>1</sup>

---

## LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA FIGURATION

### Préambule terminologique et méthodologique

---

#### Au sujet du terme

Nos réflexions introductives nous ont conduit à chercher une nouvelle conception de l'existence créatrice de l'homme. Notre résumé des théories kantienne et sartrienne d'une imagination transcendantale a montré que la conscience créatrice ne peut être authentiquement comprise que comme *extase temporalisante* et, ajoute Sartre, intentionnelle. Reconnaître l'essence de la conscience créatrice comme « extase temporalisante », c'est reconnaître que l'homme est une transcendance finie engagée dans un jeu temporel de présence-absence. C'est seulement lorsque l'existence humaine est comprise comme extase ou transcendance temporelle que l'homme peut être compris dans sa vérité. L'homme est l'existence intentionnelle qui crée à la fois son monde et lui-même en dépassant

---

1. Extrait de: Richard Kearney, « La phénoménologie de la figuration », dans *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 41-88.

ce qui est présent – dans le temps et dans l'espace – pour se diriger vers ce qui est absent. Plus précisément, découvrir que l'homme est une transcendance extatique, c'est découvrir qu'il existe créativement en s'absentant de tout ce qui est présent, afin de rendre présent ce qui est absent (ou non encore présent). Le monde et le soi ne sont pas des *présences* données. L'homme crée son monde, c'est-à-dire le *sens* fondamental des personnes, choses ou œuvres qui l'entourent, tout en se créant lui-même (comme transcendance qui dévoile le sens du monde). L'homme est la création qui se crée.

Faut-il alors conclure avec Sartre que le sens fondamental du monde n'est qu'un « néant » irréel projeté par une conscience imageante? Aussi longtemps que nous nous tenons à la notion dualiste de l'imaginaire/réel pour exprimer l'essence de la conscience extatique, nous n'aurons pas d'autre choix.

L'imaginaire, de par sa formulation métaphysique, reste lié au non-être ou au demi-monde transitionnel où l'être éternel se dégrade en non-être temporel. Ainsi, l'imaginaire se manifeste à travers l'histoire de la métaphysique comme une notion ambiguë n'appartenant ni au monde sensible, ni au monde intelligible, mais jouant le rôle d'un *tertium quid* qui vacille et souvent médiatise entre ces deux mondes. La notion d'imaginaire témoigne du dualisme de l'être et du néant, en même temps qu'elle le cache. Ce témoignage, comme nous l'avons vu, n'est nulle part plus manifeste que dans le rôle double et paradoxal que joue l'imagination comme fonction tantôt « mimétique/reproductrice », tantôt « extatique/productrice » : une tête de Janus tournée soit vers le non-être, soit vers l'être, mais jamais réductible ni à l'un ni à l'autre.

D'où notre observation que l'imaginaire est la « faille » de la métaphysique : observation qui semble être confirmée par l'analyse critique de l'imagination transcendantale chez Kant. Mais bien que la découverte kantienne de la racine temporalisante de l'imagination extatique (racine qui précède et fonde les deux souches de l'intelligibilité et de la sensibilité) réussisse à dévoiler l'opposition dualiste métaphysique entre le néant-temporalité et l'être-présence, cette découverte ne peut pas, par elle-même, dépasser cette opposition.

Un tel dépassement (*Ueberwindung*) présuppose l'élaboration d'une nouvelle conception de la conscience extatique, et dès lors la formulation d'un nouveau terme pour le désigner : terme qui pourrait surmonter l'opposition traditionnelle entre l'imaginaire et le réel. Nous avons proposé le terme « figuration » pour désigner cette nouvelle conception de la conscience extatique-créatrice-intentionnelle qui fonde et détermine les autres modalités de la conscience (parmi lesquelles il faut compter la perception, la signification et, bien sûr, l'imagination elle-même). Essayer

comme Sartre, ou comme Kant et certains idéalistes allemands, d'établir l'imagination comme terme fondamental, qui précède et englobe toutes les autres facultés de l'esprit, c'est nier la spécificité de cette fonction (à savoir ce qui *sépare* l'imagination de la perception et de la signification, etc.), pour en faire ensuite un terme universel et totalisant.

La formulation d'un nouveau terme – *figuration* – pour désigner le rôle fondateur de la conscience créatrice nous permettra de reconnaître la spécificité unique de chaque modalité intentionnelle de la conscience (perception, imagination, signification), et en même temps de reconnaître leur racine commune et fondatrice. De surcroît, une description exacte de la conscience comme «figuration» nous permettra de découvrir que la dimension cachée de son horizon extatique est l'*horizon de la possibilité* (ou plus précisément l'horizon possibilisant) qui se trouve en deçà ou au-delà de toute opposition métaphysique entre l'être et le non-être.

Mais pourquoi le terme «figuration»? D'abord en raison de son sens étymologique. Tandis que les racines des mots «imagination» (latin: *imago/imaginatio*) et «fantaisie» (grec: *phaino/phantasia*) ont la connotation d'une simple apparence ou copie, le mot «figuration», qui vient du terme latin *finco-fingere-fictum*, contient le sens d'un créer/faire actif et originaire. Ainsi il nous permet de surmonter, d'une manière claire et définitive, le sens d'imitation ou de re-présentation servile (*mimesis*), apporté par l'héritage métaphysique du terme «imagination». Au demeurant, nous pouvons, par l'emploi du terme «figuration», cerner le sens proprement productif de la conscience intentionnelle dans toutes ses modalités. En outre, le sens de *faire* ou de *former*, contenu dans le terme «figurer», nous permet de dépasser le privilège accordé au sens visuel par le terme *imaginatio/phantasia* (privilège tout à fait conforme à la métaphysique occidentale qui a toujours donné priorité à la vision par rapport aux autres sens<sup>2</sup>), afin de reconnaître que *tous* les sens se déploient en tant que modalités intentionnelles-créatrices-extatiques. Mais ce qui est plus significatif encore, c'est que le sens de faire-former va nous permettre de surmonter le dualisme traditionnel entre le monde imaginaire-irréel et le monde réel-pratique en montrant que la figuration se déroule aussi bien au niveau de la *praxis* qu'au niveau de la *theoria*. Autrement dit, figurer ne veut pas dire seulement *apercevoir-percevoir* le monde, mais aussi *faire-agir* dans le monde.

Mais pour bien saisir la radicalité potentielle de ce concept de «figurer», il importe de signaler dès le début la richesse et la polyvalence de ses variations terminologiques. Exister, c'est figurer. Tout ce qui existe

---

2. Ce point a été souvent remarqué par des penseurs modernes tels Jonas, Levinas, Buber et Heidegger.

pour nous dans notre monde, que ce soit une chose ou une personne que l'on perçoit/ imagine/ signifie ou une œuvre ou une action que l'on fait, tout ceci est *figuré* par nous. On peut *figurer le monde* (dans le sens de le percevoir ou de le former); on peut *se figurer le monde* (dans le sens de l'imaginer ou de le signifier); ou on peut *figurer dans le monde* (dans le sens d'y agir ou d'y jouer un rôle, c'est-à-dire dans le sens d'exister comme figurant-acteur-agent). Dans tous ces sens, comme nous allons le voir, la figuration désigne une transcendance temporalisante par laquelle l'homme s'absente de tout ce qui est présent afin de se diriger vers ce qui est absent (possible) et le présenter ensuite comme monde. Le possible est le sens du monde; et la figuration donne sens au monde en réalisant le possible, c'est-à-dire en présentant et en présentifiant ce qui est absent.

Figurer le monde, par conséquent, veut dire le réaliser en rendant présentes ses possibilités. Cela ne veut pas dire remplacer un monde réel par un autre monde irréel et imaginaire. Dire que le monde concret devant nous, figuré par nous, est « imaginaire » n'a pas de sens. Pour montrer que toute existence est créative, il n'est ni nécessaire, ni légitime de prétendre avec Kant ou Sartre qu'elle est toujours « imageante ». Au contraire, il faut formuler un nouveau terme pour désigner la structure extatique-productive de l'existence humaine – *Dasein* ou *figuration* – qui nous permettrait de reconnaître que toutes les modalités intentionnelles de notre existence (percevantes, signifiantes, etc.), sont aussi extatiques et productrices que l'imagination.

Désigner l'existence de l'homme par le terme « figuration », c'est reconnaître qu'il est à la fois projet et réceptivité de sens (« transcendance » et « facticité » dirait Heidegger). Car le terme « figuration », à la différence du terme « imagination », peut signifier *à la fois* ce qui figure et ce qui est figuré, l'activité de figurer et la passivité d'être figuré. En tant que figuration, l'homme est créateur *et* créature, source *et* récepteur de sens; il est une subjectivité engagée dans le va-et-vient de l'intersubjectivité; *jeté* dans un monde hérité du passé, il *projette* un monde toujours à venir. C'est dans ce sens que l'homme est celui qui figure en même temps qu'il est figuré.

Le terme « figuration » a un sens à la fois transitif, intransitif et réfléchi. Nous pouvons dire, par exemple, que l'homme figure dans le monde comme un être qui figure le monde en se le figurant. En plus, le terme « figuration » peut varier de sens d'une manière très suggestive selon les préfixes qui y sont attachés: *préfiguration*, *configuration*, *défiguration*, *transfiguration*. Et le terme voisin « figure » comporte aussi une riche multiplicité de sens partant de son usage dans la rhétorique classique et médiévale jusqu'à ses connotations contemporaines: forme, aspect, illustration, image, effigie, portrait, statue, caractère, personnalité, schéma,

type, danse, mouvement, visage, symbole, métaphore ou signe. Somme toute, le terme « figuration », avec toutes ses variations grammaticales et sémantiques, va nous permettre de montrer dans divers domaines que l'existence humaine est toujours *figurative*, jamais *littérale*.

Nous choisissons le terme « figuration », non seulement parce qu'il est flexible et riche au niveau du langage courant, mais aussi parce qu'il a l'avantage d'être en grande partie libre de toutes les connotations métaphysiques traditionnelles du terme « imagination ». Sans nous appuyer sur la doctrine heideggérienne selon laquelle le *sens de l'être* est enraciné dans les origines cachées de la langue, nous tenons pour évident que chaque terme ou champ linguistique peut servir de véhicule heuristique pour mieux comprendre le monde et notre existence au monde.

### **Au sujet de la méthode**

Le génie de la langue ne suffit pas à justifier la formulation philosophique d'un terme. Il faut établir la justesse du terme « figuration », d'une manière rigoureuse, par l'analyse strictement descriptive et neutre de la structure extatique-intentionnelle de l'expérience humaine. Une telle méthode descriptive va nous permettre de discerner l'*essence* de cette structure fondamentale, qui fonde et caractérise chaque modalité intentionnelle – percevante, imageante, signifiante – comme une structure de *comme* ou de *comme si*. Cette structure extatique et symbolique s'exprime le mieux, selon nous, par le terme de « figuration ». D'ailleurs, notre emploi d'une méthode strictement descriptive évite l'extrémisme des tentatives idéaliste, romantique et même sartrienne, qui réduisent la spécificité créatrice de *chaque* modalité de la conscience à une hégémonie totalisante de l'imagination. Nous souhaitons montrer par nos analyses que l'imagination n'est pas la seule modalité créatrice de la conscience, supérieure ou antérieure aux autres modalités supposément « non créatrices ». De par leur nature même, toutes les modalités intentionnelles de la conscience sont, sans exception, créatrices-extatiques, c'est-à-dire « figuratives ». Notre description de la conscience comme structure de *comme* va nous révéler que l'imagination n'est qu'une modalité de la figuration parmi d'autres. Notre conscience est toujours et partout « figurante », qu'on le veuille ou non.

Nous qualifions cette méthode descriptive de *phénoménologique*. Nous entendons par phénoménologique le sens originellement donné par Husserl à *l'époché* et à la description de l'expérience humaine dans sa condition neutre, nue et originaire en deçà de toute herméneutique ontologique ou eschatologique. Cette méthode phénoménologique permet de remonter jusqu'aux « choses mêmes » avant qu'elles soient interprétées et thématiques selon les herméneutiques de l'être ou de Dieu. Husserl a

inauguré cette méthode afin de surmonter toutes présuppositions ontologiques ou autres, et de nous conduire à une description pré-métaphysique de l'expérience<sup>3</sup>.

La méthode phénoménologique de Husserl, prise ainsi dans son sens originel, exige qu'on se débarrasse de toute présupposition métaphysique afin de rencontrer et de décrire les choses telles qu'elles *apparaissent* dans leur nudité, comme « phénomènes » avant toute *interprétation* de leur « sens » fondamental (ontologique ou eschatologique). De cette manière, Husserl rend possible une description originale de l'expérience comme intentionnalité ou transcendance temporelle qui se déploie à l'intérieur de l'horizon strictement phénoménologique de l'absence et de la présence ; et cela *avant* toute interprétation métaphysique de cette « présence » comme être éternel-fondateur-immuable (*ens causa sui*) ou de cette « absence » comme non-être dégradé. Par surcroît, il a permis le dévoilement et la description de l'horizon phénoménologique du « possible » qui détermine le jeu entre présence et absence, en dehors de tout préjugé métaphysique qui l'aurait expliqué d'emblée selon le modèle réductif de l'être et du non-être. Husserl a sauvé le « possible » de sa dévalorisation métaphysique comme simple inexistence-inactualité-irréalité subordonnée à l'être compris comme existence réalisée et adéquate (*ousia-telos-entelecheia-actus-existentia*). Et chemin faisant, il a ouvert la voie vers l'établissement phénoménologique du champ du « possible » comme horizon temporalisant de la figuration humaine<sup>4</sup>.

---

3. Mais l'application existentialiste de cette méthode, dans ses derniers écrits, et plus explicitement dans ceux de Heidegger, de Sartre et de Merleau-Ponty, a eu pour effet de réintroduire une herméneutique ontologique. Ceci explique, par exemple, pourquoi Sartre n'a pas cessé d'adhérer à une conception métaphysique de l'imagination comme navette entre l'être et le néant (comprise métaphysiquement comme une opposition dualiste insurmontable). D'ailleurs, c'est précisément cette adhérence métaphysique qui a conduit Sartre à abandonner son analyse strictement descriptive et phénoménologique de l'imagination, commencée dans la première partie de *L'imaginaire*, afin d'interpréter celle-ci réductivement selon le modèle dualiste de l'être et du non-être.

4. Il n'est pas question, comme il a été indiqué dans l'introduction, de nier que le « possible » puisse se prêter à une interprétation fondamentale. Chaque figuration intentionnelle du « possible » se greffe *implicitement* sur un projet ultérieur du sens ontologique ou eschatologique. Pour rendre explicite ce sens fondamental, il faudra donc ouvrir, dans les deuxième et troisième chapitres, les parenthèses de la réduction phénoménologique afin d'analyser le rapport figuration-possibilisation selon des herméneutiques explicitement ontologique ou eschatologique.

L'important, c'est de reconnaître la différence qui existe entre la méthode phénoménologique et la méthode herméneutique comme deux niveaux distincts à partir desquels on peut cerner la « figuration » et son horizon corrélatif de la « possibilisation ». Passer du niveau descriptif au niveau interprétatif exige un *choix* entre plusieurs façons d'*identifier* le sens fondamental de notre existence, dont les deux façons principales sont l'ontologique et l'eschatologique.

## Description des modalités de la figuration

---

### La figuration en tant que perception

Ramenée à sa nudité originare, notre expérience du monde se révèle être une expérience intentionnelle *de* quelque chose. J'expérimente mon monde d'une manière intentionnelle dans la mesure où je le vise *comme* ceci ou cela. Plus exactement, j'expérimente ce qui est devant moi comme table ou comme montagne, comme grand ou comme petit, comme beau, laid, utile, bon ou mauvais, etc. Nous avons nommé cette *structure-comme* la structure de la figuration, entendant par là que chaque chose se présente en « figure » de quelque chose de visé spécifiquement.

La figuration se divise en trois modalités principales de conscience : perception, imagination et signification. Ce qui veut dire simplement que, quand je perçois, imagine ou signifie le monde, je le perçois, l'imagine ou le signifie *comme* ceci ou cela.

Prenons d'abord la modalité de la figuration percevante. Qu'est-ce que percevoir une chaise, par exemple ? Lorsque nous disons que nous percevons une chaise, nous ne sommes jamais en train de percevoir une chaise *en soi*, c'est-à-dire l'essence totalisée et parfaitement adéquate d'une chaise. Nous percevons plutôt une certaine suite d'aperçus morphologiques et matériels (hauteur, couleur, solidité, lourdeur, etc.) *comme* une chaise. Toute perception est perception *comme*, car il est toujours question de plusieurs aperçus partiels qui s'imposent comme perception totale. Et ce fait n'est invalidé en rien si celui qui perçoit admet l'incertitude et le doute, se rendant compte ainsi de la vérité que chaque visée originare n'est jamais qu'une hypothèse ou un croire (*doxa*), plutôt qu'un prétendu savoir (*episteme*).

L'expérience intentionnelle est toujours expérience selon la modalité de *comme*, puisque l'essence d'une chose n'est jamais donnée toute à la fois ou une fois pour toutes. Précisons : l'expérience de percevoir une chose est toujours l'expérience *de* quelque chose *autre* que la conscience qui la vise. La chose perçue est, elle-même, au-delà de l'*immanence* de notre conscience ; elle est *transcendante* et donc irréductible à notre visée ou à notre prise subjective<sup>5</sup>. La structure même de notre expérience

---

5. Edmund Husserl, *Ideen* ; trad. P. Ricœur, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950 [1913], p. 136 : « La chose comme telle et toute réalité au sens authentique du mot impliquent par essence [...] qu'on puisse en avoir une perception immanente et de façon générale la rencontrer dans l'enchaînement du vécu. C'est en ce sens qu'on appelle transcendance la chose prise en elle-même et absolument parlant (*schlechthin*). Du même coup se déclare la distinction de principe la plus

intentionnelle se déploie ainsi comme différenciation perpétuelle qui s'oppose à tout modèle d'adéquation totalisante. Cette altérité de l'essence d'une chose nous montre que l'expérience n'est jamais l'expérience pure et simple, n'est jamais certitude ou appropriation de « l'autre » dans « le même » de notre conscience. Elle est plutôt l'expérience *de* quelque chose de transcendant qui nous échappe. Notre expérience percevante ne saurait être que l'expérience de quelque chose *comme* ceci ou cela, car aucun « ceci » ou aucun « cela » n'est jamais suffisant pour capter la chose dans toute sa plénitude. La conscience percevante reste toujours inadéquate à l'essence de la chose perçue, car elle est *temporelle*.

La perception, comme tout acte de figuration, se déroule diachroniquement dans le temps. En tant que telle, elle ne peut avoir *prise* sur la chose elle-même. L'essence de toute chose s'éloigne et s'absente même quand la chose se donne dans une suite d'aperçus (*Abschattungen*) présents. L'essence d'une chose reste irréductible à chaque moment présent de la conscience immanente; elle ne s'épuise jamais dans une prétendue « éternité idéale » de présence. Nous pouvons donc affirmer que l'essence d'une chose *n'est pas* mais *peut* être. Elle est la *possibilité* d'une expérience synchronique ou totalisée qui ne devient jamais une réalité pour notre expérience. Car notre expérience est, de par sa nature intentionnelle, une diachronie, une fuite extatique hors d'elle-même qui s'oriente vers ce qui est autre. Notre existence est irrémédiablement étendue sur un horizon de rétentions et de protentions temporelles, dédoublement de nous-mêmes vers le passé et le futur. Autrement dit, ce que je perçois n'est jamais seulement ce qui est perçu ici et maintenant; c'est aussi et également ce qui vient d'être perçu et ce qui va être perçu.

Notre expérience percevante est alors l'impossibilité de la possibilité d'une présence totalisée. Ce qui veut dire que la perception est la perception de quelque chose *comme* elle pourrait être dans son essence, dans sa totalité, *si* seulement la perception d'une telle totalité était réalisable. Mais elle n'est pas réalisable, car nous visons et expérimentons la chose perçue *dans le temps*. Chaque perception est une figuration extatique de passé-présent-futur, et par conséquent implique l'impossibilité même d'une coïncidence des parties aperçues dans un tout, c'est-à-dire l'impossibilité de l'éternité et du non-temps. C'est alors que nous constatons que chaque prétendue perception d'une chose « en soi », ou « dans son essence », n'est pas seulement perception *comme*, mais aussi perception *comme-si*. Plus exactement, la structure « figurative » de notre perception est à la fois une

---

radicale qui soit en général entre les modes d'être, la distinction entre *conscience* et *réalité naturelle*. Cette opposition entre immanence et transcendance enveloppe une distinction de principe dans la façon dont l'une et l'autre se donnent. »

*structure-comme* et une *structure-comme-si*. Percevoir quelque chose, c'est figurer cette chose *comme si* elle était donnée à notre conscience tout d'un coup (synchroniquement) plutôt que par une diachronie de parties ou de perspectives : c'est figurer l'essence absente d'une chose *comme si* elle y était présente. Cette dialectique *comme-si* de présence et d'absence est la structure même de la figuration comprise comme extase temporelle.

Husserl, aussi bien que Bergson et James, ont bien compris que chaque moment de la conscience est entouré d'un halo, d'un horizon. Une chose n'est pas perçue en soi mais à travers un horizon d'aperçus. Figurer une chose perceptivement, c'est pré-figurer le « tout » de la chose à partir d'une de ses parties aperçues. La perception d'une chose est une pré-figuration de cette chose *comme si* elle était atemporellement et immédiatement donnée, c'est-à-dire *comme si* elle était hors du temps par lequel seul elle peut se révéler à nous, déjà et dès lors une présence remplie, rassemblée, identitaire. C'est pour cela que la perception n'est jamais qu'une hypothèse anticipative, un *comme-si* fictif, limité en vérité par la finitude du temps, faillible. Selon l'exemple phénoménologique de Sartre :

Le propre de la perception, c'est que l'objet n'y paraît jamais que dans une série de profils, de projections. Le cube m'est bien présent, je puis le toucher, le voir ; mais je ne le vois jamais que d'une certaine façon qui appelle et exclut à la fois une infinité d'autres points de vue. On doit *apprendre* les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces<sup>6</sup>.

Mais c'est précisément parce que l'horizon de la perception est un horizon à jamais ouvert et temporel, avec cette « infinité » de faces ou de points de vue possibles, que la « synthèse » ou synchronie en question ne saurait jamais être qu'une hypothèse, une figuration *comme-si*.

La perception d'une chose est une figuration rattachée aux re-figurations du passé d'un côté et aux pré-figurations du futur de l'autre. C'est ce double visage de la temporalité de notre expérience percevante qui fait que notre existence au monde est figurative plutôt que littérale. Toutes les choses que je perçois dans mon monde sont des choses figurées. Ainsi, quand je perçois une maison, je ne perçois à chaque moment qu'une ou deux parties ou perspectives de la maison – disons la façade – mais jamais la totalité de la maison elle-même, c'est-à-dire tous les murs, le toit, l'intérieur, etc. La maison en tant que telle, en tant qu'essence, n'est perçue que *figurativement*, comme une suite d'aperçus que je viens de percevoir (et qui sont donc re-figurés comme possibilités passées de

---

6. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, p. 21-22.

perception) ou que je vais percevoir (et qui sont donc pré-figurés comme possibilités futures de perception). Ce double visage – passé/futur – de toute figuration présente nous révèle comment chaque perception est, au fond, une *extase* tournée à la fois vers des pro-tentions et des ré-tentions temporelles. Somme toute, la perception est toujours une figuration extatique qui comporte des moments *préfigurants* et *refigurants*, et donc n'apparaît comme une présence auto-synchronisée que selon la structure hypothétique du *comme-si*.

■ ■ ■

Le caractère extatique-temporel de notre expérience figurative nous montre également que les horizons par lesquels une chose est perçue sont des horizons de *possibilités* (dans ce cas de possibilités de perception). Husserl reconnaît explicitement ce caractère « potentiel » de l'expérience intentionnelle : « Le courant de la conscience ne peut pas se composer de pure actualité », car il faut que chaque « chaîne continue et progressive de cogitations soit toujours entourée d'un médium d'inactualité », c'est-à-dire de potentialité (*Ideen I*, 63-64). Dire alors que quelque chose est là pour la perception « signifie qu'à partir des perceptions actuelles [...] des séries de perceptions *possibles* [...] mènent à ces groupes de perceptions où l'objet en question pouvait apparaître et être perçu » (*Ideen I*, 84)<sup>7</sup>. Husserl nous a appris que notre expérience du monde est l'expérience d'un horizon infini de possibilités parce qu'elle est intentionnalité : conscience *de* quelque chose autre que la conscience. Les possibilités visées par la conscience percevante ne sont pas à l'intérieur de la conscience mais se trouvent, en tant que visées, au-delà de la conscience visante. Les possibilités préfigurées par la perception sont transcendantes et non pas immanentes dans la subjectivité (comme le *possibilitas* de Leibniz et des idéalistes). Cette altérité de l'horizon potentiel libère la conscience d'un idéalisme

---

7. Voir Emmanuel Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin, 1970, p. 43 sq. Levinas commente ici ce passage d'*Ideen*, 236 : « Dans un cogito nouveau le cogito précédent cesse de résonner, sombre dans l'obscurité, mais il vit toujours quoique d'une manière modifiée. » Levinas offre l'analyse suivante : « il peut rester, le cas échéant, à titre de notre simple possibilité de revenir sur lui, possibilité implicitement contenue dans la vie actuelle [...] des sortes d'esquisses d'actes sont présentes avant les actes eux-mêmes ; esquisses de jugement, de plaisir, de désir, etc. Il y a même des décisions de ce genre qui sont là avant que nous n'accomplissions le *cogito* véritable, avant que le moi ne devienne actif en jugeant, en se plaisant, désirant, voulant (*Ideen*, 236). Ainsi, nous pouvons parler, d'une part, de la conscience actuelle, et l'opposer, de l'autre, à la sphère des possibilités implicitement contenues dans la vie actuelle de la conscience et qui constituent la conscience inactuelle, potentielle. »

solipsiste selon lequel la conscience ne saurait trouver dans l'expérience que ce qu'elle y a déjà mis. Le champ de la possibilité signifie l'ouverture de l'expérience à un monde qui vient, qui s'annonce, qui *peut* être.

Préfigurer le possible, ce n'est pas seulement le projeter mais aussi le recevoir et le découvrir. Donc, préfigurer le monde veut dire que nous sommes *libres* de figurer le monde toujours *autrement*<sup>8</sup>. C'est justement cette transcendance de la possibilité qui fonde, comme nous allons le voir, le sens radical d'une phénoménologie de la figuration<sup>9</sup>. L'analyse phénoménologique du perceptible et du visible qu'offre Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* s'ouvre déjà, me semble-t-il, sur une telle perspective. Ici il parle, par exemple,

[d'un] certain rapport du visible et de l'invisible, où l'invisible n'est pas seulement non-visible (ce qui a été ou sera vu et ne l'est pas, ou ce qui est vu par autre que moi, non par moi), mais où son absence compte au monde ([...] *Urpräsentiert* justement comme *Nichturpräsentierbar*, comme *autre* dimension) où la lacune qui marque sa place est un des points de passage du « monde ». C'est ce négatif qui rend possible le monde *vertical* [...] l'être de transcendance [...] et le possible comme prétendant à l'existence (dont « passé » et « futur » ne sont qu'expressions partielles<sup>10</sup>).

### La figuration en tant qu'imagination

La figuration percevante se caractérise par le fait qu'elle est inadéquate. La prétendue adéquation que présuppose l'« essence » ou la « totalité » d'une perception, ne saurait être qu'une adéquation hypothétique qu'on ne peut pas *figurer* mais seulement *se figurer*. Nous sommes donc obligé de

- 
8. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, Niemeyer, 1913, p. 109, 160 et 192. Voir notre analyse de la notion de la possibilité (pure et réelle) chez Husserl et particulièrement dans les *Idées, Méditations cartésiennes* et *Expérience et jugement*, Richard Kearney, *The Phenomenology of Imagination*, Dublin, University of Dublin, 1977, p. 50-60, 237-242. Voir aussi Edward S. Casey, *Imagining, A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, sur la théorie husserlienne de la « possibilité pure » : p. 111-123, 206-207, 215-216, 231-233, 113-114, 121-122.
  9. En terminant cette première partie de notre analyse, nous sommes amené à constater que la figuration d'une chose va toujours au-delà d'une conscience actuelle d'un aperçu présent, vers une conscience *potentielle* d'autres aperçus refigurés et préfigurés. La figuration est de par sa nature même une diachronie de refiguration et de préfiguration, qui n'est perception complète ou totalisée qu'en se figurant *comme si* elle était une synchronie. Chaque chose perçue est aperçue à travers une multiplicité infinie d'aspects possibles et ne saurait donc jamais s'épuiser dans une perception actuelle ou actualisée une fois pour toutes. L'aperçu d'un moment présent renvoie toujours à d'autres aperçus à venir et à revenir, à un « ainsi de suite » (*und so weiter*) sans fin.
  10. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 281.

reconnaître que la figuration de l'essence d'une chose est à la fois figuration intentionnelle de cette chose (figurer comme) et figuration de soi-même (*se figurer* comme). La figuration est une extase double, réfléchie : figuration de la figuration. Nous passons donc de la figuration en tant que perception à la figuration en tant qu'imagination et signification.

Figurer quelque chose perceptuellement, comme nous l'avons remarqué, c'est le figurer comme un tout absent à partir d'un *aperçu* présent. Figurer quelque chose d'une manière imageante ou signifiante, par contre, c'est se le figurer comme un tout absent à partir d'un *analogue* (ou quasi-aperçu) présent. Dans les deux cas, il s'agit d'une dialectique entre présence et absence. Mais dans le second cas, l'élément de présence (ou de quasi-présence, à savoir l'analogue du signe ou de l'image) n'est pas visé directement, comme dans la perception, mais seulement indirectement : l'analogue n'est que l'intermédiaire à partir duquel la conscience figurante *se figure* son objet ou son sens visé. Autrement dit, l'acte de se figurer quelque chose comporte une visée à vide, remplie seulement par une quasi-présence. Ce quasi-remplissement s'effectue par l'animation de l'analogue (image ou signe) à partir des projections de notre propre conscience et non pas à partir de l'objet visé lui-même. Tandis que la figuration percevante commence avec une *présentation* (*Gegenwärtigung*) d'un aperçu actuel qui s'allonge successivement vers des aperçus possibles, afin de figurer (*comme-si*) une essence complète, la figuration imaginative ou significative comporte plutôt une *présentification* (*Vergegenwärtigung*) d'une essence, avec son horizon de possibilités, à travers un analogue quasi présenté. (L'essence ainsi visée est, bien sûr, également visée selon le modèle du *comme-si*.)

La figuration présentificative se divise alors en deux modalités principales : imaginative et significative. La figuration imaginative se figure l'essence d'une chose à partir d'un analogue « imagé » qui remplit intuitivement sa visée par une quasi-présence qui *ressemble* à l'objet visé. Le portrait de James Joyce lui ressemble. La figuration significative, en revanche, ne se figure l'essence qu'à partir d'un analogue non intuitif, c'est-à-dire un signe ou expression qui indique l'objet visé par contiguïté *sans aucune ressemblance intuitive*<sup>11</sup>. Les mots « James Joyce » ne lui ressemblent en rien.

Précisons d'abord la spécificité de la figuration imageante. L'image, à la différence d'un objet perçu, ne préexiste pas à l'acte de sa figuration. Comme Sartre l'a fort bien souligné, l'objet imaginaire « ne précède jamais l'intention » et « l'intention ne précède jamais l'objet, l'intention

---

11. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Halle, Niemeyer, 1900 ; trad. H. Elie, *Recherches logiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, vol. III, *Recherche VI*, § 14 et p. 72-74.

se révèle à elle-même en même temps qu'elle se réalise, dans et par sa réalisation<sup>12</sup>». L'objet imaginaire n'est pas réductible à l'analogue perçu. Il est l'animation intuitive de l'analogue par la figuration imageante, qui se révèle à elle-même en révélant son corrélat imaginaire/figuré.

Prenons l'exemple d'une peinture de Dali intitulée le *Christ crucifié*. L'image visée ici n'est pas le même objet que le tableau, le cadre, la toile, les lignes et les couleurs, etc. Tant que nous visons l'analogue matériel et lui seul, l'objet esthétique – le *Christ crucifié* – n'apparaît pas. Car l'objet esthétique ne saurait se donner à une figuration percevante mais seulement à une figuration imageante. Le tableau peut donc servir soit de simple chose matérielle à percevoir, soit d'un analogue qui permet à l'objet esthétique de se manifester chaque fois que le spectateur prend l'attitude de la figuration imageante.

L'analogue peut être soit perçu, soit animé imaginativement, selon la modalité de notre conscience figurante. Husserl, dans *Ideen* § III, explique cette distinction intentionnelle à propos d'une gravure célèbre de Dürer :

Supposons que nous contemplions la gravure de Dürer «Le Chevalier, la mort et le Diable». Que distinguons-nous? Premièrement la perception normale dont le corrélat est la chose «*plaque gravée*», la plaque qui est ici dans le cadre. Deuxièmement, nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : «Chevalier à cheval», «Mort» et «Diable». Ce n'est pas vers elles en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique; nous sommes tournés vers les réalités figurées «en portrait», plus précisément «dépeintes», à savoir le chevalier en chair et en os, etc. La conscience qui permet de dépeindre et qui médiate cette opération, la conscience du «portrait» (des figurines grises dans lesquelles, grâce aux noèses fondées, autre chose est «figuré comme dépeint» par le moyen de la ressemblance)<sup>13</sup> est un exemple de cette modification de neutralité de la perception<sup>13</sup>.

Dans ces deux modalités de figuration, percevante et imageante, il s'agit d'une *intuition* d'un objet visé, bien que dans le premier cas l'intuition soit «présentative» tandis que dans le second elle est «présentificative» (à savoir remplissement d'une visée à partir d'un *analogue* de l'objet plutôt qu'à partir de cet *objet* même).

Se figurer imaginativement la peinture de Dali, pour reprendre notre exemple, c'est viser l'événement même de la crucifixion du Christ selon l'analogue de lignes et de couleurs perceptibles sur le tableau. Cette animation imageante s'accomplit par une double référence: 1) une référence objective à l'analogue extérieur et matériel selon lequel la visée imageante est successivement remplie (bien que jamais d'une manière

12. Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 28.

13. Husserl, *Ideen*, op. cit., § III.

adéquate), par une suite temporelle d'images toujours plus fidèles à la ressemblance que comporte le tableau même (en tant qu'analogue); 2) une référence subjective à notre savoir ou expérience préalable sans lesquels l'événement peint ne saurait être animé ou présentifié (la peinture de Dali ne peut pas être imaginativement figurée par un animal, par exemple, parce qu'il ne saurait reconnaître ni le Christ, ni une crucifixion, ni même une peinture). L'analogie extérieure de la peinture est reconnu comme image de la crucifixion – au lieu d'un simple mélange de lignes et de couleurs perceptibles – puisque nous *nous* le figurons comme image à partir de l'intention même de notre conscience imageante. Faute d'un tel retour réfléchi à notre intentionnalité imageante, le tableau ne pourrait jamais être présentifié comme image du Christ crucifié.

■ ■ ■

Se figurer imaginativement n'est bien sûr pas seulement se figurer *comme*, mais aussi se figurer *comme-si*. Nous ne nous figurons pas seulement l'événement de la crucifixion peinte par Dali *comme* un événement historique qui se passait il y a deux mille ans. En tant que figuration esthétique et imaginaire, nous nous figurons cet événement *comme si* il se passait ici et maintenant devant nous. L'imagination, comme la perception, figure l'essence de son objet visé *comme si* elle était présente. Bien sûr, la qualité de « présence » dans le cas d'une figuration imageante n'est qu'une présence analogique (l'objet imaginé n'est même pas partiellement présent comme aperçu direct). En effet, il faut dire que la « présence » proprement esthétique est caractérisée par un double *comme-si*, un double degré d'absence: l'objet esthétique n'est présent que 1) *comme si* il était un aperçu actuel et 2) *comme si* cet aperçu était lui-même une présence totalisée et adéquate. Cette attitude esthétique d'un double *comme-si* était appelée par Coleridge « *the suspension of disbelief* » qui nous permet de réagir imaginativement à l'image *comme si* l'événement imaginé était actuellement et adéquatement présent, ici et maintenant. D'où le fait curieux que nous pouvons éprouver des sentiments devant un objet esthétique aussi vifs et profonds, et parfois même plus vifs et plus profonds, que des sentiments que nous éprouvons devant quelque chose ou quelque événement directement perçus dans notre vie quotidienne.

Cette vivacité et cette profondeur de la figuration imageante ne sont pas des qualités illusoire comme le prétend Sartre quand il parle de la « pauvreté essentielle » de l'image<sup>14</sup>. La thèse de Sartre s'exprime clairement dans la citation suivante: « En un mot, l'objet de la perception déborde constamment la conscience; l'objet de l'image n'est jamais rien

14. Sartre, *L'imaginaire*, op. cit., p. 24.

de plus que la conscience qu'on en a ; il se définit par cette conscience : on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà<sup>15</sup>. » Selon Sartre, la vivacité et la profondeur d'une image ne sont que des « néants » produits par l'auto-affection de la conscience imageante. En définissant la conscience imageante comme néantisation solipsiste qui ne rencontre rien que soi-même, Sartre était amené à nier l'évidence phénoménologique qui nous apprend que chacune de nos intentions imageantes vise un horizon de possibilités *autre* que nous-mêmes, un horizon transcendant et au-delà de notre conscience visante. L'essence d'un objet esthétique se donne à nous comme horizon temporel de possibilités qui ne s'épuise jamais dans une visée remplie mais, au contraire, dépasse toujours chaque visée imageante vers d'autres visées possibles. Or la vivacité et la profondeur que nous éprouvons devant une image sont dues précisément au fait que ces possibilités toujours à *venir* sont toujours *nouvelles* et donc toujours à *découvrir*. Il semble alors que Sartre ait tort d'affirmer que « l'image n'apprend rien, ne donne jamais l'impression de nouveau<sup>16</sup> ». Il nous paraît évident que les objets littéraires, esthétiques et même oniriques, peuvent toujours apprendre quelque chose de nouveau, à qui les médite et les apprécie. Les descriptions phénoménologiques de Bachelard, par exemple, sans parler des poètes eux-mêmes, ont pour mérite de nous faire voir comment les images esthétiques nous ouvrent un horizon *nouveau* de possibilités. Dans l'introduction de *La poétique de l'espace*, où il annonce sa « phénoménologie de l'imagination », Bachelard nous apprend comment l'image poétique « nous met à l'origine de l'être parlant [...] devient un être *nouveau* de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime<sup>17</sup> ». L'image n'est pas quelque projectile irréel d'une conscience renfermée sur soi ; elle est ouverture intentionnelle de la conscience sur la nouveauté inépuisable du monde.

■ ■ ■

Les analyses descriptives de l'image entreprises par Husserl lui-même avaient déjà montré comment « la fantaisie et la conscience de la possibilité sont liées d'une manière essentielle<sup>18</sup> ». La conscience imageante, affirme Husserl, dépasse l'état actuel des choses pour découvrir la dimension

15. *Ibid.*, p. 25.

16. *Ibid.*, p. 26.

17. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 7 ; voir aussi Kearney, *The Phenomenology of Imagination*, *op. cit.*, p. 178-192.

18. Cité par Marvin Farber, *The Foundation of Phenomenology*, Albany, University of New York Press, 1943, p. 528.

nouvelle des possibilités essentielles. Ainsi la conscience imageante peut faire des découvertes extraordinaires, même au niveau de la science. Dans *Ideen I*, § 70, Husserl nous donne l'exemple célèbre du géomètre :

Le géomètre, au cours de ses recherches, s'adresse incomparablement plus à l'imagination qu'à la perception [...] Il a l'incomparable liberté de pouvoir changer arbitrairement la forme de ses figures fictives, de parcourir toutes les configurations possibles au gré des modifications incessantes qu'il leur impose, bref de forger une infinité de nouvelles figures ; et cette liberté lui donne plus que tout accès au champ immense des possibilités éidétiques ainsi qu'aux connaissances éidétiques qui leur font un horizon infini<sup>19</sup>.

C'est dans ce sens qu'Husserl affirme que « les images libres ont un privilège par rapport aux perceptions<sup>20</sup> ».

Cette liberté de découvrir et d'inventer, que nous fournit la conscience imageante en dépassant toujours l'état actuel d'une chose perçue vers son horizon de possibilités, est plus explicite encore au niveau esthétique. « Nous pouvons tirer grand profit, admet Husserl, des produits de l'art et plus particulièrement de la poésie, qui sont, bien évidemment, des fruits de l'imagination<sup>21</sup> [...] » Autrement dit, « la conscience crée l'art afin de se libérer de l'expérience des faits et afin de découvrir ainsi ce qui n'est pas donné dans notre expérience actuelle<sup>22</sup> ». Mais nous ne pouvons découvrir de nouveautés que parce que l'objet esthétique, que nous nous figurons d'une manière imageante, s'offre toujours comme horizon de possibilités transcendantes, inépuisables, sans cesse variables et renouvelables<sup>23</sup>. L'essence d'un objet imaginé est un horizon infini de possibilités, irréductible à toute « immanence » réifiée dans la conscience (Hume) et à tout « néant » projeté par la conscience (Sartre).

## La figuration en tant que signification

### *Signifier est viser à vide*

Mais la conscience s'exprime aussi selon une troisième modalité de la figuration, celle de la signification. Nous avons déjà remarqué comment la figuration signifiante, en tant que présentification non intuitive, se distingue de la figuration percevante et imageante. Précisons maintenant

19. Husserl, *Ideen*, *op. cit.*, § 70b (trad. de Ricoeur, p. 225).

20. *Ibid.*, § 70.

21. *Ibid.*, § 70c.

22. Donald B. Kuspit, « Fiction and Phenomenology », *Philosophy and Phenomenology Research*, vol. XXIX, n° 1, 1968, p. 25.

23. Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, Haag, Nijhoff, 1950 ; trad. ang. W. Alston, *The Idea of Phenomenology*, La Haye, Nijhoff, 1973, p. 57.

comment cette distinction se révèle au niveau phénoménologique. Si nous reprenons notre exemple de la peinture de Dali, nous constatons qu'une conscience signifiante de cet objet esthétique serait une *visée à vide* qui ne serait remplie intuitivement ni par des perçus, ni par des images. Néanmoins, la figuration signifiante est, elle aussi, une visée de quelque chose d'absent à partir d'un analogue présent, à savoir d'un signe. À partir du signe, nous nous figurons la chose absente signifiée *comme si* elle était une présence ou essence donnée. Si, par exemple, nous lisons les mots du titre *Christ crucifié*, ce n'est pas *rien* que nous signifions mais l'événement même de la crucifixion du Christ. Pour des croyants, ces mots peuvent signifier une compassion engagée. Pour certains qui n'ont jamais entendu parler du Christ, ces mots ne susciteraient peut-être que de la curiosité ou de l'indifférence. L'effet d'une telle signification serait différent selon l'expérience, la croyance, la sensibilité ou la connaissance de chaque individu<sup>24</sup>.

D'ailleurs, nous pouvons réagir à une signification sans nécessairement avoir une perception ou une image intuitive de ce qui est signifié. Par exemple, si quelqu'un crie « attention », nous réagissons vivement sans nécessairement avoir perçu ou même imaginé la cause du danger. Ce qui nous importe dans le cas d'une figuration significative, c'est le « sens » de quelque objet ou événement absent qui nous affecte ici et maintenant dans le présent. Dans le cas de l'appel « attention », il s'agit du sens du danger que nous éprouvons comme une menace présente, peu importe s'il s'agit d'un mot entendu dans notre expérience vécue ou dans une expérience esthétique (dans un film ou dans un roman). Bref, par l'analogue d'un signe, nous nous figurons un sens absent *comme si* il était présent.

---

24. Cette liberté de signification se manifeste par le fait même que la figuration signifiante peut dépasser la structure simple de se figurer *comme (si)* pour s'exprimer aussi selon le modèle de se figurer *comment*. Par exemple, à la différence d'une présentation ou d'une présentification de la mort du Christ, la figuration signifiante est libre de se détacher de toute intuition présente pour viser le sens de cet événement en se figurant comment la crucifixion était possible et comment elle a pu donner suite à toute l'histoire du christianisme. La figuration *comment* doit se dégager de l'événement spécifique de la crucifixion pour cerner à la fois 1) l'horizon refiguratif qui rendait cet événement possible (les prophéties judaïques, l'incarnation, la naissance et la vie rabbinique du Christ, la trahison de Judas, le procès devant Pilate et Caïphe et le silence de l'accusé, etc.) et 2) l'horizon préfiguratif rendu possible par cet événement (la résurrection, l'avent du Paraclet, la formation et la réformation de l'Église, l'espérance du Royaume sur terre, etc.). À vrai dire, la figuration *comment* nous permet d'établir le sens de la crucifixion en dépassant l'événement même vers toutes les préfigurations et refigurations possibles de cet événement. Se figurer significativement la crucifixion selon le modèle du *comment*, c'est la saisir comme possibilité.

Dans le cas de la peinture de Dali, nous relevons deux manières par lesquelles la figuration signifiante peut s'opérer. Premièrement, les signes-analogues dans ou autour du tableau (le titre du tableau *Le Christ crucifié*, l'inscription « INRI » sur la croix, la date de composition et la signature de Dali) nous permettent de saisir le « sens » de la peinture, à savoir qu'il s'agit d'une représentation artistique, par un peintre espagnol du vingtième siècle, de Jésus Christ qui a été mis à mort il y a deux mille ans, parce qu'il se proclamait fils de Dieu. Ce sens visé par la figuration signifiante dépasse *et* la figuration percevante du tableau matériel *et* la figuration imageante de l'événement intuitionné d'une manière esthétique. Le sens d'un signifiant dépasse chaque signifié donné vers des horizons infinis de signifiés toujours possibles, toujours nouveaux. Husserl commente ce renvoi infini du sens qu'entraîne le signe ainsi :

Un mot prononcé devant nous, nous fait penser à la galerie de Dresde et à la dernière visite que nous y avons faite: nous errons à travers les salles et nous arrêtons devant un tableau de Téniers qui représente une galerie de tableaux. Supposons en outre que les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des tableaux, qui de leur côté feraient voir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc.<sup>25</sup>.

Mais la figuration signifiante de la peinture de Dali peut fonctionner d'une deuxième manière. Avant toute intention signifiante, qui vise le sens de la peinture à partir des signes-analogues dans ou autour du tableau, il se peut que nous arrivions dans la galerie déjà motivés par une visée signifiante *antérieure*. Par exemple, il se peut que nous soyons favorablement disposés envers l'exposition après avoir lu une annonce ou une critique élogieuse ou même après avoir entendu nos amis louer cette peinture de Dali. Et, dans ce cas, la figuration signifiante du sens de la peinture précède toute conscience percevante ou imageante de la peinture. Mais quoi qu'il en soit, toute figuration signifiante se révèle toujours être une figuration d'un sens absent à partir de certains signes-analogues, écrits ou parlés.

### *Signifier est indiquer*

La structure *comme-si* de la figuration n'est nulle part plus évidente que dans la signification. L'essence totalisée du sens visé par la signification reste toujours irrémédiablement *absente*. Le signe (*Zeichen*) est en vérité un indice (*Anzeichen*) qui se réfère à un horizon infini d'autres indices et ainsi de suite. De même, en tant que *figure* incarnée dans la spatialité visible et la temporalité extatique, le signe récuse toute illusion d'une

25. Husserl, *Ideen*, *op. cit.*; cité dans Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

idéale présence à soi de la conscience. Plus précisément, le signe témoigne que la présence n'est qu'une fiction, un *comme-si*. Figuration inscrite dans le temps et dans l'espace, l'acte de signifier fait éclater le mythe d'une présence supra-sensible et supratemporelle.

La description phénoménologique du signe nous révèle clairement que le sens visé par la conscience signifiante est une absence hors de la portée du présent vécu. La figuration signifiante se déploie comme temporalisation extatique qui se différencie à jamais selon des horizons antérieurs et postérieurs d'autres significations possibles. Le signe nous apprend que le « sens » visé, aussi bien que la conscience visante, sont toujours des « différances » (pour reprendre le néologisme de Derrida) qui indiquent d'autres possibilités hors d'elles-mêmes. La signification nous donne la preuve que la figuration est le refus même d'une « présence à soi » du sens ou de la conscience. Comme le précise Derrida dans *La voix et le phénomène*, « cette non-présence à soi du présent vivant qualifiera simultanément le rapport à autrui en général et le rapport à soi de la temporalisation [...] Tout discours, en tant qu'il est engagé dans une communication et qu'il manifeste des vécus, opère comme indication<sup>26</sup>. » Le fait que chaque expression (*Ausdruck*) ne s'exprime et ne se communique que par une figuration signifiante sensible (temporelle et spatiale), c'est-à-dire par un signe figuratif et figurant, implique que toute expression communicative est une indication qui dépasse le soi. La signification n'est jamais une adéquation à soi. Le sens que nous nous figurons significativement n'est qu'un sens visé (*vermeintlich*) et supposé (*supponiert*). Il ne peut être pris pour une « présence adéquate » que selon le modèle du *comme-si*.

Toute signification est alors une indication préfigurante (ce que Husserl appelle *Kundgabe*), car elle ne saurait jamais s'achever dans une présence pleinement manifeste. La signification, en tant que figuration *explicitement* extatique, sauvegarde et souligne la transcendance du sens. Derrida nous apprend à ce propos que

chaque fois que la présence immédiate et pleine du signifié sera dérobée, le signifiant sera de nature indicative. (C'est pourquoi la *Kundgabe* [...] ne rend rien manifeste, si manifeste veut dire évident, ouvert, offert « en personne ». La *Kundgabe* annonce et dérobe en même temps ce dont elle informe) [...] Dès qu'autrui apparaît, le langage indicatif ne se laisse plus effacer. Le rapport à l'autre comme non-présence est donc l'impureté de l'expression<sup>27</sup>.

26. Derrida, *La voix et le phénomène*, op. cit., p. 40.

27. *Ibid.*, p. 43-44.

Mais c'est précisément cette impureté de l'expression signifiante qui fait que nous reconnaissons le sens comme altérité et la conscience comme figuration extatique. La signification est la *conscience* même de la structure figurative de notre expérience; elle est l'éveil de notre intentionnalité extatique, ce qui nous empêche de sombrer dans le rêve de la présence.

Nous concluons que la figuration signifiante est la prise de conscience de la figuration. En d'autres termes, la signification permet à la conscience figurante de se rendre compte de sa propre structure de *comme-si*; elle lui permet de prendre ses distances par rapport à ses propres figures. Se figurer significativement veut dire *se* reconnaître, d'une manière réflexive, comme activité de (se) figurer. Ce retour réflexif à soi de la figuration signifiante laisse ouvert le champ de la liberté. En nous figurant comme conscience signifiante, nous nous libérons de la fiction de la présence. Cette libération s'accompagne de la découverte du sens comme horizon infiniment ouvert de la possibilité.

C'est ainsi que nous pouvons parler d'une priorité de la figuration signifiante par rapport à la figuration percevante ou imageante. La signification dévoile, *d'une manière explicite et transparente*, la transcendance du sens de chaque objet visé par la conscience figurante. Elle vient rappeler que nous (nous) figurons *l'altérité* du sens *comme si* elle était la *même* (identité totalisante de la conscience visante et de la chose visée: *adequatio rei et intellectus*). En nous mettant face au vide et à l'absence, la signification assure notre propre liberté dans un retour réflexif sur elle-même; elle nous donne «mauvaise conscience». C'est dans sa modalité signifiante que la figuration se déploie le plus librement et le plus consciemment dans le champ du possible.

## FIGURER ET SE FIGURER

### ■ La figuration réflexive

Pour la clarté de l'exposé, nous avons jusqu'ici décrit les trois modalités de la figuration séparément, à savoir dans leur spécificité respective. Mais la plupart du temps, les modalités de la figuration s'entraînent et s'enchèvètrèrent. Par exemple, les deux modalités réflexives de la conscience

figurante – le *se* figurer imaginaire et significatif – sont presque toujours de quelque façon mélangées. En tant que figuration de la figuration, ces

Toute méthode est une fiction.  
Le langage lui est apparu l'instrument  
de la fiction: il suivra la méthode  
du langage: le langage se réfléchissant.

Stéphane MALLARMÉ

deux modalités réflexives présupposent *a*) un désengagement de l'intentionnalité directe et présentative de la perception et *b*) un retour, implicite ou explicite, aux *possibilités infinies* visées indirectement dans l'horizon intentionnel de la conscience percevante. La signification et l'imagination sont des actes de *se figurer* l'acte percevant de *figurer*; l'une et l'autre se déroulent comme l'intentionnalité libre (qui vise les possibles) d'une intentionnalité naturelle (qui vise plutôt des perçus actuels).

Précisons : la figuration significative – le langage – se mélange souvent avec une figuration imaginative afin que la conscience puisse se figurer l'essence d'une chose d'une manière à la fois partiellement intuitive (présentifiant certaines possibilités imagées de l'horizon de cette chose) et partiellement « à vide » (se dirigeant vers d'autres possibilités nouvelles et non intuitionnées de cet horizon). Par ce retour réflexif à l'horizon extatique d'une perception, la conscience se libère des aperçus factuels pour se figurer des « possibilités essentielles » (*Wesensmöglichkeiten*) de la chose perçue. Husserl reconnaît, dans ce retour au champ libre de la possibilité, le *modus operandi* de la méthode réflexive de la phénoménologie qu'il appelle « variation libre ». Par « variation libre », Husserl entend la capacité de varier librement, au niveau réflexif de la figuration signifiante ou imageante, les possibilités infinies d'une chose, afin de présentifier l'essence de cette chose *comme si* elle se donnait à nous comme présence adéquate. Husserl donne l'exemple d'une variation libre des possibilités essentielles d'une table :

En partant de l'exemple de cette perception de la table, modifions l'objet de la perception – la table – d'une manière entièrement libre, au gré de notre fantaisie, en sauvegardant toutefois le caractère de perception de quelque chose [...] n'importe quoi... mais quelque chose. Nous commençons par modifier (varier) arbitrairement – dans l'imagination – sa forme, sa couleur, etc., en ne maintenant que le caractère de *présentation perceptive*. Autrement dit, nous transformons le fait de cette perception, en nous abstenant d'affirmer sa valeur existentielle, en une pure possibilité entre autres pures possibilités [...] de perception. Nous transférons en quelque sorte la perception réelle [...] dans le royaume du *comme-si*, qui nous donne les possibilités *pures*, pures de tout ce qui les attacherait à n'importe quel fait [...] Privé ainsi de tout rapport au fait, [l'objet] devient l'*eidōs* de la perception, dont l'*extension idéale* embrasse toutes les perceptions idéalement possibles<sup>28</sup>.

Ainsi Husserl peut conclure que « la science des possibilités pures précède en soi celles des réalités pures et les rend possibles en tant que sciences<sup>29</sup> ».

28. Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen, Husserliana*, La Haye, Nijhoff, 1929; trad. fr. E. Levinas et M. Peiffer, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1969, § 34, p. 59.

29. *Ibid.*, § 34, p. 61. Sur la distinction entre *Wesensmöglichkeit* et *Realmöglichkeit*, voir Kearney, *The Phenomenology of Imagination, op. cit.*, p. 45-50.

Ce processus de «variation libre», qui surmonte les limites naturelles de la perception pour s'expérimenter avec des «possibilités essentielles» dans la manière d'un *se-figurer-comme-si* nous permet de confirmer que les figurations libres ont une priorité absolue par rapport à la sensation empirique des faits<sup>30</sup>. Comme l'explique Husserl: «Entre la perception d'un côté et la présentification symbolique par image ou par signe de l'autre, il existe une différence éidétique essentielle<sup>31</sup>.» Car la figuration réflexive «nous donne accès aux possibilités originaires [...] permettant ainsi une réduction phénoménologique dans le domaine infini de la fantaisie», à savoir du *comme-si*<sup>32</sup>. La phénoménologie, en tant que figuration réflexive, n'admet aucun jugement «naturel» ou «métaphysique» au sujet de l'existence ou de la non-existence des choses visées. Elle met tout jugement de fait ou de valeur entre parenthèses afin de cerner librement l'horizon de possibilités de chaque chose<sup>33</sup>.

La figuration réflexive nous permet alors d'arracher la perception de son attachement naturel aux faits actuels et de la reconnaître comme possibilité, c'est-à-dire comme appartenant à un horizon extatique de possibles. Dans la figuration réflexive,

nous déplaçons la perception actuelle dans la perspective de non-actualité ou du *comme-si* [...]. Éloignée ainsi de toute factualité, elle se transforme en *eidos* pur de perception dont l'extension idéale renvoie à toutes les perceptions idéalement possibles [...] car chaque fait peut être considéré simplement comme l'illustration d'un possible parmi d'autres<sup>34</sup>.

Ceci veut dire que l'acte de *se-figurer-comme-si* nous donne l'occasion de retourner réflexivement à l'acte intentionnel qui vise une chose, en nous détachant de cette intentionnalité actuelle, afin de la varier dans l'horizon de toutes les visées possibles. C'est dans la mesure où notre figuration significative ou imaginative nous donne l'accès à l'horizon de la possibilité, qui comporte le sens de chaque chose visée, qu'elle devient une figuration de sa propre figuration, un *se figurer* dans le sens réflexif du terme. La figuration réflexive est la conscience de soi-même comme

30. Marvin Husserl, *Ideen*, *op. cit.*, § 4, p. 70, 140, 111, 112.

31. *Ibid.*, § 43; aussi § 120.

32. Marvin Farber, *The Foundation of Phenomenology*, *op. cit.*, p. 528, 385, 441-412, 441-442; voir aussi Paul Ricoeur, *Husserl: An Analysis of his Phenomenology*, trad. G. Ballard et L. Embree, Evanston, Northwestern University Press, 1967, p. 7-13.

33. Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, § 12.

34. *Ibid.*, § 34. Voir Kearney, *The Phenomenology of Imagination*, *op. cit.*, sur l'emploi husserlien de l'horizon du *comme-si* dans la constitution de l'*eidos* de l'ego (p. 29), de l'*eidos* du monde de la vie (p. 31) et de l'*eidos* de la perception même (p. 40-41). Mais à la différence d'Husserl qui délimite l'emploi du *comme-si* à une méthodologie réflexive, nous essayerons de montrer que cette structure se déploie dans tous les domaines de l'intention, réflexive ou pré-réflexive.

figuration *comme-si*: ce que Husserl appelle « fiction ». C'est cette fiction réflexive qui rend possible la méthode phénoménologique en tant que telle: « Aussi peut-on dire véritablement si on aime les paradoxes et, à condition de bien entendre le sens ambigu, en respectant la stricte vérité: la "fiction" constitue l'élément vital de la phénoménologie comme de toutes les sciences éidétiques; la fiction est la source où s'alimente la connaissance des "vérités éternelles"<sup>35</sup>. »

Husserl reconnaît que la science de la phénoménologie est fondée sur une méthode figurative ou fictive et, dans ce sens, se rapproche de l'art. Dans l'art, comme dans la science rigoureuse de la phénoménologie, l'essence d'une chose se révèle, selon le modèle du *comme-si*, à partir de l'horizon infini de possibilités, avec une clarté, liberté et envergure, qui reste à tout jamais impossible pour toute présentation strictement perceptible ou factuelle<sup>36</sup>. D'où la remarque d'Husserl dans *Ideen I* (§ 70): « Il importe d'exercer abondamment l'imagination à atteindre la clarification parfaite à travers la transformation libre des data [...] et on peut tirer un parti extraordinaire des exemples fournis par l'histoire et, dans une mesure encore plus ample, par l'art et en particulier par la poésie<sup>37</sup>. »

## De la continuité entre figurer et se figurer

Il existe une continuité non seulement entre les deux modalités réflexives de se figurer (significative et imaginative), mais aussi entre ces deux modalités réflexives d'un côté et la modalité de figurer directement ou perceptivement de l'autre. Au niveau de notre figuration originaire du monde, les trois modalités s'entrelacent de façon *continue*. Nous nous appuyons ici sur la sixième recherche des *Recherches logiques* d'Husserl où la continuité de nos divers actes intentionnels est nettement et méticuleusement décrite.

Étant donné que chaque intention figurative se dirige vers un horizon de possibilités essentielles (c'est-à-dire vers la possibilité d'une intuition adéquate de l'*eidōs* qui reste néanmoins une *possibilité sans*

35. Husserl, *Ideen*, op. cit., § 70: « So kann man denn wirklich, wenn man Paradoxe reden liebt, sagen und, wenn man den vieldeutigen Sinn wohl versteht, in strikter Wahrheit sagen, dass die "Fiktion" das Lebenselement der Phänomenologie, wie der aller eidetischen Wissenschaft, ausmacht, dass Fiktion die Quelle ist, aus die Erkenntnis der "ewigen Wahrheiten" ihre Nahrung zieht. » Voir aussi Eugen Fink, « Re-présentation et image », dans *De la phénoménologie*, Paris, Minuit, 1974, trad. par D. Franck de l'allemand (*Studien zur Phänomenologie: 1930-1939*), § 23 sq.; p. 71 sq.

36. Kuspit, *Fiction and Phenomenology*, op. cit., p. 26 sq.; voir aussi Roman Ingarden, « Phenomenological Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXIII, 1974-1975, p. 259-263.

37. Husserl, *Ideen*, op. cit., § 70.

*présence*), il est évident qu'elle ne saurait s'accomplir totalement dans une intuition de présence. Bien que, au niveau de l'intuition d'une intention, « l'imagination et la perception se trouvent l'une et l'autre unifiées en tant que synthèse identificatrice », cette synthèse n'est que *présumée*; car même « si la réalisation du souhait » (de la visée de la volonté) est « fondée dans une identification et éventuellement dans un acte de connaissance intuitive, cet acte n'épuise pas le remplissement de cette visée mais ne fait précisément qu'en fournir la base<sup>38</sup> ».

Pour mieux expliquer ce point, revenons sur l'exemple de notre intuition d'un arbre. Si je commence par viser l'arbre perceptivement, je m'aperçois que l'horizon extatique de mes aperçus successifs ne s'épuise pas dans la perception actuelle de l'arbre en face de moi. Ma figuration percevante me renvoie à une figuration imageante afin de se compléter par une quasi-intuition de toutes les possibilités essentielles de l'arbre en soi (les divers aspects, perspectives, qualités possibles). Toutefois, ces possibilités ne peuvent non plus s'épuiser dans une présence imagée, mais nous renvoient à une figuration signifiante qui vise « à vide » l'horizon infiniment ouvert du sens. Cet horizon signifiant s'ouvre sur ce que Husserl, dans ses derniers écrits, appelle le *monde de la vie* (*Lebenswelt*). Le sens du signe « arbre » s'étend à l'infini à travers plusieurs niveaux de connotation; au niveau de notre expérience vécue personnelle, l'arbre comporte une multiplicité d'associations se rapportant à nos souvenirs d'enfance, ou bien à nos projets présents et futurs (par exemple, l'arbre en question peut signifier quelque chose dans notre jardin à couper pour en faire du bois à brûler); au niveau plus général de notre expérience culturelle, par ailleurs, le mot « arbre » peut avoir des connotations mythiques ou poétiques (la régénération saisonnière après la mort de l'hiver, l'*axis mundi* qui rejoint le ciel et la terre, et ainsi de suite); ou bien, tout simplement, au niveau de l'inconscient, le signe – comme nous l'enseignent Freud et Lacan – peut servir de « signifiant flottant » qui glisse librement à travers une chaîne ouverte d'autres signifiants sans *signifié* univoque ou final.

Toute figuration d'un sens éidétique nous renvoie, en fin de compte, à l'infini. L'imagination peut regarder vers la perception pour un remplissement plus concret et plus individualisé<sup>39</sup>; et la perception peut regarder vers l'imagination pour un remplissement plus étendu et généralisé. Mais finalement, toutes les deux sont obligées de reconnaître leur caractère irrémédiablement insuffisant et de s'ouvrir à l'horizon infini de la

38. Husserl, *Recherches logiques*, op. cit., VI, Ch. 2, § 13, p. 68.

39. *Ibid.*, § 21; voir aussi Casey, *Imagining*, op. cit., p. 146 sq.

signification. Tout acte figuratif, pour ainsi dire, comporte un dire qui ne se réduit jamais à son dit, une signification qui n'est jamais adéquatement signifiée<sup>40</sup>.

Husserl reconnaît fort bien que la présentation intuitive d'une chose n'est jamais véritablement adéquate et doit donc nous renvoyer perpétuellement à des figurations imageantes et signifiantes. Dans la perception, affirme-t-il,

l'objet n'est pas donné pleinement et intégralement tel qu'il est en lui-même. Il apparaît seulement de face, seulement *en perspective et par esquisse*, etc. ; les composantes de l'envers invisible, de l'intérieur, etc., sont sans doute visées en même temps (*mitgemeint*) d'une manière plus ou moins déterminée, elles sont indiquées symboliquement par la donnée phénoménale primaire, mais elles n'entrent pas elles-mêmes, en quoi que ce soit, dans le contenu intuitif de la perception. D'où la possibilité de perceptions infiniment nombreuses, différentes quant à leur contenu, d'un seul et même objet. Si la perception était pourtant, comme elle le prétend, une présentation véritable et authentique de l'objet lui-même (*Selbstdarstellung*), il n'y aurait qu'une seule perception pour chaque objet, puisque son essence spécifique s'épuiserait dans cette présentation de la chose elle-même<sup>41</sup>.

C'est la figuration signifiante qui nous détache de toutes les figures déjà figurées en tant qu'intuitions inadéquates, pour nous lancer de nouveau dans un enchaînement infini de possibilités qui est la vérité même de tous nos actes figurants. Le sens n'est jamais là, il est à tout jamais en train de venir.

Dans sa remarquable étude de la phénoménologie du signe, *La voix et le phénomène*, Jacques Derrida nous montre comment chaque perception, dite primordiale, s'ouvre à une signification qui la différencie et la déconstruit, « en réintroduisant la différence du signe au cœur de l'originnaire<sup>42</sup> ». Derrida nous apprend que la signification n'est pas une modalité dérivée ou modifiée d'une quelconque présence originale de la perception. Elle est, au contraire, la figuration infiniment ouverte des possibilités absentes, qui rend possible le *comme-si* de la présence. Toute présentation (*Präsentation/Vorstellung*) dépend de la possibilité d'une

---

40. « Le signe, dit Husserl, n'a, la plupart du temps, rien de commun quant au contenu avec le désigné, il peut désigner tout aussi bien quelque chose qui lui soit hétérogène que quelque chose qui lui soit homogène [...] Le signe en tant qu'objet se constitue pour nous dans l'acte d'apparaître. Cet acte n'est pas encore un acte qui désigne, il a besoin [...] de se rattacher à une nouvelle intention, à un nouveau mode d'appréhension au moyen duquel, à la place de ce qui apparaît intuitivement, c'est quelque chose de nouveau, l'objet désigné, qui est visé » (Husserl, *Recherches logiques*, *op. cit.*, VI, chap. 2, § 14).

41. *Ibid.*

42. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 50.

présentification (*Vergegenwärtigung*) qui donne l'illusion de la présence par sa variation et sa répétition infinies: «On dérive la présence-du-présent de la répétition et non l'inverse<sup>43</sup>.» La signification dévoile le *comme-si* fictif d'une conscience qui se croit adéquatement présente à soi et à son objet dans l'immédiateté d'une présence absolue. «C'est parce que le signe est étranger à la présence à soi du présent vivant qu'on peut le dire étranger à la présence en général, dans ce qu'on croit pouvoir reconnaître sous le nom d'intuition ou de perception<sup>44</sup>.» La signification, en tant que dévoilement de la fiction de la présence, dévoile également la temporalité extatique de la conscience figurante comme telle.

Précisons. La fiction de la présence relève, au fond, de la fiction de l'identité à soi du maintenant actuel. Toute idée de présence à soi présuppose l'illusion d'une perception de l'instant présent à soi, sans détour indicatif, qui servirait de point-source ou de commencement absolu auquel toute présentation et présentification peuvent être renvoyées et réduites. Dans ses descriptions du temps dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Husserl montre, presque malgré lui, l'impossibilité de parler d'une simple identité à soi du présent. Toute *Vergegenwärtigung* par signe ou par image est irréductible à une *Gegenwärtigen* percevante. Et plus étonnant encore, toute présentation percevante est, elle-même, irréductible à une présence absolue du maintenant. Car toute présentation est divisée de l'intérieur, tournée hors du maintenant présent vers une rétention et protention non présentes:

[...] la présence du présent perçu ne peut apparaître comme telle que dans la mesure où elle *compose continûment* avec une non-présence et une non-perception, à savoir le souvenir et l'attente primaires (rétention et protention). Ces non-perceptions ne s'ajoutent pas, n'accompagnent pas *éventuellement* le maintenant actuellement perçu, elles participent indispensablement et essentiellement à sa possibilité<sup>45</sup>.

Husserl dit explicitement dans le paragraphe 16 des *Leçons*, par exemple, que «*l'opposé de la perception est alors le souvenir primaire et l'attente primaire* (rétention et protention) qui entrent ici en scène, en sorte que *perception* et *non-perception* passent *continûment* l'une dans l'autre». Et il ajoute que si nous prenons la perception pour «la phase de la conscience qui constitue le pur maintenant», nous sommes obligés d'admettre que «ce maintenant idéal n'est pas quelque chose de différent *toto caelo* du non-maintenant, mais au contraire en commerce continu avec lui. Et à cela correspond le passage continu de la perception au souvenir

---

43. *Ibid.*, p. 58.

44. *Ibid.*, p. 65.

45. *Ibid.*, p. 72.

primaire<sup>46</sup>. » C'est-à-dire la présentation perceptive, au sens large du « présent vivant », est fendue à l'intérieur d'elle-même, dédoublée, pour ainsi dire, en maintenant perçu et non-maintenant non perçu. D'où l'impossibilité de l'identité à soi de la présentation. Car,

dès lors qu'on admet cette continuité du maintenant et du non-maintenant, de la perception et de la non-perception dans la zone d'originalité commune à l'impression originaire et à la rétention, on accueille l'autre dans l'identité à soi de l'instant (*Augenblick*): la non-présence et l'inévidence dans *le clin d'œil de l'instant* [...] Cette altérité est même la condition de la présence, de la présentation et donc de la *Vorstellung* en général, avant toutes les dissociations qui pourraient s'y produire. La différence entre la rétention et la reproduction, entre le souvenir primaire et le souvenir secondaire, n'est pas la différence [...] entre la perception et la non-perception, mais entre deux modifications de la non-perception [...] deux manières de se rapporter à la non-présence irréductible d'un autre maintenant<sup>47</sup>.

Par conséquent, tout présent n'est en vérité qu'un flux extatique qui s'étend dans une « continuité de dégradés », selon le mot d'Husserl, sans pour autant que cette phase du présent « s'étende en identité avec elle-même<sup>48</sup> ». L'altérité et l'absence sont *internes*, voire *antérieures* à la présence. Divisée en horizons rétensifs et protensifs, l'actualité du maintenant-présent se révèle être déjà habitée par un horizon significatif de *traces*.

Ces traces-signes sont plus primordiales que toute « présence primordiale ». Elles rendent une telle « présence » possible, en tant que *comme-si* qui voile sa propre origine ou non-origine dans l'absence, car « [l']idéalité de la forme (*Form*) de la présence elle-même implique en effet qu'elle puisse à l'infini se répéter, que son retour, comme retour du même, soit à l'infini et inscrit dans la présence comme telle<sup>49</sup>. » La présence du présent ne peut être pensée que *figurativement*, par un pli de retour infini des traces-signes qui restent irréductiblement *différentes* de la « présence ». Cette différence, que constitue la signification à l'infini des traces, est toujours plus vieille qu'une présence. Elle est la temporalisation extatique de notre conscience figurante qui rend la fiction *comme-si* de la présence possible, en rapportant l'identité du même (présent) à l'altérité de l'autre (non-présent).

46. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Halle, Niemeyer, 1928, § 16; voir aussi Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 73; Fink, *De la phénoménologie*, *op. cit.*, § 9-12 sq.; Gérard Granel, *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris, Gallimard, 1968, p. 63 sq.

47. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 73; voir aussi Granel, *Le sens du temps*, *op. cit.*, p. 224 sq.

48. Husserl, *Vorlesungen*, *op. cit.*, § 35, cité par Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 74.

49. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 76.

Mais comment s'effectue cette temporalisation extatique de la figuration? Heidegger analyse la structure auto-affective du temps dans *Kant et le problème de la métaphysique*, nous montrant que cette auto-affectation de la conscience figurante témoigne d'une différence à l'intérieur du sujet qui fait éclater la notion d'une présence à soi. «Ce mouvement de la différence ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le produit. L'auto-affectation n'est pas une modalité d'expérience caractérisant un étant qui serait déjà lui-même (*autos*). Elle produit le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique<sup>50</sup>.» Alors la temporalisation de la conscience figurante s'exprime comme une ouverture du présent au dehors, à un hors-de-soi absent. Derrida appelle cette transcendance extatique du temps, *l'espacement*:

Cet hors-du-soi du temps est son *espacement*: une *archi-scène*. Cette scène, comme rapport d'un présent à un autre présent comme tel, c'est-à-dire comme re-présentation (*Vergegenwärtigung* ou *Repräsentation*) non-dérivée, produit la structure du signe en général comme renvoi, comme être-pour-quelque-chose (*für-etwas-sein*) et en interdit radicalement la réduction<sup>51</sup>.

La signification se révèle ainsi comme ouverture à l'altérité qui, en tant que telle, s'oppose à l'identité-à-soi de la présence. Le même de la présence n'est pas le *même* que pour autant qu'elle s'affecte de *l'autre*, en rapportant le même à l'autre.

Le présent vivant jaillit à partir de sa non-identité à soi, et de la possibilité de la trace rétentionnelle. Il est toujours déjà une trace. Cette trace est impensable à partir de la simplicité d'un présent dont la vie serait intérieure à soi [...] Il faut penser l'être-originaire depuis la trace et non l'inverse. Cette archi-écriture est à l'œuvre à l'origine du sens. Celui-ci étant, Husserl l'a reconnu, de nature temporelle, il n'est jamais simplement présent, il est toujours déjà engagé dans le «mouvement» de la trace, c'est-à-dire dans l'ordre de la signification [...] Comme la trace est le rapport de l'intimité du présent vivant à son dehors, l'ouverture à l'extériorité en général, au non-propre, etc., *la temporalisation* du sens est d'entrée de jeu «espacement»<sup>52</sup>.

Cet espacement extatique de la conscience figurante est l'inscription de sa temporalisation extatique comme exode perpétuel vers l'altérité transcendante du sens. La conscience est espacement parce qu'elle est toujours *figurante* et *figurée* dans l'espace et dans le temps. La signification sert de rappel (*Gewissen*) de la conscience à l'enchaînement infini de ses propres traces-figures, à la «suppléance» ou substitution sans fin d'une

50. *Ibid.*, p. 92; voir aussi Granel, *Le sens du temps*, *op. cit.*, p. 220 sq.

51. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 94; voir aussi Granel, *Le sens du temps*, *op. cit.*, p. 104, 112, 119.

52. Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 96.

trace-figure pour une autre. C'est ainsi que la phénoménologie du signe révèle que la conscience figurative est toujours un *für etwas* qui ne se réduit jamais à un *für-sich*.

## Conclusion

Les analyses phénoménologiques d'Husserl, et particulièrement de sa sixième *Recherche*, sont parfois équivoques quant à la continuité ou discontinuité des trois modalités de la conscience intentionnelle : perception, imagination, signification. Tantôt il affirme que l'« idéal » d'une intuition adéquate ne concerne que la perception, à l'encontre de toute présentification indirecte-imageante ou signifiante<sup>53</sup>. Tantôt il dit que cet « idéal » est l'ensemble synthétique de « tous les moments *perceptifs et imaginatifs* de la présentation perceptive<sup>54</sup> » à l'encontre de la signification. Et souvent il dit, au contraire, que chaque perception est « mixte », c'est-à-dire « un mélange d'intentions remplies et non remplies<sup>55</sup> » (significatives). Ce n'est pas notre tâche ici de rendre Husserl consistant avec lui-même, mais de constater que par moments il a certainement reconnu l'existence d'une continuité et d'un entrelacement (*Verflechtung*) qui permet aux trois modalités de la figuration de s'entraider et de s'entrecroiser.

En conclusion, nous dirons que l'intuition d'une chose n'est jamais totalisée ou identique à soi. Chaque intuition n'est qu'un moment de quasi-présence, de présence partielle, qui renvoie à un horizon extatique de moments absents, c'est-à-dire à *d'autres moments possibles* qui ne peuvent pas être présentés ni présentifiés *tous à la fois*, mais seulement signifiés comme des traces successives. Nous prenons donc pour règle générale ce que Husserl dit à l'égard de toute intuition indirecte et relative : « Le fait que l'objet phénoménal fonctionne comme représentant indirect d'un objet visé et nommé veut en effet dire, du point de vue phénoménologique, que l'intuition qui le constitue porte une intention nouvelle qui renvoie au-delà de cet objet phénoménal, et précisément, parce que

*L'invisible est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les « visibles » eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi – Poser la question : La vie invisible, la communauté invisible, autrui invisible, la culture invisible. Faire une phénoménologie de « l'autre monde », comme limite d'une phénoménologie de l'imaginaire et du « caché ».*

MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*

53. Husserl, *Recherches logiques*, op. cit., VI, Chap. 3, § 23.

54. *Ibid.*, § 21, 26.

55. *Ibid.*, Chap. 2, § 14.

moyen, le caractérise comme étant un signe<sup>56</sup>. » À ce propos, nous tenons pour essentielle la section 23 de la sixième *Recherche*, intitulée «La part respective du contenu (*Gehalt*) intuitif et du contenu significatif d'un seul et même acte», où Husserl démontre que chaque acte de présentation (*Darstellung*) porte des horizons nouveaux de possibilités non présentes (*nicht-dargestelltes*) qui sont visées de façon supplémentaire et significative.

La notion d'une adéquation totalisée entre la conscience percevante et l'essence de la chose perçue n'est qu'une synthèse *idéale et présumée* qui ne se réalise jamais. Comme le précise Husserl, «la perception adéquate est l'idéal d'un maximum d'extension, de vivacité et d'effectivité: l'idéal d'une auto-appréhension pleine et totale d'un objet [...] il ne s'agit que d'un rapport idéal déterminé par le *species* idéal en question<sup>57</sup>». Et plus loin, il se montre plus explicite encore: «En termes phénoménologiques, aucune intuition unitaire ne serait possible, qui nous donnerait un tel tout dans une adéquation parfaite<sup>58</sup>». L'idéal d'une connaissance absolue de «la chose même» n'est, en fin de compte, qu'un «cas limite<sup>59</sup>». Ce qui veut dire que l'*eidōs* de la chose, qu'Husserl nomme «l'essence épistémique», n'est pas donnée directement mais seulement «*plus ou moins* directement», c'est-à-dire *relativement*. «Nous avons bien dit relativement, ajoute Husserl, car la présentation intégrale ne s'effectue pas dans une multiplicité synthétique telle que le postule l'idéal de l'adéquation, d'un seul coup, sous forme de pure présentation, mais elle s'opère petit à petit et sans cesse troublée par de telles adjonctions (suppléments)<sup>60</sup>. »

56. *Ibid.*, Chap. 3, § 20.

57. *Ibid.*, § 24.

58. *Ibid.*, § 32.

59. *Ibid.*, § 14-13, 16, 36.

60. L'idéal d'une présence adéquate n'est qu'un *comme-si* méthodologique qui résulte d'une réduction de toutes les figurations imageantes et signifiantes d'un acte. La réduction méthodologique d'une perception impure «enlève tout élément significatif pour aboutir à une pure intuition de ce qui y est immanent: puis, une réduction de plus expulse tout ce qui est imaginé pour ne laisser que la substance d'une perception pure» (*Ibid.*, § 23). Mais même cette perception pure admet à son tour «des degrés de plénitude sans jamais quitter son objet visé». En d'autres termes, l'idéal d'une perception pure et adéquate est elle-même produite par un *se-figurer-comme-si* antérieur. La présentation (pure) présuppose la présentification (impure) et non l'inverse.

La signification, l'imagination et la perception ne sont pas des actes foncièrement discontinus. Elles sont plutôt trois modalités distinctes mais continues de la *figuration extatique*. En tant que telles, elles se distinguent l'une de l'autre par une différence phénoménologique de *degré* (d'absence et de présence) et acunement par une différence ontologique de *genre* (*ibid.*, § 29; voir aussi Casey, *Imagining*, *op. cit.*, p. 127-144; Fink, *De la phénoménologie*, *op. cit.*, § 13-20). Dans le deuxième chapitre de la sixième *Recherche*, tout en restant à l'intérieur d'une phénoménologie strictement descriptive et neutre (à savoir, pré-ontologique), Husserl nous dit clairement que

Compte tenu du fait que chaque figuration percevante se déploie comme un espacement-temporalisation à travers un horizon infini de traces possibles, il est évident que, sans des préfigurations et re-figurations imaginatives ou significatives, il serait impossible de prétendre que l'objet perçu est le *même*. Ou plus précisément, il serait impossible de se le figurer *comme si* il était le même. Tout savoir, au niveau phénoménologique, est fondé sur une figuration, un *comme-si*. Car chaque acte de figuration, sans exception, soit percevant (présentatif), soit imageant ou signifiant (présentificatif) reste, en vérité, irrémédiablement *inadéquat*. Ce n'est que par le moyen d'une figuration synthétique de toutes les trois modalités, *comme si* cette synthèse saurait aboutir à un remplissement totalisé, que l'idéal de l'adéquation intuitive peut opérer. Comme le confirme Husserl : « Nous devons voir à juste titre dans les perceptions et les imaginations inadéquates des complexions d'intentions primitives, parmi lesquelles, à côté d'éléments perceptifs et imaginatifs, ils s'en trouvent aussi qui appartiennent à l'espèce des intentions significatives<sup>61</sup> ». Dans notre expérience vécue, les actes figurants sont des actes mixtes et polymorphes qui visent la même essence épistémique « à la fois intuitivement et significativement<sup>62</sup> ». La structure de la figuration comporte donc une confluence continue et continue de trois modalités de la conscience intentionnelle (percevante, imageante, signifiante) qui nous permet de nous figurer les choses *comme si* elles étaient des « vérités éternelles ».

L'essence reste pour Husserl, en fin de compte, une possibilité qui ne se réalise jamais<sup>63</sup>. Le plus souvent Husserl parle d'une possibilité idéale ou eidétique (*Wesenmöglichkeit*). Mais parfois il la considère aussi

---

chaque perception ordinaire « se compose d'intentions multiples, en parties purement perceptives, en partie simplement imaginatives et même significatives » (Husserl, *Recherches logiques*, *op. cit.*, VI, Chap. 2, § 14).

61. *Ibid.*, § 15.

62. Chap. 3, § 25, aussi § 24, 26, et voir en plus Granel, *Le sens du temps*, *op. cit.*, p. 104 sq.

63. Ces vérités éternelles des choses particulières trouvent leur unité dans la vérité éternelle du « monde » comme horizon totalisant universel. « L'essence épistémique » du monde est le *Telos* idéal et universel que visent tous les actes figuratifs. Ainsi, « tous les actes objectivants ayant la même essence épistémique sont le même acte à l'égard d'une théorie de la connaissance » (Husserl, *Recherches logiques*, *op. cit.*, VI, Chap. 3, § 28). Ce « même acte » est la *figuration comme-si*.

Au niveau strictement phénoménologique, ce *Telos* qu'Husserl nomme tantôt une « vérité éternelle », tantôt une « essence épistémique et idéale », n'est en vérité autre chose qu'une « possibilité pure ». À l'encontre des « possibilités réelles » qui surgissent de l'immanence de nos perceptions, les « possibilités pures » sont des « objectivités transcendantes » qui viennent vers nous de l'horizon infiniment ouvert du sens, sens qui reste une altérité irréductible au même. Husserl appelle ce sens l'ultime « possibilité téléologique » qui motive la conscience intentionnelle et unifie toutes les possibilités qu'elle vise dans une « synthèse universelle ». Comme telle, cette *possibilité téléologique* sert d'« idée régulative infinie » dont chaque « synthèse d'objets possibles

comme possibilité réelle et mondaine (*Weltmöglichkeit*). C'est à cette dernière formulation du possible que Merleau-Ponty fait référence dans ses commentaires sur le *Manuscrit husserlien*, E. III. 4, dans *Le visible et l'invisible* :

Husserl lui aussi pense [...] l'unicité du monde (*comme de Dieu*). Les « autres mondes possibles » sont des variantes idéales de celui-ci. Mais cet unique possible qu'est notre monde n'est, dans son tissu même, pas fait d'actualité. La notion leibnizienne du possible comme non-contradictoire, comme ne comportant pas de négativité, n'est pas le contraire de l'actualisme : elle en est la contrepartie, elle est positiviste comme lui. Et l'actuel finalement chez Leibniz n'est que le cas limite de cette possibilité-là, la pleine possibilité.

Avec Husserl, par contre, conclut Merleau-Ponty,

l'unicité du monde signifie non qu'il est actuel et que tout autre monde est imaginaire, non qu'il est *en soi* et tout autre monde *pour nous* seulement, mais qu'il est à la racine de toute pensée des possibles [...] *Weltmöglichkeit*, que, prenant de soi la forme du monde, cet être singulier et perçu a comme une destination naturelle à être et à embrasser tout ce qu'on peut concevoir de possible, à être *Weltall*. Universalité de notre monde, non selon son « contenu » (nous sommes loin de connaître tout), non comme fait enregistré (le « perçu »), mais selon sa configuration, sa structure ontologique qui enveloppe tout possible et à laquelle tout possible reconduit<sup>64</sup>.

C'est à la suite de telles réflexions que Merleau-Ponty nous conseille de faire une phénoménologie de *l'autre monde* comme limite d'une phénoménologie du *caché*. Mais une telle phénoménologie nous conduit à une herméneutique, à la question d'interpréter le *sens* du possible, soit comme transcendance divine et eschatologique, soit comme transcendance finie et ontologique.

---

d'une conscience possible » n'est qu'une « idée anticipative » (voir Jacques Derrida, *Introduction à l'origine de la géométrie*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 107-156). N'est-ce pas à cette possibilité téléologique qu'Husserl pense quand il admet dans un passage d'*Ideen I* que « l'absolu de la subjectivité transcendante n'est pas en effet ce qui est ultime [...] mais plutôt quelque chose qui, dans un sens unique et profond, se constitue dans ce qui est véritablement et ultimement absolu, son origine primordiale ». Toute connaissance est en marche (*unterwegs*), vers cette « possibilité idéale et absolue » qui appelle et motive chacun de nous à créer ensemble « une communauté transcendante et absolument parfaite ». Mais cette communauté parfaite de l'intersubjectivité transcendante n'est qu'une *possibilité téléologique* à atteindre à l'infini. Elle demeure une altérité à jamais transcendante et au-delà de tout ce que nous connaissons et de tout ce que nous pouvons connaître – *Überwahrheit, Überwirklichkeit, Über-an-sichlichkeit*. Husserl, *MS, E. III, 4*, p. 62 ; aussi *E. III, I, 10*. Voir L. Dupré, « Husserl's Thoughts on God and Faith », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. LXXX, n° 23, 1969, et Derrida, *La voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 142-152 sq.

64. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 282.

## Bibliographie

---

- BACHELARD, Gaston (1958). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.
- CASEY, Edward S. (1976). *Imagining, A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press.
- DERRIDA, Jacques (1967). *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1974). *Introduction à l'origine de la géométrie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUPRÉ, Louis (1969). « Husserl's Thoughts on God and Faith », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. XXX, n° 23, p. 201-215.
- FARBER, Marvin (1943). *The Foundation of Phenomenology*, Albany, University of New York Press.
- FINK, Eugen (1974). *De la phénoménologie*, trad. D. Franck, Paris, Minuit.
- GRANEL, Gérard (1968). *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmund (1928). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Halle, Niemeyer.
- HUSSERL, Edmund (1950 [1913]). *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmund (1963 [1900]). *Recherches logiques*, trad. Hubert Elie, Paris, Presses universitaires de France.
- HUSSERL, Edmund (1969 [1929]). *Méditations cartésiennes*, trad. Emmanuel Levinas et Gabrielle Peiffer, Paris, Vrin.
- HUSSERL, Edmund (1973 [1950]). *The Idea of Phenomenology*, trad. William P. Alston, La Haye, Nijhoff.
- INGARDEN, Roman (1974-1975). « Phenomenological Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, p. 259-263.
- KEARNEY, Richard (1977). *The Phenomenology of Imagination*, Dublin, University of Dublin.
- KUSPIT, Donald B. (1968). « Fiction and Phenomenology », *Philosophy and Phenomenology Research*, vol. XXIX, n° 1, p. 16-33.
- LEVINAS, Emmanuel (1970). *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- RICŒUR, Paul (1967). *Husserl: An Analysis of his Phenomenology*, trad. G. Ballard et L. Embree, Evanston, Northwestern University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.



Michel Guérin<sup>1</sup>

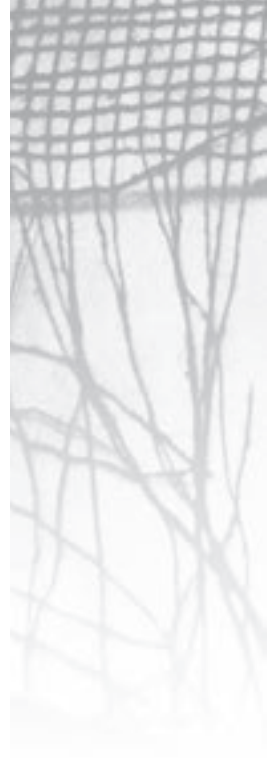
## LA FIGURE DE L'ŒUVRE

### ■ Qu'est-ce qu'une Figure?

C'est une métaphore de première grandeur.

Elle se caractérise par la densité de son noyau et l'extension de ce que je nommerais volontiers son rayonnement relationnel (sa capacité de féconder des rapports ou, pour l'exprimer d'une image : son « entre-gent », son « réseau de relations »). Dans le bel ouvrage qu'il a consacré à la création tardive de Rilke<sup>2</sup>, Beda Allemann a bien analysé les principaux traits de la Figure rilkéenne<sup>3</sup>. Il en a noté, d'abord, l'aspect *plastique* : la Figure est une forme transformable parce qu'elle consiste, non pas en une agrégation de points fixes, mais en un tissu souple de relations. En ce sens, la Figure est mouvement : elle « dit » le départ, l'envol, l'essor, l'élan. Elle pointe vers les lointains, mais elle

- 
1. Extrait de : Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 127-138.
  2. Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1961.
  3. Parmi les grandes Figures rilkéennes, citons le Vol de l'oiseau, le Jet de la balle, l'Adieu, l'Enfance, l'Ange, la Danse, l'Étoile, etc.



suggère l'intériorité; elle jette un pont entre le monde de la perception (dans lequel les objets changent de place) et la proximité pressentie de l'immanence (où reposent les mouvements). La plastique ne suit pas la géométrie, fût-elle analytique; elle ne fait pas changer la forme, *elle fait forme du changement*: elle est figurologique et non figurative, elle dit au lieu de montrer. Il n'est pas jusqu'à *L'Ange du méridien*, silhouette de pierre dont «la bouche est faite de cent bouches<sup>4</sup>», qui ne résolve les valeurs picturales et sculpturales en un bond pneumatique. La Figure est toujours saisie par Rilke dans son ressort (ou dans sa détente: ainsi l'Adieu), dans son phrasé disjonctif. Allemann l'appréhende comme *Gefäss*<sup>5</sup>, marquant à la fois sa profusion interne et ses lointaines pertinences. En elle s'abolit l'opposition du sujet et de l'objet. La Figure est un repos mobile.

Deuxième trait: la *distance* («*die wesentliche Ferne*», dit B. Allemann). On rendrait assez bien le mouvement du *Gefäss* en imputant à un stéréotype le choc (la magie) du singulier: la Figure *prend sa distance*. Ainsi, son efficace fait sauter les contrariétés ordinaires, puisqu'elle accorde essentiellement la saisie sur le recul. La Figure est une collection d'écart.

Corollairement, elle se distingue par la *tension* qui l'anime, de ce qu'elle ne s'arrête pas aux termes, mais déclare des relations (*Spannung- und-Bezugs-Charakter*). Ainsi l'Étoile répercute l'animal qui, d'ailleurs, la nomme. La Figure est correspondance des pôles.

Enfin – et ce point est décisif – la Figure, en ce sens *irréductible*, se rapporte à un *centre vide* (*die Bezogenheit der Figur auf eine leere Mitte*), lequel, en tant que force (*Kraftzentrum*), est inaccessible à toute détermination objective (*keiner gegenständlichen Bestimmung zugänglich*). J'ai parlé plus haut d'un *noyau* dense: comment la Figure peut-elle être à la fois vide en son milieu et remarquable par la densité de son noyau? N'y a-t-il pas là une contradiction grossière?

Nullement. Car la densité va de pair, précisément, avec l'absence de détermination. Le noyau est lourd (comme en la métaphore de Nietzsche), et cependant il ne contient aucun principe (aucune proposition première). Bien plus, il se définit de sa capacité d'*expulsion* (de libération) d'«hypothèses», d'«analogies», de «fictions». C'est le centre de la forge. Le carre-four des métamorphoses. Le Feu d'Héraclite. Un moderne dira: la force. Non pas telle transformation, mais la transformation des transformations:

4. Un des poèmes les plus connus des «Nouveaux poèmes», composé en 1906 (sur l'ange de l'horloge solaire de la cathédrale de Chartres).

5. Terme difficilement traduisible: *fassen* veut dire saisir, prendre, contenir. *Ein Gefäss*, c'est un contenant, un récipient, un vase. La Figure, selon B. Allemann, c'est l'acte du poème. Elle se donne comme saisie des rapports les plus éloignés («*Fassen der weitesten Bezüge*»). Quant au poème, il épouse la métaphore du *Gefäss*, *ibid.*, p. 56.

le siège même du changement. Le centre, c'est la Modification. Le perpétuel, inépuisable devenir-forme de la force. Quelle est cette force, ensemble déterminante et indéterminable?

## ■ C'est le Temps.

Le noyau de la Figure est Temps. Ou plutôt, c'est le temps comme mine d'images. La réserve du temps, au milieu, est de l'imagination enveloppée, disponible. En orbite autour du noyau, des images. Elles n'ont presque pas de matière, elles consistent en relations. La Figure, ainsi, se présente comme un système, ou mieux comme un *monde*, à la fois sub-perceptif et sensible/intelligible. La perception traverse la Figure, mais ne coïncide nullement avec ses contours. La Figure est *sensible*, à l'oblique de la perception. À proprement parler, celle-ci ne la brouille ni ne la parasite; elle a son dessin propre. Simplement, en de certains points, le fréuissement de la Figure est fugitivement tangent à la surface perçue. Le regard du poète s'applique ensemble à dédoubler les lignes autonomes et à guetter leur croisement, leur contact. Ce n'est donc pas l'opposition du sensible et de l'intelligible, mais plutôt la concurrence (la coexistence) du *percept* et du *fictuel*. Le premier rapporte les « objets » à l'extériorité de l'espace; le second « imagine » les « choses » (le *Ding-Gedicht*), comprend des relations qui ne se subordonnent en rien à la relation-matrice du sujet avec l'objet: elles ne constituent pas « le monde pour moi », celui dans lequel j'agis et communique avec d'autres sujets; elles construisent le monde véridique (poétique) de la Figure, dans lequel, à l'opposition fonctionnelle du Moi et du Non-moi, de l'intérieur et de l'extérieur, se substitue, à la fois émouvante comme l'éphémère et indéniable comme le destin, l'accointance, *l'attache de la Chose et du Temps*. Alors que le percept suppose l'espace (le *partes extra partes*), la Figure crée son espace (son *Weltinnenraum*), parce qu'elle garde en elle, en son cœur vide et lourd, son origine.

Dans le monde du percept, le temps est un paramètre dont on s'accommode, un néant auquel on doit bien faire sa place. Le génie de la Figure, c'est de donner au Temps le centre, de le mettre en plein milieu. C'est une révolution – de *faire* la « chose » avec le Temps, au lieu de le laisser, après, *défaire* les « objets ». Cela revient, aussi, à faire forme du changement lui-même. La Figure n'est ni une pensée de l'être ni une pensée du devenir: elle pense, bien plutôt, et de manière qu'on pourrait dire organique, l'être éternel que le devenir cautionne. Le vide n'est pas un accident dans le plein de la forme, une agression, une mutilation; il est, le passé et l'avenir demeurant à jamais solidaires – cela s'appelle le destin – la *tension* de la forme, c'est-à-dire la vive répétition de son départ: quand l'Image s'expulse du Temps. À la différence de la représentation, la Figure

est *originnaire*, en ceci, qu'elle n'est pas une dérivation *depuis* le fondement (un substitut « phénoménal »), mais bien le fondement lui-même dans ses œuvres et en tant qu'il n'est *rien* d'autre que ses œuvres.

Au bout du compte, ce que nous enseigne la Figure, c'est, d'une part, que toute vérité est forgée, bâtie (est *fiction*), d'autre part, qu'elle est *du temps*.

Qui ne voit, alors, l'affinité de la Figure avec l'œuvre, la disposition de l'œuvre à bâtir des Figures? Qui ne comprend, aussi, que la dimension intrinsèquement *pédagogique* de la vérité ne tient pas à ceci, qu'elle peut se démontrer, mais plutôt à la *proximité* de l'origine – puisque, de l'image, il suffit de revenir au temps qui l'anime, la libère, pour cesser d'être, par rapport à elle, en position d'extériorité? Le fondement de l'imitation (et partant de la pédagogie, comme *mode essentiel* de la vérité), ce n'est rien d'autre que l'immanence du temps à l'imagination; et c'est pourquoi nous avons, plus haut, marqué l'homologie de l'Imitation et du Temps. Imiter, c'est *dépasser* la Figure *vers son centre*, comme, quand on est pris dans un tourbillon, il faut, dit-on, non point déployer de vains efforts pour tenter d'échapper au mouvement rotatif, mais plutôt se laisser couler dans son goulot pour sortir au sommet du cône renversé. Rompre l'aliénation de l'image consiste ainsi à s'y enfoncer – jusqu'à ce vide intérieur, profond, où elle a source, *comme les autres images*. Revenir au temps, c'est (en) venir à soi. La Mimétique des œuvres repose sur l'oscillation de l'Image et du Temps (qui se manifeste comme dialectique de l'imitation et de l'originalité).

L'œuvre est en Figures, soit. Elle est finie comme fiction (décision) et comme temps (époque). Elle enseigne parce qu'elle est méta-phore, c'est-à-dire parce qu'elle ne confisque pas l'origine, mais, véritablement, l'offre. Et la propose généreusement à recommencer.

Elle est véridique, ou mieux : vérace. Il faut aller plus loin : notre hypothèse n'est pas seulement d'une affinité du vrai avec l'œuvre ; elle implique encore que l'Œuvre soit le mode de manifestation de la vérité. Il y a des Figures dans l'œuvre. Mais qu'en est-il de la Figure de l'œuvre ?

Nous abordons l'Œuvre – la Figure de l'œuvre. Nous nous intéressons désormais, non plus au *fait* de l'œuvre, mais à l'Œuvre comme *mode*. Nous faisons jouer – et c'est d'abord ce qu'il importe de légitimer – la Figure sur deux plans, puisque, après en avoir fait la matière (le corps) de l'œuvre, voici que nous faisons de l'Œuvre, portée à la Figure, la forme impérative d'une vérité que nous qualifions de *philosophique*. Cette démarche nous conduit, non seulement à regarder l'œuvre comme un complexe de Figures, mais encore à identifier, *quant à la forme*, l'œuvre et la Figure. En avons-nous le droit ?

Nous voulons dire d'abord que toute œuvre a une dimension figurologique; la proposition s'entend absolument, autrement dit sans égard au genre, au style, à l'« école »: ainsi, dans une œuvre littéraire classée « réaliste » (mettons *L'Éducation sentimentale*), le « figurologique » ne désigne aucunement l'excès symbolique du « figuratif » – comme la dérive inévitablement métaphorique de la description. La figurologie d'une œuvre est indépendante du postulat esthétique sur lequel elle repose, étant entendu que, comme l'a montré Roland Barthes, le réalisme *dur* cristallise autour de l'« illusion référentielle », dont la vérité « est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation<sup>6</sup> »: le « petit détail » signifie le réel *comme tel* (ce que l'auteur appelle « l'effet de réel »). Une œuvre tramée dans le symbole, de son aveu du moins, n'a donc pas, à nos yeux, plus de prétention à faire valoir, quant à sa teneur figurologique, qu'une œuvre répertoriée « réaliste ». Nous croyons avoir montré que la vérité n'est rien moins qu'un *duplicatum* de la « réalité » (à confondre le référent et le signifié – pour employer les catégories saussuriennes –, on finit par supprimer tout bonnement ce dernier, au profit d'un rapport *magique* du signifiant à la « réalité »); toutefois, d'avoir évité le premier degré (naïf) du réalisme n'autorise pas à le perpétrer sur le plan des symboles. Il importe donc de prévenir clairement: la figurologie n'est pas un symbolisme.

Il ne s'agit pas, en effet, de rechercher – pour les expliciter – des archétypes. On ne ferait que changer la substance du référent: dans un cas la perception moyenne (socialisée), dans l'autre l'inconscient (plus ou moins « biologisé »). La figurologie, c'est entendu, ne s'occupe pas des *symboles-contenus*. Ce n'est pas pour se mettre en quête des *symboles-structures*. Bref, elle ne chasse ni les « images premières » ni les transcendants (les « invariants structuraux »). À vrai dire, c'est une cynégétique qui, pour les amateurs de trophées, reviendra toujours bredouille: elle n'aura à épingle au frontispice de l'œuvre (à agraffer à son *appareil*) ni de beaux symboles ni de bonnes structures.

Ne méditons donc pas de charger la Figure d'une *fonction*, elle qui n'est que *bond* (« *Schwung* », dit Rilke, *S.a.O*, II, 12). Homogène au jeu *chrono-imaginal*, elle est pure métamorphose, à la fois passive et active, argile et ciseau: toujours en cours (de transformation), en train de (se) transformer. Non qu'elle montre des stades, plus ou moins avancés, de mise en forme; cela impliquerait une téléologie et la Figure, parce qu'elle est *bond*, n'a pas de fin: le bond, en effet, n'est pas une progression; il suppose plutôt, entre un arrêt qu'on repousse et un but qu'on lance *dans le mouvement lui-même* (au lieu de le viser *avant*), une étrange connivence.

---

6. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 174.

Impossible de sympathiser avec la Figure, si l'on n'a pas, au détour d'une perception, *aperçu* le bond – pour lui-même –, si l'on n'a senti, un peu comme lorsqu'un train vous fouette le visage et secoue le torse (vous léguant d'un seul coup tant de mouvement qu'il vous « cloue » sur place), comme une fascination *du corps* lui-même, révélé soudain dans son paradoxe, ensemble grave et euphorique, tenté de succomber (de se laisser aller) et – dans le même temps ou presque – récupérant merveilleusement l'énergie, fouettant le mouvement et le multipliant de toute sa lourdeur : le lançant, donc. Le bond n'est pas cinétique ; il est cosmique. Il n'avance pas, il tourne : c'est un futur antérieur. Ce qui part est déjà revenu, ce qui s'empresse déjà consommé. Voici le bond : lorsque l'être pèse indifféremment lourd et/ou léger. Vu par Nietzsche : quand il revient pour la énième fois, nouveau. Bondir : nécessairement, vous imaginez le félin, qui est *sur* sa proie quand il est *en* lui-même. C'est la Figure : comme un chat. Un mouvement sans phases. Bifurquant en chaque point vers son repos essentiel, *gagnant son port* (ce qui est le contraire de « parvenir à ses fins »). *Légère, la Figure appuie l'être.*

Elle ne détecte ni n'inscrit. Des dessous de l'œuvre, elle n'a rien à livrer ; rien à ajouter, non plus, à la scène qu'on voit. Elle est l'œuvre elle-même, quand on caresse, sinon de la refaire, du moins de l'épouser. Elle ne souffre pas la transformation, elle la souffle ; elle ne porte, ne prouve – ne prétend non plus ; car elle *change* l'œuvre. En elle-même. Pour employer un mot injustement décrié : la Figure est *l'inspiration* de l'œuvre.

Qu'on le veuille ou non, intuition consone avec intention. Et de là il n'y a qu'un pas (sauf à reformer la notion traditionnelle de l'intention) à penser que le « compositeur », qu'il soit musicien, peintre, philosophe, poète ou « homme d'action », n'a qu'à broder, en accommodant les formes au gré des circonstances, à *partir* d'une « idée directrice » qui serait, en somme, la forme *neutre* – ou plutôt neutralisée par le sens. Celui-ci, en s'articulant (en se délivrant), perdrait de sa densité première et *l'expression* passerait pour une version affaiblie, négociée, pour un degré fléchi de l'intention : en s'explicitant, celle-ci prendrait forme en cédant *du* sens. Elle s'identifierait en abandonnant son intégrité, s'affirmerait à l'instant qu'un compromis serait scellé entre le sens, entier mais nul, et... quoi donc ? Comment nommer ces fourches caudines intérieures et extérieures qui, sans le délibérer, font plier, partie de bon matin, l'intention ? Et si l'intention ne commençait qu'en cours de route ? Si les reliefs du chemin et le charme de la traverse, loin de la dérouter, lui donnaient du corps, (se) la conciliaient, l'instruisaient ?

La Figure est l'inspiration de l'œuvre. Elle n'en est ni le thème, ni le sens, ni le schéma. L'inspiration. Qu'est-ce à dire ?

Cela signifie d'abord que la Figure, loin d'être un sémantème *supplémentaire* (extérieur à l'œuvre et se substituant à elle, au motif qu'elle s'y trouve condensée), « dit » l'œuvre immédiatement. Elle n'interprète pas ce qu'elle « veut dire »; ce n'est pas un instrument, un code – non plus qu'une méthode, si du moins on entend par là un procédé, un artifice de présentation, une manière de tourner les choses en telle sorte qu'elles soient accessibles à des opérations de mesure. Sommes-nous donc condamnés à n'évoquer le rôle de la Figure que dans le négatif? Ne savons-nous dire que ce qu'elle *n'est pas*?

Cette approche indirecte est déjà révélatrice. Dans le fait, il est impossible de parler de la Figure comme d'un objet ou d'un outil dont la forme et l'usage seraient susceptibles de description. Ce qui nous en empêche, ce n'est pas l'opacité du mystère; c'est au contraire la *transparence* même.

Je rappelle une thèse essentielle de cet essai – que créer, c'est créer la création. Une certaine imagerie nous fait voir celle-ci comme une intervention magique et ponctuelle: le créateur pose la créature dans l'être et s'en va; l'acte créateur a beau se conserver dans l'œuvre qui en est le produit; on tient cependant qu'il y a un mystère du *don* lui-même – une qualité irréductible qui, pour ainsi dire, s'évapore lorsque le démiurge, exerçant sa *mana*, l'échange contre de l'existence. Dans la crise du génie en fusion, on suppose ainsi qu'il y a plus que dans l'œuvre qui, nécessairement, fixe et refroidit le flot créateur. Après avoir fait du « poème » une conséquence morte de l'inspiration, il faut le ranimer – et on l'imagine de nouveau visité par l'âme qui l'a laissé derrière elle: l'explication tourne en rond, puisque, si le poème (le mot désigne ici toute création) renvoie à ce que « veut dire » le poète, réciproquement cette intention ne peut être inférée qu'à partir de ce que dit le poème.

Il importe, aussi bien, de fausser compagnie à cet ensemble de représentations illusoire: l'inspiration ne précède pas l'œuvre, ni ne lui fournit un surplus d'âme; elle s'identifie absolument avec l'œuvre, pourvu qu'on essaie d'appréhender celle-ci, non pas comme résultat, mais comme sa propre transformation – qu'on rende, donc, à la forme elle-même la clé qui l'ouvre. C'est ce que j'appelle la transparence de la Figure: elle ramène l'œuvre à une origine qui n'est pas hors d'elle et avant elle, mais *en* elle. Une origine non point recouverte ni dépassée, mais au contraire sans cesse avivée.

Voilà l'inspiration. Non le souffle, plus ou moins longanime, qui transvertit un « fond » en « forme »; bien plutôt l'indiscernabilité originelle du fond et de la forme, du sens et des rythmes, du message et du climat.

On comprend, dans ces conditions, combien l'inobjectivité de la Figure et sa paradoxale disjonctivité, combien, encore, ce centre vide (où, indéfiniment, se fécondent le fond et la forme) sont accordés au rôle qu'elle joue, de reconduire le *creatum* au *creans* et, par l'interposition d'une fiction qui déclenche les échanges et les rapports, de rendre l'œuvre à sa vivante dialectique. La Figure n'est ni une « lecture » ni un déchiffrement. C'est une *simulation*, selon le principe que le semblable éveille le semblable. Parce que l'œuvre est en Figures, elle ne peut être véritablement reçue que par qui forge à son tour une Figure. Non pour ajouter du sens, mais pour relancer le jeu.

Il n'est pas indifférent d'observer que la Figure, hétérogène à tout code, ne détermine pas une instance critique. Elle nous est apparue, indistinctement, comme inhérente à l'œuvre (constituant, si l'on veut, son « contenu » – il est vrai mal discernable de la forme) et comme cette *fiction oblique*, à la fois semblable et nouvelle, qui « éveille » la création, autrement dit ramène son acte. *Du coup*, la Figure appartient à la création aussi bien qu'à la réception et l'on peut dire avec autant de raison qu'on la découvre et/ou qu'on l'invente. La figurologie n'est pas un discours critique : elle est, certes, métaphore, mais non pas métalangue. Parce qu'elle reste intrinsèquement poétique, c'est-à-dire *vraie dans sa forme*, elle ne saurait s'arrêter à des assertions. Sa vérité ne se superpose pas à l'œuvre ni au discours qu'elle traite ; et si, d'une certaine manière, elle les réfléchit, ce n'est pas au sens où, à un degré supérieur de conscience, correspondrait un nouveau plan de langage. La Figure ne nous apprend rien *sur* l'œuvre : elle nous l'enseigne. On peut la mettre au compte de l'œuvre – qui la comporte –, mais également y reconnaître l'apport propre du... comment l'appellerons-nous ? critique ? interprète ? La figurologie ne peut être elle-même qu'une œuvre. Le « critique », ici, ne juge ni ne détermine : il *écrit*. Au lieu de chercher à réduire son objet d'investigation à un savoir et, réputant l'auteur naïf, de vouloir lui en remonter sur la matière de son art, sa technique, son inspiration même, il choisit, pour ne rien perdre de la forme singulière (d'ordinaire sacrifiée à l'explication des entours), pour ne pas, surtout, manquer l'événement central de l'œuvre – soit le passage du sens à la forme, ou plutôt leur *nœud* –, de confier à l'immanence de la forme un butin de sens dont il sait pertinemment qu'aucune instance critique, si élevée, si réflexive soit-elle, ne pourra jamais le découvrir. Bref, au lieu de soumettre l'œuvre à un discours déterminant, il l'invoque (l'appelle) dans une fiction simulateur.

Tout ce qu'on peut dire, à ce stade de nos recherches, c'est que la figurologie s'oppose dans son principe aux méthodes sémio-critiques qui, imaginant un Signifié dernier, prétendent transcender l'œuvre vers sa vérité latente. Au contraire, on pourrait définir la figurologie un discours stigmatisé – *affecté* – par son « objet », montrant comme marque

analogique ce qu'il ne peut signifier directement. La vérité d'une énonciation figurologique ne relève pas de la désignation (ou de l'assertion), mais d'une relation dialogique ineffectuable, toujours virtuelle, entre le signifiant et le geste, entre le linéaire et le pictural, d'une circularité indéfinie entre la visée *de* l'objet et l'insistance – l'incidence – de celui-ci dans la matérialité de l'énoncé: visée vers un objet qui ne se dérobe que pour retentir « par-derrière », comme « reste » à la fois présent et non asserté (dit, mais non désigné). Ainsi, la vérité figurologique est conforme à la vocation de l'analogie, de recentrer la limite et de transformer les termes en relations. Parce qu'elle prend pour modèle non pas la « chose », mais *l'essence même de toute production, c'est-à-dire la relation originare de l'imagination et du temps*, la vérité s'inscrit (s'écrit) dans le jeu chrono-imaginal, elle est fictive; elle est du temps. La dimension analogique de la Figure (et donc sa vérité) consiste à la fois dans le déplacement et dans la simulation. La vérité n'est jamais vérité de la chose, elle est toujours vérité de l'œuvre.

C'est pourquoi (et ce n'est pas le moindre avatar de ce *cercle de l'œuvre* que nous avons rencontré tout au long de cet essai) l'œuvre enfin apparaît comme la Figure par excellence, la vérité figurologique de la Figure. *La Figure de l'œuvre, c'est aussi l'œuvre de la Figure*. Ou encore: l'Œuvre, c'est la Figure de la Figure. Bref: sa philosophie.

## ■ Bibliographie

---

- ALLEMANN, Beda (1961). *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen, Verlag Günther Neske.
- BARTHES, Roland (1984). *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.





---

Gilles Deleuze

---

et Félix Guattari<sup>1</sup>

## LES PERSONNAGES CONCEPTUELS

Il se peut que le personnage conceptuel apparaisse pour lui-même assez rarement, ou par allusion. Pourtant, il est là ; et, même innommé, souterrain, doit toujours être reconstitué par le lecteur. Parfois, quand il apparaît, il a un nom propre : Socrate est le principal personnage conceptuel du platonisme. Beaucoup de philosophes ont écrit des dialogues, mais il y a danger à confondre les personnages de dialogue et les personnages conceptuels : ils ne coïncident que nominativement et n'ont pas le même rôle. Le personnage de dialogue expose des concepts : dans le cas le plus simple, l'un d'entre eux, sympathique, est le représentant de l'auteur, tandis que les autres, plus ou moins antipathiques, renvoient à d'autres philosophies dont ils exposent les concepts de manière à les préparer pour les critiques ou les modifications que l'auteur va leur faire subir. Les personnages conceptuels en revanche opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts. Aussi, même quand ils sont « antipathiques », c'est en appartenant pleinement

---

1. Extrait de : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005, p. 62-71.

au plan que le philosophe considéré trace et aux concepts qu'il crée : ils marquent alors les dangers propres à ce plan, les mauvaises perceptions, les mauvais sentiments ou même les mouvements négatifs qui s'en dégagent, et vont eux-mêmes inspirer des concepts originaux dont le caractère répulsif reste une propriété constituante de cette philosophie. À plus forte raison pour les mouvements *positifs* du plan, les concepts *attractifs* et les personnages *sympathiques* : toute une *Einführung* philosophique. Et souvent, des uns aux autres, il y a de grandes ambiguïtés.

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les « hétéronymes » du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste. Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels. C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment (le Socrate de Platon, le Dionysos de Nietzsche, l'Idiot de Cuse). Le personnage conceptuel est le devenir ou le sujet d'une philosophie, qui vaut pour le philosophe, si bien que Cuse ou même Descartes devraient signer « l'Idiot », non moins que Nietzsche « l'Antéchrist » ou « Dionysos crucifié ». Les actes de parole dans la vie courante renvoient à des types psychosociaux qui témoignent en fait d'une troisième personne sous-jacente : je décrète la mobilisation en tant que président de la République, je te parle en tant que père... De même, l'embrayeur philosophique est un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je : je pense en tant qu'Idiot, je veux en tant que Zarathoustra ; je danse en tant que Dionysos, je prétends en tant qu'Amant. Même la durée bergsonienne a besoin d'un coureur. Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne.

Nous invoquons Nietzsche parce que peu de philosophes ont autant opéré avec des personnages conceptuels, sympathiques (Dionysos, Zarathoustra) ou antipathiques (Christ, le Prêtre, les Hommes supérieurs, Socrate lui-même devenu antipathique...). On pourrait croire que Nietzsche renonce aux concepts. Pourtant il en crée d'immenses et intenses (« forces », « valeur », « devenir », « vie », et des concepts répulsifs

comme «ressentiment», «mauvaise conscience»...), autant qu'il trace un nouveau plan d'immanence (mouvements infinis de la volonté de puissance et de l'éternel retour) qui bouleverse l'image de la pensée (critique de la volonté de vérité). Mais jamais chez lui les personnages conceptuels impliqués ne restent sous-entendus. Il est vrai que leur manifestation pour elle-même suscite une ambiguïté, qui fait que beaucoup de lecteurs considèrent Nietzsche comme un poète, un thaumaturge ou un créateur de mythes. Mais les personnages conceptuels, chez Nietzsche et ailleurs, ne sont pas des personnifications mythiques, pas plus que des personnes historiques, pas plus que des héros littéraires ou romanesques. Ce n'est pas plus chez Nietzsche le Dionysos des mythes que, chez Platon, le Socrate de l'Histoire. Devenir n'est pas être, et Dionysos devient philosophe, en même temps que Nietzsche devient Dionysos. Là encore, c'est Platon qui commença : il devint Socrate, en même temps qu'il fit devenir Socrate philosophe.

La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts. Les uns opèrent sur un plan d'immanence qui est une image de Pensée-Être (noumène), les autres, sur un plan de composition comme image d'Univers (phénomène). Les grandes figures esthétiques de la pensée et du roman, mais aussi de la peinture, de la sculpture et de la musique, produisent des affects qui débordent les affections et perceptions ordinaires, autant que les concepts débordent les opinions courantes. Melville disait qu'un roman comporte une infinité de caractères intéressants, mais une seule Figure originale comme l'unique soleil d'une constellation d'univers, comme commencement des choses, ou comme le phare qui tire de l'ombre un univers caché : ainsi le capitaine Achab, ou Bartleby<sup>2</sup>. L'univers de Kleist est parcouru d'affects qui le traversent comme des flèches, ou qui se pétrifient soudain, là où se dressent la figure de Hombourg ou celle de Penthésilée. Les figures n'ont rien à voir avec la ressemblance ni la rhétorique, mais sont la condition sous laquelle les arts produisent des affects de pierre et de métal, de cordes et de vents, de lignes et de couleurs, sur un plan de composition d'univers. L'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de le peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts.

---

2. Herman Melville, *Le grand escroc*, Paris, Minuit, 1950, chap. 44.

Ce qui n'empêche pas que les deux entités passent souvent l'une dans l'autre, dans un devenir qui les emporte toutes deux, dans une intensité qui les codétermine. La figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard, et le personnage de Zarathoustra chez Nietzsche est déjà une grande figure de musique et de théâtre. C'est comme si des uns aux autres, non seulement des alliances, mais des bifurcations et des substitutions se produisaient. Dans la pensée contemporaine, Michel Guérin est un de ceux qui découvrent le plus profondément l'existence de personnages conceptuels au cœur de la philosophie ; mais il les définit dans un « logodrame » ou une « figurologie » qui met l'affect dans la pensée<sup>3</sup>. C'est que le concept comme tel peut être concept d'affect, autant que l'affect, affect de concept. Le plan de composition de l'art et le plan d'immanence de la philosophie peuvent se glisser l'un dans l'autre, au point que des pans de l'un soient occupés par des entités de l'autre. Dans chaque cas, en effet, le plan et ce qui l'occupe sont comme deux parties relativement distinctes, relativement hétérogènes. Un penseur peut donc modifier de façon décisive ce que signifie penser, dresser une nouvelle image de la pensée, instaurer un nouveau plan d'immanence, mais, au lieu de créer de nouveaux concepts qui l'occupent, il le peuple avec d'autres instances, d'autres entités, poétiques, romanesques, ou même picturales ou musicales. Et l'inverse aussi bien. *Igitur* est précisément un tel cas, personnage conceptuel transporté sur un plan de composition, figure esthétique entraînée sur un plan d'immanence : son nom propre est une conjonction. Ces penseurs sont « à moitié » philosophes, mais ils sont aussi beaucoup plus que philosophes, et pourtant ne sont pas des sages. Quelle force dans ces œuvres aux pieds déséquilibrés, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, beaucoup de romanciers anglais et américains, de Melville à Lawrence ou Miller, dont le lecteur découvre avec admiration qu'ils ont écrit le roman du spinozisme... Certes, ils ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différence de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur « athlétisme » à s'installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force.

À plus forte raison, les personnages conceptuels (et aussi les figures esthétiques) sont irréductibles à des *types psychosociaux*, bien qu'il y ait encore ici des pénétrations incessantes. Simmel puis Goffman ont poussé très loin l'étude de ces types qui semblent souvent instables, dans les enclaves ou les marges d'une société : l'étranger, l'exclu, le migrant, le

---

3. Michel Guérin, *La terreur et la pitié*, Arles, Actes Sud, 1990.

passant, l'autochtone, celui qui rentre dans son pays<sup>4</sup>... Ce n'est pas par goût de l'anecdote. Il nous semble qu'un champ social comporte des structures et des fonctions, mais ne nous renseigne pas directement pour autant sur certains mouvements qui affectent le Socius. Déjà, chez les animaux, nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal « vaut un chez-soi », ou que la famille est un « territoire mobile »). À plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve. Les ritournelles expriment ces dynamismes puissants : ma cabane au Canada... adieu je pars..., oui c'est moi il fallait que je revienne... On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être une déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps. Les champs sociaux sont d'inextricables nœuds où les trois mouvements se mêlent ; il faut donc, pour les démêler, *diagnostiquer de véritables types ou personnalités*. Le commerçant achète dans un territoire, mais déterritorialise les produits en marchandises, et se reterritorialise sur les circuits commerciaux. Dans le capitalisme, le capital ou la propriété se déterritorialisent, cessent d'être fonciers, et se reterritorialisent sur des moyens de production, tandis que le travail de son côté devient travail « abstrait » reterritorialisé dans le salaire : ce pourquoi Marx ne parle pas seulement du capital, du travail, mais éprouve le besoin de dresser de véritables types psychosociaux, antipathiques ou sympathiques, LE capitaliste, LE prolétaire. Si l'on cherche l'originalité du monde grec, il faudra se demander quelle sorte de territoire les Grecs instaurent, comment ils se déterritorialisent, sur quoi ils se reterritorialisent, et pour cela dégager des types proprement grecs (par exemple l'Ami ?). Il n'est pas toujours facile de choisir les bons types à un moment donné, dans une société donnée : ainsi l'esclave affranchi comme type de déterritorialisation dans l'empire chinois Tcheou, figure d'Exclu, dont le sinologue Tökei a fait le portrait détaillé. Nous croyons que les types psychosociaux ont précisément ce sens : dans les circonstances les plus insignifiantes ou les plus importantes, rendre perceptibles les formations de territoires, les vecteurs de déterritorialisation, les procès de reterritorialisation.

---

4. Cf. les analyses d'Isaac Joseph, qui se réclame de Simmel et de Goffman : *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

Mais n'y a-t-il pas aussi des territoires et des déterritorialisations qui ne sont pas seulement physiques et mentales, mais spirituelles – pas seulement relatives, mais absolues en un sens à déterminer plus tard? Quelle est la Patrie ou le Natal invoqués par le penseur, philosophe ou artiste? La philosophie est inséparable d'un Natal dont témoignent aussi bien *l'a priori*, l'innéité ou la réminiscence. Mais pourquoi cette patrie est-elle inconnue, perdue, oubliée, faisant du penseur un Exilé? Qu'est-ce qui va lui redonner un équivalent de territoire, comme valant un chez-soi? Quelles seront les ritournelles philosophiques? Quel est le rapport de la pensée avec la Terre? Socrate, l'Athénien qui n'aime pas voyager, est guidé par Parménide d'Élée quand il est jeune, remplacé par l'Étranger quand il a vieilli, comme si le platonisme avait besoin de deux personnages conceptuels au moins<sup>5</sup>. Quelle sorte d'étranger y a-t-il dans le philosophe, avec son air de revenir du pays des morts? *Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée.* Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs, et leurs traits personalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts. Tel ou tel personnage conceptuel pense en nous, qui ne nous préexistait peut-être pas. Par exemple, si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaye, ce n'est plus un type qui bégaye dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage: l'intéressant est alors «quelle est cette pensée qui ne peut que bégayer?». Par exemple encore, si l'on dit qu'un personnage conceptuel est l'Ami, ou bien qu'il est le Juge, le Législateur, il ne s'agit plus d'états privés, publics ou juridiques, mais de ce qui revient en droit à la pensée et seulement à la pensée. Bègue, ami, juge, ne perdent pas leur existence concrète, au contraire ils en prennent une nouvelle comme conditions intérieures à la pensée pour son exercice réel avec tel ou tel personnage conceptuel. Ce ne sont pas deux amis qui s'exercent à penser, c'est la pensée qui exige que le penseur soit un ami, pour qu'elle se partage en elle-même et puisse s'exercer. C'est la pensée même qui exige ce partage de pensée entre amis. Ce ne sont plus des déterminations empiriques, psychologiques et sociales, encore moins des abstractions, mais des intercesseurs, des cristaux ou des germes de la pensée.

Même si le mot «absolu» se révèle exact, on ne croira pas que les déterritorialisations et reterritorialisations de pensée transcendent les psychosociales, mais pas davantage qu'elles s'y réduisent ou en soient une abstraction, une expression idéologique. C'est plutôt une conjonction, un système de renvois ou de relais perpétuels. Les traits des personnages

---

5. Sur le personnage de l'Étranger chez Platon, Jean-François Mattéi, *L'étranger et le simulacre*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

conceptuels ont avec l'époque et le milieu historiques où ils apparaissent des rapports que les types psychosociaux permettent seuls d'évaluer. Mais, inversement, les mouvements physiques et mentaux des types psychosociaux, leurs symptômes pathologiques, leurs attitudes relationnelles, leurs modes existentiels, leurs statuts juridiques, deviennent susceptibles d'une détermination purement pensée et pensée qui les arrache aux états de choses historiques d'une société comme au vécu des individus, pour en faire des traits de personnages conceptuels, ou des *événements de la pensée* sur le plan qu'elle se trace ou sous les concepts qu'elle crée. Les personnages conceptuels et les types psychosociaux renvoient l'un à l'autre, et se conjuguent sans jamais se confondre.

Aucune liste de traits des personnages conceptuels ne peut être exhaustive, puisqu'il en naît constamment, et qu'ils varient avec les plans d'immanence. Et, sur un plan donné, différents genres de traits se mêlent pour composer un personnage. Nous présumons qu'il y a des *traits pathiques*: l'Idiot, celui qui veut penser par lui-même, et c'est un personnage qui peut muer, prendre un autre sens. Mais aussi un Fou, une sorte de fou, penseur cataleptique ou « momie » qui trouve dans la pensée une impuissance à penser. Ou bien un grand maniaque, un délirant, qui cherche ce qui précède la pensée, un Déjà-là, mais au sein de la pensée même... On a souvent rapproché la philosophie et la schizophrénie; mais, dans un cas, le schizophrène est un personnage conceptuel qui vit intensément dans le penseur et le force à penser, dans l'autre cas, c'est un type psychosocial qui refoule le vivant et lui vole sa pensée. Et les deux parfois se conjuguent, s'étreignent comme si à un événement trop fort répondait un état vécu trop difficile à supporter.

Il y a des *traits relationnels*: l'« Ami », mais un ami qui n'a plus de relation avec son ami que par une chose aimée porteuse de rivalité. C'est le « Prétendant » et le « Rival » qui se disputent la chose ou le concept, mais le concept a besoin d'un corps sensible inconscient, endormi, le « Garçon » qui s'ajoute aux personnages conceptuels. N'est-on pas déjà sur un autre plan, car l'amour est comme la violence qui force à penser, « Socrate amant », tandis que l'amitié demandait seulement un peu de bonne volonté? Et comment empêcher une « Fiancée » de prendre à son tour le rôle de personnage conceptuel, quitte à courir à sa perte, mais non sans que le philosophe lui-même ne « devienne » femme? Comme dit Kierkegaard (ou Kleist, ou Proust), une femme ne vaut-elle pas mieux que l'ami qui s'y connaît? Et qu'arrive-t-il si la femme elle-même devient philosophe? Ou bien un « Couple », qui serait intérieur à la pensée et ferait de « Socrate marié » le personnage conceptuel? À moins que l'on ne soit reconduit à l'« Ami », mais après une trop forte épreuve, une catastrophe indicible, donc en un nouveau sens encore, dans une mutuelle détresse, une mutuelle fatigue qui forment un nouveau droit de la pensée (Socrate

devenu juif). Non pas deux amis qui communiquent et se ressouvient ensemble, mais passent au contraire par une amnésie ou une aphasie capables de fendre la pensée, de la diviser en elle-même. Les personnages prolifèrent et bifurquent, se heurtent, se remplacent<sup>6</sup>...

Il y a des *traits dynamiques*: si avancer, grimper, descendre sont des dynamismes de personnages conceptuels, sauter à la manière de Kierkegaard, danser comme Nietzsche, plonger comme Melville en sont d'autres, pour des athlètes philosophiques irréductibles les uns aux autres. Et si nos sports aujourd'hui sont en pleine mutation, si les vieilles activités productrices d'énergie font place à des exercices qui s'insèrent au contraire sur des faisceaux énergétiques existants, ce n'est pas seulement une mutation dans le type, ce sont d'autres traits dynamiques encore qui s'introduisent dans une pensée qui « glisse » avec de nouvelles matières d'être, vague ou neige, et font du penseur une sorte de surfeur comme personnage conceptuel; nous renonçons alors à la valeur énergétique du type sportif, pour dégager la différence dynamique pure qui s'exprime dans un nouveau personnage conceptuel.

Il y a des *traits juridiques*, pour autant que la pensée ne cesse de réclamer ce qui lui revient en droit, et de s'affronter à la Justice depuis les présocratiques: mais est-ce le pouvoir du Prétendant, ou même du Plaignant, telle que la philosophie l'arrache au tribunal tragique grec? Et ne sera-t-il pas longtemps interdit au philosophe d'être Juge, tout au plus docteur enrôlé dans la justice de Dieu, tant qu'il n'est pas lui-même accusé? Est-ce un nouveau personnage conceptuel, quand Leibniz fait du philosophe l'Avocat d'un dieu partout menacé? Et les empiristes, l'étrange personnage qu'ils lancent, avec l'Enquêteur? C'est Kant qui fait enfin du philosophe un Juge, en même temps que la raison forme un tribunal, mais est-ce le pouvoir législatif d'un juge déterminant, ou le pouvoir judiciaire, la jurisprudence d'un juge réfléchissant? Deux personnages conceptuels très différents. À moins que la pensée ne renverse tout, juges, avocats, plaignants, accusateurs et accusés, comme Alice sur un plan d'immanence où Justice égale Innocence, et où l'Innocent devient le personnage conceptuel qui n'a plus à se justifier, une sorte d'enfant-joueur contre lequel on ne peut plus rien, un Spinoza qui n'a laissé subsister nulle illusion de transcendance. Ne faut-il pas que le juge et l'innocent se confondent, c'est-à-dire que les êtres soient jugés du dedans: non pas du tout au nom

---

6. On ne verra ici que des allusions sommaires: au lien d'Eros et de la *philia* chez les Grecs; au rôle de la Fiancée et du Séducteur chez Kierkegaard; à la fonction noétique du Couple selon Pierre Klossowski (*Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965); à la constitution de la femme-philosophe selon Michèle Le Dœuff (*L'étude et le rouet*, Paris, Seuil, 1989); au nouveau personnage de l'Ami chez Blanchot.

de la Loi ou de Valeurs, ni même en vertu de leur conscience, mais par les critères purement immanents de leur existence (« par-delà le Bien et le Mal, cela du moins ne veut pas dire par-delà le bon et le mauvais<sup>7</sup> »).

Il y a en effet des *traits existentiels* : Nietzsche disait que la philosophie invente des modes d'existence ou des possibilités de vie. C'est pourquoi il suffit de quelques anecdotes vitales pour faire le portrait d'une philosophie, comme Diogène Laërce sut le faire en écrivant le livre de chevet ou la légende dorée des philosophes, Empédocle et son volcan, Diogène et son tonneau. On objectera la vie très bourgeoise de la plupart des philosophes modernes ; mais le tire-bas de Kant n'est-il pas une anecdote vitale adéquate au système de la Raison<sup>8</sup> ? Et le goût de Spinoza pour les combats d'araignées vient de ce que ceux-ci reproduisent purement des rapports de modes dans le système de l'Éthique comme éthologie supérieure. C'est que ces anecdotes ne renvoient pas simplement à un type social ou même psychologique d'un philosophe (le prince Empédocle ou l'esclave Diogène), elles manifestent plutôt les personnages conceptuels qui l'habitent. Les possibilités de vie ou les modes d'existence ne peuvent s'inventer que sur un plan d'immanence qui développe la puissance de personnages conceptuels. Le visage et le corps des philosophes abritent ces personnages qui leur donnent souvent un air étrange, surtout dans le regard, comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux. Les anecdotes vitales racontent le rapport d'un personnage conceptuel avec des animaux, des plantes ou des rochers, rapport suivant lequel le philosophe lui-même devient quelque chose d'inattendu, et prend une ampleur tragique et comique qu'il n'aurait pas tout seul. Nous, philosophes, c'est par nos personnages que nous devenons toujours autre chose, et que nous renaissions jardin public ou zoo.

## Bibliographie

---

GUÉRIN, Michel (1990). *La terreur et la pitié*, Arles, Actes Sud.

JOSEPH, Isaac (1984). *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens.

KLOSSOWSKI, Pierre (1965). *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard.

LE DŒUFF, Michèle (1989). *L'étude et le rouet*, Paris, Seuil.

MATTÉI, Jean-François (1983). *L'étranger et le simulacre*, Paris, Presses universitaires de France.

---

7. Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, Paris, Mercure de France, 1900, 1<sup>re</sup> dissertation §17.

8. Sur cet appareil complexe, cf. Thomas de Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, Toulouse, Ombres, 1985.

MELVILLE, Herman (1950). *Le grand escroc*, Paris, Minuit.

NIETZSCHE, Friedrich (1900). *Généalogie de la Morale*, Paris, Mercure de France.

QUINCEY, Thomas de (1985). *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, Toulouse, Ombres.

# À LA SOURCE DU FIGURAL

---

Jean-François Lyotard

- **Connivence du désir avec le figural**

François Aubral

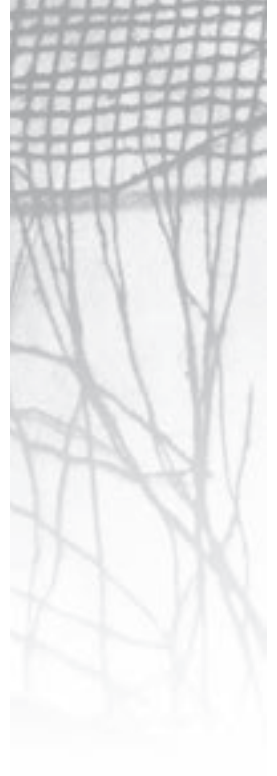
- **Variations figurales**

Jacques Aumont

- **Figurable, figuratif, figural**

Philippe Dubois

- **La question du figural**





Jean-François Lyotard<sup>1</sup>

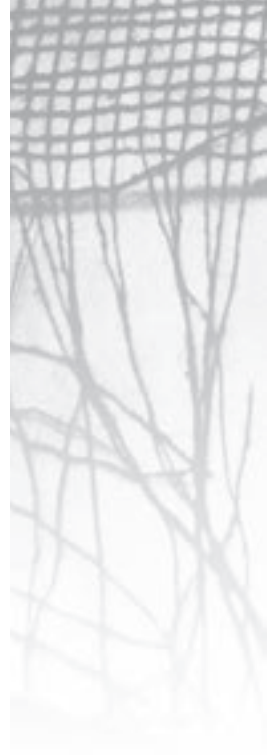
## CONNIVENCES DU DÉSIR AVEC LE FIGURAL

Il y a une connivence radicale de la figure et du désir. Elle est l'hypothèse qui guide Freud dans l'intelligence des opérations du rêve. Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de transgression: le «texte» du préconscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui le rendent méconnaissable, illisible; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte: elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires.

Regardons de plus près cette machinerie. Il est utile d'y distinguer trois sortes de pièces. La *figure-image*, celle que je vois dans l'hallucination ou le rêve, que me donnent le tableau, le film, est un objet posé à distance, thème; elle appartient à l'ordre du visible: tracé révélateur. La *figure-forme* est présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, mais en général non vue: c'est le tracé régulateur d'André Lhote; la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. La

---

1. Extrait de: Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271-279.



*figure-matrice* est invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme « originaire ». Elle est figure pourtant, non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violence faite aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient. Celle-ci atteste pourtant que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intelligibilité. Établir cette matrice dans un espace textuel, *a fortiori* systématique, ce serait l'imaginer comme une *ἀρχή*, ce serait nourrir à son endroit un double fantasme : celui d'une origine d'abord, ensuite celui d'une origine dicible. Or la matrice fantasmatique loin d'être une origine, atteste l'inverse, que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une *figure-image* hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial.

Image, forme et matrice sont figures en tant que chacune d'elles appartient à l'espace figural selon une articulation particulière, mais stricte. Freud nous a aidés à penser cette articulation à partir du modèle énergétique de l'arc réflexe. L'hypothèse économique qu'il en tire est que tout déplaisir est une charge, tout plaisir une décharge. Le plaisir obéit au principe selon lequel la décharge d'énergie est toujours recherchée par les moyens les plus expéditifs : il s'agit de ramener l'appareil psychique au minimum d'excitation<sup>2</sup>. En fonction de ce principe, l'énergie circule librement à l'intérieur du système psychique, prête à s'investir sur telle ou telle zone indifféremment du moment que cette zone offre une possibilité de décharge. Cette propriété des processus soumis au principe de plaisir révèle le caractère *non lié* de l'énergie qui y est employée. Quand, au contraire, l'usage de l'énergie est subordonné au principe de réalité, la fonction à laquelle il obéit n'est plus d'annuler toute tension, mais de maintenir l'énergie à niveau constant ; et surtout la décharge ne peut être obtenue sur n'importe quelle zone de l'appareil psychique, certaines de ces zones étant ouvertes les unes aux autres par le frayage, d'autres isolées par des barrières, et l'ensemble des liaisons d'association et d'exclusion étant sous contrôle du Moi. Le principe de cette réalité subordonne la possibilité de décharge à la transformation du rapport entre l'appareil et le monde extérieur, soit par l'usage du langage, soit par la motricité, soit les deux. Le cheminement de l'énergie procède donc à partir des perceptions et des souvenirs de perception par les représentations de mots vers les centres et les organes moteurs : ce que Freud nomme voie progrédiente<sup>3</sup>.

---

2. Il sera montré dans *Jenseits...* que le fonctionnement esquissé ici combine deux principes : celui d'inertie ou de Nirvana et celui de constance ; Eros étant essentiellement compromis avec la pulsion de mort, d'une part, et de l'autre avec la réalité.

3. Ce recensement très rapide correspond à *l'Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895) et aux paragraphes II et III du chapitre VII de la *Traumdeutung/L'Interprétation des rêves* (1900).

Cette description a beau être conduite sur le modèle de la psychophysique de Fechner, elle contient déjà, métaphoriquement, un thème qui ne sera jamais désavoué, et qui est essentiel à la situation du figural. L'espace où se meut l'énergie est qualitativement différent selon que celle-ci est liée ou non liée. L'espace du plaisir et celui de la réalité sont autres. C'est ce qui apparaît déjà dans l'analyse faite par Freud de la situation du très jeune enfant – qui est et reste la situation de l'homme. En présence d'une excitation provenant de l'« intérieur », alors que le processus secondaire n'est pas établi et ne permet pas d'aménager le monde extérieur en vue de réaliser la décharge, le sujet se trouve en état de « *motorische Hilflosigkeit* », de détresse motrice<sup>4</sup> : en l'absence de la « *spezifische Aktion*<sup>5</sup> » dont l'accomplissement soulagerait la pression du besoin, la satisfaction de ce dernier demeure entièrement sous la dépendance d'une personne extérieure. Ainsi va s'établir une dissociation entre trois données : la donnée motrice du mouvement réflexe, par exemple celui de la succion, qui accompagne la décharge ; la donnée affective de la satisfaction ; la donnée sensible de l'objet dont l'intercession a supprimé l'angoisse et permit la décharge. Quand le besoin réapparaîtra (excitation endogène), l'image d'objet et l'image motrice seront réinvesties en vue d'obtenir la décharge. « Le premier désirer doit avoir été un investissement hallucinatoire du souvenir de la satisfaction<sup>6</sup>. » Le désir naît donc par « étayage<sup>7</sup> » ; le sexuel en tant que recherche du plaisir prend appui, étai, sur la pulsion d'autoconservation ; celle-ci n'obtient satisfaction que par l'action spécifique d'un organe défini ; celui-là saisit le but pulsionnel (la satisfaction) et son objet (l'organe de l'action spécifique) comme des moyens de plaisir. Le désir se constitue comme puissance de plaisir sans satisfaction de besoin.

L'accomplissement du désir (*Wunscherfüllung*) contient en soi l'absence de l'objet. Cette absence est essentielle au désir et constitutive de son rapport à tout objet qui aura la prétention de se donner pour son objet. De même, on pourrait dire que l'« absence » de l'organe caractérise son usage du corps : les organes ne sont pas pris par le désir comme moyens de satisfaire le besoin, mais comme zones érogènes dont la mise en excitation induit la mise en scène fantasmatique. Le corps est ainsi détourné. Il est en outre morcelé : dans l'autoconservation, la fonction spécifique est en principe subordonnée à la survie de l'organisme dans son ensemble ; pour

4. *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), *Gesammelte Werke* (G.W.), XIV, S. 200 ; trad., p. 97.

5. *Esquisse*, trad., p. 317. *Drei Abhandlungen*, G.W., V, S. 33 ; trad., p. 17.

6. *Traumdeutung*, G.W. II/III, S. 604 ; trad., p. 509.

7. *Anlehnung*. Voir essentiellement *Drei Abhandlungen*, G.W., V, S. 82, 83, 86, 123-130 ; trad., p. 74-79 et 132-140. Le concept a été dégagé par Jean-Bertrand Laplanche et Jean Pontalis, « Étayage », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

le désir, chaque organe étant une zone érogène possible, l'investissement de la charge sur cet organe est à lui-même sa fin, s'il assure la production des fantasmes accomplissant le désir. On aperçoit ici quel bouleversement de l'espace réaliste et biologique accompagne l'étayage.

Freud en donne une idée lorsqu'il souligne l'importance de la régression<sup>8</sup>. L'accomplissement hallucinatoire est régressif en trois sens : d'abord parce qu'il suppose le parcours régrédient de l'appareil psychique, à l'inverse de ce qui se passe dans l'action spécifique. Celle-ci part de l'excitation, passe par les souvenirs, les traces verbales, les zones motrices, produit une transformation de la réalité, et finalement la satisfaction en tant que décharge à l'extérieur. Dans l'accomplissement de désir, l'excitation traverse les couches de l'appareil dans l'autre sens, et investit des souvenirs de perceptions avec une telle intensité qu'elle suscite l'hallucination. Régressif est donc le déplacement de l'énergie vers le pôle perceptif au lieu du pôle verbo-moteur. Cette régression est le résultat du principe de décharge immédiate à moindres frais ou principe de Nirvana. Mais il y a régression aussi en un sens historique, parce qu'il y a réactivation du souvenir de la première satisfaction : retour à l'expérience infantile. Et surtout la régression se caractérise par l'usage de « modes primitifs d'expression et de figuration à la place des modes habituels<sup>9</sup> » : « nous appelons régression le fait que dans le rêve la représentation retourne à l'image sensorielle d'où elle est sortie un jour<sup>10</sup> ». Il y a une « attraction que le souvenir visuel exerce sur la pensée séparée de la conscience<sup>11</sup> » ; c'est autant par elle que par l'action complémentaire de la censure que la régression se produit : dans l'élaboration de figures défigurées à la place de figures reconnaissables, et de rébus à la place de textes, c'est autant la force propre du désir en son espace et son accointance particulière avec la représentation qui opère, que l'interdit. Ici le figural est pensé comme l'antipode du verbal et du moteur, c'est-à-dire du principe de réalité nanti de ses deux fonctions, langage et action. À ces fonctions le désir tourne le dos.

Cette même altérité fait encore l'objet de l'analyse donnée ultérieurement pour caractériser l'inconscient<sup>12</sup>. C'est en effet par une mise en opposition continuelle avec l'espace dans lequel se produisent les processus sous contrôle préconscient que Freud essaie de rendre intelligible l'espace inconscient. Les quatre traits qu'il retient sont : d'abord

8. Voir en particulier *Traumdeutung*, G.W., II/III, chap. VII, § 2.

9. *Ibid.*, S. 554 ; trad., p. 466. Le passage cité a été ajouté en 1914.

10. *Ibid.*, S. 550 ; trad., p. 461.

11. *Ibid.*, S. 553 ; trad., p. 464.

12. *Das Unbewusste*, G.W., X, S. 294 ; trad. dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952, p. 96-98.

l'absence de « négations, de doutes, de tout degré dans la certitude », ou « absence de contradiction<sup>13</sup> » : les « jugements » inconscients n'ont pas de modalité et pas de qualité, ils sont toujours assertifs et positifs. Deuxièmement, « il y règne (dans l'inconscient) une beaucoup plus grande mobilité des intensités d'investissement<sup>14</sup> » : Freud nomme ici processus primaire cette non-liaison de l'énergie; les mouvements « libres » de cette énergie sont, dit-il, le déplacement et la condensation. Ces opérations sont explicitement posées ici comme faisant échec au processus secondaire, c'est-à-dire à la perception, à la motricité et au *langage articulé*. Le troisième trait des processus inconscients est qu'ils sont « *intemporels*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, qu'ils ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, qu'ils n'ont absolument aucune relation avec le temps<sup>15</sup> ». Enfin, les processus inconscients « n'ont aucun égard à la réalité », ils sont soumis au principe de plaisir, à la « substitution de la réalité psychique à la réalité extérieure<sup>16</sup> ». De sorte que ces processus non seulement n'entrent pas dans les catégories du jugement (modalité, qualité), mais n'obéissent même pas aux contraintes fondamentales du discours : la condensation viole les contraintes lexicales, le déplacement et l'ignorance de la temporalité, celles de la syntaxe ; quant à l'indifférence à la réalité, elle manifeste proprement le refus de considérer la référence et le mépris de la dimension de désignation. Les deux espaces du discours, celui du système et celui de la référence, sont transgressés dans les processus inconscients. L'espace où ceux-ci s'inscrivent et qu'ils engendrent est donc un autre espace, il diffère de celui du système en ce qu'il est mobilité incessante ; de celui de la référence en ce qu'il prend les mots pour les choses. La mobilité dans le champ systématique de la langue et de l'ordre discursif y induit des courts-circuits de sens et des « non-sens » ; la transgression de la distance référentielle ramène à la magie, à la « toute-puissance de la pensée ». Violation des deux négations par conséquent : de la négativité qui tient à distance les termes du système, et de celle qui tient à distance variable l'objet du discours.

On voit qu'il ne suffit pas de dire que l'inconscient, c'est l'introduction de la seconde, comme variabilité, dans la première. Une telle réflexion risquerait de conduire à opposer à la philosophie du système

---

13. *Ibid.*, S. 285 et 286 ; trad., p. 97-98. Dans le même sens, on trouve dans les *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1932) les précisions suivantes : « Tous les modes de langage propres à traduire les formes les plus subtiles de la pensée : conjonctions, prépositions, changements de conjugaison et de déclinaison, tout cela est abandonné, faute de moyens d'expression, seuls les matériaux bruts de la pensée peuvent encore s'exprimer comme dans une langue primitive, sans grammaire » (G.W., XV, S. 29 ; trad. : *Nouvelles conférences*, 1952).

14. *Das Unbewusste*, G.W., X, S. 285 ; trad., p. 97.

15. *Ibid.*, S. 286 ; trad., p. 97.

16. *Ibid.*, S. 286 ; trad., p. 97-98.

une philosophie du « geste » phénoménologique, du chiasme, de la profondeur. Mais l'espace inconscient en son fond n'est pas davantage celui du geste que celui des invariants. C'est un espace topologique. Si l'on peut se méprendre à ses effets, c'est que du point de vue du langage, la transgression de l'espace systématique par des déplacements et condensations peut aussi bien être imputée à la mobilité caractéristique de l'espace de référence (espace sensible) qu'à celle du processus primaire. Ce recouvrement des deux fonctions n'est peut-être pas lui-même innocent. La force qui se meut à toute allure dans l'espace sauvage de la non-liaison peut, grâce à lui, se faire passer pour la gracieuse, spacieuse mobilité du geste gestateur des philosophies du corps-conscience. Ce qui incite à la confusion, mais en même temps nous oblige à nous en méfier, c'est que parmi les opérations du rêve, il n'y a pas seulement la distorsion condensant et déplaçant les unités du rêve, il y a la prise en considération de la figurabilité : n'est-ce pas la preuve qu'on a affaire à la dimension de désignation ? Que c'est elle qui, rabattue dans le cours du discours et dans l'espace bien réglé et bien tempéré qui est celui de la communication, y jette le désordre, des effets de sens qui ne procèdent pas de la signification ni de la syntaxe, mais de la vue ?

À s'en tenir là, on bâtira peut-être une philosophie du sujet, on se rendra incapable de comprendre le rêve, et en général le symptôme. Ce n'est pas l'espace esthétique qui vient s'appliquer sur l'espace linguistique dans le rêve, l'étendue corporelle elle-même est pour ainsi dire élargie au-delà des dimensions mondaines qui sont les siennes en état de veille. Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous *dormons* en rêvant, et que justement la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n'a pas seulement pour fonction d'éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps<sup>17</sup> ; et surtout, que ce monde qui se creuse et s'offre à l'intérieur de la scène corporelle en expansion, les figures qui s'y produisent n'y sont nullement régies par les règles de la connaturalité, par les directions de l'espace perceptif, par la constitution en profondeur qui fait des choses « réelles » avec des signes nous offrant une de leurs faces et nous masquant les autres. Dans le rêve et dans le symptôme névrotique, ces propriétés de la figure mondaine disparaissent.

Si bien qu'au moment où Freud nous apprend que l'une des opérations essentielles du rêve est la figuration, méfions-nous : nous avons le devoir d'en induire qu'on est sorti de l'ordre du langage, mais aussi celui de supposer qu'on n'est plus non plus dans la distance référentielle ou mondaine, s'il est vrai que cette figure n'est pas plus *liée* aux contraintes

---

17. Mahmoud Sami-Ali, « Préliminaire d'une théorie psychanalytique de l'espace imaginaire », *Revue française de psychanalyse*, t. XXXIII, janvier/février 1969, p. 25-78.

de la désignation (au nombre desquelles se trouvent à la fois la variabilité du point de vue et l'unilatéralité du visible), qu'à celles de la langue. On a bien affaire à une représentation, mais les règles de l'espace scénique ne sont plus celles de l'espace sensible. Ce n'est pas seulement le texte de l'auteur qui est caviardé, surimprimé, brouillé, c'est aussi la figure des acteurs, la place où ils se tiennent, leur vêtement, leur identité; quant aux décors, ils changent en pleine action, sans crier gare. L'action elle-même n'a pas d'unité.

Nous pouvons maintenant revenir à nos rangs de figures et spécifier leurs articulations respectives avec l'espace inconscient. La *figure-image* est celle qui se donne à voir sur la scène onirique ou quasi onirique. Ce qui y subit violence, ce sont les règles de formation de la chose perçue. La figure-image déconstruit le percept, elle s'accomplit dans un espace de différence. Nous pouvons l'articuler avec précision: ce qu'elle déconstruit est le contour de la silhouette; elle est la *transgression du tracé révélateur*. On en a une illustration rigoureuse dans ce dessin de Picasso (fig. 1) où ce qui fait l'objet de la déconstruction, c'est le bord, la ligne qui marque qu'il y a point de vue unique et réifiant; la coexistence de plusieurs contours induit la simultanéité de plusieurs points de vue. La scène où cette femme dort n'appartient pas à l'espace «réel», elle tolère qu'en un même lieu et en un même temps un même corps offre plusieurs positions. Indifférence érotique au temps, à la réalité, à l'exclusion des postures. D'autres exemples analogues devraient être cherchés pour la déconstruction des valeurs et des couleurs (cf. *Discours, figure*, p. 406).

La *figure-forme* est celle qui soutient le visible sans être vue, sa nervure; mais on peut la rendre visible elle-même. Sa relation à l'espace inconscient est donnée par la transgression de la *bonne forme* (Gestalt). La «bonne forme» est la forme pythagoricienne et néo-platonicienne. Elle relève d'une tradition géométrique euclidienne. Une philosophie, voire une mystique, du nombre et de sa valeur cosmique lumineuse s'appuie sur elle<sup>18</sup>. Cette forme est apollinienne. Au contraire, la figure-forme inconsciente, la forme en tant que figurale, serait une anti-bonne forme, une «mauvaise forme». On pourrait la dire dionysiaque, en tant qu'énergétique indifférente à l'unité de l'ensemble.

---

18. Celle qui est recueillie dans le livre de Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1931; et dans la philosophie plastique de Lhote.



FIGURE I

Il n'est sans doute pas facile d'en trouver des exemples dans l'art, s'il est vrai que celui-ci exige qu'Apollon coopère avec Dionysos. *L'action painting* de Pollock, au moins dans les expressions de la période 1946-1953 où est conduit sans concession à son terme le procédé du dripping (qu'on pourrait appeler *passion painting*), pourrait nous donner une idée de ce que peut être la mauvaise forme. Écran plastique entièrement recouvert de coulures chromatiques, absence de toute construction au trait, et même de tout tracé, disparition des effets d'écho ou de rythme provenant des répétitions ou des reprises de formes, de valeurs ou de couleurs à la surface du tableau, *a fortiori* élimination de toute figure reconnaissable : il semble bien que nous soyons passés du côté du délire bacchique, descendus dans le sous-sol où les « invariants » plastiques, au moins l'invariant linéaire, passent à l'ébullition, où l'énergie circule à toute vitesse d'un point à l'autre de l'espace pictural en interdisant à l'œil de se poser nulle part, d'investir serait-ce un instant sa charge fantasmagorique ici ou là<sup>19</sup>.

19. Ce disant, je m'éloigne de l'interprétation phénoménologico-existentielle qu'Italo Tomassoni donne de l'œuvre de Pollock, dans *Pollock*, Firenze, Sadea, 1968. André Breton voyait, je pense, plus juste, quand il écrivait au sujet d'Arshile Gorky, peintre proche de Pollock, et dès leurs tout premiers débuts : « je dis que l'œil n'est pas ouvert

Enfin la *figure-matrice*. Non seulement elle n'est pas vue, mais elle n'est pas plus visible qu'elle n'est lisible. Elle n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel : elle est la différence même, et comme telle ne souffre pas ce minimum de mise en *opposition* qu'exige son expression parlée, ou de mise en image ou en forme que suppose son expression plastique. Discours, image et forme la manquent pareillement, elle qui réside dans les trois espaces ensemble. Les œuvres d'un homme ne sont jamais que les rejetons de cette matrice ; elle peut s'entr'apercevoir peut-être à travers leur superposition, en épaisseur<sup>20</sup>. Mais la confusion

---

tant qu'il se borne au rôle passif de miroir, même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante : exceptionnellement limpide, ou pétillante, ou bouillonnante, ou facettée ; – que cet œil me fait l'effet d'être non moins mort que celui des bœufs abattus s'il se montre seulement capable de *réfléchir* – qu'il réfléchisse l'objet sous un seul ou sous plusieurs de ses angles, au repos ou en mouvement, que cet objet s'inscrive dans le monde de veille ou dans le monde onirique. Le trésor de l'œil est ailleurs : la plupart des artistes en sont encore à retourner en tous sens le cadran de la montre sans se faire la moindre idée du *ressort* caché dans la boîte opaque./Le ressort de l'œil... Arshile Gorky est pour moi le premier peintre à qui se soit entièrement dévoilé ce secret. L'œil ne saurait être fait, en dernier recours, pour inventorier, comme celui des huissiers ou pour jouir d'illusions de fausse reconnaissance comme celui des maniaques » (*Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965 [1928], p. 196-197). Il faut noter la différence totale de fonction qu'assume une peinture qui présente la forme-figurale auprès de celle qui présente l'image-figurale. Les deux espaces ne sont pas compatibles. L'espace du dessin de Picasso reste acceptable, même aimable : c'est l'espace imaginaire, sans doute arraché au silence de la psyché individuelle, et jeté sous *nos yeux* collectifs ; néanmoins le désir continue d'y trouver accomplissement, parce que l'objet (même déconstruit) continue d'être offert sur la scène représentative. Les coulures formelles ou plutôt anti-formelles de Pollock, qui présentent le mouvement du désir lui-même et non plus de son objet hallucinatoire, ne peuvent pas être investies par le principe de plaisir ; le désir ne désire pas se voir, il désire se perdre, en se déchargeant sur et dans l'objet. L'espace de Pollock est un espace de charge maxima ; pas de perte envisageable, parce que pas d'issue chosiste ou gestaltiste. Du surréalisme au courant abstrait lyrique américain de l'après-guerre, il y a précisément le renversement de l'*image* figurale en *forme* figurale, l'activité déconstructive cesse de ne s'attaquer qu'aux silhouettes visibles et d'y surimprimer des contours visionnaires, elle s'en prend à l'espace même de la mise en scène, au tracé régulateur, au ressort de l'œil. Dali incarne la conservation acharnée de l'espace scénique, tandis que par Matta, Gorky, Pollock, le sondage et l'exhibition de son sous-sol commencent. A. Breton l'avait pressenti : « Matta porte bien autrement loin la désintégration des aspects extérieurs : c'est que, pour qui sait voir, tous ces aspects sont *ouverts*, ouverts non seulement comme la pomme de Cézanne à la lumière, mais à tout le reste, y compris *les autres corps opaques*, qu'ils sont constamment prêts à fusionner, que dans cette fusion *seule* se forge une clef, qui est le seul passe-partout de la vie [...] C'est ainsi, également, qu'il nous convie sans cesse à un *nouvel espace*, en rupture délibérée avec l'ancien, puisque ce dernier n'a de sens qu'autant qu'il est distributif de corps élémentaires et fermés » (*Ibid.*, p. 192-193 ; cf. *Discours, figure*, p. 411).

20. C'est la méthode que préconise Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

des espaces qui règne «à l'origine» est telle que les mots y étant traités comme des choses et comme des formes, les choses comme des formes ou des mots, les formes comme des mots ou des choses, la déconstruction ne porte plus seulement sur le tracé textuel comme dans la figure littéraire, sur le tracé révélateur comme dans l'image figurale ou sur le tracé régulateur comme dans la forme figurale mais sur le lieu où se tient la matrice, lieu qui appartient à la fois à l'espace du texte, à celui de la mise en scène et à celui de la scène: écriture, géométrie, représentation – chacune déconstruite du fait de l'immixion des deux autres. Il faut s'y attarder avec Freud<sup>21</sup>.

Tels sont donc les modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité: transgression de l'objet, transgression de la forme, transgression de l'espace.

## Bibliographie

---

- BRETON, André (1965 [1928]). *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1900). *Traumdeutung*, Gesammelte Werke, II/III; (1967). *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1905). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Gesammelte Werke, I; (1962). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1915). *Das Unbewusste*, Gesammelte Werke, X; (1952). «L'inconscient», *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1926). *Hemmung, Symptom und Angst*, Gesammelte Werke, XIV; (1965). *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1950). *Aus den Anfängen des Psychoanalyse*, Londres, Imago; (1956). *Naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1952). *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- GHYKA, Matila C. (1931). *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard.
- LAPLANCHE, Jean-Bertrand et Jean PONTALIS (1967). *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- MAURON, Charles (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti.
- SAMI-ALI, Mahmoud (1969). «Préliminaire d'une théorie psychanalytique de l'espace imaginaire», *Revue française de psychanalyse*, t. XXXIII, janvier/ février, p. 25-78.
- TOMASSONI, Italo (1968). *Pollock*, Florence, Sadea.

---

21. C'est fait d'ailleurs ici-même.

François Aubral<sup>1</sup>

## VARIATIONS FIGURALES

La récente disparition de Jean-François Lyotard éveille les figures de l'émotion, de l'admiration et de l'hommage. Nous sommes cependant nombreux à savoir que son exigence théorique et son acuité intellectuelle, toujours à la pointe, souvent de malice, ridiculiserait toute évocation de sa mémoire à la manière d'un éloge. Son sourire remettrait vite qui s'y risquerait sur des chemins plus critiques, au sens philosophique du terme.

Commençons donc par un constat. Lyotard a construit le concept de «figural». Ce concept a le bonheur de vibrer loin dans le temps et la mémoire; il a de surcroît

*Il y a une connivence radicale de la figure et du désir. Elle est l'hypothèse qui guide Freud dans l'intelligence des opérations du rêve. Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de transgression: le «texte» du préconscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui le rendent méconnaissable, illisible; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte: elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires<sup>2</sup>.*

Jean-François LYOTARD

1. Extrait de: François Aubral, *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, 1999, p. 197-209.
2. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.

le mérite de jouer un rôle dynamiseur tant des créations de nombreux artistes contemporains que des interprétations de la philosophie esthétique et de la critique d'art.

Figure. L'espace sémantique de ce mot est « divers et ondoyant », dans le sens où Montaigne écrivait : « Certes, c'est un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme<sup>3</sup>. » Il déploie ses infinies variations dans le langage courant, celui de la rhétorique, de la danse, des mathématiques, des arts plastiques et de l'Esthétique. Le vouloir enfermer dans une définition précise et rigoureuse reviendrait à le dénaturer et à trahir sa puissance, son énergétique et ses vertus plurielles. Autant de raisons pour avancer, d'entrée de jeu, que nos propos ne seront ni exhaustifs ni scientifiques, mais adopteront le style de la libre variation qui, à notre sens, correspond le moins mal au sujet de cette réflexion. Tenter de réduire la figure à un concept philosophique dont l'extension et la compréhension seraient définitivement et strictement déterminées exposerait aux risques d'un théoricisme fermé, radicalement étranger aux faits, gestes et circonvolutions de la figure. S'interdire, en revanche, des analyses spécifiques, réparties au fil du temps et subjectivement choisies pour leur valeur exemplaire, aboutirait à priver la figure de ses multiples facettes et de sa valeur effective, sous bien des rapports parente de l'activité critique et créatrice. La figure ne se livre pas d'emblée : elle se présente, le plus souvent, sous des airs protéiformes.

## ■ Le figural

L'élaboration du concept de « figural » par Jean-François Lyotard part d'un mouvement de protestation : « le donné n'est pas un texte [...] il y a en lui une épaisseur ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir<sup>4</sup> ». Lyotard s'oppose à la réduction de toute réalité à des données de langue et conteste à la linguistique le pouvoir hégémonique qu'elle a parfois tendance à s'arroger. Le réel ne s'identifie pas à un autre relevant du pur *logos* qu'il suffirait de décrypter. Cet autre n'est pas d'abord parole mais visage : « le visage est la présence de la parole » écrit Lyotard, prenant la défense de l'œil qui, selon André Breton, « existe à l'état sauvage<sup>5</sup> ». Lyotard, contre Lacan et la tradition de l'hégémonie du *logos*, entend s'en prendre à la « suffisance du discours ». Cette démarche l'a conduit du côté de l'art :

3. Michel de Montaigne, *Essais I*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1965, chapitre I, p. 10.

4. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 9.

5. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965 [1928], p. 1, cité par Lyotard, *op. cit.*, p. 11.

Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification*. L'art est posé dans l'altérité en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique. L'art veut la figure, la « beauté » est figurale, non liée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à « voir »<sup>6</sup>.

Ce texte éclaire la nature du symbole sous un jour nouveau. Si ce dernier donne à penser, Hegel et la phénoménologie en conviennent, il donne aussi à voir et sa transcendance est figure. Or, cette figure est voulue par l'art qui cherche une beauté « figurale ». Cette part d'ombre de l'ordre du rythme, et non pas du discours, renvoie à une altérité de la parole qui la met en prise directe avec la plasticité et avec le désir. Par la médiation du « figural », la figure est travaillée par le libidinal, comme c'est le cas dans le rêve, selon Freud. Loin d'une forme plate qui découpe le contour, elle devient épaisseur, intensité, désir. La figure se fait chair, mais ne donne de la chair que sa vibration sur le mode de l'affect. La figure ne se limite plus à une simple extériorité révélant et constituant la forme des choses, leur dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans. Elle opère comme pulsions en acte, et non plus seulement interprétation de la parole. Elle manifeste et donne à voir l'irréductible profondeur du désir aux prises avec lui-même par-delà le langage et toute herméneutique. Le « figural » dans l'art met la libido au travail, car l'œil est à la fois « force » et « dans la parole ». Le « figural » n'est plus du côté de la « signification » et de la « rationalité », mais de l'« expression » et de l'« affect »<sup>7</sup>.

## ■ Visible, invisible

En instaurant le figural au centre de sa problématique esthétique et critique, Lyotard fabrique un concept. Or ce genre d'événement, la construction d'un concept, n'arrive pas n'importe comment et dans n'importe quelles conditions. Pour qu'il soit possible et philosophiquement fécond, il faut qu'à un moment donné de l'histoire réflexive, un concept ou une notion antérieure, ici, la figure et le figuratif, ne correspondent plus à un certain nombre de composantes théoriques que l'on voudrait prendre en compte, articuler et regrouper : d'où la nécessité de construire un nouveau concept. Un concept, comme le remarque Deleuze, a par

6. Lyotard, *Discours, figure, op cit.*, p. 13.

7. *Ibid.*, p. 15.

ailleurs une histoire et un devenir<sup>8</sup>. Dans l'histoire, nous distinguerons l'histoire immédiate, contemporaine, celle qui apporte les éléments précis qui vont, en s'articulant, donner naissance au concept. Quant à l'histoire passée du concept, qui sera l'objet de la plus grande partie de ces variations figurales, elle remonte loin dans la pensée : elle pointe les temps forts du concept, non encore exprimé dans sa totalité, mais clairement esquissé dans des contextes très différents.

L'histoire immédiate du concept de figural met en évidence la force de la démarche phénoménologique. Son analyse critique prend conscience des limites de la notion de figure, entendue dans le sens classique de forme. L'opposition figuratif/non figuratif dans les arts confine alors au dilemme « mal posé », à l'aporie magistralement énoncée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* : « Voilà pourquoi le dilemme de la figuration et de la non-figuration est mal posé : il est à la fois vrai et sans contradiction que nul raisin n'a jamais été ce qu'il est dans la peinture la plus figurative, et que nulle peinture, même abstraite, ne peut éluder l'Être, que le raisin du Caravage est le raisin même<sup>9</sup>. » Ces propos s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion beaucoup plus vaste menée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* et dans *Le visible et l'invisible*, livre que l'auteur n'a pas eu le temps d'achever et dont Claude Lefort a établi le texte, sans omettre les précieuses notes de travail<sup>10</sup> : Lyotard fait à maintes reprises référence à ces ouvrages dans *Discours, Figures*. « Ceci, poursuit Merleau-Ponty, veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence<sup>11</sup>. »

Lyotard mesure le poids théorique de la notion de « surréflexion » proposée par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* :

[cette] surréflexion [...] ne couperait pas [...] les liens organiques de la perception et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser, de réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance, d'en parler non pas selon la loi de significations de mots inhérents au langage donné, mais par un effort peut-être difficile, qui les emploie à exprimer au-delà d'elles-mêmes notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites<sup>12</sup>.

8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'un concept? », dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 21-27.

9. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1960, p. 87.

10. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 1964.

11. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 85.

12. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 61, cité par Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 53-54, note 1.

Parvenue à ce stade de réflexion, la phénoménologie rencontre, derrière la forme perçue, ses contours et sa figure, une épaisseur, une profondeur, de l'invisible, du non-dit, comme une absence présente pour un sujet à la fois voyant et visible. Le visible et l'invisible seraient entrelacés, Merleau-Ponty parle d'entrelacs, de chiasme<sup>13</sup>. Dans la palpitation du regard s'inscrivent à la fois l'objet et sa disparition; dans la vision, «l'articulation du regard et des choses<sup>14</sup>» révèle «l'étrange adhérence du voyant et du visible». Cette thèse, véritable expérience de pensée, acte réflexif qui affirme que derrière la forme figurée et la figuration des objets existe une zone d'invisibilité qui en constitue la présence, se développe et constitue le centre de gravité du *Visible et l'invisible*. Lyotard commence par se placer sur ce terrain qui, par-delà la *logos*, ouvre les perspectives du voir où le visible trouve son ultime dimension dans l'invisible. Merleau-Ponty écrit même, dans ses «notes de travail», un texte daté de 1960, intitulé «Visible-Invisible» dont nous citerons largement le début parce qu'il a eu une puissante valeur de dynamiseur théorique et d'activateur de pensée. Nous y rencontrons, à la quatrième ligne le néologisme «figural». Il convient, pour notre propos, d'en évaluer l'enjeu, la portée et les conséquences :

Quand je dis que tout visible 1) comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, 2) même en ce qu'il a de figural ou de figuratif, n'est pas un *quale* objectif, un en Soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, naît en silence sous le regard (quand il naît de face, c'est à partir de l'horizon, quand il entre en scène latéralement, c'est «sans bruit» – au sens où Nietzsche dit que les grandes idées naissent *sans bruit*), – donc, si l'on entend par visible le *quale* objectif, n'est en ce sens pas visible, mais *Unverborgen*. Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un «*punctum caecum*», que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit, – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une *contradiction* [...] – Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité [...] – L'invisible du visible. C'est son appartenance à un rayon de monde<sup>15</sup>.

Merleau-Ponty fait ici une référence explicite à Heidegger qui dans «L'origine de l'œuvre d'art» parle de «la nécessité de dire l'essence de la vérité dans le mot, *Unverborgenheit*<sup>16</sup>», mot intraduisible, écrit en allemand dans les notes de Merleau-Ponty, induisant le notion d'éclaircie, de vérité qui apparaît ici, dans l'art, d'une certaine manière visible, mais nécessairement aussi voilée.

13. Merleau-Ponty, «L'entrelacs-le chiasme», dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 172-204.

14. *Ibid.*, p. 178.

15. *Ibid.*, p. 300.

16. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 66.

L'affirmation de la présence nécessaire d'une épaisseur d'invisibilité essentielle et constitutive du visible est une fois de plus claire et forte : ce texte conforte Lyotard dans ses recherches sur le non-dit, cette part anti-logique de l'être. Cela posé, l'occurrence du mot « figural » doit être évaluée. Nous sommes dans une note de travail destinée à être réécrite : ce qui présente l'avantage de nous mettre en présence de la pensée vivante en train de naître et d'inventer sa formulation. L'hésitation et la remise à plus tard de la légitimation ultime sont encore possibles : le texte relève encore de l'intuition philosophique en état de gestation et de recherche. Merleau-Ponty écrit de tout visible : « même en ce qu'il a de figural ou de figuratif ». Ce « ou » dénote clairement l'existence d'un problème. Il y a quelque chose de nouveau à dire, un non-dit à énoncer, d'où l'intervention du néologisme « figural ». Mais cette notion n'est pas encore émancipée de celle qu'elle dépasse, en la circonstance du « figuratif », et peut encore lui être comparée. À ce stade de l'analyse, nous lisons que le « figural » est en train de se constituer linguistiquement, sémantiquement et philosophiquement en marquant sa différence de nature avec le figuratif, tout en se comparant à lui après l'avoir pour ainsi dire tiré vers lui puisqu'il vient en premier ; le figuratif, bien que placé en second, n'est plus tout à fait ce qu'il était. On assiste à un télescopage, une sorte de perturbation et de brouillage entre les deux notions. La part d'invisibilité investit en effet ce qui ne serait plus la figure classique dans l'emploi courant du terme figuratif : le figural s'instaure dans un travail qui s'opère à travers une mutation du figuratif. Il découle de l'intervention d'un espace d'invisibilité dans la visibilité de la figure. L'invisible est inhérent au visible, « même » en ce qu'il a de figuratif, ce qui produit sa figurabilité. Cet invisible intervient « latéralement », « sans bruit », presque en douceur, sous-jacent, dissimulé mais « non caché », comme le dit littéralement l'allemand « *unverborgen* ». La référence à Nietzsche renforce la nature de la démarche qui correspond à un déplacement théorique essentiel puisque, pour Merleau-Ponty, il est question de dire l'être à un autre niveau et sous un autre rapport. La perception classique s'invalidé et devient « imperception » ; quant à la conscience, dernier bastion classique de la phénoménologie, elle se transforme, n'en déplaise à Descartes que Merleau-Ponty a esthétiquement critiqué, notamment dans *L'œil et l'esprit*<sup>17</sup>, en « *ponctum caecum* », « point aveugle ». Le figural est un acteur contemporain de l'ébranlement de la toute-puissance de la conscience. Derrière et au fondement du visible, il y a un monde, invisible. Merleau-Ponty le désigne, sans le capturer dans une définition définitive. Nous savons par ailleurs qu'il était loin de mésestimer le rôle théorique de la psychanalyse lorsqu'il lui reconnaissait non pas le pouvoir de révéler une vérité ou un sens caché, mais celui

---

17. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 36-60.

d'ouvrir un monde de possibles. Méditant sur la relation entre la vie et la création picturale de Cézanne, il fut particulièrement éloquent sur ce point :

La psychanalyse n'est pas faite pour nous donner, comme les sciences de la nature, des rapports nécessaires de cause à effet, mais pour nous indiquer des rapports de motivation qui, par principe, sont simplement possibles. Ne nous figurons pas le phantasme du vautour chez Léonard, avec le passé infantile qu'il recouvre, comme une force qui déterminât son avenir. C'est plutôt, comme la parole de l'augure, un symbole ambigu qui s'applique d'avance à plusieurs lignes d'événements possibles<sup>18</sup>.

Cette remarque ne nous autorise cependant pas à affirmer que Merleau-Ponty a posé l'équation : l'invisible nécessaire au visible est égal à l'inconscient freudien. Sa pensée phénoménologique et surtout sa philosophie de la liberté lui interdisaient le franchissement de ce cap, trop plein de dangers à ses yeux.

L'originalité de Lyotard fut de ne pas hésiter à dépasser cette limite, et, qui plus est, sur le mode d'une véritable transgression, aussi bien physique que métaphysique. Il semble juste de penser que, s'il a reçu en héritage de la phénoménologie l'espace du « figural », l'idée que, par-delà le visible, l'invisible prime, il a trouvé cet espace imprécis à ses yeux, voire parfois désert, et a choisi volontairement de le remplir avec l'inconscient freudien et la science des rêves. Ce remplissage constitue historiquement le concept de « figural » tel que nous l'entendons à partir de Lyotard qui emprunte à Freud la seconde composante majeure du concept qu'il vient de fabriquer.

## ■ Le figural et le travail du rêve

La liaison entre le figural, ou la figure en tant qu'elle s'instaure par le désir, et le rêve, dans le sens freudien, est fondatrice pour Lyotard. Avec le figural, il y a comme du rêve qui travaille. Dans la *Science des rêves*<sup>19</sup>, *Die Traumdeutung*, Freud aborde le problème du travail du rêve qu'il interprète, de façon générale, comme la réalisation d'un désir. Mais le rêve, remarque Lyotard, n'est pas pour Freud « parole du désir mais œuvre<sup>20</sup> ». Lorsque le rêve intervient sur la parole, c'est pour en violenter l'ordre, la transgresser. La figure, dans son rapport au désir, se trouve « en bordure du discours, elle est sa forme ». C'est ainsi que, toujours selon Lyotard, quand Freud

18. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 42.

19. *La science des rêves, Die Traumdeutung*, est tirée de *L'interprétation des rêves*, paru aux Presses universitaires de France.

20. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 237.

introduit le terme *Phantasie*, il y voit à la fois la « façade du rêve » et la « forme préparée en son fond ». Le rêve, pour Freud, travaille; il travaille sur le discours; non pas en créant un autre discours qui viendrait l'interpréter ou le traduire, mais en opérant une transformation (« transformer »: *umformen*). La distance entre le contenu latent (*Traumgedanke*) et le contenu manifeste correspond à un changement de nature, et non à un discours sur le discours. On se rend compte de cette situation en remarquant que si « Freud assimile le *Traumgedanke* à un texte et la *Traumarbeit* ("travail du rêve") à un ensemble d'opérations portant sur la signification du texte », ces opérations sont d'un autre ordre que celui du langage. Entre le contenu latent, qui relève du désir, et le contenu manifeste du rêve, le travail du rêve opère une « transformation », *Entstellung*<sup>21</sup>. Cette transformation n'est pas traduction, interprétation ou commentaire, mais, comme on traduit souvent en français, transposition. Laplanche et Pontalis<sup>22</sup> préfèrent transformation et précisent qu'il s'agit d'une défiguration. Lyotard note qu'en allemand *sich entstellen* dit « se défigurer » et que *die Sprache entstellen* revient à « faire violence au langage ». Le sens du figural réside dans cette transformation du désir latent. Il est marqué par un triple mouvement, celui de la « privation », du « prélèvement (dé-position) » et de « l'éloignement (ex-position)<sup>23</sup> ». En la circonstance, le désir dans le rêve et dans le figural se transforme en se travestissant par une sorte de transfiguration transgressive. Ainsi comprend-on mieux la célèbre définition freudienne du rêve par son travail: « le rêve est l'accomplissement (travesti) d'un désir (réprimé, refoulé)<sup>24</sup> ».

L'examen des modalités du travail du rêve chez Freud (la « condensation », *Verdichtung*, le « déplacement », *Verschiebung*, la « prise en considération de la figurabilité », *Rücksicht auf Darstellbarkeit* et l'« élaboration secondaire », *sekundäre Bearbeitung*)<sup>25</sup>, qui sont aussi celles qui travaillent le figural de Lyotard, nous invite à porter une attention particulière sur la troisième, la « prise en considération de la figurabilité », qui explicite le déplacement au vif de notre problème. Ici, le travail du rêve, opération complexe située au-delà du langage des linguistes, se place sur le terrain des peintres. Les propos de Freud ne sont pas ambigus:

Le déplacement est, en effet, presque toujours de l'espèce suivante: une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète. On voit bien l'avantage et donc le but de cette

---

21. Cf. Freud, *Die Traumdeutung*, chapitre IV.

22. Jean-Bertrand Laplanche et Jean Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

23. Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 241.

24. *Ibid.*, p. 242.

25. *Ibid.*, p. 240-270.

substitution. Ce qui est imagé peut être figuré dans le rêve, on peut l'introduire dans une scène, alors qu'une expression abstraite est aussi difficile à représenter qu'un article de politique générale par une illustration. Non seulement la facilité de figuration, mais la condensation et l'ensemble lié à l'existence de la censure gagnent à cet échange. Une fois que la pensée du rêve, inutilisable sous la forme abstraite, a été transformée en langage pictural, on trouve plus facilement, entre cette expression nouvelle et le reste du matériel du rêve, les points de contact et les identités nécessaires au travail du rêve<sup>26</sup>.

Pour Freud, la figuration symbolise, comme il le montre à travers de nombreuses analyses de rêves et de symboles<sup>27</sup>. La figurabilité, la fonction figurante et figurale sont donc parties constitutives du travail du rêve dans la relation qu'elles établissent avec la réalisation du désir. La figurabilité est interne à l'inconscient et irréductible aux mots: elle est en effet formes, couleurs, et relève du plastique. L'inconscient n'est pas que lettres, il est aussi figures, et donc, pour Lyotard, de l'ordre du figural.

### ■ Figure-image, figure-forme, figure-matrice

«Il y a une connivence radicale de la figure et du désir<sup>28</sup>», écrit Lyotard qui poursuit en ces termes:

Regardons de plus près cette machinerie. Il est utile d'y distinguer trois sortes de pièces. La *figure-image*, celle que je vois dans l'hallucination ou le rêve, que me donnent le tableau, le film, est un objet posé à distance, thème; elle appartient à l'ordre du visible: tracé révélateur. La *figure-forme* est présente dans le visible, visible elle-même à la rigueur, mais en général non vue: c'est le tracé régulateur d'André Lhote; la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. La *figure-matrice* est invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme «originaire». Elle est figure pourtant, non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violence faite aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient [...] Image, forme et matrice sont figures en tant que chacune d'elles appartient à l'espace figural selon une articulation particulière, mais stricte.

Selon Lyotard donc, le désir investit la figure sur le mode de la transgression et de la défiguration. Freud considérerait, en effet, que la satisfaction du désir dans le rêve ne vient pas de la possession et de la jouissance de

26. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1971[1900], p. 292.

27. *Ibid.*, p. 300-432.

28. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 271.

l'objet désiré, mais, comme le dit Lyotard, « contient en soi l'absence de l'objet ». « Le désir se constitue comme puissance de plaisir sans satisfaction de besoin<sup>29</sup>. » Les organes n'ont pas pour fonction de satisfaire un besoin, mais deviennent zone érogène. Dans ce contexte, le corps devient « sans organe », morcelé, défiguré. D'où les défigurations propres au « figural » : elles expriment l'impact et la consistance du désir imprimé dans la figure qui, sous l'effet de ce désir, se défigure. Dans la figure-image, qui se donne à voir sur la scène onirique, le percept est travaillé et le contour subit la « transgression du tracé révélateur ». La figure-forme, pour sa part, sorte de Gestalt inconsciente, se présente comme « anti-bonne forme ». Lyotard en voit un exemple dans *l'action painting* de Pollock. La figure-matrice, enfin, n'est ni visible, ni lisible : « Elle n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel : elle est la différence même, et comme telle ne souffre pas ce minimum de mise en opposition qu'exige son expression parlée, ou de mise en image ou en forme que suppose son expression plastique. » Et Lyotard de conclure : « Tels sont donc les modes fondamentaux de la connivence que le désir noue avec la figuralité : transgression de l'objet, transgression de la forme, transgression de l'espace<sup>30</sup>. »

## Bibliographie

---

- BRETON, André (1965 [1928]). *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- FREUD, Sigmund (1971 [1900]). *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson et D. Berger, Paris, Presses universitaires de France.
- HEIDEGGER, Martin (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- LAPLANCHE, Jean-Bertrand et Jean PONTALIS (1967). *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1948). *Sens et non-sens*, Paris, Nagel.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- MONTAIGNE, Michel de (1965). *Essais I*, Paris, Gallimard.

---

29. *Ibid.*, p. 273.

30. *Ibid.*, p. 277-279.

Jacques Aumont<sup>1</sup>

## FIGURABLE, FIGURATIF, FIGURAL

Quelle est cette force de l'image qui autorise ou même si souvent force à interpréter, à *inventer* du sens? L'hypothèse que l'on va suivre ici est qu'elle est celle de la *figure* dans l'image.

Pourquoi la figure – cette notion ancienne, aussi confuse que celle d'image? D'abord – et sans que cela soit évidemment une raison suffisante – parce qu'il s'agit précisément d'une notion qui, ante-photographique et post-photographique, a le grand avantage de n'avoir presque pas accompagné le développement d'une théorie de la représentation fondée sur le photographique.

Tant sur son versant objectif – il « contient » la géométrie optique – que sur son versant subjectif – son histoire, latence incluse, a accompagné l'invention du sujet moderne –, le photographique est en crise. Crise de l'idée d'un clivage du sujet, au profit d'une insistance sur des processus « primaires », redéfinissant la dynamique de la subjectivité – le désir –, hors du symbolique où le prend la théorie freudo-lacanianne.

---

1. Extrait de: Jacques Aumont, *À quoi pensent les films?*, Paris, Séguier, 1996, p. 157-173.



Crise de l'objectivation scientifique, avec l'apparition de géométries non optiques, et surtout, de modèles de la réalité physique qui ne correspondent plus à l'intuition courante (les catastrophes de Thom, les fractales de Mandelbrot ont été vulgarisées d'abondance, mais il reste impossible de « se représenter » un espace de dimension fractionnaire, par exemple). Le photographique n'est plus le modèle unique ni même peut-être le modèle dominant de notre idée d'image. Au contraire, les modes récents de l'image, dans l'institution artistique comme dans le quotidien, accentuent de plus en plus deux caractères: l'image est la manifestation de phénomènes par nature invisibles (« immatériels » comme l'avait dit abusivement le titre d'une exposition au Musée national d'art moderne); symétriquement, elle résulte d'une manipulation, tout à fait matérielle et de plus en plus soulignée. Or, par ces deux traits, elle retrouve le double registre sur lequel joue la notion de figure.

Venant après la mise en question de l'art figuratif, la magistrale enquête philologique d'Erich Auerbach<sup>2</sup> explore un double passé – lointain, proche. Le premier, celui des avatars du latin *figura*, attribue deux sens et deux régimes pragmatiques distincts à ce terme. D'abord, la *figura* est un objet modelé, ou parfois moulé (de la pâtisserie à l'excrément), mais le mot « flotte » suffisamment pour recouvrir en partie la *forma*, forme sensible (du modèle) et l'*imago*, copie de cette forme. Ce sens premier perdure jusqu'à la fin de la latinité classique, pour s'étendre dans deux directions: l'apparence, le semblant, la mine et, finalement, toute forme perceptible, d'une part; la figure rhétorique, le trope, d'autre part. Second sens: la notion de figure est prise dans l'entreprise herméneutique gigantesque que l'on a appelée l'« interprétation figurative » de l'Ancien Testament. La figure est ici une opération abstraite, même transcendante, qui assure la correspondance terme à terme, sur le mode de la « prophétie en acte », entre le texte biblique et celui du Nouveau Testament.

À cette histoire longue mais terminée (l'herméneutique biblique est devenue un art répétitif) s'ajoute, ou se superpose, l'usage contemporain de la notion de « figuratif », née dans la sphère de l'art pictural, apparemment via son contraire, l'art « abstrait », lequel s'est vu définir positivement à partir de Kandinsky. Il a fallu attendre assez longtemps une discussion théorique frontale de ce vocabulaire, et encore celle-ci n'a-t-elle jamais dépassé le minimum nécessaire à l'étiquetage hâtif des œuvres de peinture. Au début des années trente, voici par exemple ce qu'indique un manifeste du groupe « Abstraction/création » (comprenant notamment Arp, Gleizes, Héliou, Herbin, Kupka, Van Tongerloo): « abstraction, création, art non figuratif [ont été choisis faute de meilleurs mots].

---

2. Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

*Non-figuration*, c'est-à-dire une culture purement plastique qui exclut tout élément d'explication, anecdote, littérature, naturalisme, etc. *Abstraction*, parce que certains artistes en sont venus au concept de non-figuration par abstraction progressive des formes de la nature<sup>3</sup>. » Ou, contradictoirement, Picasso: « Il n'y a pas d'art "figuratif" et "non figuratif". Tout nous apparaît sous la forme d'une "figure" [...] Une personne, un objet, un cercle sont tous des "figures"; ils agissent sur nous plus ou moins intensément<sup>4</sup>... »

On mesure la confusion de ces discussions: tantôt on explique « non-figuration » par la renonciation à la représentation des objets du monde, tantôt on revendique la figuration pour les « objets » plastiques... Tout se passe comme si l'on confondait la figure et l'apparence: c'est peut-être que, peu avant le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le mot « figuration » s'était encore enrichi d'un sens particulier, celui du théâtre – où il désigne l'ensemble des « figurants », des acteurs qui n'ont aucune réplique à prononcer, n'offrant pour contribution au spectacle que leur « figure », c'est-à-dire, en français classique, précisément leur apparence...

Tâchons donc de simplifier – sans chercher d'ailleurs à régler en général le sort des mots, ni même celui d'un mot. Il s'agit de comprendre en quoi le nœud de significations et d'usages qui s'est progressivement emmêlé autour du mot « figure » peut, en certains de ses brins, répondre à la question du sens dans l'image. À coup sûr, ce n'est pas de la peinture qu'il faut partir, du moins, pas des questions que l'histoire de l'art s'est posées au début de notre siècle, et qui l'ont amenée à conclure qu'il y a figuration lorsque quelque chose est figuré – c'est-à-dire présent par son apparence, donc, en fin de compte, lorsqu'une image est analogique: tautologie qui ne peut rien nous apprendre.

Il est peut-être indiqué au contraire de s'inspirer d'un travail qui n'a eu de cesse de brocarder l'« histoire de l'art-herbier », cette espèce de passe-temps empirique et sans idées: celui de Pierre Francastel, qui a l'avantage d'avoir en outre inventé et élaboré une définition du figuratif. La discipline innommée qu'a fondée Francastel, à la jonction de la sociologie, de l'histoire et de l'analyse des formes artistiques, se définit par son objet, qui n'est autre que l'étude d'une forme spécifique de la pensée, baptisée tantôt pensée plastique, tantôt pensée esthétique (au sens de *l'aisthesis*), et incarnée de façon remarquable dans les œuvres des arts « plastiques ». Le postulat sociohistorique de cette étude des œuvres (surtout de peinture)

3. Éditorial des *Cahiers d'Abstraction-crédation*, n° 1, 1932.

4. Christian Zervos, « Conversation avec Picasso », *Cahiers d'Art*, X, 7-10, 1935, p. 173-178.

est que, à rebours des versions les plus sociologistes du *Kunstwollen*, il ne faut pas chercher les causes et les ressorts de leur mise en forme hors du domaine plastique, mais en lui :

La pensée plastique ne se borne pas à réutiliser des matériaux élaborés. Elle est un des modes par lesquels l'homme informe l'univers. Par conséquent, elle doit nécessairement être saisie d'une prise immédiate dans des actes particuliers – qui ne sont jamais autonomes, mais toujours spécifiques. L'erreur fondamentale est de croire que les valeurs rendues manifestes par l'artiste doivent être traduites en langage pour toucher la société<sup>5</sup>.

Ces valeurs n'en ont pas besoin, puisqu'elles sont déjà formulées en signes: des signes plastiques, parfaitement viables en tant que signes, c'est-à-dire capables de porter une signification.

Il faut donc sémiotiser l'image, ou, mieux, constater qu'elle est un vecteur sémiotique, et pas seulement un véhicule émotionnel, comme l'a trop affirmé la tradition philosophique, chez Kant, on l'a vu, mais aussi bien dans les pensées qui séparent rigidement l'intellectuel de l'émotionnel, de Descartes à Pavlov. Comme toute *sémiosis*, celle-ci témoigne « non du réel, mais d'une volonté d'organisation du champ socialisé de la perception, en fonction d'une activité ordonnatrice de l'esprit<sup>6</sup> » : tout langage découpe le réel et lui impose ses catégories – c'est la vieille hypothèse de Sapir et Whorf, et que Francastel redécouvre à propos de l'image de peinture. Celle-ci, en tant que ses signes plastiques sont véritablement des signes, ordonne donc « le champ socialisé de la perception », en inventant des « images-relais », qui sont des équivalents objectifs ou des substituts symboliques des choses représentées.

Les formes de la peinture peuvent se décrire selon plusieurs pertinences: elles sont expressives, elles sont représentatives, et c'est même le conflit entre ces deux axes qui a été mis en évidence par l'épisode de la peinture « abstraite ». Pour Francastel, le signe plastique proprement dit n'est ni représentatif, ni expressif, parce que la première dimension renvoie trop directement à des « représentations » sociales collectives et réelles, tandis que la seconde recouvre trop uniment le domaine de l'imaginaire individuel. Le signe plastique est figuratif, c'est-à-dire lié aux lois de la perception et à celles des techniques d'élaboration du signe: il n'échappe pas à l'arbitraire du signe, puisqu'il n'est qu'un « relais » dans l'intellection et l'idéation, mais il est modérément arbitraire, parce qu'il tient compte automatiquement, par nature, de notre premier rapport intellectuel au monde, celui du percept. J'insiste sur l'équilibre, ou la dialectique, de cette conception. Francastel rencontre les tenants de la pensée visuelle, comme

5. Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978 [1965], p. 13.

6. *Ibid.*, p. 97.

Rudolph Arnhem, qui postulent, kantienement, que l'on ne pense pas dans le langage mais « avant » lui, le langage n'étant qu'un véhicule, difficile et contraint, de la pensée, et pour qui l'image n'est occasion de pensée qu'en tant qu'elle mobilise les *Gestalten*, les structures fondamentales innées. Mais il s'écarte de cet innéisme puisque sa « pensée figurative », distincte du type langagier mais tout aussi conventionnelle, est incarnée dans des « images-relais » et des « objets de civilisation ».

Le signe plastique, ou signe figuratif, est donc un outil de pensée – mais il est aussi un outil de civilisation et d'histoire, et à ce titre, il inclut toujours un point de vue, qu'il matérialise, « il renferme nécessairement un jugement de valeur<sup>7</sup> ». L'objet figuratif ne tient pas lieu d'un objet du monde, il n'est pas une représentation d'objet, mais un élément d'un certain type de proposition : un morceau de pensée et un moyen de penser. La pensée figurative, qui s'élabore à l'aide de ces objets figuratifs, met en jeu des opérations spécifiques, une « abstraction figurative » que Francastel oppose à l'illusion. L'image, dès lors, est une structure abstraite composée de relations entre objets figuratifs et objets de civilisation. Elle pense, mais sa nature relationnelle et composite fait qu'elle ne pense pas sur le mode du certain, plutôt du possible et du probable : le signe figuratif, puisqu'il ne coïncide pas avec la chose vue par l'artiste, ni avec ce que voit et comprend le spectateur, se caractérise donc finalement par son ambiguïté.

Comment cette construction théorique peut-elle aider à répondre à notre question, celle de l'objet de l'analyse ? Comment l'image – qui sert à présenter et à transporter du déjà-pensé – pose-t-elle ses problèmes ? Un des obstacles, on l'a vu, a été que l'image, ayant affaire à des objets du monde déjà signifiants, serait par elle-même le lieu d'une *sémiosis* douteuse. Or, c'est précisément là que les notions d'« objet figuratif » et de « signe figuratif » sont précieuses, pour dépasser cette difficulté, parce que Francastel prend en considération et la part « naturelle » du travail de l'image, et sa part « culturelle » (pour reprendre le vocabulaire de Lévi-Strauss dans *Le cru et le cuit*). L'image a affaire à des objets du monde, déjà signifiants, des objets de civilisation, mais ses procédures sémiotiques propres, via le travail du figuratif, sont justement à même de répondre à cette signification des objets (qui est leur socialité et leur histoire), et de les re-traiter.

Le travail des œuvres d'image, celui des films, leur travail d'idéation s'identifie donc, au moins pour partie, à leur travail figuratif. Le travail de figuration du film, le travail du film figuratif, consiste à produire et élaborer des figures, à les confronter ou les juxtaposer ou les tresser au

---

7. *Ibid.*, p. 101.

sein du film. Mais cette organisation ne se confond pas, ou pas nécessairement, avec une grande structuration. Contrairement au travail narratif et représentatif, qui ne peuvent être conçus que visant le tout, l'ensemble, le travail figuratif atteint le détail : chaque objet, chaque région de l'image, chaque moment de son flux. Ce à quoi il ressemble le plus n'est pas le travail pictural de la composition, mais l'économie musicale du *motif*.

Le terme même de *motif* emporte un trait de motilité, fixé sur le mouvement de la psychè, l'é-motion : le motif est originellement la cause psychique, ce qui pousse à bouger en agissant, ce qui peut pousser à peindre, par exemple. Un bon motif de peinture, c'est ce qui suscite facilement l'envie de peindre, mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les Impressionnistes peignaient « sur » le motif, tandis que le mot, de plus en plus, désignait un élément, formel ou thématique, détachable de l'œuvre (le motif ornemental des architectes en a été l'exemple princeps). Dans cette appropriation par le discours des peintres, le précieux trait de mobilité se perdait, et c'est dans la musique, assez naturellement, qu'il se réfugiait. Le motif musical est « la plus petite unité mélodico-rythmique [...] Un motif est une figure autonome qui peut être répétée, modifiée; des modifications importantes peuvent faire apparaître un nouveau motif, apparenté au précédent<sup>8</sup>. » Cette banale définition de dictionnaire est précieuse, jusque dans ses flottements. Elle souligne que le motif est une *figure*, un petit morceau du texte, autonomisable par l'analyse, répétable et variable dans le texte; par modification continue, il peut donner naissance à un autre motif; il est plus fragmentaire que le thème, sans que cette distinction soit toujours simple.

À soi seul, le terme et la notion de « motif » sont un instrument analytique trop vague, et il existe dans un film bien des espèces de motifs. Dans *La naissance de l'amour*, un motif narratif répété au moins trois fois est celui du protagoniste engageant la conversation avec une femme dans un lieu public (avec Fanchon, au début; avec la femme inconnue et solitaire à Cadix; avec la Jeune fille, de nouveau dans un café). Les mains qui se rejoignent sous la table durant la soirée chez les amis sont un motif iconographique, rattachable à une iconographie plus vaste de la passion amoureuse. Le blanc laiteux qui inonde le plan sur la sage-femme est un motif plastique, que l'on peut, dans le film, confronter à d'autres motifs plastiques (le noir des scènes de rue), et que l'on peut aussi rapprocher de motifs plastiques analogues dans d'autres films (par exemple, la scène du

---

8. Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, vol. 1, Paris, Fayard, 1988 [1977], p. 105 et 107.

petit déjeuner dans *Le secret de Veronika Voss*). Mais, dans le même plan de la sage-femme, le rapport élémentaire entre un visage et un fond est un motif, celui-là, proprement figuratif.

Tout motif n'intéresse donc pas toute analyse, mais tous les motifs ont encore ce point commun, d'être définis moins par leur allure, leur apparence, leur forme ou leur structuration interne, que par leur fonction<sup>9</sup>. Du motif – et avant tout, du motif figuratif qui me concerne ici –, ce qui peut être retenu, c'est donc sa capacité à jouer un rôle structural, à devenir « thème », si l'on veut filer la métaphore musicale, mais aussi sa capacité à ne pas le devenir, à rester « motif libre » – ce que Kristin Thompson, dans son analyse d'*Ivan le Terrible*, appelle un motif « flottant ». Aussi embarrassée que n'importe qui pour définir cette unité fugitive, Thompson en propose deux critères distinctifs : un motif est un élément 1°, récurrent et 2°, marqué. Il n'est pas toujours très simple d'apprécier exactement *ce qui* se répète dans la récurrence d'un motif – qu'il soit narratif, figuratif ou autre –, et l'avère ; du moins ce critère pose-t-il, de façon rudimentaire mais praticable, le motif comme l'élément, l'*atome* analytique par excellence.

Telle est donc l'une des grandes voies qu'ouvre la notion de figure : celle de la figuration, correspondant au modelage de la matière par la main plasticienne. Il reste à prendre en compte l'autre voie, qu'ouvrirait dès la latinité la considération du fait que les mots, eux aussi, sont dotés d'une certaine capacité plastique, qu'ils peuvent se modeler, que l'on peut au prix d'un certain travail les transformer, à *leur* façon, en figures.

La figure de langage, ou de discours, se définit d'abord par l'imposition aux phrases d'une certaine valeur plastique : la figure de discours est ce qui tire celui-ci vers le perceptible, lui donne une forme, sonore, mais aussi, indirectement, visuelle, parfois au point d'être mentalement de l'ordre de l'image. Ces figures n'ont cependant par elles-mêmes aucun rapport *a priori* avec le visuel, et les catalogues que l'on appelle traités de rhétorique sont en peine de dégager des lois générales fixant les principes de l'invention des tournures du verbal. Cependant, pour ce qui est de l'opération rhétorique essentielle, la métaphore, ce qui frappe est

---

9. On pourrait, avec les changements nécessaires, adopter la remarque de Boris de Schlœzer : « Qu'est-ce qu'un thème ? Tout le monde le sait, semble-t-il, à condition de ne pas y regarder de trop près. Notons avant tout que cette notion ne se rapporte pas à une structure déterminée mais à une fonction : une phrase est dite thème non parce qu'elle présente telles particularités mais parce qu'elle joue dans l'œuvre un rôle particulier. » *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947, p. 292. Naturellement, un des changements nécessaires serait de sortir de la conception classique adoptée par Schlœzer, qui l'amène à postuler l'unicité du thème, et la parfaite cohérence de l'œuvre autour de lui.

l'interpénétration, ou l'échange constant, des caractères des deux termes de la figure, le comparé et le comparant (le thème et le phore, dans le cas de la métaphore proprement dite). Dans le célèbre poème de Verlaine, la pluie sur la ville métaphorise la tristesse (simultanément métonymisée par les larmes, « il pleure dans mon cœur »), mais la réciproque est-elle vraie: des images de la pluie peuvent-elles être dotées d'une connotation de tristesse?

Naturellement, l'opération n'est pas exactement réversible, et si les états inventifs – rhétoriques, poétiques – du langage sont capables de reverser au profit de celui-ci la force de certaines connexités visuelles, l'inverse n'est pas vrai. Le poème de Verlaine peut s'approprier l'association, attestée et même proverbiale, entre la pluie et la tristesse, mais ce faisant, il oublie bien d'autres sèmes également associables à la pluie (la pluie arrose, est source de fertilité, elle lave, etc.). Toutes ces associations étant éminemment culturelles<sup>10</sup>, une image de pluie ne dégagera pas nécessairement ce sentiment de tristesse: l'averse de la fin de *Partie de campagne* supporte, voire suggère, la comparaison de la pluie battante avec un déluge de larmes d'amère tristesse (celles de la jeune fille), mais on peut être davantage sensible à sa violence, ou au fait qu'elle semble mettre un point final à l'histoire, en balayant ou en dissolvant tout le trouble évoqué jusque-là. Bref: si le langage peut tirer parti d'un surcroît de sensorialité fourni par les figures, aucune image par elle-même ne « récupère » ce qu'elle a cédé au langage.

Si la fabrication de figures n'est pas de l'ordre de l'extraction (prendre dans la mine des images ce qu'on transportera ensuite dans le langage), c'est donc qu'elle met en œuvre un processus – de sens et d'affect à la fois – qui excède, ou qui traverse, et les énoncés verbaux et les images. Ce processus mental est aussi difficile à connaître et à décrire que la « symbolisation » kantienne, mais il s'en distingue dans son principe par le postulat que la forme communicable de la pensée – image ou langage – et son substrat conceptuel ne se séparent pas, sont produits et élaborés ensemble. L'hypothèse est donc d'une dynamique des moyens d'expression, ou des systèmes de sens, qui soit celle même de la production du sens, là où il est neuf, singulier, original. C'est cette dynamique, et l'énergétique qui l'accompagne, que recouvre la notion de *figural* telle que l'a proposée Jean-François Lyotard.

Le problème premier que pose cette notion est celui même de l'« originalité » du sens. Un sens absolument original, par définition, ne pourrait être compris de personne, il serait « fou », et le moteur « figural » doit donc

10. Par exemple, dans la poésie persane, l'image de la pluie a une connotation assez univoque de fécondité ou de renouveau (liée aux pluies printanières).

être conçu comme ayant malgré tout sa limite, son garde-fou, qui est la règle – grammaticale ou rhétorique. Dans ces limites, cette dynamique est celle de l'invention (évidemment pas au sens restreint de *l'inventio* rhétorique) : invention de figures nouvelles, expressives d'un sens qui ne leur soit pas préconstitué – sans quoi la figure n'est qu'une illustration (comme le démontre à l'envi, me semble-t-il, l'œuvre de Magritte). Et en raison de cette nouveauté, et de l'inséparabilité entre le sens et son expression, manifestation d'une connivence entre le figural et cet autre moteur profond, et profondément plastique, de notre activité mentale, le désir.

Chez Lyotard, cette thèse est radicalisée : le langage constitue son objet en le perdant, pour pouvoir le signifier (et on voit bien que cela vise aussi la représentation) ; l'art est donc l'autre du langage, et de la représentation, parce qu'il est plasticité et désir : il est le lieu du figural, c'est-à-dire de l'événement, si « l'événement ne peut être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir<sup>11</sup> ». En fin de compte, le figural se voit, au moins tendanciellement, assimilé à l'énergétique psychique elle-même, voire à la part incessamment transgressive de cette énergétique. La figure y devient ce qui défait le discours : la figure-image violente les règles de formation du perçu (notamment les contours), la figure-forme s'en prend à la « bonne forme », la figure-matrice est la différence même, la transgression de l'espace<sup>12</sup>...

La figuration me paraissait pouvoir être un des noms de la part de l'image où se produisent les significations, parce que le suffixe indiquait, à être pris à la lettre, la nature de procès, de dynamique de cette production. Avec la radicalisation lyotardienne de la notion de figure, il n'y a plus que procès, dynamique incessante et interminable, même si elle s'incarne – toujours provisoirement – dans des œuvres achevées. Le risque est de perdre de vue que c'est bien un sens qu'il s'agit de produire – c'est-à-dire du communicable. Ouvrant son livre sur la formule de Paul Klee : « le tableau n'est pas à lire, il est à brouter », Lyotard suggère que le figural dans l'œuvre plastique n'a pas à proprement parler un sens, qu'il n'est pas interprétable, mais seulement traversable, comme champ d'une force qui est celle du désir. Prise comme guide de l'analyse de films, cette conception n'est donc pas sans danger, puisqu'elle peut mener à rechercher par prédilection les signifians de ce jeu de la *dunamis* désirante – lesquels par définition sont ambigus, labiles, voire insaisissables.

Commentant le film de Raoul Walsh, *Objective Burma!*, Tom Conley suit concurremment deux pistes, celle de l'autodésignation du film, celle de ses lapsus. La première l'amène à privilégier des indices de l'ordre du jeu

11. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 22.

12. *Ibid.*, p. 277-279.

de mots, comme dans ce fondu enchaîné qui fait quitter la porte du laboratoire photographique, sur laquelle est inscrit le mot *developing*: « Le film développe une image du film se développant lui-même au point exact où il... se développe en une diégèse<sup>13</sup> »: du développement photographique on passe au développement narratif, au bénéfice d'une confusion, souventes fois avérée chez les « déconstructionnistes », entre écriture, au sens de Derrida, et calembour<sup>14</sup>. La seconde voie lui fait découvrir, en aboutant des fragments de plans, parfois pas plus d'un ou deux photogrammes, que le film est « inconsciemment » travaillé par une obsession du sadique anal, d'où cette conclusion à propos du plan sur la porte du laboratoire: « Dans [ce] plan, le film "dé-développe" les actualités, vérité passée affirmée par la voix-off, et les documents historiques pour à présent se "développer" dans un domaine qui est plus vrai, à savoir, un domaine où l'association de la pulsion anale, de la scopophilie, de l'érotisme régressif et de la farce sont le matériau de la guerre. » C'est une interprétation du film qui en vaut d'autres, mais qui ne possède aucune valeur de vérité particulière; bien plus, en supposant que le « désir » à l'œuvre dans les figures peut se nommer en référence à une étiologie ou à une sémiologie, elle contredit, au fond, à ses propres principes, qui voudraient que la figure soit neuve, et dise du nouveau. Il n'est peut-être pas si facile de rendre opératoire la notion de figure, si on lui confie autant de pouvoir que l'entend le figural.

L'image pense par figures, si l'on veut bien accepter de mettre sous ce terme toute l'épaisseur d'une histoire qui est bien davantage qu'une étymologie. Ce à quoi l'analyse, au sens où l'on essaie ici d'en concentrer la définition, aura affaire dans les films, les problèmes qui sont véritablement et proprement ses objets, sont donc avant tout les problèmes relatifs à la figure, ou mieux, à la possibilité de la figure: à la figurabilité.

Dans sa théorie du rêve comme formation signifiante, qui est l'un des moments majeurs de l'invention de l'analyse psychique, Freud émet l'hypothèse que l'inconscient forme, modèle la « phrase », l'« image » ou la « figure » de rêve en veillant à respecter des conditions, des limites, des règles. Le « travail » du rêve, qui, pose Freud, permet de passer des pensées latentes du rêve à son contenu manifeste, combine trois opérations fondamentales: le déplacement, la condensation et la figuration – dont un

13. Tom Conley, « "Objective Burma!" : On the Graphic Unconscious in a Hollywood Film », *enclitic*, n° 13, 1983, p. 128, traduction personnelle.

14. Voir, dans un registre voisin, l'analyse d'*À bout de souffle* par Marie-Claire Ropars, « L'instance graphique dans l'écriture du film », *Littérature*, n° 46, mai 1982, p. 59-81, avec par exemple la concaténation signifiante (« scripturale ») entre les Champs (-Élysées), la Campagne(-Première, rue) et Chan(dler, Jeff: le nom de l'acteur sur une affiche regardée par Belmondo).

aspect important est la « prise en considération de la figurabilité<sup>15</sup> ». Cette traduction est intéressante : d'abord, parce qu'elle est passablement infidèle à l'original allemand, qui parle de *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, considération de la « présentabilité » ; ensuite, parce que, dans cette infidélité même, elle est extrêmement fidèle à la filiation kantienne du problème freudien. Ce dont il s'agit pour l'inconscient selon Freud, dans le rêve, n'est qu'une variante du problème posé par Kant de présentation symbolique des schèmes intellectuels<sup>16</sup>. La pensée, qu'elle soit consciente ou inconsciente, doit être présentée, donc présentable.

C'est bien, en effet, un problème de figure, si la figure – figuration et figuralité incluses et confondues – est cette dynamique de la mise en forme, de l'invention de formes dotées d'un pouvoir de symbolisation, et dans lesquelles se traduira de la pensée. On comprend pourquoi la tentation herméneutique et interprétative est si forte : si les figures sont la mise en forme d'une pensée, inconsciente dans le rêve, consciente et inconsciente dans l'œuvre figurative, l'analyse a affaire à une réserve de sens, qu'il est aisé de traiter comme plus vaste qu'elle ne l'est ou ne semble l'être. Mais dès lors, que l'on interprète peu ou beaucoup, c'est, dans le principe, la même chose, et les analystes « derridiens » les plus déraisonnables ne font pas autre chose que le vaticinateur plus modeste qui « se contente » de tracer des parcours dans l'œuvre, en y repérant des récurrences ou des « marquages ». L'opération est la même, seul varie son degré, et si elle est récusable, ce n'est pas à proportion de la quantité d'imagination ou d'invention dont elle témoigne, mais pour la raison unique qu'elle ne s'intéresse qu'à la réserve de sens – grossie exagérément ou traitée plus tranquillement, c'est tout un – et oublie le principal, l'opération qui permet d'accéder à cette réserve.

Dans son analyse de *Touch of Evil*, Stephen Heath pose qu'« analyser le système filmique, c'est suivre le récit et les figures », « le placement et le déplacement<sup>17</sup> », un déplacement qui traverse la barrière des codes comme celle de la matière de l'expression : image et verbe se répondent. C'est à ce

---

15. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900], p. 291 sq.

16. Et aussi d'intuitions non théoriques mais bien plus anciennes, comme celles des rituels de sorcellerie. Par exemple, on peut guérir une vache (inverser le cours de la maladie) « avec un verset dit à rebours et le signe de croix figuré du pied gauche [double inversion de la main droite] » (Nerval, *Sylvie*, 1853). Ou bien, pour fabriquer un poison particulièrement « méchant » par infusion dans une eau bouillante, on peut faire puiser l'eau par une femme jalouse et méchante, et cueillir les fagots par une autre dont les couches ont été très douloureuses (*La chasse au lion à l'arc*, film de Jean Rouch, 1957-1965).

17. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 112, traduction personnelle.

terme du déplacement qu'est assignée la figuration : ce qui déplace sans cesse la prise fictionnelle et la cohérence narrative. Mais, comme souvent, cette égalité de principe entre récit et figuration penche, de fait, vers le narratif, et Heath ne remplit la partie « figuration » de son programme que bien incomplètement. Pour en rester à quelques éléments disparates du début du film, il ne dit rien, par exemple, d'éléments de figuration (figuratifs/figuraux) aussi différents et aussi perceptibles que le rythme dansé des « figurants » dans le long plan-séquence générique, la fontaine en feu après l'explosion, les dents étrangement inquiétantes de Pancho, le grimage de Joseph Cotten en docteur constatant le décès de Linnekar (dont il ne voit pas, du coup, la conséquence narrative, son double rôle dans le film), etc.

C'est un des problèmes cruciaux de l'analyse : comment faire droit à tous les éléments de figuration du film, sinon en fait – car l'analyse n'est jamais interminable –, du moins en principe. Les analystes du *Fœtus astral* observant la longue scène finale dans la chambre de *2001*, qualifient de « délicatement raffiné » le style de cette chambre, qu'ils cataloguent comme « Régence ». Mais, outre le fait que le raffinement est contestable, cette observation n'occulte-t-elle pas d'autres connotations – qu'en l'occurrence la critique américaine semble avoir mieux perçues (l'air d'une chambre d'hôtel, accessoirement le côté « nouveau riche<sup>18</sup> »)? Autrement dit, n'a-t-on pas une fois de plus refermé trop vite – à peine ouvert – le champ du figuratif, en lui donnant, avec un nom hâtif, sa limite étroite? Autrement dit encore : même si l'analyse se préoccupe des aspects figuratifs du film, comment doit-elle les observer pour leur faire justice?

Frappé, voici près de vingt ans, par le fait que, dans un film aussi classique que *La règle du jeu*, le travail de production et d'élaboration d'un système représentatif, extraordinairement riche et flexible, se doublait d'un travail de mise en images, lui aussi foisonnant, lui aussi dispersé, j'avais essayé de désigner ce travail par une référence à l'opposition entre l'iconique et le plastique. Cette référence demeurait maladroite, parce que je me contentais de relever des effets de luminosité et des tactiques d'occupation de la surface du cadre : c'est-à-dire, d'un côté, l'aspect le plus figé et le plus « composition picturale », dont la signification dans ce film se ramenait d'ailleurs vite à noter des « rimes », des dédoublements ou des symétries, déjà inscrits dans la fiction et dans la mise en scène ; et d'autre part, l'aspect au contraire le plus difficile à rapporter à un sens, parce qu'il est surtout générateur d'affect, et que les fulgurances blanches, les

---

18. Exemples : cette chambre est qualifiée par divers critiques de « Louis XVI hotel suite », « XVIIIth century hotel-room-like », « Miami Beach hotel elegance ». Cf. Jerome Agel (dir.), *The Making of Kubrick « 2001 »*, New York, New American Library, coll. « Signet Books », 1970, p. 297.

scintillements, le cristal clinquant, s'ils forment figure et même configuration, sont bien difficiles à nommer. Je ne reprends pas ce commentaire de film, plus intéressant par ses intuitions que par sa méthode. Il me sert, commodément, à marquer la question, à ce point. Elle est simple : si l'analyse doit relever des configurations, quels sont ses gestes premiers ?

## ■ Bibliographie

---

- AGEL, Jerome (dir.) (1970). *The Making of Kubrick «2001»*, New York, New American Library, coll. «Signet Books».
- AUERBACH, Erich (1993). *Figura*, Paris, Belin.
- CONLEY, Tom (1983). «“Objective Burma!” : On the Graphic Unconscious In A Hollywood Film », *enclitic*, n° 13, p. 117-134.
- FRANCASTEL, Pierre (1978 [1965]). *La réalité figurative*, Paris, Denoël-Gonthier.
- FREUD, Sigmund (1967 [1900]). *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France.
- HEATH, Stephen (1981). *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MICHELS, Ulrich (1988 [1977]). *Guide illustré de la musique*, vol. 1, Paris, Fayard.
- ROPARS, Marie-Claire (1982). «L'instance graphique dans l'écriture du film », *Littérature*, n° 46, mai, p. 59-81.
- SCHLÆZER, Boris de (1947). *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
- ZERVOS, Christian (1935). «Conversation avec Picasso », *Cahiers d'Art*, X, 7-10, p. 173-178.



## LA QUESTION DU FIGURAL

Je voudrais commencer par deux citations, qui feront figure d'emblèmes à mon propos. La première est vidéofilmique, la seconde textuelle. Presque un siècle de cinéma les sépare, mais un même fil rouge les réunit. Je vous les présente en inversant la chronologie. En premier lieu, cet extrait (devenu fameux, notamment depuis qu'il a servi d'exergue à une exposition de Dominique Païni et Guy Cogeval sur Alfred Hitchcock et les « coïncidences fatales<sup>2</sup>») de l'épisode 4A des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard :

On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise

et qu'est-ce que Joe McCrea s'en allait faire en Hollande.

- 
1. Extrait de : Philippe Dubois, « La question du figural », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 51-76.
  2. *Alfred Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 16 novembre 2000 au 16 avril 2002, puis, remaniée, au Centre Georges-Pompidou du 6 juin au 24 septembre 2001. Livre-catalogue français sous le même titre en coédition Centre Pompidou-Mazzotta.



On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel  
 et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates Motel,  
 et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'oncle Charlie.  
 On a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable  
 et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman.  
 Mais on se souvient d'un sac à main ;  
 mais on se souvient d'un autocar dans le désert ;  
 mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse  
 à cheveux ; mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de  
 lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clés.  
 Parce qu'avec eux et à travers eux, Alfred Hitchcock réussit, là où échouè-  
 rent Alexandre, Jules César, [Hitler]<sup>3</sup> et Napoléon : prendre le contrôle de  
 l'univers.

Prendre le contrôle de l'univers.

Peut-être que dix mille personnes n'ont pas oublié la pomme de Cézanne,  
 mais c'est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de  
 l'inconnu du Nord Express.

Et si Alfred Hitchcock a été le seul poète maudit à rencontrer le succès, c'est  
 parce qu'il a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle, et  
 que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des  
 choses<sup>4</sup>.

Ensuite, quatre-vingts années plus tôt, au début et non à la fin de ce  
 siècle, Elie Faure écrivait son fameux texte sur « la cinéplastique », dont je  
 vous livre l'extrait suivant, magnifique de justesse et d'intensité :

Je me souviens des émotions inattendues que m'ont procurées, sept ou  
 huit ans avant la guerre, certains films – français, ma foi ! – dont le scénario  
 était, d'ailleurs, d'une incroyable niaiserie. La révélation de ce que pourra  
 être le cinéma de l'avenir me vint un jour, j'en ai gardé le souvenir exact, de  
 la commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence  
 que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge.  
 Dès cet instant, je ne prêtai plus attention au martyr de la pauvre femme  
 condamnée, pour sauver son mari du déshonneur, à se livrer au banquier  
 lubrique qui a auparavant assassiné sa mère et prostitué son enfant... Je  
 découvris avec un émerveillement croissant que, grâce aux relations de tons  
 qui transformaient pour moi le film en un système de valeurs échelon-  
 nées du blanc au noir et sans cesse mêlées, mouvantes, changeantes dans  
 la surface et la profondeur de l'écran, j'assistais à une brusque animation,

3. Le nom d'Hitler est bien prononcé en voix off dans la bande vidéo mais il a été enlevé  
 de la transcription en texte pour l'édition Gallimard.

4. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* – « 4A Le contrôle de l'univers », Paris,  
 Gallimard-Gaumont, 1998, p. 78-85.

à une descente dans la foule de personnages que j'avais déjà vus, immobiles, sur les toiles de Gréco, de Franz Hals, de Rembrandt, de Vélasquez, de Vermeer, de Courbet, de Manet.

Je n'écris pas ces noms au hasard, les deux derniers surtout. Ce sont ceux que, d'abord, m'a suggérés le cinéma. Plus tard, les moyens de l'écran se perfectionnant de jour en jour et mon œil s'habituant à ces œuvres étranges, d'autres souvenirs s'associent à ceux-là jusqu'au jour où je n'eus plus besoin de faire appel à ma mémoire et d'invoquer des peintures familières pour justifier les impressions plastiques neuves que j'éprouvais au cinéma. Leurs éléments, leur complexité qui varie et s'enchevêtre dans un mouvement continu, l'imprévu constant imposé à l'œuvre par une composition mobile, sans cesse renouvelée, sans cesse rompue et refaite, évanouie, ressuscitée, écroulée, monumentale pour l'espace d'un éclair, impressionniste à la seconde suivante, constituent un phénomène trop radicalement nouveau pour qu'on puisse songer encore à leur propos à la peinture, ou à la sculpture, ou à la danse, et moins qu'à toute autre chose au théâtre d'aujourd'hui. C'est un art inconnu qui s'ouvre<sup>5</sup>...

Ces deux citations sont pour moi exemplaires de la position qui est actuellement la mienne sur le rapport entre le cinéma et, non pas les « arts plastiques » (au sens quasi institutionnel de l'expression), mais bien plutôt la « plasticité artistique », celle des formes, quelles qu'elles soient (au sens, finalement, bien plus profondément esthétique, que ce mot dégage par exemple à la lecture du beau livre *Plasticités* publié par l'école du Fresnoy aux éditions Leo Scheer et qui regroupe, entre autres, des contributions d'historiens de l'art comme Georges Didi-Huberman, de philosophes comme Derrida et surtout de scientifiques – physiciens et autres – faisant apparaître des « phénomènes de plasticité » dans la matière elle-même, dans les éléments, dans le jeu des atomes, dans l'ordre même de l'univers et de ses tentatives d'approches scientifiques, etc.).

C'est cette plasticité-là, celle de la matière et des formes, celle, toujours changeante et fondamentalement instable, de la *présence phénoménale des choses*, que je voudrais essayer ici de travailler un peu, dans le champ théorique de l'analyse de films, et en mettant en avant une problématique qui me semble importante<sup>6</sup>: *la problématique du Figural*. Je ne livrerai ici que quelques considérations globales, plutôt méthodologiques et conceptuelles, sur les principes de l'analyse figurale, renvoyant à plus tard, au livre annoncé (note 6), la démonstration et les analyses de cas.

---

5. Elie Faure, « De la cinéplastique », dans *Fonction du cinéma*, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1964 [1953], p. 25-26.

6. Importante pas seulement pour moi, mais aussi pour tout un groupe de recherche que je coordonne depuis quelques années à Paris III, avec des étudiants de thèse et des collègues comme J. Aumont, R. Bellour, N. Brenez, L. Vancheri et G. Didi-Huberman. Nous préparons un ouvrage intitulé: *L'analyse figurale de films* (à paraître aux éditions De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma »).

Juste un mot encore: pour moi, je ne ferai guère ici (à ce niveau de généralité) de différence entre «plasticité» (dans le sens sus-cité) et «figural» (dans le sens sous-cité), et cela même si, dans les particularités d'une théorisation plus complexe, il s'avère indispensable de clarifier les écarts entre ces deux dimensions.

Faut-il rappeler d'ailleurs, comme l'a fait Dominique Chateau, que les deux mots viennent d'une même racine, grecque pour le premier mot (*Plasma*) et latine pour le second (*Fig-*), qui signifie dans les deux cas «malléable», «modulable», «modelable», «manipulable», et qui est apparentée au lexique du modelage, de la sculpture, bref du travail de la main sur la matière et les formes<sup>7</sup>.

Le point de départ serait le suivant: s'intéresser aux images (de cinéma) non comme *représentation* mais comme *présence*.

### **Présence contre représentation, figuration contre narration**

---

C'est ce que les citations de Godard et de Faure, chacune à sa manière et avec une nuance notable, impliquent fondamentalement. Pour Godard, si l'image filmique nous frappe – c'est-à-dire agit sur nous, sur notre perception, notre conscience et notre mémoire –, c'est moins par ses capacités représentatives, en particulier par sa capacité à produire de la narration (avec tout le cortège de catégories que cela implique: personnages, psychologie, contexte, passé-présent-futur, récit, enchaînement causal, motivation, explication, etc.), que par ses capacités figuratives (je ne dis pas encore figurales). C'est par des effets de présence et non de représentation, de figuration et non de narration, que s'inscrivent en nous les traces du passage des images filmiques.

Nous ne nous souvenons pas, ou du moins pas précisément, des raisons pour lesquelles Joan Fontaine se penche au bord de la falaise, ni de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable, et ainsi de suite; dans nos souvenirs, même à court terme, nous ne retenons guère la circulation des savoirs, la chaîne des données qui entraîne le récit, le circuit argumentatif d'une histoire, à laquelle pourtant nous avons pu prendre,

---

7. Outre le livre de Dominique Chateau, on lira aussi les analyses lexicologiques sur les sens du mot latin *Figura* fournies dans le classique petit livre d'Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, 1993. J'ai moi-même proposé une lecture de ce livre dans «La question des figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie (note sur *Figura* d'Erich Auerbach)», dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, 1999, p. 10-24.

en cours de défilement, le plus grand plaisir, soit celui d'être les victimes (consentantes) de la maîtrise de construction du maître, jouissance de victime en quelque sorte, tirant son plaisir de se savoir piégée par un (très efficace) pouvoir: celui du récit – nous ne nous souvenons donc pas (bien), malgré ce plaisir, du pourquoi et du comment de l'histoire, mais notre conscience perceptive (pour ne pas parler de notre inconscient perceptif) et surtout notre mémoire, notre mémoire vive, retient d'abord des images, ou plutôt des « figures » justement.

Des figures qui, chez Hitchcock (vu par Godard), s'incarnent le plus souvent dans des objets: des figurations détachées d'objets dont la force tient à l'intensité de leur présence plus qu'à leur opérativité narrative. Ce que Godard dégage ainsi, c'est le principe d'une *mémoire figurative* qui s'avère dans les faits plutôt fragmentaire, sélective, affective, déliée de toute logique accumulative ou argumentative, une mémoire qui serait marquée à jamais par... par quoi au juste? C'est tout le problème. Et c'est là que Faure, tout en différant de Godard, le prolonge relativement, tous deux étant finalement du même côté, mais avec un décalage.

En privilégiant *l'objet* (le sac à main, l'autocar dans le désert, le verre de lait, les ailes d'un moulin, la brosse à cheveux, la rangée de bouteilles, une paire de lunettes, une partition de musique, un trousseau de clés, etc.), on pourrait penser qu'Hitchcock-Godard privilégie(nt) un élément de contenu, plutôt que de forme, un élément qui relèverait davantage de la thématique (que de la figuration proprement dite), ou plus exactement qui serait plus dans l'ordre du *figuratif* que du *figural* (je vais revenir sur ces termes). Et Dieu sait que tout un pan des études hitchcockiennes s'est précipité dans cette voie, en gros tout ce qui, au départ d'une approche psychanalytique, s'est emparé de la « symbolique des objets » (qu'elle soit sexuelle ou non), pour en tirer mille et une considérations analytiques et transformer souvent en reliques, ou même en fétiches, lesdits objets (c'est d'ailleurs un des reproches que l'on pourrait – n'était-ce l'ironie de la présentation – formuler à l'égard de la première salle de l'exposition *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, où l'on voyait, alignés méthodiquement dans leur petite vitrine bien éclairée et fétichistement allongés sur leur coussin (divans?) de velours rouge, lesdits objets-reliques de l'hitchcockisme).

Or justement, il importe de bien voir que ce ne sont pas tant les objets *en eux-mêmes* qui s'imposent chez Hitchcock que leur mise en scène dans des formes spécifiques. Ce qui frappe nos mémoires n'est pas tant le briquet ou l'avion, les ciseaux ou le verre de lait, que le mode de figuration par lequel ces objets nous sont donnés à voir: l'usage du gros plan ici, le travail du montage là, le rôle de l'éclairage ou le soulignement par la musique ailleurs, sont autant de formes qui donnent à l'objet hitchcockien

sa puissance singulière de « Figure ». Et c'est justement ce que l'exposition « des objets eux-mêmes » manquait dans sa mise en scène muséale : l'image y était perdue, et avec elle s'effaçait la puissance figurale de l'objet pour ne plus laisser que sa (pauvre) dépouille.

Autrement dit, pour revenir au propos de Godard, ce n'est pas tant l'objet, même détaché de son sens narratif, qui dépose sa trace dans nos mémoires sélectives des films, que sa *mise en forme* singulière dans et par les images. Il faut bien lire la phrase finale de la citation de Godard : si Hitchcock peut être considéré comme celui qui a réussi à « prendre le contrôle de l'univers », « c'est parce qu'il a été le plus grand créateur *de formes* du vingtième siècle, et que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses ». La question ainsi posée est donc celle d'une *pensée des formes*, celle dont le même Godard, dans un autre épisode (le 3A) de ses *Histoire(s)*, fait le fondement de l'idée même de modernité (« avec Édouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement : *une forme qui pense*<sup>8</sup> »). Le cinéma comme forme qui pense, c'est-à-dire, très exactement, la question que pose le sens même de l'idée de figuration : en insistant sur l'objet mais en montrant qu'il est impensable en dehors de ses formes de présence visuelle, il s'agit bien de dire que dans le procès de figuration, l'ordre du figuratif et la dimension figurale sont impensables l'un(e) sans l'autre. Il s'agira dans ce qui suit d'approfondir cette question fondamentale.

Quant à la citation d'Elie Faure, elle aussi, et plus directement encore, affirme le primat de la figuration sur la narration dans la puissance que l'image cinématographique peut exercer sur notre perception et notre mémoire du film. Mais Faure va plus loin, ou plutôt il se montre plus restrictif que Godard, dans la mesure où il limite d'emblée l'enjeu de la figuration à l'ordre « pur » (?) de la plasticité formelle de l'image. C'est en ce sens que sa position « cinéplasticienne » s'avère immédiatement plus radicale : non seulement, comme Godard, il évacue *le narratif* (tout ce qui relève selon lui de « niaiserie du scénario ») mais même il néglige *le figuratif* (qui relèverait en quelque sorte de la thématique), pour ne retenir que la plasticité *même* – c'est-à-dire le figural. Et c'est cela qu'il va s'agir d'interroger plus avant. Car la question reste alors celle-ci : si notre mémoire sensible du film s'avère, en effet, fonctionner sur le mode fragmentaire, sélectif et sensitif, donc loin de toute prise en considération « contentutiste » de la dimension narrative ou même thématique, alors par

---

8. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* – « 3A La monnaie de l'absolu », Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 54-55. On sait que cette conception sera également exposée dans ses diverses implications par Jacques Aumont dans son livre *À quoi pensent les films?*, Paris, Séguier, 1996.

quoi « exactement » est-elle marquée ? Comment opère cette plasticité ? Quels enjeux implique-t-elle ? Peut-on définir les modes de la figuralité de l'image (filmique) ? Par quels indices se communique-t-elle au spectateur ?

Je dirai, en première approximation, par *l'intensité* (mais à quoi tient-elle ?) de certains *détails* (mais comment les repérer ?), par certaines « choses », isolées, intrigantes, changeantes, par « l'incandescence » de certains plans (c'est-à-dire ?), par certaines manières et certaines matières, par certains effets de présence à la fois *dans* le plan et *par* le plan, qu'il n'est pas aisé d'identifier, de nommer, ni même de reconnaître, mais dont on est sûr, *absolument sûr*, qu'ils agissent. Bien sûr, rien de cela n'est bien clair, si ce n'est qu'une dimension phénoménologique peut sembler constitutive de cette figuralité. Ce qui ne veut pas dire, on le verra *in fine*, qu'une structure n'est pas au travail dans cette opération.

Je dirai, en première tentative de définition, que notre mémoire, notre conscience et notre perception, sont marquées, avant toute autre chose, par la puissance singulière de certains *événements d'images* – encore faudra-t-il préciser ce qu'est un « événement d'image » (j'y reviens) : tel objet, filmé de telle façon, par Hitchcock (ou aussi bien tel visage, dont toujours le même JLG disait qu'Hitch les filmait « comme des culs<sup>9</sup> »), ou tout autant tel phénomène d'apparition/disparition chez Tarkovski<sup>10</sup>, ou tel corps exalté par une mise en scène spécifique, singulier chez Pasolini, tremblant chez Cassavetes, hiératique chez Eisenstein, défait chez Ferrara<sup>11</sup>, ou encore tel flottement du cadre dans les films *Dogma* de Lars von Trier, tel filé de mouvement chez Wong Kar Wai, tel surgissement incertain d'une figure énigmatique au cœur d'un fondu enchaîné chez Chris Marker<sup>12</sup>, telle figure du point ou de la tache rouge dans les plans

---

9. « Par exemple, en revoyant l'autre soir *Vertigo* à la télévision italienne, j'ai eu le sentiment que la force d'Hitchcock venait de ce qu'il filmait des visages comme des culs, de face mais vus de dos, d'où sa fascination pour ces visages de femmes au visage un peu rond et lisse, pour ce devant derrière qu'il n'a jamais osé exploiter à fond dans ses personnages masculins », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 300, mai 1979, p. 12 – numéro spécial entièrement composé par Godard, qui illustre d'un fameux photomontage son propos sur Hitchcock...

10. Voir le chapitre « La description ou l'invention des faits » de Jacques Aumont dans son *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, spécialement p. 199-220.

11. Sur tous ces exemples en particulier et plus généralement sur tout le travail de la figure et du corps au cinéma, voir le beau livre de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma », 1998.

12. Voir mon article « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », *Théorème*, n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9-45 (numéro entièrement consacré à des *Recherches sur Chris Marker*, sous la direction de Philippe Dubois).

vides d'Antonioni<sup>13</sup>, tel ralenti sublime chez Epstein<sup>14</sup>, etc., autant de *phénomènes de présence* ou *d'événements visuels* qui s'imposent immédiatement, intensément et durablement à nous, comme autant d'évidences indiscutables, par une sorte de force intrinsèque de l'image qui laisse sa trace gravée au plus profond de notre imaginaire. L'image filmique nous frapperait donc moins par ses capacités narratives (le scénario) ou représentatives (la thématique) – les premières procèdent d'une approche structurale, les secondes d'une approche sémantique – que par ses capacités *de figuration* (approche plastique), ou du moins certains aspects de celles-ci (on va essayer de comprendre lesquels), seuls propres, apparemment, à engendrer semblables sensations plastiques.

Présence contre représentation. Figuration contre narration. Mais aussi: *puissance* contre *pouvoir* et *sensation* contre *signification*.

Si la narration opère en surface (ça glisse), sur un mode extensif (ça avance) et en jouant surtout avec notre mémoire structurante-accumulative (c'est une construction), si la représentation opère, elle, plutôt dans la profondeur (du sens), sur un mode toujours extensif (ça liste, ça systématise) et joue plutôt avec notre mémoire intellectuelle (ça analyse, ça articule des significations, ça produit du savoir) – tout cela par opposition terme à terme avec la présence-figuration, qui viserait la profondeur de la surface, fonctionnerait sur le mode intensif (la présence ne se mesure qu'en intensité), et, loin de toute volonté de savoir, jouerait avec une mémoire déliée et fragmentaire, sensitive et affective – alors, on pourrait aussi, dans la foulée, et pour reprendre une autre distinction essentielle, dire encore que cette narration-représentation serait davantage une machine de *pouvoir*, là où la présence-figuration serait plutôt une machine de *puissance*.

*Puissance contre pouvoir*. Le second terme, le pouvoir – celui de l'image comme n'importe quel autre pouvoir – est affaire de maîtrise: on gère au mieux l'efficacité de ses moyens et on les met au service de fins déterminées en travaillant à produire des effets (de sens) contrôlables et contrôlés. Hitchcock – comme Lang et tant d'autres cinéastes justement dits « maîtres (de la mise en scène) » – savait très bien y faire: sa narration-représentation fonctionnait, impeccablement et implacablement, comme une parfaite machinerie de « direction de spectateur ». Direction, maîtrise (« contrôle

13. Voir Clotilde Simon, « Du McGuffin dans les images », *Cinémathèque*, n° 15, printemps 1999, p. 95-101.

14. Voir mon étude « La Tempête et la matière-temps, ou le Sublime et le Figural dans l'œuvre de Jean Epstein », dans Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 267-325.

de l'univers» dit Godard – «là où échouèrent Alexandre, [Hitler], Jules César, Napoléon») : tel serait le *pouvoir* du sens par le contrôle narratif des images.

Si le *pouvoir*, dans cette perspective, fonctionne comme une rhétorique bien réglée d'effets de sens, la *puissance*, elle, serait une affaire d'un tout autre ordre : elle ne relève pas d'une rhétorique mais d'une poétique, elle travaille moins dans l'ordre de la narration que de la figuration (elle serait même le propre du figural) et plutôt que de générer chez le spectateur des effets de sens, elle le mettrait à l'épreuve de sensations, jouant sans qu'on puisse en mesurer toutes les conséquences (la puissance est proprement incommensurable) avec les affects (et non l'intellect) du sujet. À la conception hégélienne du pouvoir, la puissance opposerait ainsi une terrible dimension nietzschéenne. Et le fameux «contrôle» hitchcockien, non moins que la célèbre «maîtrise langienne», n'y sont rien et n'y peuvent rien. La puissance figurale (incontrôlable) de la figuration échapperait dans ses effets au pouvoir (contrôlé) de la narration et de la représentation. Pour le redire synthétiquement :

Le *pouvoir* de l'image serait une construction rhétoriquement contrôlée d'effets de sens qui agissent plus ou moins efficacement sur la raison spectatorielle.

La *puissance* de l'image serait une pure force (parfois déconstructive) produisant, sans pouvoir en maîtriser les effets, des sensations hors mesures qui agissent plus ou moins intensivement sur les affects du spectateur.

La figuration contre la narration, la présence contre la représentation, la puissance contre le pouvoir, la sensation contre le sens. Voilà le cadre général planté.

Reste à aller y voir plus en détail. Au-dedans. Pour approcher d'un peu plus près cette question du Figural, *stricto sensu*.

### ■ **Figuratif, figuré, figurable, figural**

---

Pour cela, j'ai besoin d'abord d'un petit rappel, élémentaire et schématique. Trop schématique (pour être honnête), mais utile. Soit le principe de découpage suivant, que je synthétise ici (à grands coups de serpe). Je pars de la Figure comme problématique d'ensemble couvrant un territoire fait de quatre dimensions : le Figuratif, le Figuré, le Figurable et le Figural. En deux mots :

Le *Figuratif*, c'est ce qui, dans l'ordre de la figuration visuelle, procède de la Mimésis, c'est-à-dire du travail de la Ressemblance. Rien de plus basique : reconnaître dans l'image ce référent, cet objet, cet *analogon* que celle-ci désigne figurativement. C'est la question du motif<sup>15</sup>. Le Figuratif est l'objet de prédilection de l'histoire de l'art et en particulier de cette discipline qu'est l'iconographie. Inutile de gloser davantage sur une catégorie aussi énorme et aux enjeux interminables (imitation, illusion, réalisme, naturalisme, reproduction, vérité, etc.)<sup>16</sup>.

Le *Figuré*, c'est ce qui, dans l'ordre de la représentation, procède de la construction d'un sens second (symbolique, allégorique ou autre). C'est le produit d'une opération sémantique : le figuré renvoie non au motif (à la référence figurative) mais à la métaphore (donc au sens justement dit *figuré*) ou au symbole (au sens des « formes symboliques » de Cassirer<sup>17</sup> ou des « symptômes culturels » de Panofsky<sup>18</sup>). Le Figuré en ce sens est donc l'objet privilégié de la Rhétorique – qu'il s'agisse d'objets textuels ou visuels (rhétorique verbale, rhétorique de l'image) ainsi que de l'Iconologie (au sens autant de Cesare Ripa que de Panofsky).

Le *Figurable*, c'est ce qui n'a pas encore accédé à la figuration mais n'attend que ça, tout en restant en deçà. C'est de la figuration *en puissance*. Le Figurable pose donc la question des possibilités d'accès du visuel au champ du visible, la question des conditions d'apparition et d'existence (virtuelle) de l'image. Deux domaines plus particulièrement ont, dans l'histoire, posé la question du Figurable, deux domaines apparemment très éloignés l'un de l'autre mais qui peut-être, finalement, sont bien moins distants qu'ils n'en ont l'air *a priori* : la théologie médiévale d'un côté et la psychanalyse freudienne de l'autre. Dans les débats qui durant tout le Moyen Âge ont alimenté la « querelle des images », le figurable est évidemment la question centrale : Dieu est-il figurable ? Peut-on ou

15. Au sens panofskien classique : « On saisit la signification secondaire, ou conventionnelle (d'une image dans un tableau), en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélemy [...] Ce faisant, on met en relation des *motifs* artistiques avec des *thèmes* ou *concepts*. Les *motifs* ainsi reconnus porteurs d'une signification secondaire ou conventionnelle peuvent être appelés *images* [...] Il est manifeste qu'une *analyse iconographique* correcte, au sens strict, présuppose une identification correcte des *motifs*, etc. », Erwin Panofsky, « Introduction », dans *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 17-19.

16. On trouvera une synthèse didactique sur ces questions dans Jean-Pierre Wunenberger, *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 ; voir aussi le chapitre 5 « La puissance mimétique : réalisme et vérité » du livre de Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma », 1998, p. 107-128.

17. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolische Formen*, Berlin, 1925 ; en français, *Trois essais sur le symbolique* (*Cœuvres* VI), Paris, Éditions du Cerf, 1997.

18. Panofsky, *Essais d'iconologie*, *op. cit.*, p. 20-23.

non figurer dans des images humaines l'infigurable que sont les instances divines ? Ni la religion juive ni l'islam n'autoriseront l'image figurative. Et la chrétienté est elle-même très partagée (iconoclasme, protestantisme). Les concepts inventés dans ces débats infinis sont très intéressants. Par exemple, si l'on peut représenter le divin, doit-on le figurer figurativement (par ressemblance – mais qu'est-ce alors à dire ?) ou autrement (et alors comment ?). De là, par exemple, l'élaboration du concept de « dissemblance » avancé par Pseudo-Denys l'Aréopagite<sup>19</sup>, repris par Jean Damascène<sup>20</sup> et toute une tradition jusqu'à saint Augustin<sup>21</sup>, et popularisé aujourd'hui par les textes de Didi-Huberman<sup>22</sup>. À ces interrogations anciennes sur les conditions de possibilité de la Figure font écho, des siècles plus tard, les questions soulevées par Freud, en particulier dans *L'interprétation des rêves*, sur ce qu'il appelle « l'exigence de figurabilité » des processus du rêve, la *Darstellbarkeit*<sup>23</sup>. Pour Freud, l'inconscient travaille de telle manière que toutes les significations mises en branle par les processus du rêve, jusqu'aux pensées les plus abstraites (les paroles, par exemple, qui figurent dans le rêve comme éléments signifiants – rébus, lapsus, jeux de mots – et non pour le sens qu'elles ont communément dans le langage ordinaire), que toutes les significations, donc, sont amenées à s'exprimer par des représentations *en images*. De la figurabilité du divin à celle de l'inconscient, c'est bien la (même ?) question des conditions d'apparition et d'existence du visible comme image qui est posée.

Le *Figural*, enfin, est le territoire, sinon le plus complexe, du moins le plus indéterminé de cet ensemble de dimensions qui instituent globalement le champ de la Figure<sup>24</sup>.

- 
19. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste* (début du VII<sup>e</sup> siècle), dans *Œuvres complètes*, trad. M. de Gandillac, Paris, Montaigne, 1943.
  20. Jean Damascène, *Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes* (c. 730), trad. A. L. Darras-Worms, Paris, Migne, coll. « Les Pères de la foi », 1994.
  21. Voir, par exemple, l'anthologie *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
  22. Voir en particulier Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1990.
  23. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1900), trad. I. Meyerson et D. Berger, Paris, Presses universitaires de France, 1971 (spécialement les parties 3 à 6 du chap. VI : « Les procédés de figuration du rêve », « La prise en considération de la figurabilité », « La figuration par symboles en rêve », « Exemples de figuration », p. 267-362).
  24. Au rang des références de base sur le Figural (« proprement dit »), on mentionnera notamment (par ordre alphabétique) : Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992 (rééd. coll. « Champs », 1996) ; François Aubral, « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 197-244 ; Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, op. cit. (spécialement le chap. « Figurable, figuratif, figural », p. 148-173) ;

Pour commencer par une définition en quelque sorte négative, je dirai d'abord que le Figural, c'est tout ce qui, dans une image, subsiste, une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré (le[s] sens second[s]), sa part rhétorique et iconologique) – mais qui reste encore figurable.

Pour cerner plus positivement la catégorie, il semble qu'il faille considérer fondamentalement le Figural comme un *processus* (non comme un produit), et qui plus est, un processus *de* l'image.

Quelque chose donc qui est instable, toujours en devenir, qui procède d'une logique du visuel comme acte, et quelque chose qui vient du dedans de l'image elle-même, qui est toujours au travail dans le corps même de l'image, dans la chair vive de sa visualité.

Je voudrais esquisser ici, rapidement, un trajet qui s'efforce d'articuler en trois volets (parmi d'autres possibles), ce concept de Figural. (En fait de concept, comme on le verra, le Figural s'avère surtout un concept purement opératoire: il est davantage de l'ordre du geste que de l'ordre de la notion – un peu comme en psychanalyse, toutes choses égales par ailleurs, l'analyse est d'abord de l'ordre du geste – une opération génératrice de sens, par déplacement, condensation ou autre.) Le Figural donc est en ce sens un (au moins) triple processus: il relève à la fois de l'ordre de l'événement, de l'ordre du détail et de l'ordre de la puissance. Je vais prendre une à une, et dans cet ordre, ces dimensions, pour en creuser un peu les enjeux, plus exactement je me centrerai sur les deux premières

---

Raymond Bellour, « Des figures aux allures de plan », dans Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma », 2000, p. 109-126; Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma », 1998; Nicole Brenez, *Figuration – Défiguration*, revue *Admiranda*, n<sup>os</sup> 5, 6 et 7, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1990, 1991 et 1992; Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1981; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, *op. cit.*; Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », dans Leonardo Quaresima (dir.), *Scittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Udine, Actes du colloque de l'Université d'Udine, 1997, p. 71-104; repris dans Aubral et Chateau, *Figure, figural*, *op. cit.*, p. 245-274; Philippe Dubois, « La Tempête et la matière-temps ou le Sublime et le Figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *op. cit.*, p. 267-324; Jean-Louis Galay, « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique*, n<sup>o</sup> 20, Paris, Seuil, 1974; Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971; Luc Vancheri, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1993; Bernard Vouilloux, *L'interstice figural*, Québec, Le Griffon d'argile, 1994.

(l'événement et le détail), la troisième (la puissance) ayant déjà été (trop rapidement) évoquée. Je n'aurai guère le temps de m'appuyer sur des exemples.

## ■ Le figural comme événement d'image

---

Le Figural m'apparaît en effet, avant toute autre chose, comme un événement de la visualité, quelque chose qui arrive à l'image en tant qu'image, un événement qui surgit, ici maintenant, dans le présent et la présence d'une image, de l'intérieur de celle-ci autant qu'à sa surface, quelque chose qui fait rupture (ou tache) et qui s'impose (avec force et évidence). Événement *de* l'image: c'est le « de » qui importe. C'est dans ce sens qu'on peut considérer le Figural comme un exercice révélateur du regard: c'est un geste (analytique) qui nous montre ce que c'est que voir. Regarder le figural dans un film, c'est aussi, d'une certaine façon, regarder le cinéma voir. L'acte même de voir s'y expose intensément comme opération.

Cette événementialité figurale du visible engage elle-même au moins trois effets majeurs: la fulgurance, la déchirure et la présence.

### La fulgurance

C'est bien ce qu'identifiait en premier Elie Faure lorsqu'il utilisait le mot de « commotion » pour caractériser son expérience de regard sur le cinéma: « La révélation de ce que pourra être le cinéma de l'avenir me vint un jour, j'en ai gardé le souvenir exact, de la *commotion* que j'éprouvai en constatant, *dans un éclair*, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge. » Ce même effet d'irruption, de soudaineté, de surprise, d'émerveillement, etc., se retrouve souvent convoqué dans tous les textes qui traitent ainsi du problème. L'événement figural, lorsqu'il advient, fulgure ou sidère le spectateur, lequel se retrouve alors, à la fois saisi (de stupeur) et dessaisi (de ses habitudes de perception ou de compréhension), démuné, sans voix, bouche bée. « *Rien à dire et tout à voir.* » Du moins dans un premier temps (celui de la découverte) car on va voir qu'il y aura un second moment dans l'expérience. *Éprouver* le voir comme événement, *dans l'instant* de son surgissement. Cette idée d'instan-tanéité (« dans un éclair » disait Elie Faure) est évidemment importante. Elle participe de cet effet de foudroïement qui accompagne la découverte du Figural. Elle n'est pas nécessairement temporelle, elle peut être aussi spatiale (j'y reviens en évoquant la question du détail dans un instant). Mais surtout elle affirme le principe d'une rupture et donc de l'ouverture à une dimension nouvelle de la figuration – ce qui ne signifie pas,

naïvement, que le Figural échapperait définitivement au discours et à la rationalisation. Lorsque Lyotard, dans son célèbre et toujours intense *Discours, figure*, élabore, parmi les premiers, le terme de figural, il le fait à partir d'une critique de la phénoménologie merleau-pontyenne, à laquelle il reproche de garder la connaissance comme horizon, alors que lui pense que le figural doit ouvrir à autre chose, au-delà ou en deçà de la connaissance, à une « autre scène », qui est de l'ordre de l'affect (pur?) ou des pulsions primaires du scopique (le voir-bête, mat, qui bute sur l'évidence de l'événement, comme dans la fameuse formule de Paul Klee, « l'œil broute »), Tel est en tout cas le premier effet de l'événementialité figurale: la fulgurance, la commotion, le saisissement/dessaisissement du sujet. Ensuite (ensuite seulement) viendra le temps de la construction, comme une sorte d'élaboration secondaire, qui ne visera pas à résorber le surgissement, à éteindre la fulgurance, mais à en creuser les puissances et à en penser les valeurs.

### La déchirure

Un deuxième effet, directement corollaire du premier, est donc celui de déchirure. L'événement figural incarne une déchirure de la figuration, un clivage irréductible au terme duquel l'image (comme somme de signifiant et de signifié, de sens et de sensation) s'en trouve profondément divisée. Le figural se glisse, si l'on peut dire, dans l'épaisseur même de l'image, il est l'opération même de la scission qui vient y séparer le lisible du visible, le motif figuratif du surgissement figural. C'est ce que Georges Didi-Huberman appelle la « dissociation eidétique » produite par le figural. Il en théorise la valeur épistémique dans *Devant l'image*: il faut, dit-il, « penser le tissu (le tissu de la représentation) avec sa déchirure<sup>25</sup> ». Et en accomplira le trajet en image dans son petit essai sur Botticelli (si bien titré: *Ouvrir Vénus*<sup>26</sup>). La déchirure vient en effet ouvrir l'image, pratiquement en la retournant sur elle-même, comme un doigt de gant. De là, par exemple, la fascination des analyses figurales pour les corps ouverts, pour les plaies qui sont toujours aussi des plaies d'images (voir en ce sens les analyses de Nicole Brenez, notamment sur Abel Ferrara, dans *De la figure en général et du corps en particulier*). Déchirure du lisible et du visible dans le corps même de l'image. D'un côté, l'objet identitaire, la représentation, la forme, le motif, le désigné référentiel (le *Même*, que l'on reconnaît) – et de l'autre, justement son *Autre*, son informe, qui fait tache ou symptôme,

25. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 175.

26. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 1999.

son signe défiguré, qui frappe et laisse pantois, et qui prolifère partout dans les images dès que l'on se met à l'y rechercher. Cet Autre qui est dans le Même, comme le revers est dans l'avvers.

Plusieurs stratégies de figurabilité peuvent être mises en place pour inscrire cet effet de déchirure de la figuration engendré par le Figural. Il me semble que deux grands types de stratégies tendent à se déployer. D'un côté, tout ce qui relève de ce que j'appellerai un *effet d'altération* : le figural s'attaque à la bonne forme, affecte les certitudes du figuratif, procède par un travail de *défiguration* (le cinéma fantastique est friand de ce figural-là, mais il est aussi partout, chez Hitchcock comme chez Godard, chez Murnau comme chez Brakhage, chez Franju comme chez John Woo). Et d'un autre côté, ce que j'appellerai l'*effet d'altérité*, plus radical, puisqu'il ne s'attaque pas à une forme de lisibilité acquise mais qu'il en invente d'inédites, d'emblée non figuratives, par exemple dans certaines expériences du cinéma expérimental (les films peints directement sur pellicule comme ceux de Sharits ou de Len Lye). Mais on en trouve aussi des traces dans bien d'autres corpus, y compris les plus classiques (chez John Ford, par exemple, ou dans le Péplum, ou chez Jacques Tourneur, comme l'a bien analysé Luc Vancheri<sup>27</sup>). C'est le concept de *dissemblance* (évoqué précédemment) qui, plus que celui de défiguration, définit cette stratégie d'altérité du Figural. L'informe qu'est le grattage de pellicule ou la destruction de la gélatine, par exemple dans le cinéma lettriste (Isou, Lemaître), les plans noirs de Marguerite Duras (*L'Homme Atlantique*) ou de Joao César Monteiro (*Neige*), les moments d'éblouissement par surexposition complète (chez Philippe Garrel ou Ingmar Bergman), etc., sont autant de transgressions frontales du figuratif. Et bien sûr les deux effets, altérité *et* altération, dissemblance *et* défiguration, peuvent parfaitement se combiner et s'enchaîner l'un l'autre. Ce sont même, très souvent, les effets les plus intéressants ou les plus fascinants : ainsi, au début du film de Sjöström *Le vent*, du plan récurrent montrant plein cadre une énorme tache de sable projetée par la tempête sur la vitre du train (comme sur un écran), figure fantastique de dissemblance, matière informe en mouvement violent et perpétuel, et qui finit par se fondre lentement, par fondu enchaîné, dans la forme elliptique du chapeau de Lilian Gish, créant, l'espace d'un instant, un hybride figural de la plus grande beauté. Ainsi de tant d'autres moments (ou instants, parfois infinitésimaux) qui font éclat ou tache, déchirure ou opacité, dans la figuration des films, même les plus classiques : la petite tache de sang sur le doigt de gant de Mélanie au début des *Oiseaux*, les éclaboussures sur le visage d'Ingrid Bergman dans la scène de la pêche aux thons de *Stromboli*, le brouillard qui noie tout le champ du visible dans *Identification d'une femme*, la

---

27. Notamment dans son essai *Figuration de l'inhumain*, *op. cit.*

« liquéfaction » graphique de l'intertitre (« *couldn't she get drowned?* » – « et si elle se noyait ? ») dans *Sunrise (L'aurore)* de Murnau, comme si les lettres elles-mêmes s'effondraient dans l'irreprésentable, ou même, pourquoi pas, l'étonnant effet de substance métallique/liquide (comme le mercure) thématiqué dans le *Terminator 2* de Cameron sous le nom de « polyalliage mimétique » et qui permet au T1000 de prendre toutes les formes à partir de l'informe comme pure matière (numérique). Altération et/ou altérité, c'est toujours d'une déchirure de la figuration qu'il s'agit. C'est elle qui nous happe, c'est dans l'abyme qu'elle ouvre que nous plongeons.

## La présence

La présence est un troisième effet de cette nature événementielle du Figural. J'en ai déjà parlé plus haut, en l'opposant à la représentation, je n'y reviens guère. Si ce n'est pour dire que si le Figural fait de l'image non une forme mais une présence, c'est avec toute sa puissance d'immanence. La tache ou la rature ne sont pas là pour inscrire une quelconque dimension de transcendance (une symbolique ou l'autre, une mystique de l'informe) mais bien pour marquer, au plus près du rapport physique, la force intrinsèque de la matière de l'image. Une matière qui en elle-même fait ou peut faire fiction. Le travail d'un photographe de film comme Eric Rondepierre illustre parfaitement cet effet immanent de présence figurale dans et par la matière de l'image-film. Depuis des années, Rondepierre traque, dans les vieux films nitrates abîmés, ce qu'il appelle des « accidents de la matière », taches, boursouflures, déformations, dévorations chimiques ou physiques, qui affectent tel ou tel photogramme de tel ou tel bout de pellicule, événements aléatoires qui affectent le support et qu'il expose ainsi pour eux-mêmes, dans des agrandissements somptueux, où les accidents physiques de la pellicule viennent s'inscrire comme autant de marques du temps dans l'image, organisant avec la part figurative déjà là du photogramme, des combinaisons singulières, fulgurantes (le hasard les a produites) où l'étrange se mêle subtilement au poétique. Voilà bien l'affirmation d'un effet de présence par la matière qui débouche sur une forme de fiction figurale d'image.

Processus toujours en devenir, le Figural est donc un événement *de* l'image, c'est-à-dire qu'il surgit sur le mode de la fulgurance, révèle une déchirure dans le tissu de la représentation, procède par altération ou altérité, et engendre des effets immanents de présence intensive de la matière.

Par ailleurs, donc, le Figural est aussi indissociable de la question du Détail.

## Le figural comme opération de détail

Si le figural prend souvent l'aspect d'un détail, ou s'il s'appuie sur un détail, comme sur un levier, pour lever une masse qui peut être énorme, il faut bien sûr, et je me réfère à la distinction avancée par Daniel Arasse dans son livre de référence sur la question<sup>28</sup>, entendre ce terme de détail au sens intensif (*detaglo*) et non au sens extensif (*particolare*). Le détail figural est ainsi une sorte de point de l'image (plus que *dans*), un point (*punctum*) et non un fragment (une zone), un point *a priori* intrigant, énigmatique, faisant question, et qui déclenche un processus d'expansion. Le détail intensif ne reste pas dans son coin, il bouge, s'agite, déplace, il foisonne. En fait, il fonctionne selon un processus en deux temps. D'abord, on l'a vu, il fulgure : dans la puissance de son apparition, il impose l'évidence mate de sa présence : « petite chose » qui, quand on l'a repérée, vous laisse bouche bée, seul et sans voix, au point parfois de ne plus vous laisser voir autre chose que ce point d'intensité. Le détail éblouit, il aveugle. Il tue même, comme dans l'extatique et mortifère expérience proustienne du détail, fameuse entre toutes :

enfin, il fut devant le Vermeer [...], enfin, la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur [...] Il se répétait : « petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune » : Cependant, il s'abattit sur un canapé circulaire [...] il était mort (*La Prisonnière*).

Ensuite, deuxième phase, ce point de détail, intensif et pour ainsi dire « accident souverain du visible », ouvre à un mouvement (virtuel), il déplie et déploie, il contamine, il gagne, non du terrain mais de l'intensité. C'est là toute sa puissance. Ce mouvement du détail peut prendre plusieurs formes. J'en distinguerai deux (parmi d'autres possibles), rapidement : l'expansion et l'abstraction.

### L'expansion

Une fois l'effet initial de sidération activé, le détail figural déplie donc les puissances de sa virtualité. Et cela peut aller jusqu'à renverser la perspective habituelle qui articulait le détail (*particolare*) dans son rapport à l'ensemble. Lorsque le Figural investit le détail, il donne à celui-ci une force d'expansion telle que, non seulement, comme le dit l'expérience courante, « on ne voit plus que lui », mais que le détail devient ainsi, d'une certaine manière, le Tout à lui tout seul. Un Tout intensif, non extensif. Il a contaminé et absorbé virtuellement tout ce qui l'environne.

28. Daniel Arasse, *Le détail*, op. cit.

Il a enclenché une dynamique proliférante de manière souvent incontrôlable (jusqu'où aller? où s'arrêter?). C'est le concept de « pan » tel que Georges Didi-Huberman le développe à partir de son analyse de la « coulée de peinture rouge » de *La Dentellière* (un autre Vermeer)<sup>29</sup>. Au cinéma, on peut trouver une parfaite illustration de cette force d'expansion figurale du détail dans ce qui fait le noyau central de l'expérience de regard, magnifiquement exposée pour elle-même dans le film d'Antonioni *Blow Up*. Les agrandissements successifs de détails des photographies du parc font plonger le héros, Thomas, dans un abîme contaminateur ouvrant sur la fiction : toute la séquence centrale de « lecture » des photos, à partir de détails qui s'enchaînent les uns aux autres selon une progression muette dont nous suivons toutes les étapes et même les corrections (le couple qui s'étreint, le regard de la femme par-dessus l'épaule de l'homme, le buisson opaque qui semble au bout de son regard, la main qui finit par y surgir à force de scruter, tenant une arme, puis le retour vers le corps étendu sous le buisson), toute cette séquence de travail sur l'image dessine une véritable trajectoire de l'œil et de la pensée figurale, composant une sorte de scénographie visuelle (qui se déroule exclusivement par et dans l'image : il n'y a pas un mot de dialogue), enclenchée par la seule puissance d'expansion du détail et aboutissant à un double effet contradictoire (ou plutôt dialectique) de reconstruction du réel (d'un côté) mais qui s'avère en fait (de l'autre côté) construction d'une fiction, jusque dans l'indécidable.

## L'abstraction

Le détail figural, en travaillant de la sorte son approfondissement dans les abîmes de la visualité, ouvre évidemment la voie à un mouvement vers l'abstraction. Isoler le détail, écorcher la figuration par une sorte de desquamage de l'image, c'est perdre les repères du figuratif, qui permettaient de cadrer l'objet référentiel. À s'enfoncer dans le figural, le détail rend poreuses toutes les discriminations qui fondaient la stabilité de la représentation mimétique. Et cette porosité joue sur tous les fronts du visuel : elle opère dans l'ordre de la matière, dans l'ordre de la forme et dans l'ordre de la couleur. S'enfoncer, par le détail *de* l'image, dans la matière, dans la forme et/ou dans la couleur, jusqu'à l'indétermination figurative. Là aussi, on le sait, c'est la leçon du *Blow Up* antonionien : l'ultime agrandissement, le seul qui restera dans les mains du héros, tous les autres lui ayant glissé entre les doigts, n'est plus qu'un amas de taches noires et blanches, indistinctes, qui sera même *in fine* comparé aux « tableaux abstraits » que peint Bill, l'ami du héros (on sait qu'il

---

29. Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan » en appendice à *Devant l'image, op. cit.*, p. 271-318.

s'agit justement des tableaux d'Antonioni peintre). Toute une tendance du cinéma expérimental travaillera aussi en ce sens, en particulier les diverses expériences de refilmage d'images de film (appartenant au genre dit du *Found Footage*). Il y a par exemple la tentative d'Alain Fleischer (associé à Dominique Païni) qui a refilmé la première bobine (projetée sur grand écran) de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*) avec une petite caméra vidéo et en se tenant au plus près de l'écran, suivant les mouvements du film d'Hitchcock, bougeant avec les raccords, littéralement absorbé par l'image originelle. Ou encore il y a les films d'Al Razutis, qu'il nomme lui-même ses « études visuelles » (*Visual Essays*): en refilmant avec une caméra 16 mm, au plus près de l'image projetée sur écran, des détails d'image de films primitifs ou anciens (des vues Lumière dans *Lumière's train*, Méliès dans *Méliès catalogue*, Artaud dans *For Artaud*, etc.), en ralentissant, en agrandissant, en s'approchant, en se déplaçant sans cesse, bref en s'enfonçant dans ces images antérieures, jusqu'à les rendre « illisibles » – mais combien visibles, Al Razutis nous introduit au cœur de la figuralité virtuelle du cinéma des origines.

Voilà – très rapidement, trop schématiquement et plus encore très incomplètement – quelques remarques sur la question du Figural qui est pour moi au cœur de la plasticité du cinéma.

### ■ **Construire l'événement (du phénomène à la structure)**

Il me reste, pour conclure, à rappeler simplement ceci : c'est que l'analyse figurale ne se limite pas à la focalisation sur des détails d'images (fussent-ils totalisants ou abstractisants) et ne s'arrête pas à la constatation de la fulguration devant un événement d'image qui déchirerait le tissu de la représentation. Ce n'est là, dans le fond, qu'un point de départ. S'arrêter là, à ce (simple?) repérage, c'est n'accomplir qu'à moitié le trajet de l'analyse figurale. C'est interrompre le processus en restant sur un seuil, où l'on ne peut finalement que se débattre avec un rapport complexe à la phénoménologie de l'image. Or il reste, au-delà de ce seuil, ou de ce socle, un deuxième temps, que j'évoquais précédemment et que je ne puis développer ici dans ses immenses implications, mais qui est au moins aussi fondamental que le premier : le temps de la construction ou du montage. Le temps de l'interprétation. Le temps de la structure. Le figural est événement, certes, et cela reste le fondement. Mais il est aussi structure, et cela ne doit jamais être oublié. Si la reconnaissance de son événementialité phénoménologique est importante – c'est d'ailleurs ce qui fait pour moi toute la différence entre « analyse figurale » et « analyse textuelle » telle qu'on la pratiquait dans les années 1970 (l'analyse textuelle mettait directement en avant la structure, elle s'intéressait exclusivement

aux systèmes, aux codes, aux effets de sens et de pouvoir, sans passer et même sans reconnaître la force première de l'événement<sup>30</sup>) –, il ne faut pas pour autant négliger la question seconde mais tout aussi essentielle de l'interprétation.

Dans ce sens, il faut re-développer la catégorie du Figural en précisant qu'il s'agit non seulement d'éprouver (faire l'épreuve de) l'événement, mais encore qu'il faut le construire. Le Figural comme *construction* de l'événement.

Ce travail de construction, il ne m'est pas possible ici de lui donner toute sa place, d'en faire état en détail. En un mot, il s'agit, dans ma perspective, de le concevoir comme un travail de montage, de construction de sens, de tissage de liens. Mais pas au sens sémiologico-textuel (fonder un système clos par déconstruction des codes). Pas au sens accumulatif et structurant, discursif et totalisant, évoqué au début de ce texte. Mais bien en conservant, dans le geste même du montage, ce principe d'événementialité initiale. Faire une construction qui soit elle-même phénoménale. En somme : au détail-événement faire se succéder des liaisons-événements. Travail d'invention d'enchaînements d'images, ou d'enchaînements d'événements visuels. Il s'agit de dégager la ou les structures, certes, qui sont au cœur de l'événement d'image. Mais aussi de montrer que ces structures sont et font elles-mêmes événements. Procéder à l'analyse figurale (de films), c'est ne pas se contenter de la fascination devant le détail qui frappe (sous peine d'épiphanie phénoménologique), mais c'est aussi comprendre, donc construire, le système dont cet événement s'avère alors, assez strictement *le symptôme* (je parle certes de symptôme visuel, mais c'est bien au sens freudien – et nullement panofskyen – du terme symptôme). L'analyse figurale : une construction symptomale d'événements d'image. Bref, il s'agirait, on l'aura deviné, de s'éloigner du modèle panofskyen de construction iconographique (avec tous ses garde-fous historiques) pour lui préférer le modèle warburgien (avec tous ses intervalles et ses anachronismes)<sup>31</sup>. Ce qui ne peut se faire en quelques pages.

---

30. Cela serait à nuancer, en particulier en distinguant les analyses textuelles « proprement dites », émanant de la sémiologie, puis de la narratologie, de celles (elles ne se revendiquaient pas spécialement de l'adjectif « textuelles ») d'inspiration plus phénoménologiques ou psychanalytiques, comme les travaux fondateurs de Raymond Bellour (*L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979) et de Thierry Kuntzel (« Le travail du film », *Communications*, n° 19, 1972, et « Le travail du film 2 », *Communications*, n° 23, 1975). Sans que la question du figural y soit posée en ces termes, ces dernières analyses étaient, par certains de leurs aspects, assez proches de ce que nous essayons de développer ici.

31. Je ne puis que renvoyer à ce sujet au monumental ouvrage de référence que Georges Didi-Huberman a publié sur Aby Warburg : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps*

En ce sens, bien sûr, les *Histoire(s) du cinéma* peuvent sans aucun doute être vues comme un monument warburgien d'analyse figurale, le *Mnémosyne* de l'histoire du cinéma.

## Bibliographie

---

- ARASSE, Daniel (1992). *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- AUBRAL, François (1999). « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », p. 197-244.
- AUERBACH, Erich (1993). *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- AUMONT, Jacques (1996). *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier.
- AUMONT, Jacques (1998). *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma ».
- BELLOUR, Raymond (1979). *L'analyse du film*, Paris, Albatros.
- BELLOUR, Raymond (2000). « Des figures aux allures de plan », dans Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma », p. 109-126.
- BRENEZ, Nicole (1990, 1991 et 1992). *Figuration – Défiguration*, revue *Admiranda*, n<sup>os</sup> 5, 6 et 7, Aix-en-Provence, Institut de l'Image.
- BRENEZ, Nicole (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Université, coll. « Arts & cinéma ».
- CASSIRER, Ernst (1997 [1925]). *Trois essais sur le symbolique (Œuvres VI)*, Paris, Éditions du Cerf.
- DAMASCÈNE, Jean (1994). *Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes*, trad. Anne Lise Darras-Worms, Paris, Migne, coll. « Les Pères de la foi ».
- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La différence.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1999). *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.

- DUBOIS, Philippe (1998). « La Tempête et la matière-temps, ou le Sublime et le Figural dans l'œuvre de Jean Epstein », dans Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, p. 267-325.
- DUBOIS, Philippe (1999). « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, p. 245-274.
- DUBOIS, Philippe (1999). « La question des figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie (note sur *Figura* d'Erich Auerbach) », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, p. 10-24.
- DUBOIS, Philippe (2002). « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience », *Théorème*, n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 9-45.
- FAURE, Elie (1964 [1953]). *Fonction du cinéma*, Paris, Gonthier, coll. « Médiations ».
- FREUD, Sigmund (1971 [1900]). *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson et D. Berger, Paris, Presses universitaires de France.
- GALAY, Jean-Louis (1974). « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique*, n° 20, Paris, Seuil.
- GODARD, Jean-Luc (dir.) (1979). *Cahiers du Cinéma*, n° 300, mai.
- GODARD, Jean-Luc (1998). *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont.
- KUNTZEL, Thierry (1972). « Le travail du film », *Communications*, n° 19, p. 25-39.
- KUNTZEL, Thierry (1975). « Le travail du film 2 », *Communications*, n° 23, p. 136-189.
- LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MENOZZI, Daniele (dir.) (1991). *Les Images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Éditions du Cerf.
- MICHAUD, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- PAÏNI, Dominique et Guy COGEVAL (2001). *Alfred Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, Paris, Centre Pompidou-Mazzotta.
- PANOFSKY, Erwin (1967). *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.
- PSEUDO-DENYS l'Aréopagite (1943). *Œuvres complètes*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Montaigne.
- SIMON, Clotilde (1999). « Du McGuffin dans les images », *Cinémathèque*, n° 15, printemps, p. 95-101.
- VANCHERI, Luc (1993). *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs ».
- VOUILLOUX, Bernard (1994). *L'interstice figural*, Québec, Le Griffon d'argile.
- WUNENBERGER, Jean-Pierre (1997). *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France.

# **LA FIGURE EN LECTURE**

Georges Didi-Huberman

- **Une ravissante blancheur**

Bertrand Gervais

- **L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure**

Audrey Lemieux

- **Ryan : une rencontre dans l'espace figural de la souffrance**

Daniel Vaillancourt

- **La figure et ses fabriques.**  
Tout ce qui est lu n'est pas figure





Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>

## UNE RAVISSANTE BLANCHEUR

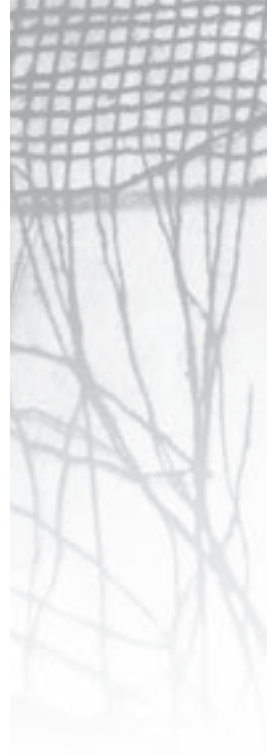
### ■ Freud «non voyant»?

Si l'on désire adopter un point de vue historique lorsqu'on s'interroge sur l'existence ou la non-existence, la valeur ou la non-valeur d'une «esthétique freudienne», il faut commencer par interroger les rapports de Freud avec Charcot. Alors que Freud arrivait à Paris «vierge», si l'on peut dire, de toute préoccupation esthétique, Charcot, lui, venait de fonder une esthétique – la toute première du genre – utilisant les concepts de la psychopathologie. Cette esthétique avait pour ambition, non seulement de rendre compte du fonctionnement des œuvres d'art, mais, éventuellement, d'en jauger la valeur. En 1885, moment où Freud, ses coupes anatomiques de cerveaux d'enfant sous le bras, «débarque» à la Salpêtrière, Charcot dirige depuis bien des années une volumineuse publication sous-titrée *Iconographie médicale et artistique*<sup>2</sup>, où

---

1. Extrait de: Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 76-98.

2. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical, Delahaye et Lecrosnier, 1876-1880, suivie par la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1888-1918.



l'on ne trouve pas moins d'un millier de pages consacrées à la peinture. Charcot, en 1885, travaille déjà à la rédaction de son curieux ouvrage, *Les démoniaques dans l'art*, qui marque l'avènement d'une véritable « critique médicale » des œuvres d'art – c'est-à-dire, en fait, d'une *clinique visuelle*<sup>3</sup>.

Je ne vais pas faire le récit des rapports complexes entre Freud et Charcot. Je voudrais, d'abord, résumer simplement la manière dont, en général, est envisagée cette relation. Freud lui-même a émis l'idée d'un « Charcot voyant » (*Seher*)<sup>4</sup>. L'expression est ambiguë : « voyant », cela veut dire que quelqu'un exerce, pour *connaître* ce qui l'entoure, sa faculté visuelle ; mais cela veut dire aussi que quelqu'un est visionnaire, prophète en son genre, et donc, très vite, capable de *délirer*. Ce qui, en deçà d'une telle ambiguïté, demeure incontestable, c'est que Freud a fort bien compris en quoi Charcot abordait la maladie mentale, l'hystérie en particulier, à travers des *catégories visuelles*. En tant que catégories, elles visaient un au-delà de la simple description : elles avaient l'ambition philosophique de l'*eidos*, et Charcot les avançait pour constituer une *forme du symptôme*, non seulement au sens d'une loi de son aspect (de son apparence), mais encore au sens plus radical de sa loi morphogénétique (loi de son apparition), voire de son étiologie, de sa cause essentielle.

Freud a introduit, avec l'idée d'un Charcot « voyant », le soupçon – justifié – d'une « avidité » épistémique propre à la clinique instaurée par Charcot dans les murs de la Salpêtrière. Cette avidité, on pourrait la résumer ainsi : *voir, toujours voir, toujours voir plus*. Et toujours, en voyant, chercher à *identifier la forme* de ce que l'on voit, même si ce que l'on voit est le fugitif, le flou, l'informe par excellence<sup>5</sup>. Me revient en mémoire un cas soigné par Charcot, celui d'un homme foudroyé. La foudre, plus exactement, était tombée tout près de lui. Or Charcot, pour tenter de soigner cet homme, tenta d'abord d'objectiver ce qu'il avait pu voir : il lui demanda donc de dessiner la *forme exacte* de l'éclair<sup>6</sup>... Il fit aussi des expériences sur lui-même, en se malmenant l'œil, espérant découvrir et reproduire la *forme exacte* de ce qu'il appelait le « scotome scintillant » (fig. 1). Son but, à tout le moins, était de préciser l'aspect des choses vues, et par ce moyen de les identifier pour en mieux connaître les causes.

3. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, édition et présentation de G. Didi-Huberman, préface de P. Fédida, Paris, Macula, 1984 [1887].

4. Sigmund Freud, « Charcot » [1893], trad. dirigée par J. Laplanche, *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 62.

5. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

6. Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, 1888-1889, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé, 1889, p. 438-442.



**FIGURE I.** J.-M. Charcot, *Scotome scintillant*, 1886.  
Schéma publié dans les *Œuvres complètes*, III, p. 75.

En face de cette avidité scopique, qui semble ne pas faire de doute, on peut se poser la question de savoir quelle fut, par différence, l'avidité propre de la méthode freudienne. La réponse classique, c'est que Freud aurait substitué l'écoute à la vision. Façon de dire qu'il aurait refusé au visuel toute valeur de vérité, parce que le visuel est porteur de fascination, et que la fascination a à voir avec l'illusion, avec la tromperie. On soutient également que Freud aurait été en cela cohérent avec la religion de ses ancêtres, qui est une religion de l'«interdit de la représentation», comme on dit. Puis, symétriquement à ce refus de la visualité, on a coutume d'affirmer que Freud a inventé un art nouveau de l'interprétation, dont les critères ne sont pas figuratifs, mais symboliques : non pas une esthétique des surfaces, en quelque sorte, mais une sémiologie des profondeurs. Une anamnèse cherchant, non des formes, mais des contenus et, même, les contenus les plus cachés qui soient... Tout cela aboutissant à l'idée d'un Freud qui serait, en somme, l'ascétique praticien d'une «non-voyance».

On peut cependant se demander si cette idée – cette image – d'un Freud « refusant de voir » pour mieux se maintenir, divan oblige, dans la dimension de l'invocant, de l'écoute, n'est pas à nuancer, ou même davantage. Et cela, pour deux raisons principales. D'une part, à s'en tenir à une telle idée, on s'interdit de comprendre pourquoi le développement intrinsèque de la théorie freudienne, à un moment crucial de son histoire – l'année 1910 –, a pu exiger un rapport aux œuvres d'art, en l'occurrence la peinture de Léonard de Vinci, pour se former peut-être, en tout cas pour s'évaluer en face d'un objet visuel. Il faut se demander pourquoi le livre sur Léonard, par-delà même son caractère auto-analytique, a pu prendre pour Freud une telle importance, heuristique ou théorique<sup>7</sup>. Au moment où il y travaillait, Freud écrit à Jones ces quelques paroles de modestie : « Ne mettez pas d'espoir dans ce *Léonard* qui va sortir le mois prochain, ne vous attendez pas à y trouver le secret de la *Vierge aux rochers*, ni la solution au problème de la *Joconde*<sup>8</sup>. » Mais, neuf ans plus tard, dans une lettre à Ferenczi, il soutenait que ce livre était tout de même « la seule belle chose qu'[il] eût jamais écrite<sup>9</sup> ».

D'autre part, si l'on omet de s'interroger sur le rapport de Freud à une activité de *voyance* ou tout au moins de regard, on s'interdit de comprendre comment des concepts analytiques peuvent être, pour nous, opératoires ou « turbulents » – pour reprendre l'expression utilisée dans ce colloque par Pierre Fédida<sup>10</sup> – quant à nos manières d'envisager un tableau, par exemple un tableau de Léonard de Vinci. Il me semble nécessaire, enfin, d'interroger *l'espèce de freudisme* implicite ou explicite, qui aujourd'hui traverse – *travaille* – une grande partie de l'activité des historiens et des critiques d'art. Je n'aborderai pas tous les aspects de la question, bien sûr (faute de temps, je laisserai de côté, entre autres, le problème de la psychobiographie). Le point sur lequel je voudrais m'interroger surtout, en ce qui concerne ce *supposé* milieu freudien dans lequel l'histoire de l'art, à travers sa méthode iconologique « renouvelée », vivrait ou ne vivrait pas, c'est l'extrême attention, l'avidité passion que cette méthode porte, dans la peinture, aux détails.

---

7. Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. J. Altounian et al., Paris, Gallimard, 1987 [1910].

8. *Id.*, cité par Ernest Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, trad. A. Berman, Paris, Presses universitaires de France, 1970 [1958], II, p. 369.

9. *Ibid.*

10. La communication de Pierre Fédida n'apparaît malheureusement pas dans les actes du colloque, *Un siècle de recherches freudiennes en France, 1885/1886-1985/1986*, Toulouse, Érès, 1986.

## Au-delà du principe de détail

La question n'est pas simple. D'un côté, l'attention aux détails est une chose extrêmement positive, dans la mesure où la prise en considération des éléments les plus discrets d'un tableau permet de s'interroger plus finement, voire de faire vaciller l'idée qu'on se faisait, au départ, du « sujet » de ce tableau. Ainsi, c'est un historien de l'art ayant plus ou moins lu Freud qui, dans la *Nativité* de Lorenzo Lotto, à Sienne, découvre ce détail : l'enfant Jésus a encore son cordon ombilical. Et la présence d'un tel cordon ombilical nous apprend quelque chose, sans doute : quelque chose de plus sur la mise en œuvre picturale de la maternité divine ou de l'incarnation ; quelque chose de plus, sur Lorenzo Lotto lui-même<sup>11</sup>. De même, c'est grâce à l'entremise ou à l'aval de la psychanalyse que des méthodes d'attribution passablement oubliées, comme celle de Morelli – qui attribuait tel tableau à tel peintre en vertu de critères de détail : la façon dont les ongles sont dessinés, ou les paupières peintes, ou les lobes des oreilles représentés<sup>12</sup> –, ont pu être réévaluées, à tout le moins remises à l'ordre du jour<sup>13</sup>.

Voilà qui ressemble, effectivement, à une méthode « freudienne », une méthode suivant la voie royale ouverte par *L'interprétation des rêves*, où l'on peut lire que le travail d'anamnèse « doit procéder en détail, et non pas en masse<sup>14</sup> ». On sait également que les deux grandes règles classiques de la situation analytique reviennent à « tout dire » (surtout les détails) et à « ne rien omettre dans l'interprétation » (surtout pas les détails). Le détail, cependant, demeure un objet de connaissance extraordinairement fourbe et dangereux. Là où les historiens de l'art se précipitent sur le détail et l'envisagent volontiers comme la *fin*, la pointe du mouvement interprétatif – libérés, s'imaginent-ils, des trop généraux « fondements » wölffliniens –, Freud au contraire orientait l'analyse à *partir* du détail. Tel serait un premier malentendu dans lequel l'iconologie, aujourd'hui, aurait envisagé sa propre accession au « freudisme ».

- 
11. Daniel Arasse, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », dans P. Zampetti et V. Sgarbi (dir.), *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V Centenario della nascita*, Trévise, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, p. 365-382.
  12. Giovanni Morelli [sous le pseudonyme d'Ivan Lermolieff], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig, Brockhaus, 1890-1891.
  13. Hubert Damisch, « Le gardien de l'interprétation », *Tel Quel*, n<sup>os</sup> 44-45, 1971, p. 70-84 et 82-96.
  14. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson revue par D. Berger, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900], p. 97.

Freud interprétait le détail dans une chaîne, dans un « défilé », je dirai même dans un *filet* de signifiants. Ce qu'on lit pourtant, dans bien des textes liés à la méthode iconologique héritée de Panofsky, c'est la recherche – toute différente, si ce n'est opposée – de quelque chose comme un *fin mot*, ou comme un signifié ultime : la solution d'une énigme que l'œuvre d'art serait censée avoir proposée. Depuis qu'on s'est avisé de la présence, dans le *Portrait des époux Arnolfini*, de Van Eyck, de cette espèce de marque subjective, laissée dans l'image du miroir convexe – avec la porte entrouverte, les deux silhouettes et l'inscription du peintre signant son témoignage dans la scène elle-même –, on s'est mis à rechercher, dans l'abyme des jeux de la représentation (de la représentation de la représentation, etc.), un détail qui nous parlerait, qui nous dirait exactement la place du « sujet » ou du « moi » dans le dispositif du tableau. Et l'on retire l'impression qu'être « freudien », devant un tableau, ce serait identifier cette place en question, ce qui est confondre *sujet* et identité nommable, *lieu* et place assignable. Alors on parle de la carafe dans le coin du tableau : dans la carafe il y a un reflet, dans le reflet il y a une porte, entre les deux battants de la porte il y a un personnage et voilà, c'est la place du « sujet », et l'on cherche dare-dare ce qu'il dit, à quel moment il le dit, qu'est-ce qu'il a fait pour le dire, pourquoi il ne le dit pas plus clairement, bref, *quel est son crime inavoué...* Comme si la peinture était une activité criminelle ! (Après tout, c'est possible... mais, si la peinture est une activité criminelle, convenons que ses crimes sont multiples : ils ne sont pas réductibles à un seul point et à un seul sujet.)

Dans de tels cas, la découverte du détail qui « signifie » – mettons des guillemets – fait moins preuve d'une perspicacité analytique de la part de celui qui regarde le tableau qu'elle n'offre la preuve d'une efficacité propre de la peinture où le détail, bien souvent, s'échafaude comme un *appât pour le regard*, un point de captation. La puissance d'un tel appât se mesure, notamment, au fait que la fixation sur le détail engage le regard de l'historien à chercher autre chose encore que ce que montre le tableau. Ainsi croit-on être « freudien » en étant curieux de ce qui ne se voit pas dans le tableau : qu'est-ce qu'il y a au-delà du cadre ? Qui regarde en deçà du plan de représentation ? Qu'est-ce qu'il y a derrière ?... Panofsky, dans un texte célèbre sur *l'Allégorie de la Prudence* du Titien, a, sans le vouloir, donné le modèle de ce genre d'enquête en cherchant une solution au tableau – à l'énigme du tableau – derrière le tableau lui-même, celui-ci étant censé cacher quelque chose : un trésor, bien sûr. Moyennant quoi, il ne dit pas grand-chose sur la peinture elle-même (sa couleur, sa texture, son travail), même s'il dit beaucoup sur la représentation que cette peinture instaure<sup>15</sup>.

15. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 [1955], p. 257-277.

Dans le livre plus récent de Carlo Ginzburg sur Piero della Francesca, le modèle « freudien » – mal entendu – est plus explicite<sup>16</sup>. Comme si Freud, à l'instar de Sherlock Holmes, ne cherchait qu'à identifier des coupables<sup>17</sup>. Comme si le tableau avait fatalement sa plus juste signification dans la signification la plus cachée, la moins visible, la plus « hors-tableau ». Je pense qu'à un niveau théorique on pourrait comprendre cette méprise comme une espèce de *scotomisation du matériau*, doublée d'une confusion entre représentations de mots et représentations de choses.

Enfin, là où Freud entendait le détail comme un « *rebut* de l'observation », l'interprétation iconologique ou, mieux, « néo-iconologique », conçoit souvent le détail comme résultant d'une  *finesse* de l'observation, laquelle se précipite d'abord sur les détails qui ressemblent bien : le chaton d'une bague, une inscription, un reflet... Mais la finesse d'observation, devant un tableau, n'a d'autre sens que relatif à la finesse de la touche. S'approcher d'un tableau pour en « détailler » les parties constitue peut-être l'opération la plus problématique qui soit. Je ne parle pas seulement des peintres chez qui le fait est bien connu, Titien ou Chardin, par exemple. Des textes célèbres soulignent que, quand on s'approche des œuvres de ces peintres, le détail disparaît, « tout se brouille » ; et que tout se reconstitue quand on s'éloigne du tableau – paradoxe intéressant<sup>18</sup>. Mais ce problème existe même chez des peintres que l'on crédite de la plus grande, de la plus souveraine propension aux détails. Je pense notamment à Vermeer, dont la *Vue de Delft* montre bien la part fantomatique de l'expérience qu'elle propose : le fameux « petit pan de mur jaune » n'est ni un pan de mur – parce que c'est plutôt un toit –, ni même, exactement, un toit jaune – parce que c'est, en réalité, une espèce de « couche sur couche » de deux couleurs différentes où le jaune n'est pas absolument prédominant. On voit surtout un rose liquéfié, en dessous, et puis, par-dessus, des moments de jaune grumeleux. Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'il s'agit bien d'un petit *pan*, un pan *de peinture* (c'est-à-dire une matière indistincte), plus que d'un détail *de représentation* (c'est-à-dire rendant visibles des objets distincts et identifiables)<sup>19</sup>.

16. Carlo Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, 1983 [1981].

17. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

18. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 28-62.

19. *Ibid.* Cf. également « L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer », *La Part de l'Œil*, n° 2, 1986, p. 102-119 [repris dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 271-318].

La pratique du détail dont je parle s'autorise en fait de la psychanalyse – elle le fait souvent plus implicitement qu'explicitement – sur la base de deux idées, de deux idéaux qui sont en contradiction flagrante avec le point de vue freudien dans ce qu'il a de plus pertinent, à mon sens, pour l'historien de l'art. Il y a d'abord un idéal de la description exhaustive qui croit, ou voudrait croire, qu'on peut « faire le détail » d'un tableau, comme on sait faire le détail d'une phrase écrite, dont on épuiserait toutes les parties (les propositions, puis les mots, puis les lettres). Cet idéal est un modèle épistémique qui exige la stabilité logique des objets représentés. En d'autres termes, c'est un idéal qui voudrait que, dans la peinture, on puisse dire « oui » ou « non », « c'est » ou « ce n'est pas ». Il s'agit là d'un idéal positiviste à peine déguisé.

Il y a d'autre part un idéal du sens caché : sens qui attend, derrière le détail, qu'on le décèle – qu'on le déscelle – comme un trésor. C'est là un idéal qui croit pouvoir exhaustivement creuser le visible, comme on épuiserait un champ de ruines ; et qui croit qu'on pourrait arriver, en creusant systématiquement, à mettre au jour quelque chose comme le trésor de la signification. Cet idéal est, lui, un modèle d'exégèse. Ce qu'il souhaite par-dessus tout, c'est la stabilité sémantique des objets représentés dans la peinture. Par exemple, tout personnage barbu ayant, quelque part dans les pans de sa robe, une clé, sera déclaré « saint Pierre », et l'on n'en parlera plus. Cet idéal-là est très ancien : c'est un idéal « iconologique », justement. Au sens que lui donnait Cesare Ripa, en 1593, dès le début de son *Iconologia*, dictionnaire « bilingue » de mots et d'images : images qui étaient faites, disait-il, pour justement traduire, « signifier une chose différente de celle que l'œil voit<sup>20</sup> ». On s'aperçoit, au bout du compte, qu'à trop se précipiter sur le détail on court le double risque – on encourt le double malentendu – de restaurer un ancien positivisme et une ancienne rhétorique.

### ■ La « femme flottante », ou la question du lieu

Que nous reste-t-il donc si nous manque, dans la relation visuelle, toute certitude envers le statut du détail ? Cette difficulté, me semble-t-il, est déjà présente dans l'œuvre de Freud à travers le contraste qui, quelquefois, oppose exigences théoriques et exigences pratiques : exigences métapsychologiques d'un côté, et de l'autre ce que Pierre Fédida a nommé des « exigences de vérification », dont l'enjeu concerne la « réussite » d'une analyse – donc sa clôture – face à des objets comme la peinture ou la

20. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Hildesheim-New York, Olms, 1970 [1593-1603].

littérature. En d'autres termes, il y aurait chez Freud lui-même une divergence entre la radicalité du questionnement métapsychologique et la relativité de sa « psychanalyse appliquée ».

Quelle est donc la cheville métapsychologique de la position – de la mise en question – freudienne sur le détail ? Je l'ai déjà nommée : c'est la notion d'un « appât pour le regard », qui chez Freud prend l'exact contre-pied de la position de Charcot, pour qui tout ce qui était flou et imprécis, il fallait coûte que coûte en « faire le détail ». Freud propose ceci, qui est tout simplement l'inverse : tout ce qui est détaillé, il faut coûte que coûte le *relever*, au sens hégélien du terme – ou plutôt il faut le faire *s'effondrer* pour le mieux *déconstruire*. On trouve cette pensée dans un certain nombre de textes, notamment celui sur les souvenirs-écrans, où le détail apparaît avant tout comme un effet de déplacement, de compromis, de ré-élaboration ; un lieu où, écrit Freud, « la représentation s'esquive<sup>21</sup> ». Et il ajoute que représenter quelque chose en détail, c'est, psychiquement parlant, l'équivalent de la formule : « Dites-le avec des fleurs<sup>22</sup>. » L'exemple qu'il en donne est celui d'une *scène irréprésentable* : une scène de défloration, justement, qui vient se concrétiser dans le *détail trop précis* d'une fleur – pissenlit jaune – surgissant au milieu d'un souvenir d'enfance. Et Freud de conclure qu'on ne peut pas dire, dans ce cas-là, que le détail « émerge » : il faut dire que le détail *se forme*, ce qui est tout à fait différent<sup>23</sup>. On peut également trouver des indications de cette mise en question du détail à travers toute la théorie du fantasme. Quand, par exemple, Freud remet en question la réalité de la scène de séduction hystérique, c'est en même temps une remise en question de la validité du détail qui est en jeu. Enfin, dans le texte sur le fétichisme, on trouve cette idée que la qualité essentielle du fétiche serait, justement, sa qualité de détail ; que, par conséquent, celui-ci serait la chose qui se prête le mieux à la manipulation<sup>24</sup>.

Il est fort important, pour l'historien de l'art, d'apprendre en quoi le détail se prête éminemment aux fantasmes et aux manipulations perverses : bien souvent nous *constituons* le détail au moment même où nous croyons *l'observer*. Bien souvent le détail est *précis* en cela même qu'il se constitue comme élaboration *secondaire*. Voilà à peu près ce que j'appelais une fonction d'appât pour le regard : une fonction d'écran, voire de fétiche. Tout le problème est que Freud, malgré ce fond de considérations

21. Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » [1899], dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 113-119, 126.

22. *Ibid.*, p. 126.

23. *Ibid.*, p. 132.

24. *Id.*, « Le fétichisme » [1927], dans *La vie sexuelle*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 133-138.

métapsychologiques, s'est comporté, à l'égard des tableaux de Léonard de Vinci, comme quelqu'un qui se laisse passablement « appâter » par le détail. L'exemple le plus célèbre en est la manière dont, face à la *Joconde*, il focalise toute son attention sur cette discrète béance qu'on appelle, généralement, « le sourire de la *Joconde* ». C'est à ce seul sourire qu'il attribue tout l'effet d'inquiétante étrangeté émanant du tableau. En un sens, bien sûr, il n'a pas tort; sauf qu'il cherche à détailler cet effet. Et comment cherche-t-il à le détailler? Il le localise d'une part, et d'autre part il cherche à lui donner un nom. Il cherche une identification, ou une série d'identifications: Caterina, la mère, mais aussi la belle-mère, Donna Albiera... Il veut se faire Sherlock Holmes pour des raisons, pour des « exigences de vérification ».

C'est fatalement sur ce point – sur ce plan d'identification, c'est-à-dire de connaissance positive – que les historiens de l'art ont pu accabler Freud: erreurs d'identifications, erreurs biographiques, erreurs factuelles. Voire, ce qui semble plus grave pour un analyste, erreurs d'interprétations symboliques<sup>25</sup>. Mais le problème... est que ce n'est pas le problème, si l'on veut bien suivre Freud dans ses exigences métapsychologiques et méthodologiques plutôt que dans ses vagues espoirs de résoudre une énigme historique. Le problème d'un tableau ne se résout pas lorsqu'on y a identifié tel ou tel personnage; le problème de la *Joconde* n'est pas fondamentalement de savoir si « c'est » ou si « ce n'est pas » le sourire de la première maman; le problème d'une esthétique psychanalytique n'est pas de savoir si « c'est » ou si « ce n'est pas » un vautour, un milan, ou que sais-je encore. Toute l'ambiguïté de la « psychanalyse appliquée » apparaît ici au grand jour: elle ne fait rien d'autre qu'adopter les travers méthodologiques de l'histoire de l'art traditionnelle parce qu'en dernier ressort elle fait de l'œuvre – dans la meilleure tradition positiviste – un problème de clinique psychopathologique. Ce qui est retourner au symptôme façon Charcot. La clinique a, bien sûr, toute son importance dans la cure; mais le mot *symptôme* s'entend bien différemment selon qu'on se trouve dans l'enfer hospitalier, dans le cabinet de l'analyste ou devant les cimaises d'un musée...

Quant à l'inquiétante étrangeté de la *Joconde* et à son pouvoir maternel de fascination – comme Freud le dit si justement: entre un amour et un présage funeste, entre un proche et un lointain –, elle n'a, en fin de compte, pas besoin des noms propres de Caterina, de Donna Albiera, ou de Mona Lisa del Giocondo, pour fonctionner, pour *apparaître*. Freud réussit à mettre en jeu la « turbulence de sa pensée » simplement

---

25. Meyer Schapiro, « Léonard et Freud: une étude d'histoire de l'art » [1956], dans *Style, artiste et société*, trad. J.-C. Lebensztejn, Paris, Gallimard, 1982, p. 93-138.

lorsqu'il suggère que cette inquiétante étrangeté n'est pas seulement localisable dans le détail du sourire: elle est dans le rapport de ce sourire avec tout le reste du tableau. Il n'y a pas que la discrète *béance* du sourire de Mona Lisa pour participer d'un tel pouvoir d'étrangeté. Regardons simplement la *situation* du portrait (fig. 2): juste derrière la femme, qu'y a-t-il? Un *abîme*. Et cela ne se voit pas souvent dans les portraits. Une femme au-dessus de gigantesques montagnes? Elle est donc dans le ciel. C'est, disons, une *femme flottante*. La relation d'inquiétante étrangeté, le jeu du proche et du lointain nous sont donnés immédiatement, sans égard au nom propre du personnage. Ils sont donnés dans la simple – mais *inidentifiable* – situation de la figure dans l'espace – dans l'impossible *lieu* – où celle-ci apparaît.



**FIGURE 2.** Léonard de Vinci, *La Joconde*, 1503-1506. Huile sur bois. Paris, Musée du Louvre. Photo du musée.

## Figurabilité, I : la tautologie du visible

Dans son livre sur Léonard de Vinci, Freud a donné quelques précieuses indications pour que soit repensée une intervention plus juste de la psychanalyse – je dirai plus volontiers : de la métapsychologie – dans le champ de l’histoire de l’art. Toutes ces voies définissent, à mon sens, un mouvement qui serait définissable comme *au-delà du principe de détail*. Car elles concernent toutes, non pas la question de ce que j’appellerai la *figure figurée* – la forme, l’aspect, l’*eidos*, bref tout ce qui faisait l’objet de la quête de Charcot –, mais celle d’une figure en acte, ce que j’appellerai la *figure figurante* : figure en suspens, en train de se faire, en train d’apparaître. En train de « se présenter », et non en train de « représenter ». C’est exactement là que Freud se réfère à la situation du rêve et au *travail de la figurabilité*. Je note en passant que les textes importants pour toutes ces questions font, très souvent, la conjonction de la question du rêve et de celle de l’hystérie : deux domaines où, en réalité, Freud n’aura jamais cessé d’être « voyant », s’interrogeant sans relâche sur le statut de ce que je nommerai la *visualité symptomale*<sup>26</sup>. Quant aux indications repérables dans le *Léonard*, j’en indiquerai, brièvement, trois.

La première, je la nommerai la *tautologie du visible*, le truisme du visible. Arrivé aux deux tiers de son livre, Freud envisage – enfin – la question de l’efficacité picturale. Il se met alors, dit-il, « à penser au tableau de Léonard<sup>27</sup> ». Et là, il produit un texte qui n’est fait que d’évidences abruptes et décevantes. Comme s’il ne pouvait « dire » la peinture de Léonard que dans une espèce de faiblesse de la langue où s’accumulent les adjectifs : c’est « singulier », c’est « ensorcelant », c’est « énigmatique »... Plus loin, c’est « enchanteur », c’est « étrangement beau ». Finalement, il n’y a rien à dire. Alors, Freud écrira que c’est « léonardesque ». Très conscient d’avoir produit une tautologie, il conclut qu’aucune explication ne paraît satisfaisante<sup>28</sup>. L’efficacité du tableau – la fascination qu’il suscite – demeure donc aussi énigmatique qu’elle est évidente.

On ne saurait pourtant en rester là. Car Freud s’est déjà confronté aux problèmes de la fascination et de la tautologie. Il les a *analysés*, et c’est cela qui, pour nous, devient réellement intéressant et riche d’enseignements. Ces analyses sont partout dans la clinique freudienne de l’hystérie. J’en rappellerai seulement deux occurrences. La première remonte au séjour de Freud à Paris. Ce séjour – toute la correspondance avec Martha le montre bien – peut être interprété comme une sorte de voyage initiatique, une entrée dans le problème de la fascination. Fascination visuelle, fascination

26. Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie*, op. cit.

27. Freud, *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 132.

28. *Ibid.*, p. 132.

féminine: Sarah Bernhardt au théâtre, et au Louvre la *Joconde*, mais aussi la *Vénus de Milo* avec sa si belle « pâleur<sup>29</sup> ». Songeons aussi à tout ce que Freud n'écrit pas à Martha, mais dont on peut s'imaginer que ça n'en fut pas moins troublant pour lui: à savoir la séduction hystérique des malades de Charcot, que Freud, jour après jour, fréquentait fatalement. Leur charme, donc, et ce qu'il a appelé plus tard leur « belle indifférence ». Mais aussi leur terrible obscénité. Ou le jeu entre les deux<sup>30</sup>.

Autre occurrence (toujours dans le champ de l'hystérie): c'est l'observation de Dora, capitale dans le contexte qui est le nôtre, parce qu'ici Freud se heurte véritablement à la question et se doit, d'une certaine façon, d'y répondre. Souvenons-nous du moment où, parlant de sa rivale – Madame K. –, Dora évoque soudain, comme un point d'extrême fascination, ce qu'elle nomme la « blancheur ravissante de son corps<sup>31</sup> ». À ce moment, Freud reste coi devant l'énigme d'une fascination qui ressemble bien à une fascination amoureuse, qui apparaît comme une fascination pour la « ravissante blancheur » d'un corps féminin. Le travail d'interprétation aura d'abord à se déployer sur la base de cette évidence, de cette énigme. Mais intervient cet autre élément de l'observation: c'est lorsque Dora évoque ses deux heures de fascination – elle-même nommant cela « deux heures d'admiration recueillie et rêveuse » – devant la *Madone Sixtine* de Raphaël<sup>32</sup> (fig. 3). Soulignons d'emblée un point commun qui unit fortement la *Joconde* et la *Madone Sixtine*: ces deux tableaux font apparaître deux versions de la *femme flottante*. Celle de Raphaël avance dans les airs sur une sorte de parterre de nuages. Et Freud d'interroger sa patiente: « Quand je lui demandai – écrit-il – ce qui lui avait tant plu dans ce tableau, elle répondit de façon confuse. Enfin, elle dit: “la Madone”<sup>33</sup>. »

29. *Id.*, *Correspondance 1873-1939*, trad. A. Berman et J.-P. Grossein, Paris, Gallimard, 1966, p. 184, 186, 191, 199, etc.

30. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op. cit.*, p. 173-272.

31. Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie » [1905], dans *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R.M. Löwenstein, Paris, Presses universitaires de France, 1954, p. 44.

32. *Ibid.*, p. 71.

33. *Ibid.*, p. 71.



**FIGURE 3.** Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1513-1514.  
Huile sur toile. Dresde, Gemäldegalerie. Photo Giraudon.

Voilà qui ne constitue aucunement du détail. Les deux éléments que j'évoque – «ravissante blancheur», «la Madone» – forment, au contraire, un ensemble de choses confuses, logiquement repliées sur elles-mêmes, aporétiques, comme en arrêt. Elles ouvrent cependant des pistes fondamentales pour l'interprétation du cas. Pourquoi? Parce que cette espèce de *fermeture logique* devant l'objet visuel fournit la cheville même d'une *ouverture phénoménologique* dont l'analyse se doit de tenir compte. Davantage: elle donne un départ fondamental à l'interprétation, même si, d'emblée, elle semble vidée de sens. La «turbulence» de la pensée freudienne nous atteint ici véritablement, et elle le fait à partir de quelque chose comme une phénoménologie du sensible, avant même que de supporter une signification – une iconographie – quelconque.

## Figurabilité, 2: la contradiction des figures

La deuxième indication est donnée dans la prise en considération, par Freud, de ce que je nommerai la *contradiction des figures*. Une simple note en bas de page nous indique cette voie, dans le livre sur Léonard, lorsqu'est affirmé que le tableau représentant *La Vierge et sainte Anne*, au Louvre, ressemble à des «figures de rêve mal condensées», en sorte qu'il est difficile de dire où Anne finit et où Marie commence<sup>34</sup>. Freud met ici le doigt sur un point capital, déjà repéré dans le rêve et dans le symptôme hystérique: très précisément, dans leur commune capacité à mettre en œuvre la métamorphose, mais aussi la «simultanéité contradictoire» des figures. Dans le rêve, la possibilité pour un camélia d'être *rouge* en tant que camélia, mais d'être présenté comme *blanc* dans la visualité du rêve, permet de nouer les caractéristiques contradictoires du péché et de la virginité<sup>35</sup>. Il en est de même dans la crise hystérique. Deux années avant la publication du livre sur Léonard, Freud avait écrit un article sur «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité». Il y analysait avec une extraordinaire acuité – théorique, mais également visuelle – ce fait symptomal qualifié, au départ, d'«incompréhensible», bien que celui-ci puisse se présenter de façon très spectaculaire: il s'agit de l'identification contradictoire à *deux images* dans un même corps et à un même moment<sup>36</sup>. Comme si le corps de l'hystérique pouvait être – tel un camélia dans le rêve – à la fois rouge et blanc, à la fois homme et femme, à la fois porteur et martyr d'une même violence.

Dans le cas de Dora, nous retrouvons exactement ce moment, ce nœud de contradiction, lorsque Freud en arrive à l'idée que l'effet de fascination produit par la «blancheur ravissante» du corps de Madame K. peut manifester, ou visuellement incarner, le nœud indémêlable d'un amour et d'une rivalité. La «turbulence» de la pensée freudienne peut, ici encore, atteindre l'historien de l'art, en ce deuxième sens que nous devons tenir compte – de façon sublogique ou paralogique, en quelque sorte – de ce que je nommerai les *figures figurantes*. Les figures figurantes, qui figurent

34. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 142-143.

35. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 299, 322-324.

36. Sigmund Freud, «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité» [1908], dans *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 155: «[un exemple de cette contradiction est fourni par] certaines attaques hystériques dans lesquelles la malade joue en même temps les deux rôles du fantasme sexuel sous-jacent; ainsi, dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme). Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre.»

de manière toujours contradictoire. Qui admettent, et même exigent, leur antithèse constamment maintenue. Qui n'ont pas encore décidé à quoi elles vont s'identifier.

La peinture met aisément en jeu de telles « figures figurantes » – et nous sommes, là encore, « au-delà du principe de détail » – par le simple fait que les corps, dans la peinture, ne sont jamais matériellement isolés, ne sont jamais identifiables *tout à fait*, ou détaillables *tout à fait*, comme les corps réels dans l'espace, ou comme les mots écrits noir sur blanc dans une phrase. Cela, pour une raison toute bête, à savoir que c'est une *même matière* – la matière peinture – qui supporte la représentation d'une chose et celle de son contraire. Ainsi en est-il, dans le tableau qui intéresse Freud, de la main de la Vierge : cette main est censée offrir un « détail » du corps de Marie, à ce titre elle est censée lui « appartenir », à ce corps... et pourtant, il n'en est rien. La main de Marie ne lui appartient déjà plus, car elle se perd dans un halo, quelque part dans le corps du Christ (fig. 4). À ce moment précis, nous avons affaire à quelque chose qui n'est plus tout à fait une « représentation » de la main, mais la *figurabilité* d'une main, *entre* la Madone et le Christ.

### ■ **Figurabilité, 3 : la virtualité des figures**

La troisième indication, je la nommerai la *virtualité des figures*. N'est-ce pas cela que Pierre Fédida nomme l'« image visuelle » ? Cette troisième voie est ouverte par Freud dès les premières pages du livre sur Léonard. La question se pose alors de savoir pourquoi les œuvres de Léonard sont *infinies*<sup>37</sup>... Pensons à l'expression freudienne d'« analyse infinie<sup>38</sup> » : œuvres ou interprétations jamais finies, donc toujours en puissance, toujours virtuelles. Jamais en acte définitif, jamais closes sur des résultats ou des « figures figurées ». Avant même qu'en soit cherchée une réponse biographique ou clinique – réponse improbable et difficilement vérifiable, on s'en doute –, une telle question posée à la peinture de Léonard nous fait saisir combien la figurabilité, avec ses compromis et ses contradictions, tourne autour d'une figure toujours virtuelle. L'efficacité même du *visuel* démontrerait ses pouvoirs les plus décisifs en nous donnant accès à des figures *virtuelles* plutôt qu'à des figures figurées, c'est-à-dire des détails.

37. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 60-61.

38. Sigmund Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » [1937], dans *Résultats, idées, problèmes*, II. 1921-1938, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 231-268.

Ne figurant rien, ne détaillant rien, elles *préfigurent* quelque chose. Leur consistance suspensive passe au premier plan, donne à l'image sa consistance même, son poids de temps.



**FIGURE 4.** Léonard de Vinci, *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne*, vers 1510, détail. Huile sur bois. Paris, Musée du Louvre. Photo du musée.

C'est exactement ce qui se passe dans les fameuses «deux heures d'admiration recueillie et rêveuse» de Dora devant la *Madone Sixtine*. Cette «admiration recueillie et rêveuse» devant une *femme flottante* engage donc ce qu'il faut nommer une *visibilité flottante* – qui ne «se figure» rien, qui

ne cherche pas encore à identifier quoi que ce soit. Freud a bien raison d'y découvrir une image, une *préfigure* de Dora elle-même. Or, ce n'est pas un hasard si ce tableau précisément a été élu par Dora pour une telle fonction (comme il l'avait été par la Lisa des *Démons*, entre autres<sup>39</sup>). Dans son mouvement, dans sa structure mêmes, le tableau de Raphaël répond exactement à cette visibilité flottante qu'exigeait, en somme, Dora, afin de pouvoir *situer son désir*. Comment le tableau de Raphaël représente-t-il la « ravissante blancheur » de la Vierge flottante ? En s'agitant de vents, c'est-à-dire de choses virtuelles, contradictoires (ainsi ce vent n'atteint-il, au centre du tableau, que les cheveux de l'enfant). Surtout, on s'aperçoit que le ciel, qui est véritablement le fond, le milieu dans lequel apparaît et avance la Madone, est fait de nuages où l'on découvrira bientôt qu'ils sont eux-mêmes faits de visages (fig. 5) : visages à peine lisibles, visages virtuels d'anges. Leur pouvoir de *regard* – je veux dire leur pouvoir de « regarder » Dora regardant le tableau – est fait de cette virtualité même. Cette virtualité offre ici l'indice et même le mouvement souverains du *visuel*.

On comprend alors que, si l'œuvre de Freud a pu exiger, à un moment de son développement, une telle rencontre avec la peinture de Léonard, c'est que le travail spécifique de cette peinture comportait exemplairement ce que j'appellerai une *heuristique de la figurabilité*. Je veux dire une expérimentation, et aussi une théorie, de la façon dont les figures non pas seulement « représentent » mais « se présentent », naissent, se combinent et se contredisent pour raconter plusieurs histoires à la fois, pour décrire plusieurs objets à la fois. Façon de déjouer constamment la « mise au détail » du monde visible.

Enfin, cette prise en considération du travail de la figurabilité possède la vertu de nous mettre en face d'une difficulté majeure pour toute esthétique, qu'elle soit « freudienne » ou non. D'un côté, nous avons besoin d'un point de vue structural pour aborder la pertinence théorique de la peinture, qui est d'une extraordinaire finesse, et dont la méthode iconologique de Panofsky a ouvert, en quelque sorte, la compréhension ; d'où l'exigence d'une dimension « détaillée » du *voir*, d'une position éveillée, *lucide* devant le tableau et ses dispositifs de représentation. Mais, d'un autre côté, l'« admiration recueillie et rêveuse » de Dora nous enseigne à quel point la peinture est saisie, au plus près d'elle-même, dans quelque chose qu'il faut nommer la dimension du *regard*. À cela correspond la « visibilité flottante » *presque endormie*, de Dora. Pourquoi cela ? Lacan a fort bien insisté sur « l'éliision du regard à l'état de veille<sup>40</sup> » : à l'état de

39. Fedor Dostoïevski, *Les démons*, trad. B. de Schloezer et S. Luneau, Paris, Gallimard, 1955 [1872], p. 135-136, etc.

40. Jacques Lacan, *Le séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 [1964], p. 70-71.

veille, le regard nous est perpétuellement soustrait, mis entre parenthèses. Si la peinture est affaire de choses pour le regard – et pas seulement de choses à voir –, alors il nous faut convenir d’une difficulté majeure, et même d’une aporie. Pour regarder vraiment un tableau, il faudrait pouvoir le regarder en dormant... ce qui, bien sûr, est impossible.



**FIGURE 5.** Raphaël, *La Madone Sixtine*, 1513-1514, détail. Huile sur toile. Dresde, Gemäldegalerie. Photo Giraudon.

## Bibliographie

- ARASSE, Daniel (1981). « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l’iconographie », dans P. Zampetti et V. Sgarbi (dir.), *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V Centenario della nascita*, Trévise, Comitato per le celebrazioni lottesche, p. 365-382.
- CHARCOT, Jean-Martin (1876-1880). *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical, Delahaye et Lecrosnier.
- CHARCOT, Jean-Martin (1888-1918). *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Delahaye et Lecrosnier.
- CHARCOT, Jean-Martin (1889). *Leçons du mardi à la Salpêtrière, 1888-1889*, Paris, Progrès médical, Lecrosnier et Babé.

- CHARCOT, Jean-Martin et Paul RICHER (1984 [1887]). *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Macula.
- DAMISCH, Hubert (1971). « Le gardien de l'interprétation », *Tel Quel*, n<sup>os</sup> 44-45, p. 70-96.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985). *La peinture incarnée*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor (1955 [1872]). *Les Démons*, Paris, Gallimard, trad. B. de Schloezer et S. Luneau.
- FREUD, Sigmund (1954). *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R.M. Loewenstein, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1966). *Correspondance 1873-1939*, trad. A. Berman et J.-P. Grossein, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1967 [1900]). *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson revue par D. Berger, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1973). *Névrose, psychose et perversion*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1977). *La vie sexuelle*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1984). *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1985). *Résultats, idées, problèmes, II. 1921-1938*, trad. dirigée par J. Laplanche, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, Sigmund (1987 [1910]). *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. J. Altounian et al., Paris, Gallimard.
- GINZBURG, Carlo (1983 [1981]). *Enquête sur Piero della Francesca*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion.
- GINZBURG, Carlo (1989 [1979]). « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, p. 139-180.
- JONES, Ernest (1970 [1958]). *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, trad. A. Berman, Paris, Presses universitaires de France.
- LACAN, Jacques (1973 [1964]). *Le séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- MORELLI, Giovanni [sous le pseudonyme d'Ivan Lermolieff] (1890-1891). *Kunst-kritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig, Brockhaus.
- PANOFSKY, Erwin (1969 [1955]). *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard.
- RIPA, Cesare (1970 [1593-1603]). *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventionione*, Hildesheim-New York, Olms.
- SCHAPIRO, Meyer (1982 [1956]). « Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art », dans *Style, artiste et société*, trad. J.-C. Lebensztejn, Paris, Gallimard, p. 93-138.



Bertrand Gervais<sup>1</sup>

## L'ENFANT EFFACÉ OU RETROUVER LE FIL D'UNE FIGURE

Faire surgir du quotidien des figures : voilà bien l'art de Sophie Calle. Les objets de tous les jours, les carnets d'adresses, les lits, les téléphones, les photographies de vacances et d'anniversaires, les lettres reçues et les robes servent, chez elle, de prétexte à ses récits et anecdotes. Ses proses, utilisées bien souvent comme légendes à ses photos et installations, parviennent en peu de mots à capter l'essence d'une situation et à en exploiter les dimensions symbolique et affective. Elle sait trouver dans le familier l'inattendu, le détail qui transfigure la situation en véritable théâtre. D'un rien, elle fait du roman. D'une singulière convergence d'éléments,

*Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle<sup>2</sup>.*

Georges DIDI-HUBERMAN

- 
1. Article publié à l'origine dans *Intermédialités*, n° 7, printemps 2006, p. 67-87.
  2. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2002, p. 39.

elle conçoit des dispositifs, petites narrations et récit inattendus, qui font image. Elle a fait de la défamiliarisation, chère aux formalistes russes, le cœur de sa poésie.

Ses dispositifs sont, de plus, de nature essentiellement intermédiaire, puisqu'ils croisent les systèmes de représentation et font se répercuter les contenus d'un média à l'autre. Ses outils sont le livre, la photographie, le film, l'installation et la performance. Elle recycle des vieux papiers, s'empare de photographies brûlées trouvées sur les lieux d'un sinistre, construit une œuvre à partir de saynètes captées par les caméras de surveillance de guichets automatiques, s'approprie des témoignages, publie ses échanges épistolaires, pille des carnets d'adresses et se fait prendre en filature. Les éléments du quotidien deviennent le matériau brut de ses œuvres. Elle tire sur tous les fils qui traînent, construisant avec des riens des scènes qui témoignent de notre époque contemporaine. L'anecdotique devient, avec elle, un pur moment réflexif.

Dans *Fantômes*, par exemple, elle explique avoir participé, en 1991, à une exposition au Musée d'art moderne de New York :

Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me les dessiner. J'ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs<sup>3</sup>.

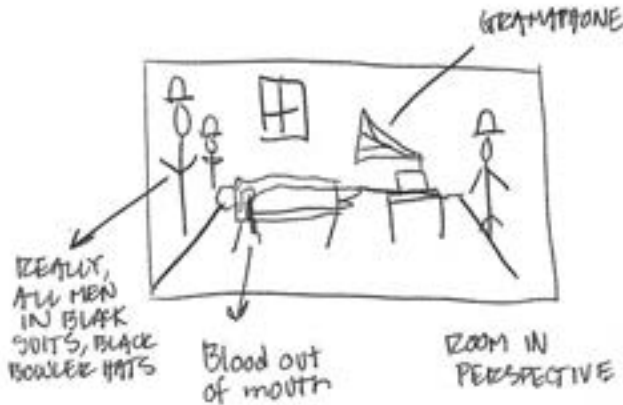
Pour la toile de René Magritte, *L'assassin menacé* (1926), le dispositif intermédiaire élaboré par Sophie Calle n'a pas pour but de remplacer le tableau prêté, de lui substituer un faux qui donnerait l'illusion de sa présence, mais bel et bien d'indiquer par un ensemble de signes son absence. Elle a peint directement sur le mur, dans l'espace laissé vacant, un cadre où ont été transcrits treize témoignages, séparés les uns des autres par douze dessins, douze croquis du Magritte faits par les témoins.

Une version de cette intervention artistique est reproduite dans *Fantômes*. C'est un ensemble constitué d'une photographie de la section du musée où était accrochée la toile maintenant remplacée par son fantôme; d'une reproduction de la vignette indiquant qu'elle a été prêtée au Musée des beaux-arts de Montréal; de la traduction française des treize témoignages, réunis en un seul long paragraphe et uniquement séparés par des carrés rouges, qui représentent graphiquement les dessins sur le mur; d'un gros plan d'un de ces dessins qui en indique schématiquement le contenu et d'un gros plan du cadre entier, dessiné à même le mur, où apparaissent les témoignages et les dessins. Ce plan rapproché du cadre

---

3. Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 15.

nous permet de comprendre que l'un des douze dessins reproduits est projeté à la grandeur du cadre et lui sert de fond. On discerne aisément ses figures à peine esquissées, la tache de sang et les mots « gramophone » [sic] et « blood out of mouth » rédigés à la main (seules deux des quatre mentions ont été conservées) (fig. 1).



**FIGURE 1.** Croquis du Magritte servant de trame de fond au cadre.  
Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000.  
© Sophie Calle/SODRAC 2006. © Actes Sud 2000.

La toile de Magritte est ainsi signifiée par un dispositif sémiotique complexe, où témoignages, dessins et schémas se complètent pour recréer non pas tant la toile elle-même que sa trace, telle que les permanents du musée ont pu l'imaginer. Sophie Calle remédie ainsi à l'absence de la toile en procédant à une « remédiation<sup>4</sup> » qui substitue à la chose elle-même sa figure.

On comprend aisément la dimension intermédiaire de ce travail artistique. Dans les pages qui suivent, je m'intéresserai d'ailleurs à un dispositif similaire de Sophie Calle, présent cette fois dans *Disparitions*<sup>5</sup>.

- 
4. Le terme a été utilisé récemment par Jay David Bolter et Richard Grusin, dans la perspective des nouveaux médias, où le terme de « remédiation » décrit le processus de reprise d'anciens médias par des nouveaux (*Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999). On s'en sert ici pour rendre compte de la simple reprise d'un média par un autre.
  5. Sophie Calle, *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « D », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte). *Fantômes*, *Disparitions* et *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999, sont d'ailleurs réunis par l'éditeur en un coffret qui porte un titre révélateur, *L'absence*.

Là aussi, des tableaux absents sont remplacés par des témoignages. Je m'arrêterai, en fait, au deuxième segment consacré à un tableau de Rembrandt, *Portrait d'un couple* (1633). Je ne m'attarderai pas au dispositif qui reproduit à quelques variations près celui de *Fantômes*, mais plutôt à la figure qu'il laisse apparaître. C'est que les témoignages transcrits par Calle ne font pas que restituer la toile dans notre esprit, ils participent à la production d'une figure supplémentaire, cachée en quelque sorte sous des couches de peinture et révélée par le travail de remédiation de Calle. C'est la figure d'un *enfant effacé*. Comme une figure dans le tapis, cet enfant hante le portrait de Rembrandt. Il ne paraît plus, et pourtant il y est, sa présence défiant son propre destin. Je tâcherai de suivre le fil qui mène de la disparition de cet enfant à l'apparition de sa figure.

Cet exemple montrera que les dispositifs intermédiatiques de Sophie Calle favorisent l'apparition de figures, de signes et d'objets de pensée qui, une fois lancés, se déploient et marquent l'imaginaire. Son travail permet même de comprendre certaines de leurs modalités d'apparition ; il favorise une réflexion sur les figures, sur leur statut et leur rôle dans les processus symboliques. Avant de décrire la figure de l'enfant effacé, je commencerai par identifier quelques-uns des gestes essentiels à la production de toute figure. Ils consistent à apercevoir, à imaginer et à manipuler une forme. Je donnerai deux courts exemples, tirés de Witold Gombrowicz et de Don DeLillo, qui serviront à cerner avec précision l'interrelation entre ces gestes. Puis, après avoir décrit la figure de l'enfant effacé, je m'arrêterai sur le statut particulier de la figure que l'on peut décrire, à la suite de Georges Didi-Huberman, comme un *objet auratique*.

Un objet auratique est un objet, qu'il soit artistique, naturel ou objet de pensée, qui est doté d'une aura, au sens donné par Walter Benjamin. Un tel objet, « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même<sup>6</sup> », requiert la perception à la fois de sa présence et de son absence. Comme on le verra, la figure de l'enfant effacé respecte cette double modalité : elle est proche et lointaine en même temps. L'illusion de sa présence la rend presque palpable, mais sa présence n'en reste pas moins toujours évanescence, puisque toute trace directe en a été éliminée. On reviendra longuement sur ces modalités d'apparition et de déploiement.

---

6. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 102. Pascal Quignard dit pour sa part, dans *Abîmes*, que « [d]ès le premier trait surgissent ensemble l'arrière-plan et la figure. Et ils s'opposent comme deux pôles » (*Abîmes. Dernier royaume*, 3, Paris, Grasset, 2002, p. 24).

## Le cendrier

---

Les figures sont, par définition, des signes et des objets de pensée. Si elles tirent leur origine de situations, de lieux ou de personnages, ceux-ci s'imposent alors comme foyers de l'attention. Ils ne restent pas de simples éléments d'une représentation donnée, mais, s'en détachant en quelque sorte, engagent leur propre processus symbolique. Les figures, en ce sens, sont toujours de l'ordre d'une appropriation : toujours focalisées, toujours investies, toujours parties prenantes d'une lecture. Un idiot peut bien être mis en scène dans un roman – qu'il soit de Fiodor Dostoïevski (*L'Idiot*, 1867), de William Faulkner (*The Sound and the Fury*, 1929), de John Steinbeck (*Of Mice and Men*, 1937), de Jerzy Kosinski (*Being There*, 1971), de Don DeLillo (*The Body Artist*, 2001) ou de Winston Groom (*Forrest Gump*, 1986) –, il ne devient une figure qu'à partir du moment où un lecteur singulier s'en empare pour le constituer en signe autonome et s'en servir comme base de ses investigations et interprétations.

On le devine, les figures n'existent pas en soi, elles ne sont jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. Elles sont, pour cette raison, des signes d'un grand dynamisme. Elles tirent à soi et attirent. Elles sont ce quelque chose dont on se fait une idée et qui, du même coup, s'inscrit dans des entreprises de compréhension.

La culture, par l'ensemble de ses modes de représentation, met en scène des figures. Celles-ci peuvent avoir une grande pérennité, provenir des mythes grecs par exemple, grand répertoire de figures et de thèmes, ou des textes fondateurs et des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. On peut les réunir en dictionnaires et en encyclopédies, en proposer une histoire, suivre pas à pas leurs transformations. Mais ces figures ne deviennent véritablement figures qu'à partir du moment où elles sont l'objet d'un processus d'appropriation, où elles sont mises en jeu dans une situation d'écriture, de lecture ou de spectature<sup>7</sup>. Ce sont des signes en acte, une parole plutôt qu'une langue. Un dire et un faire, plutôt qu'une institution ou un monument.

---

7. Travaillant sur le cinéma, Martin Lefebvre précise ainsi que « [l]a figure relève de cette dimension de l'acte de "spectature" qui concerne l'intégration du texte "filmique" que construit le spectateur à son imaginaire, dimension à laquelle on donnera le nom de processus symbolique. Plus précisément, la figure résulte d'une intégration entre le film d'une part et, d'autre part, la mémoire et l'imagination du spectateur. Elle constitue un aspect de l'appropriation du film par le spectateur » (Martin Lefebvre, « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », *Protée*, vol. 25, n° 1, 1997, p. 92). Le même argument est repris dans *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

Les figures peuvent aussi apparaître localement, dans le contact direct qu'un sujet entretient avec son monde et ses manifestations. Le problème soulevé alors n'est plus de savoir comment perdure une figure ou par quels dispositifs elle parvient à s'imposer dans une culture ou une sémiosphère<sup>8</sup> et à conserver ses principaux traits, mais bien de déterminer quelles sont ses modalités d'apparition. Ainsi, à quel moment apparaît une figure? À quoi ressemble cet instant où une figure nous apparaît? Par quel processus un bruit indistinct devient-il un son? Comment une simple chose devient-elle un objet de pensée, chargé de signification?

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y avait rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi. Witold Gombrowicz a décrit ce moment précis de l'apparition d'une telle vérité dans son journal. Dans un extrait cité en préface à l'édition française de *Cosmos*, il identifie de façon résolument sarcastique cet instant :

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre).

Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait.

Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi.

Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur! Pourquoi y êtes-vous revenu, s'il est sans signification? Ah ah! ainsi il signifiait quelque chose pour vous, puisque vous y êtes revenu? Voilà comment, par le simple fait que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargée de sens...

– Non, non! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire.

– Ordinaire? Alors pourquoi vous en défendez-vous, s'il est vraiment ordinaire?

Voilà comment un phénomène devient une obsession<sup>9</sup> ...

On reconnaît d'emblée l'humour grinçant de Gombrowicz, mais la situation décrite rend compte des modalités d'apparition d'une figure. Celle-ci apparaît bel et bien dans ce regard qui s'attarde et qui tout à coup se met à construire un objet. Un objet de pensée dont la puissance

8. Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trad. A. Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

9. Witold Gombrowicz, *Cosmos*, trad. G. Sédid, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1966 [1965], p. 10-11.

lui vient de ce regard même qui le capte et le constitue. Une seconde de trop, dit Gombrowicz : voilà tout ce qui est requis pour qu'un cendrier se transforme en signe, en ce symbole obsédant qu'est une figure. Dans cette seconde se loge l'intuition d'une vérité, d'une quête. Et l'obsession sur laquelle elle peut déboucher signale que la figure, si elle se donne d'emblée comme vérité pour le sujet, demeure toujours essentiellement opaque, illisible. Elle est une vérité, mais qui doit encore être interprétée et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. Elle attire et, en même temps, résiste au sujet qui se l'approprie. Elle se présente comme une énigme qui inquiète, car elle demande à être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée<sup>10</sup>.

### ■ Le pot de peinture

---

La figure est une énigme. Elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation.

On retrouve dans *Body Artist*, de Don DeLillo, un exemple simple, mais d'une incroyable efficacité, du processus de figuration au cœur de la constitution d'objets de pensée. Lauren, l'héroïne du roman, s'approche en voiture d'un village. Elle aperçoit entre les arbres un homme assis sur une véranda. Il est blond et son visage est large :

Elle perçut dans cette miette de temps, un infime quart de seconde peut-être, qu'elle le voyait en entier. La vie de cet homme s'ouvrit en grand sous son regard passager. Un homme paresseux et manipulateur, dans l'immobilier, dans les copropriétés avec vue, au bord d'un lac infesté de moustiques. Elle le connaissait. Elle le voyait jusqu'au tréfonds. Il était là, divorcé et obsédé par l'alcool, émotionnellement éloigné de ses enfants, de ses fils, deux fils, en blazer d'uniforme d'école privée, en un seul clin d'œil<sup>11</sup>.

---

10. J'ai exploré longuement l'apparition d'une figure comme moment de vérité dans « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », dans Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, n° 12, 2005, p. 15-57.

11. Don DeLillo, *Body Art*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 72. « *She felt in that small point in time, a flyspeck quarter second or so, that she saw him complete. His life flew open to her passing glance. A lazy and manipulative man, in real estate, in fairview condos by a mosquito lake. She knew him. She saw into him. He was there, divorced and drink-haunted, emotionally distant from his kids, his sons, two sons, in school blazers, in the barest blink* » (*The Body Artist*, New York, Scribner, 2001, p. 70).

Voilà une figure dans toute sa spontanéité : une construction imaginaire, une pensée qui se déploie à partir de presque rien, d'un regard porté sur une silhouette aperçue entre les branches. Lauren construit une vie entière sur la base d'un seul clin d'œil. Malgré sa fragilité, son caractère éphémère, cette figure s'impose non seulement à sa pensée, mais à la nôtre aussi, car nous parvenons sans peine à nous imaginer cet homme amer et désabusé. Or cette figure ne repose sur rien, elle n'est qu'un jeu de l'esprit, une rêverie éveillée où s'aventure, quelques instants, la femme au volant de sa voiture. Il n'y a même pas d'homme sur la véranda. Comme le souligne le texte par la suite, au moment de passer devant la maison, Lauren comprend que « *she was not looking at a seated man but at a paint can placed on a board that was balanced between two chairs. The white and yellow can was his face, the board was his arms and the mind and heart of the man were in the air somewhere [...]*<sup>12</sup> ». La figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes<sup>13</sup>.

La projection de Lauren, ce « musement » initié par une perception furtive, montre bien que la figure apparaît toujours, pour le sujet qui s'en empare, comme un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composée d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), et impliqué dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui.

Le musement, il faut le préciser, est une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu pur des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée. C'est un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, pour une raison ou pour une autre. Une forme de discours intérieur, dont la fonction n'est pas celle d'une dérive occasionnelle, mais bien du moteur de notre pensée<sup>14</sup>. Or ce musement apparaît quand une figure séduit un

12. Don DeLillo, *The Body Artist*, op. cit., p. 72.

13. L'exemple permet aussi de montrer que tout peut servir de support à une projection figurale, un pot de peinture comme une toile de Magritte. La figure n'est pas liée à un média en particulier, ses modalités d'apparition s'étudient donc très bien dans un contexte intermédial.

14. Le concept de musement a été défini par Charles Sanders Peirce, qui en a décrit le jeu dans « A Neglected Argument for the Reality of God » (vers 1908) (la version française de ce texte se trouve dans l'essai de Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Le pont philosophique », 1990, p. 172-192). Le terme a été repris par Michel Balat, entre autres, dans *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000. Le concept est au cœur de mon étude sur le labyrinthe et les formes de l'oubli dans « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Figura, n° 6, 2002, p. 13-64.

sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est se perdre dans la contemplation de figures, de ses figures. Dans son amplitude la plus faible, le musement correspond à un simple égarement, une errance semblable à celle qui s'empare de Lauren au contact du pot de peinture. Dans son amplitude la plus forte, il peut mener à la perte. Les deux exemples les plus nets en sont le destin de Gustav von Aschenbach, obsédé par la figure de l'éphèbe qu'est, pour lui, le jeune Tadzio, dans *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, et celui de Humbert Humbert, obsédé par la figure de la nymphette qu'est Lolita, dans le roman éponyme de Vladimir Nabokov<sup>15</sup>. L'un et l'autre personnages meurent de leur fascination pour une figure qui, dans un même mouvement, les enchante et les mène à leur fin.

### ■ L'enfant effacé

---

Dans *Hebdomeros*, récit publié en 1964, Giorgio de Chirico suggère l'exercice suivant : « quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois-quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect<sup>16</sup> ». La figure est une telle forme qui se substitue à l'objet disparu, mais dont les contours restent toujours présents à la mémoire. D'ailleurs, les termes de figure et de forme sont, depuis l'Antiquité romaine, des quasi-synonymes, de sorte que parler de l'un revient à parler de l'autre<sup>17</sup>.

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Mais cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure. Comme l'a écrit Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux*, parler de l'autre, l'imaginer, c'est tenir « sans fin à l'absent le discours de son absence », ajoutant que « l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire<sup>18</sup> ».

---

15. Thomas Mann, *La mort à Venise*, trad. F. Bertaut *et al.*, Paris, Fayard, 1971 [1912] ; Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

16. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 1964, p. 52.

17. Erich Auerbach a exploré, de façon exhaustive, les racines latines du terme dans *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993 [1938].

18. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

L'absence est au cœur des processus sémiotiques. Il n'y a signes et objets de pensée, il n'y a figures que parce que les objets du monde sont à distance. Toute mise en signe, qu'elle soit parole ou simple musement, est manipulation de cette absence qui perdure, jeu sur des figures qui ne disent rien d'autre que la fragilité de leur propre construction. Pour Roland Barthes, l'absence, en tant qu'elle est un état et implique une durée, requiert d'être manipulée. Il faut, dit-il, « transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage [...] L'absence devient une pratique active, un affairement (qui m'empêche de rien faire d'autre); il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies)<sup>19</sup>. » La figure, en tant que signe dynamique, est le résultat d'une manipulation, de ce travail de l'imagination qui parvient à rendre présent l'absent et à faire perdurer cette présence précaire d'un autre jamais tout à fait là.

La figure est objet de pensée et, comme tout objet de pensée, sa réalité est évanescence, fragile. Et pourtant, c'est sur cette base que notre pensée se déploie, que des actes de lecture et de spectature deviennent autre chose que de simples progressions à travers des textes, mais des explorations au cœur même des cultures, de la culture.

Ce rapport à l'absence est illustré par l'un des dispositifs intermédiaires de Sophie Calle dans *Disparitions*. Au Musée Isabella Stewart Gardner, à Boston, une série de tableaux ont été volés, des toiles de Rembrandt, de Manet, de Vermeer, de Degas, etc. Mme Gardner avait exigé, dans son testament, que rien ne soit touché après sa mort. « À la suite du vol, nous dit Sophie Calle, les espaces que les tableaux et les objets occupaient sont donc restés vides » (D, p. 11). Les toiles ne sont pas prêtées ou retirées temporairement, comme dans *Fantômes*: leur disparition est définitive. Profitant de cette installation inusitée, l'artiste a demandé aux permanents du musée de lui décrire les œuvres disparues. Les toiles deviennent donc le prétexte à un investissement figural, et c'est dans ce contexte qu'apparaît la figure de l'enfant effacé.

L'une des toiles volées est *Portrait d'un couple élégant* de Rembrandt. Elle est décrite par douze témoignages mis bout à bout, sans commentaires de l'artiste et uniquement séparés par de très discrets losanges<sup>20</sup>.

19. *Ibid.*, p. 21.

20. Le dispositif intermédiaire de ce cas de *Disparitions* est composé, à la manière de *Fantômes* mais sans les dessins, d'une photographie de l'espace laissé vacant à la suite du vol de la toile, d'un mur recouvert d'une tenture et devant lequel trois chaises ont été placées, d'une reproduction d'un cadre dans lequel les douze témoignages ont été transcrits, de l'étiquette identifiant la toile et indiquant la date du vol (18 mars 1990), ainsi que de la traduction française des textes.

Pour être mesurée, l'intervention de Sophie Calle n'en est pas moins déterminante, car le choix des témoignages et surtout leur agencement mettent en scène un drame d'un grand pouvoir symbolique.

Les deux premiers témoignages sur le portrait convergent vers l'expression d'une inquiétante étrangeté. L'homme et la femme peints par Rembrandt paraissent distants. L'homme est dit regarder vers le spectateur, tandis que la femme ne regarde personne. Tout semble impersonnel et statique. Ils sont, déclare le deuxième témoin, dans des mondes différents: «On ressent, dit-il, une grande impression de solitude, bien qu'il y ait deux personnes. Cela donne au tableau une qualité mystérieuse parce que vous ne pouvez pas vraiment comprendre ce manque de contact. Qu'est-ce qu'ils regardent?» (D, p. 24).

Où se porte, de fait, leur regard? Où se porte le nôtre, lecteurs de ces *Disparitions* de Sophie Calle? L'absence de la toile suscite une parole, un témoignage qui petit à petit reconstruit une forme, une figure, celle d'un portrait subtilement bancal où le froid et la séparation l'ont emporté sur le sentiment amoureux. Le portrait porte les traces, en creux, d'un drame qui divise les époux. Nous n'avons aucune difficulté à reconstituer la scène, même si nous n'avons droit qu'à des témoignages succincts. Nous connaissons assez Rembrandt pour nous imaginer les stricts vêtements noirs des deux époux, le caractère sombre de leur portrait et le froid que l'absence de relation entre les deux dégage.

La toile, apprend-on rapidement, a été modifiée. Quelque chose se cache sous la surface du tableau disparu. Une absence à un double titre. Le troisième témoignage explique en effet que: «Quand ils ont examiné le tableau aux rayons X, ils ont trouvé un enfant entre les deux personnages, tenant la main de sa mère et serrant très fort ce qui ressemblait à un fouet» (D, p. 24). L'étrangeté de la toile provenait donc d'une altération. Une figure a été effacée. Celle d'un enfant, à la suite de sa mort peut-être. Car on ne sait ce qui est arrivé.

Cette présence de l'enfant effacé est répercutée sur les prochains témoignages: «Quand vous saviez qu'il y avait un enfant, dit le quatrième témoignage, jouant entre eux, vous aviez l'impression qu'un fantôme était présent. Le tableau devenait plus profond. Il prenait une autre dimension» (D, p. 24). Quant au huitième, il déclare qu'ils «ont enlevé le petit garçon après que le tableau eut été peint, de sorte que leurs visages ne paraissent pas tristes ni affligés, puisque l'enfant était là, au début» (D, p. 24).

Les témoignages, en fait, ne concordent pas sur l'attitude des époux. Les uns les voient comme des êtres déchirés et déjà en rupture, malgré le tableau qui les réunit de force; les autres les décrivent comme des parents attentionnés, la femme surtout, qui apparaît comme étant «très

maternelle», «vivante», «convenable, solide et bien nourrie. Quelqu'un qui se soucie de votre avenir et avec qui vous pourriez passer la vie entière» (D, p. 25). Les opinions divergent selon la connaissance qu'ont les témoins de l'effacement de l'enfant et selon leurs mécanismes d'identification, projetant sur les personnages représentés insécurités et désirs.

À la lecture de ces témoignages, nous avons à nous figurer sur un tableau disparu la trace d'un enfant effacé de la toile; et, encore, à comprendre comment se représentent le tableau ceux qui l'ont côtoyé, selon leur connaissance de son histoire, leur perception esthétique et leur processus d'identification. Nous reconstruisons une scène aux multiples péripéties.

D'ailleurs, il n'y a pas une toile, mais deux. La première est le portrait d'une famille avec enfant. La deuxième représente un couple étrangement distant. Distance évidemment établie par la disparition de l'enfant. Comme quoi une absence devient aisément un signe. En fait, il y a une troisième toile qui apparaît dans les témoignages: celle de l'enfant effacé. Une toile où la distance entre les époux cache une tragédie que le palimpseste révèle par le biais d'un effacement. Un enfant a disparu et la toile elle-même, dans le déséquilibre des volumes présents, ce subtil dysfonctionnement, en ressent les contrecoups. À cette troisième toile s'en ajoute même une quatrième, qui est le tableau volé et l'enfant disparu dont le mystère semble à jamais scellé. Toutes ces toiles sont reliées par un même fil qui est la figure de cet enfant.

En tant que lecteurs, nous reconstruisons la toile, projetant sur le canevas de notre esprit le destin tragique d'une famille auquel répond celui tout aussi dramatique d'une œuvre d'art. Car il ne reste plus dans le musée que l'espace laissé vacant par la disparition du tableau. Le tableau et l'enfant ont fini par se rejoindre dans l'absence. Leur destin s'est entremêlé par l'effet d'une surprenante contamination. De tous les tableaux qu'il y avait à cambrioler, il a fallu que l'un de ceux choisis porte sous son vernis une disparition.

L'enfant n'est plus que disparition: disparition de la vie de ses parents, disparition du portrait, disparition de la toile elle-même. Et pourtant, malgré toutes ces strates d'absence, cet enfouissement de plus en plus profond, l'enfant effacé s'impose comme figure. Étonnamment, la disparition du tableau vient rendre apparente celle de l'enfant. Le vol incite à la réminiscence, qui ne peut que s'attarder sur le drame au cœur de la scène amputée.

L'intervention de Sophie Calle défait en quelque sorte celle de Rembrandt. Elle vient rendre apparent, par sa mise en texte des témoignages, ce que le peintre avait réussi à camoufler. Ce que l'image cachait,

les mots le révèlent, dans sa complexité même. Car, à n'en pas douter, la figure de l'enfant effacé est une entité sémiotique d'une surprenante complexité. Elle s'articule autour d'un centre vide, l'enfant que plus personne ne peut voir, que les parents eux-mêmes ne voulaient plus voir (puisqu'ils ont demandé son effacement). Et cet objet de pensée est caractérisé par une manière d'être singulière, ainsi que par sa propre logique de mise en récit et en images.

La manière d'être est la « revenance », ce défi à l'oubli lancé par la figure de l'enfant. La toile est habitée par un fantôme qui, maintenant que le tableau lui-même s'est évanoui, est seul présent. D'une manière ou d'une autre, dit le quatrième témoignage, « l'esprit de l'enfant disparu éclairait d'une tonalité mélancolique le tableau<sup>21</sup> » (D, p. 24). Et seul maintenant cet esprit perdure, trace s'il en est d'un drame au cœur de la représentation. Nous ne voyons pas l'enfant effacé, mais lui nous regarde. Tapi sous une couche de peinture, un voile qui le dissimule, il nous observe. Il attire notre attention sur son mode de présence singulier. Le dispositif intermédiaire de Sophie Calle nous amène à manipuler son absence et à ouvrir une scène où ses causes et raisons pourront être ressassées.

Et l'on fait si bien qu'à la fin nous ne voyons plus que le revenant. Le portrait s'est obscurci au profit d'une image fantasmée, dont la puissance vient justement de son invisibilité. L'absence du signe n'est pas une défaite, mais un appel à son remplacement. Le mur vide du musée devient le blanc d'un texte que nous nous empressons, dès l'instant où nous l'avons aperçu, de combler.

Il y a là un drame à imaginer, drame dont nous ressentons les répercussions malgré notre éloignement de la scène initiale. Il est au cœur d'une mise en récit qui donne à la figure de l'enfant effacé toute sa force. Or cette force ne tient pas à la tragédie des parents ou au sort tragique de l'enfant, mais au destin de la toile, à son parcours inhabituel. La figure est dense d'une série de questions qui donnent lieu, chacune, à un récit potentiel, à un développement narratif. Pourquoi les parents ont-ils demandé que la figure de leur enfant soit effacée du portrait ? Quelle tragédie couve sous cette décision draconienne ? Comment s'y est pris Rembrandt ? Quel destin a connu sa toile au cours des siècles ? Qui est cette Isabella Stewart Gardner, dont la collection est à l'origine du musée ? Connaissait-elle l'existence de cet enfant effacé ? Comment le vol a-t-il été

---

21. Nicolas Abraham et Maria Torok signalent, d'ailleurs, que les fantômes ne sont jamais que des figures projetées par les vivants pour suppléer un manque : « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres » (*L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Philosophie », 1987 [1978], p. 427). Cette définition décrit bien les témoignages sur la toile de Rembrandt.

commis? Où se trouve actuellement la toile? Chez quel collectionneur? Comment a été prise la décision de laisser vides les murs sur lesquels les tableaux avaient été accrochés? Pourquoi avoir pris au pied de la lettre, c'est-à-dire tout sauf de manière figurée, l'exigence de maintenir tel quel le musée, stipulée dans le testament de Mme Gardner? Comment Sophie Calle a-t-elle appris cette disposition particulière, choisissant en fait de l'inscrire au cœur d'un dispositif intermédiaire?

La figure de l'enfant effacé est dense de toutes ces questions, de tous ces récits à venir. Le revenant ne fait pas que hanter un tableau, il en marque le destin, comme si *Disparitions* de Sophie Calle avait été anticipé, seule façon d'effacer son absence de la surface de la toile. Il fallait que le tableau disparaisse pour que l'effacé y resurgisse, sous forme de témoignages, et s'impose comme sa figure essentielle! Ce mouvement paradoxal ressemble à ce que Walter Benjamin avait décrit comme un cas de *déjà vu*.

On a souvent décrit le *déjà vu*. Est-ce que la formule est vraiment heureuse? Ne faudrait-il pas parler d'événements qui nous parviennent comme un écho dont l'appel qui lui donna naissance semble avoir été lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée [...] C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du passé, de la voûte duquel le présent semble nous revenir comme un simple écho<sup>22</sup>.

C'est un mot, un bruissement, dit Benjamin, mais c'est aussi une figure, qui surgit du passé pour s'imposer à notre attention, *déjà vu* d'autant plus prégnant qu'il entre en résonance avec nos propres expériences. La figure est en ce sens soumise à une double distance, le proche et le lointain, mais un proche qui ne cesse de se dérober et un lointain qui réapparaît avec la force d'un refoulé.

## Retrouver le fil

Mais, peut-on encore se demander, à quel type de resémiotisation la toile de Rembrandt a-t-elle été soumise? Quel est l'impact du dispositif intermédiaire de Sophie Calle sur le contenu du portrait? On se doute bien que les témoignages des employés du musée n'en ont offert qu'une version subjective, soumise à toutes sortes de tensions et de torsions, mais à quels déplacements ont-ils donné lieu? Ces questions peuvent se résumer en une seule interrogation: où était l'enfant avant son effacement?

22. Walter Benjamin, « Enfance berlinoise » [1933], dans *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, 10/18, coll. « Les lettres nouvelles », 1988, p. 34.



**FIGURE 2.** Rembrandt, *Portrait d'un couple élégant*, 1633.  
Huile sur toile, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

La confrontation entre la toile, reproduite dans des catalogues raisonnés, et les témoignages laisse transparaître d'inattendus dysfonctionnements qui attestent la part d'interprétation de toute description (fig. 2). Si la situation des parents décrite par les témoins respecte globalement la composition de la toile – l'homme est bel et bien debout, la femme, assise, et la relation entre les deux paraît distante, comme si un monde les séparait –, la place du fils est, quant à elle, des plus précaires. Ainsi, le troisième témoignage déclare que l'enfant tenait « la main de sa mère et [serrait] très fort ce qui ressemblait à un fouet » (D, p. 24). Si l'on ne peut rien dire sur le fouet – sinon que ce détail s'oppose au quatrième témoignage selon lequel c'est plutôt un hochet que l'enfant tenait –, on peut affirmer par contre qu'en aucun cas il ne pouvait tenir la main de sa mère. L'espace entre les époux est insuffisant pour qu'un enfant puisse s'y glisser et la main droite de la mère repose sur l'accotoir de son fauteuil.

Selon le quatrième témoignage, l'enfant était, de plus, assis sur une chaise. Or la seule chaise présente dans le portrait est éloignée de la mère. L'enfant ne pouvait donc pas y être assis et jouer, en même temps, entre ses parents. Selon le cinquième témoignage, la chaise a été peinte à sa place. À la lecture du dispositif de Sophie Calle, l'indétermination est complète: l'enfant était-il debout ou assis sur la chaise? Celle-ci était-elle présente dès le début ou a-t-elle été peinte pour camoufler son effacement? En examinant la toile, on est tenté de conclure que la chaise a été ajoutée après coup: le peintre a dû remplacer un volume par un autre pour ne pas déséquilibrer totalement la composition.

Le portrait montre en effet que, malgré ce que les troisième et quatrième témoignages affirment et que n'infirmement aucunement les autres descriptions, l'enfant n'était pas «entre ses parents». Il n'était pas, selon la définition la plus générale de la préposition, dans cet espace qui sépare les époux. En fait, les trois n'étaient pas sur un même plan, mais constituaient un triangle, dont l'enfant était le sommet supérieur. Chacune des figures occupe un espace distinct sur la toile: le père est en retrait et au centre, quoique légèrement décalé sur la gauche<sup>23</sup>; la mère occupe le coin droit, à mi-chemin entre les deux figures et représente le relais nécessaire entre elles (tant au plan pictural que familial); l'enfant est à l'avant-plan, dans le coin gauche. Il était en représentation. Si l'homme est ouvert sur le monde – son regard l'indique et la carte géographique à sa droite le confirme –, la mère portait, quant à elle, toute son attention sur l'enfant. Son regard maternel, selon les témoignages, et son visage de mère faisaient de ce portrait, par ailleurs austère, une scène familiale suscitant l'empathie.

La disparition de l'enfant déconstruit par contre ce regard qui, de fait, paraît énigmatique. Que regarde exactement la femme? Les témoignages ne l'indiquent pas de façon précise: «elle ne regardait personne»; elle «regarde dans le vide»; «la femme avait un regard lointain, mais elle ne regardait pas hors du tableau, elle regardait probablement l'enfant» (D, p. 24-25). Le foyer est soumis à des variations. Or, justement, comme l'enfant a été effacé, la mère ne regarde plus rien. Elle contemple le vide et son regard se perd dans un espace qui a été littéralement déconstruit. Elle est à mi-chemin entre l'attente et l'oubli. Sa descendance est devenue une absence que ses yeux identifient presque par l'absurde. Quelque chose attirait son attention qui ne pourra jamais être récupéré. Elle semble se

---

23. Le tableau est divisé en deux parties à peu près d'égales dimensions: la droite, où le noir prédomine et qui est occupée presque exclusivement par la mère assise; et la gauche, plus claire, où se retrouvent le père et le fils. Si le premier semble indifférent au second, les deux partagent un même espace. Leur contiguïté physique les rapproche et assure la relation.

perdre dans la contemplation d'une figure qu'elle seule parvient encore à discerner. Mais cet objet n'est plus dans le monde, il est devenu un pur objet de pensée sur lequel elle muse. La dimension énigmatique de son regard s'explique par le musement dans lequel la disparition de l'enfant l'a plongée.

Où était l'enfant effacé? Le portrait montre qu'il n'occupait pas un espace intercalaire entre ses parents, mais au contraire un lieu privilégié, un sommet, et avec sa disparition le triangle familial s'ouvre sur un vide. À sa place, il ne reste plus qu'une chaise inoccupée. L'enfant regardait-il sa mère ou le monde s'ouvrait-il à ses pieds, comme pour son père? Était-il habillé de noir, comme ses parents, ou portait-il des vêtements de la même couleur que le coussin de la chaise dont le rouge pourrait être une référence voilée à son effacement? La chaise, à tout le moins, signale l'absence de l'enfant. Elle n'a pas été peinte de face, mais de l'arrière. Elle est en fait tournée littéralement vers la mère et elle est vide. De ces vides qui ouvrent l'esprit aux mystères de l'absence<sup>24</sup>. Et si la mère ne regarde pas la chaise, celle-ci par contre la regarde. Elle lui fait face. Elle est un signe qui ne signifie véritablement que pour elle, un signe motivé par cette relation de filiation supprimée.

La chaise inoccupée du portrait de Rembrandt est un appel discret à l'imagination et à la refiguration. À nous de transformer ce vide en signe d'une absence. À nous d'y asseoir un enfant et d'imaginer une figure qui saura répondre au regard admiratif de la mère.

## ■ L'enfant auratique

---

Reprenons, maintenant, notre réflexion sur la figure et essayons de comprendre en quoi elle s'impose comme un *objet auratique*.

La figure est, on l'a montré, le résultat d'un acte d'appropriation. Elle demande à être aperçue, imaginée, manipulée. Et elle demande à être désignée. Toute figure a un nom, sans lequel le travail de figuration demeure incertain. Ainsi, la figure de l'enfant effacé n'est pas sur la toile de Rembrandt, elle n'est pas non plus dans le dispositif intermédiaire de Sophie Calle, bien qu'elle tire son origine de ces deux œuvres; elle n'apparaît véritablement que dans une situation de lecture où elle est désignée

---

24. Le vide n'est pas l'absence. Pour Pierre Fédida, le vide est « l'incapacité de constituer l'espace en un temps de l'absence » (*L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, p. 72). Il faut transformer le vide en absence pour être à même d'ouvrir la scène du langage, comme le disait Barthes, et de générer une figure qui saura la mettre en scène et la transformer.

en tant que telle. Et elle y joue non seulement le rôle d'objet de pensée – où perception, imagination et manipulation se complètent pour constituer une entité complexe, une figure –, mais de signe suscitant analyses et interprétations.

On ne voit pas l'enfant effacé, mais lui nous regarde, a-t-on dit. Lorsqu'il se révèle enfin, sa saisie est la confirmation d'une double distance. Il n'apparaît présent qu'au moment où son absence a été avérée. Présent et absent à la fois, présent parce qu'absent, l'enfant effacé s'inscrit dans cet espace paradoxal comme une entité d'une étonnante densité temporelle, cumulant les temps et les distances. C'est un passé qui nous regarde au présent, un passé dont on ne sait rien mais qui nous interpelle comme une énigme à résoudre. Pour reprendre les mots de Paul Ricœur<sup>25</sup>, cette distension d'un esprit (le nôtre) écartelé entre une disparition, son énigme et sa résolution, donne à la figure une surprenante puissance, qui est bien celle de l'imaginaire. Tant que ce à quoi elle renvoie n'a pas été identifié de façon explicite, tant que subsiste encore en elle une part de mystère, elle est potentialité pure. Et l'indétermination ouvre la voie à la logique de l'imaginaire, qui est de n'avoir aucune limite et, surtout, de transcender le regard. « Sous nos yeux, hors de notre vue, dit Georges Didi-Huberman, quelque chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait tout à la fois<sup>26</sup>. » L'enfant effacé est exactement cela: ce qui, derrière le voile de son effacement, nous regarde et nous échappe tout à la fois. Ce qui nous retourne notre regard, lorsque nous nous imaginons le voir auprès de ses parents, séparés par un drame ayant échappé aux annales.

En tant que figure, l'enfant effacé correspond à ce que Didi-Huberman a nommé, à la suite de Walter Benjamin, un objet auratique. Un tel objet est « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même<sup>27</sup> ». Il requiert, de la part du sujet qui l'appréhende, « une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement<sup>28</sup> ». L'enfant effacé respecte parfaitement cette double distance: il est proche et lointain en même temps. Son apparition dans *Disparitions* de Sophie Calle et l'illusion de sa présence nous le rendent presque palpable, mais celle-ci n'en reste pas moins toujours

---

25. C'est la réflexion inaugurale du premier tome de *Temps et récit*. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*. 1. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

26. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, op. cit., p. 102.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

évanescence, puisque toute trace directe en a été éliminée. Sa figure n'est qu'un fantasme, celui d'une présence d'autant plus obsédante que plus rien n'en confirme la réalité – la toile ayant été volée et n'étant plus elle-même qu'un fantôme.

Trace et aura sont intimement liées chez Benjamin. Ce sont les deux faces d'un même phénomène. Il affirme ainsi que « [la] trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace nous nous emparons de la chose; avec l'aura c'est elle qui se rend maîtresse de nous<sup>29</sup>. » Cette tension entre l'apparaître et le disparaître, entre le saisissement et le dessaisissement, est au cœur de toute figure et de l'envoûtement auquel elle donne lieu. Par ses traces, sa manière singulière d'être au monde, la figure accepte de se laisser prendre, mais ce n'est que pour nous séduire et nous subjuguier, ce qu'exprime son aura. L'aura est en fait l'inscription même de la désirabilité d'une figure. Celle-ci attire et tire à soi, sans cesse fuyant sous le regard, mais incitant tout de même à sa saisie. L'enfant effacé le montre bien, lui qui ne surgit que pour se laisser désirer et s'évanouit dès que le regard se fait trop insistant. Il n'y a, après tout, plus rien à voir... Et dire que cette figure, en retour, nous regarde, c'est oublier que le seul regard en jeu est le nôtre et que nous nous regardons par son intermédiaire. L'enfant effacé n'est rien d'autre qu'une entité sémiotique, construite de toutes pièces à partir d'un dispositif intermédiaire par un sujet qui se plaît à l'imaginer, pour quelque raison que ce soit. Cette figure est une forme de transmission ou de circulation du sens, dont la force réside dans son mystère et dans le fait que les traces qui en sont à l'origine n'ont que peu à voir avec l'impression de densité ressentie.

L'aura est, par la force des choses, la reconnaissance d'une singularité. Elle transparaît quand convergent temps, espace et perceptions dont les interactions produisent une étonnante expérience. Benjamin a expliqué à cet effet que l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace<sup>30</sup> », où le proche et le lointain, le présent et l'absent, le presque palpable et le toujours déjà évanoui s'imbriquent de façon subite pour constituer un objet de pensée dont l'effet d'immédiateté est garant de sa force et de sa valeur. Pour en illustrer le caractère à la fois évanescence et jaillissant, signe de la double distance qui en est le principe, Benjamin a donné l'exemple, devenu presque proverbial, de cet homme qui, s'abandonnant « à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la

29. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 464.

30. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 144.

ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre<sup>31</sup>», s'imprègne en quelque sorte de leur aura. Carsten Strathausen a bien saisi, dans cet exemple, le caractère singulier de la situation, qui est d'être d'abord et avant tout une *expérience*. L'aura, souligne-t-il, est un spectre éphémère capturé dans la toile du temps et de l'espace<sup>32</sup>.

Ce ne sont pas en soi la montagne ou l'enfant effacé qui ont une aura, ce n'est pas le sujet à n'importe quel moment du jour ou de la nuit qui la leur attribue. L'aura se manifeste lors d'un concours de circonstances précis. La branche ne se dote d'une aura, l'enfant effacé de la toile de Rembrandt ne devient véritablement figure que dans un espace-temps singulier où se nouent les prédispositions d'un sujet à observer et à chercher des signes, dans le monde ou dans des textes, et des formes apparues dans des circonstances particulières ou générées par des dispositifs précis.

De fait, tout peut devenir figure, tout peut acquérir une aura. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet. Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être ou à un objet quelconque une valeur, un dynamisme, voire une âme. Et cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. S'il y a bel et bien eu un garçon qui est éliminé d'une toile, la figure de l'enfant effacé n'apparaît qu'à la suite d'une lecture singulière du dispositif intermédiaire de Sophie Calle. La figure tire son origine d'un drame, mais, tout comme la branche n'a pas d'aura en soi, elle ne s'impose comme figure qu'une fois déplacée dans la trame de la vie et des expériences d'un sujet et modelée par le jeu de ses interprétants. C'est par un travail de lecture que le fils disparu du dispositif intermédiaire est devenu la figure de *l'enfant effacé*<sup>33</sup>.

---

31. *Ibid.*, p. 144.

32. Comme il le dit, «*It does not refer to an independent, material thing, but describes a particular form of human experience.*» Carsten Strathausen, «Benjamin's Aura and the Broken Heart of Modernity», dans Lise Patt (dir.), *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*, New York, Institute of Cultural Inquiry, 2001, p. 5.

33. De la même façon, pour reprendre les trois exemples mentionnés précédemment, c'est par Humbert Humbert que Dolores Haze devient Lolita, tout comme c'est par Lauren que l'idiot découvert dans sa maison devient M. Tuttle, et par Aschenbach que l'adolescent polonais aperçu au Lido devient Tadzio.

## Le cortège

La figure est un objet auratique. Elle est un objet de pensée qui se démarque par sa singularité, par sa valeur, par sa densité sémiotique, par son caractère évanescent, par son origine dans une trace quelconque, qui s'efface dès qu'une *semiosis* s'est engagée, et par sa propre logique de mise en récit et en images, toutes ces caractéristiques qui définissent l'aura. Pour Benjamin, d'ailleurs, « l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui<sup>34</sup> ». Or la figure, en tant qu'objet auratique, correspond justement à ce type d'objets de pensée complexes qui appellent des images et des récits. L'enfant effacé vient avec son cortège d'images, les unes tragiques, les autres anecdotiques ; sa figure n'est pas une entité statique et inerte, mais au contraire une forme dynamique qui appelle des interprétations et des développements symboliques et affectifs tout aussi variés que le sont les lecteurs qui s'en emparent. Dès l'instant où elle apparaît, par contre, la figure s'impose au sujet comme une vérité sur laquelle il peut muser à sa guise, engageant ce faisant mémoire volontaire et involontaire, affects et souvenirs qui tissent autour d'elle un tissu qui n'est autre que son texte, que son sens<sup>35</sup>.

De quoi nous parle la figure de l'enfant effacé, apparue à la lecture de *Disparitions* de Sophie Calle ? De nous, évidemment, par personne interposée, puisqu'elle n'est rien d'autre que ce que nous y avons mis sans y penser. Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous.

Nous avons tous à nos côtés un enfant effacé qui n'arrête pas de faire des histoires. Or il nous arrive de le retrouver dans les endroits les plus inattendus, un musée américain ou un tableau volé par exemple. Il ne dit rien et, pourtant, il ne cesse de nous apostropher, tenant le discours de sa propre absence – mais de ces absences qui ne s'oublient pas. De ces absences que rien n'efface.

34. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1982 [1938-1939], p. 196.

35. Dans sa lecture de Benjamin, Didi-Huberman affirme que l'apparition d'un objet auratique « déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer ses images, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir* l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient » (*Ce que nous voyons, op. cit.*, p. 105).

## Bibliographie

---

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK (1987 [1978]). *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Philosophie ».
- AUERBACH, Erich (1993). *Figura*, trad. Marc-André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- BALAT, Michel (2000). *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1982 [1938-1939]). *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque ».
- BENJAMIN, Walter (1988). *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, 10/18, coll. « Les lettres nouvelles ».
- BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- BENJAMIN, Walter (1991). *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (1999). *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- CALLE, Sophie (1999). *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud.
- CALLE, Sophie (2000). *Disparitions*, Arles, Actes Sud.
- CALLE, Sophie (2000). *Fantômes*, Arles, Actes Sud.
- DE CHIRICO, Giorgio (1964). *Hebdomeros*, Paris, Flammarion.
- DELEDALLE, Gérard (1990). *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, coll. « Le pont philosophique ».
- DELILLO, Don (2001). *Body Art*, Arles, Actes Sud.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- FÉDIDA, Pierre (1978). *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».
- GERVAIS, Bertrand (2002). « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Figura, n° 6, p. 13-64.
- GERVAIS, Bertrand (2005). « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Charette », dans Jean-François Chassay, Anne-Élaine Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, n° 12, p. 15-57.
- GOMBROWICZ, Witold (1966 [1965]). *Cosmos*, trad. Georges Sédit, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles ».
- LEFEBVRE, Martin (1997). « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », *Protée*, vol. 25, n° 1, p. 90-102.

- LEFEBVRE, Martin (1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Montréal et Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».
- LOTMAN, Yuri (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press.
- MANN, Thomas (1971 [1912]). *La mort à Venise*, trad. Félix Bertaut *et al.*, Paris, Fayard.
- NABOKOV, Vladimir (1955). *Lolita*, Paris, Olympia Press.
- QUIGNARD, Pascal (2002). *Abîmes. Dernier royaume*, 3, Paris, Grasset.
- RICŒUR, Paul (1983). *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- STRATHAUSEN, Carsten (2001). « Benjamin's aura and the broken heart of modernity », dans Lise Patt (dir.), *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*, New York, Institute of Cultural Inquiry, p. 1-14.



Audrey Lemieux<sup>1</sup>

## RYAN

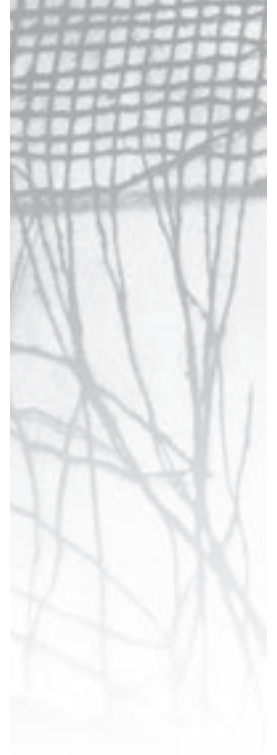
### Une rencontre dans l'espace figural de la souffrance

Par essence, la figure scintille. Non pas qu'elle jette de l'éclat par intervalles, comme le suggère la définition du mot « scintiller » : la figure scintille parce qu'elle ondoie et chatoie à la surface des choses, des mots, des images, avant de sombrer – pour réémerger aussitôt et replonger, et ainsi de suite, en un mouvement incessant. J'emprunte l'image du scintillement à Roland Barthes qui, dans *Le plaisir du texte*, s'en sert pour décrire la fascination qui nous prend devant la « peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise ouverte, le gant et la manche) ». Il ajoute que « c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition<sup>2</sup> ». À la fois absence et présence, la figure semble se donner et s'esquiver dans un mouvement analogue : impossible de la fixer, de la figer, de l'empoigner – elle se dérobe sans cesse. Et pourtant, on peut l'approcher d'assez près pour la nommer, pour la dire ; on pour-

---

1. Article publié à l'origine dans *@analyses*, vol. 7, n° 2, printemps-été 2012, <<http://www.revue-analyses.org/>>.

2. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 19.



rait même penser qu'elle nous appelle, qu'elle nous exhorte à la suivre, qu'elle nous somme de la prendre en filature. La figure fascine. Mais parfois, il arrive que le fil qui nous lie à elle ne se dévide pas et que la filature n'ait pas lieu, car, comme l'écrit François Aubral, « la figure ne se livre pas d'emblée : elle se présente, le plus souvent, sous des airs protéiformes<sup>3</sup> ». Elle est donc soumise à notre attention, soumise à notre reconnaissance, surtout. La figure se donne, quoi qu'il arrive ; mais pour apparaître, elle nécessite que nous suivions son mouvement, que nous la saisissons sous ses aspects les plus divers.

Au cinéma, ce processus est complexe : comment parvenir à saisir, à travers les images mouvantes, le mouvement même de la figure ? Avril Dunoyer, dans une analyse consacrée à la figure de la frontière chez Jean Eustache, note que « le film n'est pas soumis à l'immobilité du tableau, et [que] les figures qui s'y dégagent [...] peuvent se constituer de plusieurs éléments dispersés aux natures différentes, qu'ils soient de l'ordre de la texture [...], de la narration, de la forme [...]<sup>4</sup> ». Dans *Ryan*, le court métrage d'animation désormais célèbre de Chris Landreth, la figure de la souffrance apparaît avec une force telle qu'elle éclipse les autres figures : elle surgit, en effet, de toutes les composantes du film, c'est-à-dire tout autant des corps et des visages des protagonistes que de la composition de la bande-son, du traitement graphique des lieux, du contenu des dialogues. En fait, la figure de la souffrance est tant et si bien prégnante, dans *Ryan*, qu'elle ne fait pas qu'éclipser les autres figures, elle les engouffre. Elle serait ainsi plus que figure : elle deviendrait espace figural.

Michel Guérin, dans un texte intitulé « Idée d'une figurologie », décrit la figure comme un « complexe dynamique de métaphores<sup>5</sup> », ce qui m'amène à définir l'espace figural comme un espace où se déploierait un « complexe dynamique » de figures. On pourrait croire cet espace confiné à l'œuvre même, mais il la déborde : il s'agirait plutôt d'un espace de l'entre-deux, à mi-chemin entre un espace d'« expression<sup>6</sup> » – celui de

3. François Aubral, « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan, 1999, p. 198.

4. Avril Dunoyer, « La frontière comme figure chez Jean Eustache », dans Aubral et Chateau, *Figure, figural, op. cit.*, p. 284.

5. Michel Guérin, « Idée d'une figurologie », dans *La terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 23.

6. Olivier Schefer, reprenant les termes de Jean-François Lyotard, définit l'espace figural comme étant l'« espace même de l'expression, [qui] exprime et désigne l'événement a-logique et a-discursif par excellence du désir » (« Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, 1999, p. 919).

l'artiste – et un espace de réception<sup>7</sup> – celui que nous ménageons en nous, lorsque nous entrons en contact avec une œuvre. L'espace figural serait ainsi espace de relation, espace de rencontre. Nous ne pourrions toutefois y accéder qu'à la condition de suivre le fil ténu – mais tenace – qui relie, dans une œuvre, les figures les unes aux autres. C'est d'ailleurs ce fil que j'entends suivre ici, à présent : je ferai à nouveau le parcours du film *Ryan* en cheminant d'un motif à l'autre, d'une figure à l'autre, pour m'arrêter, enfin, sur ce que j'appelle l'espace figural de la souffrance.

## ■ Motifs de la blessure et de l'agression

Si on voulait simplifier à l'extrême le propos du film *Ryan*, on dirait qu'il relate la rencontre de deux cinéastes d'animation, l'un se trouvant au début de sa carrière, l'autre ayant autrefois connu une telle déchéance qu'il en est désormais réduit à mendier dans les rues de Montréal. Mais il s'agit de bien plus que cela, il s'agit plus que d'une « histoire ». Ce qui se donne d'emblée à voir, dans *Ryan*, n'est pas autre chose que l'« espace du dedans » des corps, espace qui a été retourné comme un gant et dont on peut apercevoir non pas les coutures et les fils mal coupés, mais diverses incarnations du motif de la blessure – déchirures, béances, autant de marques laissées par les drames intimes vécus par chacun des protagonistes. Ainsi, les lacérations colorées et lumineuses qui marquent le visage de Chris lui ont été infligées, nous explique-t-il, lorsque sa « vision romantique et débridée du monde a été définitivement démolie<sup>8</sup> ». Quant au trou béant et souriant qui lui déforme la tête, et dans lequel la caméra nous fait chuter, il lui vient, d'une part, de ce qu'il s'est un jour retrouvé dans l'incapacité de gérer ses affaires et, d'autre part, de la peur de l'échec qui s'est emparée de lui dès son plus jeune âge. Le corps et le visage de Ryan sont plus ravagés encore. Son corps est si maigre, si décharné, qu'on voit l'espace qu'il y a entre les os de ses mains, de ses bras. Sa tête est tant et si bien entamée, perforée, éclatée, qu'il ne lui reste plus qu'une portion de visage, à laquelle se ramifient des lambeaux de peau qui semblent se tenir, comme par eux-mêmes, dans le vide. Tel est le récit qu'ont tracé dans sa chair la dépendance à la cocaïne et à l'alcool, la déchéance, la dépossession, la colère.

7. Michel Guérin, dans *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, nous dit que la Figure « appartient à la création aussi bien qu'à la réception et l'on peut dire avec autant de raison qu'on la découvre et/ou qu'on l'invente » (Arles, Actes Sud, 1986, p. 136).

8. Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « *when my unbridled romantic world view was permanently shattered* ».

Sur le plan pictural, le motif de la blessure altère, défait, déshumanise les corps: celui de Ryan n'a plus rien d'un organisme vivant, c'est un «corps sans organes<sup>9</sup>», semblable aux anatomies distordues peintes par Francis Bacon. Assemblage de chair et de nerfs, ou plutôt de toile râpeuse et de câbles entortillés, le corps de Ryan est une machine usée, rafistolée tant bien que mal avec de la broche et des tiges de métal. De la même façon, le corps de Chris, en apparence moins brisé, n'en est pas moins une chose, au sens où l'entend Foucault:

Et puis ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable; rien n'est moins chose que lui [...] Mais jusqu'au jour où j'ai mal, où se creuse la caverne de mon ventre, où se bloquent, où s'engorgent, où se bourrent d'étoupe ma poitrine et ma gorge [...] Alors, alors là, je cesse d'être léger, impondérable, etc.; je deviens chose, architecture fantastique et ruinée<sup>10</sup>.

Choses, machines, *architectures fantastiques et ruinées*: voilà qui pourrait également décrire la demi-douzaine d'éclopés qui apparaissent ponctuellement tout au long du film. Leur aspect physique n'est pas moins évocateur que celui de Chris et de Ryan: l'un boîte, l'autre a la tête difforme, un autre encore est démembré et ses jambes et ses bras ont été remplacés par des béquilles – sans compter ce personnage tout hérissé de poils, rébarbatif à tout contact avec autrui, et cet autre personnage, anéanti, dont le corps en déliquescence s'aplatit sur une table, comme s'il avait été vidé de sa substance. La souffrance se livre donc sans équivoque à travers ces figures humaines certes marginales, mais surtout amoindries et meurtries. Or l'une des singularités du film *Ryan* réside en ceci que la souffrance, non seulement investit les corps et les visages par l'entremise du motif de la blessure, mais se matérialise, se montre en pleine action.

Le motif de l'agression fait ainsi pendant au motif de la blessure: tantôt convoquée par les souvenirs de Chris et de Ryan, tantôt suscitée par le dialogue qu'ils entretiennent, la souffrance assaille littéralement leurs corps. Elle apparaît sous la forme de liens colorés qui les attaquent par surprise, s'enroulent autour de leur visage et de leur corps; elle les bâillonne, les étouffe et, par le fait même, elle se donne dans son impossibilité d'être dite. La première occurrence de ce motif survient lorsque Chris nous explique, au début du film, l'origine de ses blessures. Dès l'instant où il énonce sa peur de l'échec, des bandes de couleur fondent sur son visage, dans un claquement. Le motif se répète à l'identique dans le plan suivant, qui consiste en une photo de Chris à l'âge de deux ans: de

9. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique » 1981, p. 47.

10. Michel Foucault, *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009 [1966], p. 14.

pareils liens colorés se jettent sur son visage d'enfant, tandis que retentit de nouveau un bruit de claquement – l'enfant sur la photo ouvre alors la bouche et se met à pleurer.

L'une des manifestations les plus saisissantes du motif de l'agression survient sans doute au moment où Ryan se met en colère, après que Chris lui eut suggéré de ne plus consommer d'alcool et de reprendre ses activités créatrices. Un long silence s'ensuit ; il n'est rompu que par l'exclamation outrée de Ryan, si violente, que le mur, même, derrière lui, sursaute, comme s'il était fait d'une matière organique et qu'on lui avait porté un coup. La colère de Ryan s'enfle à mesure qu'il réalise qu'il lui serait impossible de se remettre à créer, ne serait-ce qu'en raison de la pauvreté matérielle dans laquelle il vit désormais. En arrière-fond, le bruit du ventilateur s'amplifie. Parvenue à son paroxysme, la colère de Ryan surgit violemment hors de son corps : lui faisant éclater la peau, de longs pics rouges lui transpercent de part en part la tête. Au même moment, tout ce qui prend place dans l'espace pictural réagit à la colère de Ryan : les éclopés se sont tus et le regardent ; l'un d'entre eux se dissimule derrière une chaise, effrayé. Le mur, derrière Ryan, se distord et se brouille : une affiche qui y était épinglée se déforme, se liquéfie. Le micro, placé au-dessus de la tête de Ryan, perd également de sa substance, et sa couleur se mêle au magma de l'arrière-plan. En arrière-fond, le bruit du ventilateur a été remplacé par des voix déformées, torturées. Puis, tandis que Ryan s'apaise et que Chris se ressaisit, d'étranges ramures jaillissent de leurs deux têtes et se dressent, comme sous le coup de leurs émotions – on dirait qu'il s'agit là de leurs nerfs, non plus à fleur de peau, mais littéralement à vif. Cette séquence exemplifie la façon dont la souffrance, dans *Ryan*, se donne : elle y est d'autant plus prégnante qu'elle s'exprime dans le double mouvement de la blessure et de l'agression, et qu'elle déborde les corps et les visages pour affecter les objets, le lieu, la bande-son.

### ■ **L'entrelacs des figures : l'espace figural de la souffrance**

Si la souffrance se montre sans cesse, dans *Ryan*, suivant la dynamique de la blessure et de l'agression, elle n'est pourtant jamais nommée en tant que telle. Le dialogue qu'entretiennent Ryan et Chris serait ainsi semblable à la forme de leurs corps : troué, ponctionné, il est essentiellement construit autour de non-dits et de silences. Mais deux témoignages viennent combler certains des espaces vides laissés dans la trame de la vie de Ryan. Derek Lamb, ancien producteur exécutif des films de Ryan, raconte comment le cinéaste est passé d'une créativité débordante à la déchéance la plus totale, en raison de sa dépendance à la cocaïne. Le témoignage de Derek Lamb se termine tandis que l'on voit Ryan, bâilloné et ligoté par des liens de couleurs, précipité dans une chute sans fin,

jusqu'à n'être plus qu'un point de fuite au centre de l'image. En guise de raccord avec le plan suivant, la main de Ryan s'abat sur la table, écrasant, du même coup, le point de fuite – son propre corps réduit à néant. L'air désesparé, il murmure « ah, Jeez », puis garde le silence jusqu'à la fin de la séquence. Le silence compense peut-être ici le trop-plein de ce qu'il y aurait à dire, le surcroît d'une souffrance criante. Il est peut-être aussi une façon de signifier l'impossible à dire.

L'autre témoignage nous vient de Felicity, que Ryan décrit comme l'amour de sa vie. Elle nous apprend que Ryan a toujours été instable et fragile, sur le plan émotionnel. Elle raconte que le père de Ryan était un homme violent; elle raconte également que Ryan a perdu son frère dans des circonstances tragiques, quand il était jeune, et que cela l'a beaucoup affecté. Pendant que Felicity parle, le visage de Ryan est figé. Or, tout de suite après que Felicity eut dit combien Ryan avait été affecté par les événements survenus dans sa jeunesse, l'image se défige, mais seul l'œil de Ryan bouge: il se ferme, accompagné d'un bruit sourd, qui nous laisse entendre combien tous ces souvenirs sont lourds de sens, lourds à porter. Puis, très rapidement, Ryan amène la conversation ailleurs: il révèle à Felicity qu'il regrette de n'avoir pas eu d'enfant avec elle. Le coq-à-l'âne semble ici jouer le même rôle que le silence dans l'exemple précédent: il masque la souffrance, l'évacue complètement.

De ces exemples se dégagent deux figures constitutives de l'espace figural de la souffrance. Dans un premier temps, la façon dont le film est construit nous incite à rapprocher les silences et les non-dits du discours non seulement des trous creusés dans les corps et les visages des personnages, mais également des manques évoqués dans l'histoire personnelle de Ryan, notamment ce vide laissé, dans son existence, par l'incapacité de créer – Ryan parle d'ailleurs de l'interruption de ses activités créatrices comme d'un long silence. Quand on considère, au surplus, la récurrence du motif de la chute, ce néant dans lequel sont happés tour à tour Chris et Ryan, il y a tout lieu de dire que la figure du vide est l'une des figures importantes du film. Dans un second temps, le procédé du coq-à-l'âne, en tant qu'il masque autre chose, brouille la piste engagée par une idée principale, semble se donner de la même façon que ces lieux et ces corps à moitié effacés, brouillés, que présente le film, à différents moments. Comme si, sous le régime de la figure de la disparition, l'effacement du discours, tout comme la quasi-dématérialisation des corps, pouvait enrayer momentanément la souffrance. Comme si, en effaçant le lieu, un ailleurs plus apaisant pouvait apparaître.

Mais parler des figures du vide et de la disparition, dans *Ryan*, ne peut se faire sans considérer une autre figure, celle de la mort, qui ne devient saillante que vers la fin du film et qui a elle-même pour corollaire une autre figure, celle de l'échec. Il a déjà été fait mention de cette scène où

Ryan se met en colère, à la suite d'une suggestion de Chris. Une fois l'explosion de colère passée, on entend la voix de Chris, en focalisation interne, qui se demande pourquoi il a fait part à Ryan de son désir de le voir renoncer à sa consommation d'alcool et recommencer à créer. On voit Chris lever les yeux vers Ryan : de son point de vue, Ryan nous apparaîtrait sous la forme d'un squelette. La voix de Chris, encore en focalisation interne, dit : « Je te regarde et je vois plein de choses de ma mère<sup>11</sup>. » Une série de photos de Barbara, mère de Chris, défilent alors ; plusieurs voix s'entrechoquent pour dire ce qui est arrivé à Barbara : son alcoolisme, son échec personnel, ses peurs, sa colère, sa mort. Un fondu enchaîné nous fait ensuite passer de l'œil de Barbara à l'orbite du squelette de Ryan. Dans le plan suivant, Chris se retrouve de nouveau devant le squelette de Ryan. Sa voix, toujours en focalisation interne, dit : « Je vois bien comme elle a baissé et je vois comment tu en es arrivé là<sup>12</sup>. » Cette révélation ne fait que confirmer ce dont nous avons été témoins tout au long du film : Ryan prend, pour Chris, figure de l'échec, figure de la mort. Il met Chris en contact tout à la fois avec sa propre peur – celle de l'échec – et sa propre douleur, associée à l'échec personnel de sa mère, qui s'est soldé, comme on l'apprend, par sa mort. Suivant cette lecture, on réalise à rebours que la mort est partout présente, dans *Ryan*, à commencer par les blessures qui marquent les corps, qui ne sont pas autre chose que le signe d'une disparition à venir, ou plutôt d'une disparition en train d'advenir et qui creuse sa place, à même la chair, instant après instant. Quant à la figure de l'échec, intrinsèquement liée, par son caractère mortifère, à la figure de la mort, elle est aussi lisible à travers les autres figures dont il a été question : régissant les motifs de la blessure et de l'attaque, elle pousse à la chute, elle invite au vide, elle incite à la disparition. Mais on peut difficilement considérer chacune de ces figures séparément. Elles forment plutôt un entrelacs, un réseau duquel elles sont inextricables ; elles ne peuvent être saisies autrement que dans leur totalité, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, l'espace figural de la souffrance.

Le figural, écrit Olivier Schefer, « *fait sens sans faire histoire* : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer<sup>13</sup> ». Dans *Ryan*, la souffrance n'est jamais nommée en tant que telle, mais certains motifs, tels ceux de la blessure, de l'agression et de la chute, nous la font reconnaître. Mais les figures principales du film, c'est-à-dire celles du vide, de la disparition, de l'échec et de la mort, se livrant

11. Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « *I look at you and I see a lot of things about my mother.* »

12. Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « *I see the way that she went downhill and I see the way that you've come to this point.* »

13. Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *op. cit.*, p. 916.

dans un mouvement continu, dans un entrechoquement perpétuel, ne nous permettent, à aucun moment, de dire : «voici de la souffrance». Pour reprendre les propos de François Aubral, la figure – et, par extension, l'espace figural – «ne se limite [pas] à une simple extériorité révélant et constituant la forme des choses, leur dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans<sup>14</sup>». Qui plus est, la figure, selon Michel Guérin, est «irréductible au percept comme au concept<sup>15</sup>». Par conséquent, la souffrance, ni directement perceptible, ni même pensable, ne peut être que ressentie. Ce n'est donc pas du dehors qu'elle surgit : elle nous empoigne de l'intérieur – à la condition, toutefois, que nous acceptions d'être touchés, émus par elle.

Et comme l'espace figural est un espace de relation, son existence repose sur une autre condition : il faut, préalablement, que la démarche de l'artiste ait été traversée par le désir de toucher, d'émouvoir. On pourrait dire qu'il s'agit là d'un terrain quelque peu glissant. Or, parler du désir de toucher, d'émouvoir qui traverse une œuvre, ce n'est pas présumer de l'intention de l'artiste ou du «message» qu'il cherche à livrer, mais plutôt être attentif aux traces de son investissement affectif dans l'œuvre même. Et dans *Ryan*, ce désir est sensible ne serait-ce que dans cette séquence adressée aux spectateurs, au tout début du film. Sous prétexte de nous fournir quelques explications, Chris Landreth nous ouvre alors, tout simplement, l'espace figural de son film. C'est donc à la fois une attention et une invitation ; il ne nous reste plus qu'à y répondre, c'est-à-dire consentir – ou non – à être fascinés par cet espace figural dont nous entrevoyons déjà les motifs et les figures. Et si jamais nous hésitions à y répondre, il se pourrait bien que ce soit par la suite l'investissement affectif du cinéaste qui nous y gagne – investissement tel qu'il transparaît dans la façon même dont Chris regarde Ryan : à travers le jeu des champs/contrechamps, sa sollicitude, son empathie, en même temps qu'ils s'adressent à Ryan, s'adressent à nous et empreignent notre propre regard.

## ■ L'expérience figurale

---

Trop souvent, nous avons tendance à occulter la «communauté<sup>16</sup>» qui existe entre l'artiste et l'amateur d'art (lecteur, spectateur, visiteur) pour ne considérer que le phénomène de la création ou, à l'inverse (le plus souvent), le phénomène de la réception. Comprendre l'expérience figu-

14. Aubral, «Variations figurales», *op. cit.*, p. 199.

15. Guérin, *La terreur et la pitié*, *op. cit.*, p. 13.

16. Paul Audi, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche : biblio essais», 2003, p. 170.

rale ne peut être possible si l'on maintient ce clivage entre les pratiques ; une telle perspective implique nécessairement d'imaginer, à l'instar du philosophe Michel Henry, que « celui qui regarde une forme éprouve le même pathos que celui qui l'a conçue<sup>17</sup> ». Devant *Ryan*, ce que nous voyons nous fait mal.

L'espace figural n'est pas, on l'aura compris, l'espace où se déploient les formes, l'espace où elles se détachent du fond pour s'offrir à notre vue. Espace de relation, espace de rencontre, l'espace figural est le lieu d'un partage (sans objet), d'un dialogue (muet), lieu où l'on répond silencieusement à une parole lancée sans espoir de réponse. Selon François Aubral et Dominique Chateau, il faut envisager toute figure comme un « fort activateur de pensée et de création<sup>18</sup> ». Au contact d'une œuvre, ce n'est donc pas ce que le récit relate ou ce que la forme montre qui compte, mais bien ce que nous avons à dire à propos de ce qui émerge de ce récit ou de cette forme. La figure fait éprouver et, conséquemment, elle fait dire, elle fait écrire. L'expérience figurale, au-delà de la réception d'une œuvre, est donc une expérience de création, au sens où l'entend Heidegger : « être réceptif à l'art, c'est revivre l'expérience du créer<sup>19</sup> ».

Le fil que j'ai suivi jusqu'à présent, je me rends compte que je n'ai pas fait que le laisser se dévider, je l'ai tissé, je l'ai laissé prendre forme, devenir autre chose qu'un fil. Toute lecture est ainsi faite, trame singulière, à laquelle je peux seule, en tant que lectrice, donner une épaisseur, un motif. Cette trame est nécessairement celle d'un ouvrage incomplet, car chercher à comprendre les images par l'entremise d'une analyse figurale, c'est en accepter le mouvement même, accepter que subsiste toujours en chaque œuvre et en son entour une part d'absence, et qu'il n'y ait pas de mots pour combler le néant qui l'environne et qui parfois l'envahit. La saisie des figures qui traversent une œuvre serait ainsi toujours partielle (et partielle). Barthes, dans *Le plaisir du texte*, rappelle que « nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture<sup>20</sup> ». Peut-être en va-t-il de même devant un film, peut-être ne voyons-nous pas tout avec la même intensité de regard. C'est sans doute pourquoi certaines figures nous fascinent, tandis que d'autres nous aveuglent, et que d'autres encore passent sous nos yeux, inaperçues. Mais il importe surtout de retenir que, lorsque les figures fascinent, l'envoûtement qu'elles exercent ne nous pétrifie pas.

---

17. *Ibid.*

18. François Aubral et Dominique Chateau, « Introduction », dans *Figure, figural*, *op. cit.*, p. 3.

19. Audi, *L'ivresse de l'art*, *op. cit.*, p. 74.

20. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 20.

Au contraire, il nous mobilise : les figures ne nous font pas seulement éprouver leur séduction, elles nous donnent envie, à notre tour, de la faire éprouver.

## Bibliographie

---

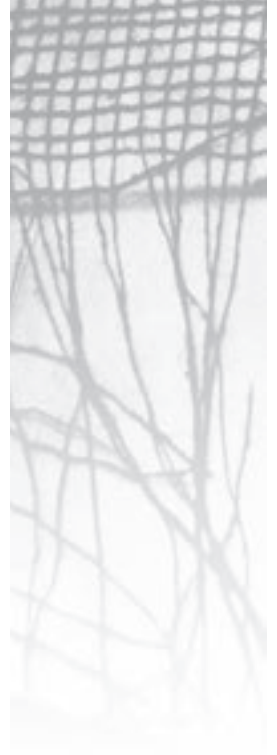
- AUBRAL, François (1999). « Variations figurales », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan.
- AUDI, Paul (2003). *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche : biblio essais ».
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- DUNOYER, Avril (1999). « La frontière comme figure chez Jean Eustache », dans François Aubral et Dominique Chateau (dir.), *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT, Michel (2009 [1966]). « Le corps utopique », dans *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, p. 9-20.
- GUÉRIN, Michel (1986). « La figure de l'œuvre », dans *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, Arles, Actes Sud, p. 112-143.
- GUÉRIN, Michel (1990). *La terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud.
- SCHEFER, Olivier (1999). « Qu'est-ce que le figural? », *Critique*, n° 630, novembre, p. 912-925, <[http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer\\_figural#rev-pnote-50-10](http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural#rev-pnote-50-10)>, consulté le 27 mars 2010.

Daniel Vaillancourt

## LA FIGURE ET SES FABRIQUES

### Tout ce qui est lu n'est pas figure

Tous les signes que nous lisons ne deviennent pas pour autant des supports pour un mode de figuration. Bien sûr, la forme romanesque avec ses jeux de perspective, son *showing* et son *telling*, semble nous contraindre à faire de notre saisie du texte une machine à voir. Mais il existe une différence importante entre des jeux perceptuels construits par des agencements discursifs et l'émergence de la figure. Il est vrai que la figure présuppose, par l'imagination, un acte similaire à celui de voir : surface iconique, modèle mental spatialisé, image de l'esprit, elle fait surgir, par sa présence, une forme, dont les supports demeurent variés, qui se surimpose aux mots d'un texte. On peut la loger dans l'immanence de ce texte, comme le faisaient les structuralistes, ou la rendre hétéronome et la faire dépendre de l'expérience du lecteur. Mais elle n'a de cesse de mettre en jeu les contradictions qui accompagnent la visualisation et le modelage dans les pratiques symboliques. Et pourtant, non seulement tout n'est pas figure mais, en plus, la notion de figure a dû attendre un certain temps avant qu'on en développe l'économie sémiotique.



Pour illustrer, par analogie, les contradictions soulevées par la figure, je prendrai un premier exemple dans un récit de la Genèse<sup>1</sup>, celui où Noé désavoue Canaan, le fils de Cham, et condamne ainsi la postérité de Cham à servir ses deux frères. L'action se déroule au sortir du Déluge. Noé a trois garçons, Sem, Japhet et Cham. Ayant commencé à planter la vigne, Noé, désigné comme «cultivateur» dans la version de l'École biblique de Jérusalem et «homme de la glèbe» dans la traduction d'André Chouraqui, s'enivre et, de manière impromptue, se dévêt dans sa tente. Voyant «involontairement» la nudité de son père, Cham, le plus jeune des fils, décide d'aller avertir ses deux frères qui se trouvent à l'extérieur. Ceux-ci s'avancent à reculons et, avec un manteau ouvert, ils entourent leur père, de sorte à ne pas le voir. La traduction de Chouraqui, plutôt que de s'en tenir à une nudité générique, précise que Cham a vu le sexe de son père, l'organe du plaisir et de la reproduction. Après avoir recouvert ses sens, Noé apprend que Cham l'a aperçu dévêtu et, en guise de représailles, il bannit sa descendance.

Outre l'interdiction de voir le corps du père nu et vulnérable au plaisir, ce récit montre la difficulté de voir, la stratégie de ne-pas-voir et l'incapacité de Cham de taire ce qu'il a vu<sup>2</sup>. Il montre aussi l'autorité du patriarche qui ne peut se dérober devant autrui et qui refuse d'être pris en défaut. Cham ne possède pas les yeux de l'enfant du conte d'H. C. Andersen

- 
1. Gn, 9, 18-29. «Les fils de Noé qui sortirent de l'arche étaient Sem, Cham et Japhet; Cham était le père de Canaan. Ces trois-là étaient les fils de Noé et à partir d'eux se fit le peuplement de toute la terre. Noé, le cultivateur, commença de planter la vigne. Ayant bu du vin, il fut enivré et se dénuda à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et avertit ses deux frères au dehors. Mais Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent tous deux sur leurs épaules et, marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père; leurs visages étaient tournés en arrière et ils ne virent pas la nudité de leur père. Lorsque Noé se réveilla de son ivresse, il apprit ce que lui avait fait son fils le plus jeune. Et il dit:

Maudit soit Canaan!

Qu'il soit pour ses frères

Le dernier des esclaves!

Il dit aussi:

Béni soit Yahvé le dieu de Sem

Et que Canaan soit son esclave!

Que Dieu mette Japhet au large,

Et qu'il habite dans les tentes de Sem,

Et que Canaan soit son esclave!

Après le déluge, Noé vécut trois cent cinquante ans. Toute la durée de la vie de Noé fut de neuf cent cinquante ans, puis il mourut» (traduction de l'École biblique de Jérusalem). Cf. André Chouraqui, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985.

2. Marie-Josée Mondzain analyse brièvement cet épisode en parlant de la «vision du fils incestueux» et de la «chasteté du regard» des deux autres frères (*Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 39 et 78).

qui voit le roi nu et n'hésite pas à le dire. Il raconte ce qu'il a vu à ses frères, les prévenant du même coup, et ceux-ci s'empresent d'inventer un stratagème pour couvrir le corps de leur père. Le geste désespéré de Noé, pris en défaut, est de bannir la progéniture de Cham, le crime donnant lieu à une punition exemplaire (voir l'organe reproducteur du père conduit à l'élimination de la descendance). On dira qu'il s'agit d'un geste désespéré parce qu'il n'est pas le lieu d'une action réfléchie. Voir, ne-pas-voir ou être vu sont jusqu'à un certain point des actions solidaires les unes des autres. Celui qui a vu ne peut pas ne plus voir, mais ce qu'il dit à ses frères leur fait voir ce qu'il a vu. Ils inventent une panoplie qui frise le comique pour ne pas voir ce qui est à voir, énonçant, par l'extraordinaire de leur marche à reculons, l'importance de ce qui est à voir. Hormis ce qu'il advient du fils le plus jeune et inexpérimenté, le récit biblique ne dit rien du banquet qui a lieu dans la tente et qui célèbre la fin des récoltes. Il demeure difficile de savoir ce qui est le plus choquant du point de vue de Noé: le fait que son fils ait surpris sa nudité ou qu'il l'ait vu perdre le contrôle, abandonner l'autorité qui l'enveloppait.

Cet épisode biblique met en scène un certain nombre de relations qui sont aussi jouées dans la fabrique des figures. En effet, la figure, comme l'inavouable corps nu du père, surgit « involontairement » à l'intérieur du texte, mais le lecteur est un spectateur particulier, comme Cham. De manière inattendue, il voit la figure apparaître et il se trouve dans un entre-deux. Il ne sait pas ce qu'il voit; le chercheur de figures est un amateur, même quand il est un lecteur professionnel. Il ne comprend pas ce qui se montre et ce qui se cache. Il sait seulement qu'il voit, qu'il a vu quelque chose. D'autres lui apprendront que c'était interdit et que cette « vision » ne lui appartenait pas en droit. Il est alors comme Cham rejeté hors du lieu, voire hors de la caste, et il doit vivre avec le poids de la figure. Mais il peut aussi adopter la posture de Sem et de Japhet et choisir de ne-pas-voir, de tout faire pour ne-pas-voir. Ce qu'il reste de la figure est enrobé, textualisé, soumis à la loi du texte et effacé à même les mots qui défilent.

Or, au-delà de ces deux types de filiation, la vue involontaire ou le volontaire aveuglement, la figure demeure entière et ne peut être qu'expérience, celle du non-dit, de ce qui n'est pas là, nudité sans vêtement, face à face avec ce qui est autrement un impensable. Car, pour Cham, le chercheur involontaire de figures, il y a tout autant une barre, un aveuglement que seul le travail de la mémoire, incarné ici par Canaan l'héritier, pourra éventuellement élucider. De manière radicale, la figure permet le passage périlleux d'un texte à l'autre, et laisse entendre les échos obscurs d'une matière dévoilée, recouverte et ultimement montrée dans le coup d'éclat de ce qu'elle interdit.

## Chercheurs de figures

La notion de figure a fait l'objet d'une redécouverte il y a une trentaine d'années. La republication de *Figura* d'Erich Auerbach, ainsi que sa traduction en français<sup>3</sup>, l'intérêt renouvelé pour la rhétorique argumentative et les figures, la popularité de *Temps et récit* de Paul Ricœur qui y proposait les notions dérivées de préfiguration, de configuration et de refiguration sont assurément les signes que, dans les années 1980, la figure était appelée à faire l'objet d'une attention soutenue. Ainsi, cette notion est apparue dans le cadre des études sémiotiques, à un moment où textualité, matérialité signifiante et narrativité tendaient à faire taire les niveaux affectifs de la lecture. Elle était aussi le résultat d'une fatigue culturelle envers le signe saussurien et son inévitable « linguistiquerie ». Entre les *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes qui, en 1964, faisait l'éloge de la linguistique comme science-pilote et le développement des diverses versions des théories syntaxiques de Noam Chomsky, un grand nombre de littéraires avaient perdu la foi, et ce, d'autant plus que les grammaires du texte empruntaient un autre chemin, aiguillonnées par la psychologie, les sciences cognitives et l'intelligence artificielle. Les recherches plus poussées sur le signe peircien et la pragmatique logique auront aussi pour effet d'envisager des modes de structuration qui ne sont plus restreints au linguistique. Dans cette optique, on a vu apparaître une conception suivant laquelle le mot en position de lecture recouvrait une expérience plus englobante, chargée de différentes strates et de divers processus.

C'est dans ce contexte, il y a une vingtaine d'années, que j'ai rédigé une thèse<sup>4</sup> qui avait pour double mandat de définir la notion de figure et de l'incarner dans un corpus de textes variés (les écrits mystiques de Marie de l'Incarnation, *Angéline de Montbrun* de Laure Conan [1884] et *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert [1975]), textes mis en série parce qu'ils jouaient tous sur une figure, celle de la religieuse mystique, oscillant entre folle de dieu et sorcière. Le cadre de cette thèse était celui des recherches théoriques sur la lecture, qui exploitaient une sémiotique fondée sur les processus et les préconstruits<sup>5</sup>. En élucidant la figure de la religieuse et en prenant comme point d'appui le lecteur, et non la lecture comme acte désincarné, je voulais travailler sur les tensions entre sujet et corps lisant,

3. Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

4. Daniel Vaillancourt, *Autour de la religieuse. Figure, série et lecteur*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.

5. Gilles Thérien, *Sémiologies*, Montréal, Cahiers du Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1985; « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67-80. On trouvera une synthèse des différents travaux dans Rachel Bouvet et Bertrand Gervais (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

sujet et corps lus. La religieuse ne m'intéressait pas pour sa fonction dans l'espace social, sa nature cléricale ou encore son costume. Je cherchais plutôt à comprendre son mode de présence et ses surgissements dans l'acte de lecture, fondés avant toute chose sur la parole amoureuse mystique, l'ouverture sur l'absent, l'abolition du mouvement, la claustration, le recours à des pratiques hallucinogènes, etc.

D'autres thèses et d'autres livres partageaient ce même fond épistémologique, remplaçant, recadrant et corrigeant certaines des propositions qui avait été soutenues à l'époque<sup>6</sup>. Mais ces recherches avaient toutes en commun de positionner le lecteur comme un chercheur de figures œuvrant selon deux principes : premièrement, laisser le texte disparaître dans sa matière lettrée ; deuxièmement, faire fonctionner la mémoire comme un pont entre l'affect provoqué par la lecture du texte, son événementialité, et la banque active de documents et de textes qui forme la culture du lecteur. Il ne s'agissait pas simplement de relations intertextuelles, hypo- ou hypertextuelles – celles-ci reposant sur un art ouvrage, une volonté de reconnaissance, la maîtrise d'un savoir, fort utiles pour les discours savants ou pédagogiques –, mais d'un mode d'organisation réticulaire guidant les ramifications intertextuelles. La figure se joue d'une quantification kantienne, rationalisée. Avant de définir cette dynamique, il apparaît nécessaire de poser les termes et les paramètres qui entourent le processus figural.

### **Figure, figura, figural, figurabilité, figurativité, figuration, processus figural**

---

Un certain nombre de termes tournent autour de la notion de figure. Le premier est celui de *figura*, tel qu'il a été retracé par le philologue Erich Auerbach. Dans son article savant et synthétique, Auerbach mène une enquête étymologique s'étendant de l'Antiquité grecque au Moyen Âge. Il présente le passage des Grecs aux Romains, notant la panoplie de mots que la langue grecque possède pour traiter de la figure : *morphê*, *eidos*, *schemata*. Ces concepts se rattachent initialement à une forme plastique qui, au fur et à mesure, se modifie et devient une forme discursive, jusqu'à se stabiliser, chez Cicéron et Quintilien, en figures de rhétorique. On remarque une première opposition entre une conception de la figure

---

6. Mentionnons Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Montréal et Paris, L'Harmattan, 1997 ; Jean Valenti, *De la ruine des savoirs à l'expérience imaginaire : Théorie et pratique de l'acte de lecture de la Trilogie de Beckett*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999 ; Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier, 2007.

comme forme, plutôt indéfinie, ouverte au sens où elle est *eidos*, image structurante, parfois statique, parfois dynamique, et une conception qui privilégie exclusivement le langagier, s'articulant à l'image d'un discours qui frappe les esprits et qui laisse transparaître la physionomie de l'orateur. Chez les Pères de l'Église, la *figura* évolue dans un contexte différent puisqu'il s'agit de voir comment l'Ancien Testament pré-figure le Nouveau, comment la figure de Josué prépare celle de Jésus. L'interprétation figurative prend alors un tour sophistiqué, transitant entre la lettre historique – ce qui signifie prendre à la lettre l'histoire –, et une spiritualité greffée sur l'allégorique. Une telle pratique figurative, qui cherche les traces d'une présence anticipatrice, fait intervenir, par le biais de la répétition rétrospective, les relations entre un référent constellateur et ses signes démultipliés.

Ce type d'interprétation, qui se poursuit dans les grandes querelles religieuses qui s'ensuivent, met en jeu un problème épistémologique propre à la figure : c'est, au fond, le lot d'un phénomène fondé sur la répétition. La tendance est de faire de la figure une structure *a priori*, une procédure déjà existante, qu'il s'agit simplement de reconnaître. Cela équivaut à une conception de la répétition qui exclut la différence. Que la figure soit statique ou dynamique, elle est ainsi conçue selon une plasticité cristallisée, dénuée de toute vitalité, récurrence qui limite le mouvement cognitif de la reconnaissance. Reconnaître demeure en effet une activité complexe, plus complexe que celle qui consiste à identifier et à vérifier l'« objectivité » de ce qui se répète puisque, si l'on suit Deleuze, la répétition se fonde paradoxalement sur la différence<sup>7</sup>. Ainsi la figure ne peut être simplement reconnue ; plutôt, comme l'éternel retour nietzschéen à la source de la philosophie deleuzienne, elle est oubliée et se manifeste comme lieu de connaissance. C'est la différence dans la répétition.

La figure peut aussi être considérée comme une forme structurante, articulant un rapport entre un monde et le discours. Il s'agira alors plus de figural que de figuré. Le figural sera toujours aux prises avec l'intégration des représentations de choses, des images du monde insérées dans un processus sémiotique. Quand j'écris le mot « image », en tremblant si j'ose dire, je ne veux pas dire les clichés, les cristallisations iconiques

---

7. Deleuze montre bien que la dynamique de la répétition se modifie selon qu'on la considère dans l'objet ou dans le sujet : « En considérant la répétition dans l'objet, nous restions en deçà des conditions qui rendent possible une idée de répétition. Mais en considérant le changement dans le sujet, nous sommes déjà au-delà, devant la forme générale de la différence. Aussi la constitution idéale de la répétition implique-t-elle une sorte de mouvement rétroactif entre ces deux limites. Elle se tisse entre les deux » (*Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 97).

et idéologiques contre lesquelles on peut s'attaquer, contre lesquelles les auteurs de la modernité se battent. Il s'agit plutôt de modèles mentaux, d'impressions imagées, de formes visualisées, et non pas nécessairement visionnées, qui enclenchent la relation imaginaire qu'un sujet entretient avec le monde. Ces modèles subsument le support du signe en quelque sorte, recouvrant tant la texture linguistique que la picturalité. Ils correspondent à ce que Jacques Rancière a nommé, dans *Le destin des images*<sup>8</sup>, le régime d'imagéité.

Cette distinction invite à réfléchir à deux autres termes qui, s'ils ne s'opposent pas entièrement, présentent des aspects différenciés de l'expérience figurale : la figurabilité et la figurativité. Le premier terme veut redonner à la figure le mouvement de la pensée. Ce qui est figurable, ce qu'on peut figurer, signifie ce qui donne un horizon, comme le doigt qui, pointé vers le ciel, dessine une constellation en reliant les points-étoiles de la Grande Ourse. Dans la saisie d'un texte ou d'un document, il existe une invitation au penser, à l'élucidation d'un objet qui fait cheminer et crée une perspective fondée sur du lacunaire : les points doivent être activés et reliés pour que la figure apparaisse. Quand elle paraît, elle surgit d'un seul coup, avant que tous les points ne soient nécessairement reliés. Il demeure difficile de déterminer combien d'éléments sont nécessaires pour assurer la reconnaissance de la constellation : cela tient, jusqu'à un certain point, à la dextérité et aux habitudes du lecteur. La figurativité procède, quant à elle, de la fermeture, soit narrative, soit textuelle. Elle suppose ce qui est figuratif, et par extension ce qui est non-figuratif. La figure « figurativisée », pour utiliser une expression indigeste, fonctionne un peu comme l'énonciation énoncée : elle est un pli du texte que le lecteur, docile, longe et suit. Il s'en sert comme d'une perspective heuristique qui vise à identifier des formes de natures diverses : scripts, actions et épisodes, thèmes et topiques.

---

8. Dans son esthétique radicalisée, Jacques Rancière, en voulant distinguer les différents régimes de visibilité et de dicibilité, de façon à départager les conditions matérielles du sensible de leur réception esthétique, écrit : « Le régime représentatif des arts n'est pas le régime de la ressemblance auquel s'opposerait la modernité d'un art non figuratif, voire d'un art de l'irreprésentable. C'est le régime d'une certaine altération de la ressemblance, c'est-à-dire d'un certain système de rapports entre le dicible et le visible, entre le visible et l'invisible. L'idée de la picturalité d'un poème qu'engage le célèbre *Ut pictura poesis* définit deux rapports essentiels : premièrement, la parole fait voir, par la narration et la description, un visible non présent. Deuxièmement elle fait voir ce qui n'appartient pas au visible, en renforçant, atténuant ou dissimulant l'expression d'une idée, en faisant sentir la force ou la retenue d'un sentiment » (*Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 20).

Or, la question de la figure ne se pose pas à propos du figuratif ou du non-figuratif qui se verrait identifié et actualisé, puisque, même quand il y a du non-figuratif, il faut le figurer, se le raconter, le faire varier dans sa tête. La figure se présente comme le résultat d'un ensemble de processus qu'on nommera figuration. Ce dernier terme offre l'avantage de distinguer la figuration de la représentation, présupposant un travail sur les signes qui est en coexistence avec des stratégies pulsionnelles, des bribes de phénomènes, de même que les diverses conditions d'apparition du sens. Ainsi, la figuration marque sa différence par rapport à la représentation, qui inscrit une logique de duplicité et de tenant-lieu eu égard à la chose, la figuration se présentant comme la chose de la chose. Dès lors, la figuration situe un seuil endogène, élaborant la figurabilité de l'objet-signifiant, image ou *representamen*, et servant de pilotis sur lequel se bâtit l'imaginaire. La figuration précède alors les systèmes de représentation, leur fournit des points d'appui, conscients ou inconscients, faisant passer un affect, qui sera pris en charge par un autre type d'économie symbolique.

### **Définition et caractéristiques de la figure**

---

Dans cette démarche paranoïaque de l'élucidation de la figure, j'aimerais commencer en désignant, à nouveau, ce qu'elle n'est pas. La figure n'est pas un cliché ou une image surannée. Ceux-ci supposent des modes d'intervention construits, des usages répétés, la consistance d'un discours social qui les utilise et les transforme en « concepts », que ce soit de marketing ou de publicité. Pratique née des concentrations urbaines et de l'usage de la lettre à des fins d'information, cette « vie des images » constitue une vie déjà vécue et organisée. Le lecteur peut toujours faire intervenir ces images et les greffer à son acte de lecture. Un peu comme l'analysant décrit par Serge Leclair qui « donne » à son analyste du complexe d'Œdipe en se servant du logo du fromage La Vache qui rit<sup>9</sup>. L'« esprit » du lecteur se sert de tout ce qui passe pour procéder au travail des associations, à la germination des traits et des topiques. Et pourtant, le travail de la figure, même si celle-ci est privée et intime, unique et singulière, ne produit pas des stéréotypes, de l'idéologie ou du bien-entendu, savant ou non. Et cela, parce qu'elle s'articule au penser, à ce qui, dans l'éclat de son apparition, fait réfléchir.

---

9. Serge Leclair, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968.

La deuxième distinction concerne la différence entre la figure et le thème. Cette distinction, en un sens, est plus fine. Le thème suppose un mode de fonctionnement qui, au niveau des contenus sémantiques, repose sur la répétition, à entendre de nouveau comme la réitération du Même. Il met en évidence une densité sémantique de nature indexicale qui permet de répertorier, classifier, ranger les différents discours en fonction d'un dénominateur commun. Utile comme topos, le thème sert à des entreprises lexicographiques comme des dictionnaires, soit des ensembles de termes déjà classifiés et organisés selon un principe d'équivalence qui ne saurait être celui de l'exercice de figuration. En ce sens, le thème se pose comme une des propriétés définitoires d'un texte donné. Mais il n'est pas articulé à l'espace d'une mémoire, mémoire défaillante, hallucinante, en proie à l'obsession ou à l'envoûtement. Le lecteur thématique fonde son acte sur l'identification et la remémoration, comme si le thème était déjà là, dans l'empire des formes thématiques, et ne demandait qu'à se laisser appréhender<sup>10</sup>. La figure fonctionne sur d'autres prémisses. De la voûte de la mémoire, elle virevolte, se déplace, laisse en creux des marques de sa présence.

Je prendrai un exemple sur lequel j'ai déjà travaillé et qui me semble pertinent pour illustrer la distinction à faire entre le thème et la figure. Dans le déploiement de « ma » figure de la religieuse, j'avais choisi une scène d'un roman du XIX<sup>e</sup> siècle, *Angéline de Montbrun*, où Maurice Darville, l'amant potentiel de l'héroïne, arrive chez les Montbrun. Il écrit dans une des premières lettres à sa sœur ce qui suit : « Enfin, la porte s'ouvrit, et un nuage me passa sur les yeux : Angéline entra suivie de son père. Elle était en costume d'amazone : ce qui lui va mieux que je ne saurais dire<sup>11</sup>. »

À première vue, peu de signes de la religieuse se manifestent. Pourtant, de ténus éléments se tissent et me replongent dans l'histoire de Marie de l'Incarnation, cette religieuse ursuline dont l'univers m'avait servi de point de départ pour ancrer la figure : une porte qui s'ouvre, un nuage, un costume, l'expression d'une incapacité de dire. Certains chercheurs de figures se sont intéressés à la douche de Hitchcock ou au

---

10. Certains des grands lecteurs thématiques, qui ont occupé brièvement le devant de la scène au début des années 1960, comme Georges Poulet, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard, seraient en quelque sorte des chercheurs de figures, mais ils ne jugent pas utile de reconnaître leur statut de lecteur dans leurs activités interprétatives et oscillent aussi vers un essentialisme littéraire qui se nourrit parfois de l'auteur comme essence, parfois de l'œuvre, et non des textes ou des discours, comme si l'œuvre était détentrice d'une saveur unique.

11. Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1884], p. 18.

ce cendrier de Gombrowicz<sup>12</sup>; dans mon cas, le seuil de la porte ou une porte en mouvement a agi comme signal déclencheur et organisateur topique. Mais il fallait que cet élément soit couplé au nuage, métonymie du ciel. Sont venus ensuite s'ajouter un costume, peu importe qu'il soit celui d'une religieuse (impliquant à la fois une tenue et une contenance), et enfin un indicible qui, bien loin de l'épuisement discursif mystique, signalait la description relativement banale d'un trop-plein amoureux. Quatre traits étaient suffisants pour marquer un univers clos qui s'ouvrait sur une transcendance, marqué par une présence féminine et une posture discursive. On est loin de la mystique de Marie de l'Incarnation ou même de la religieuse des Sœurs du Précieux-Sang dans *Les enfants du sabbat*, d'Anne Hébert. Mais le lecteur que j'étais avait activé les signes et s'était mis à traquer la religieuse dans un univers qui, littéralement, en était dépourvu.

C'est qu'on ne reconnaît pas une figure. À peine la repère-t-on. Quand est assignée à la figure une épreuve à l'identique, c'est qu'elle est devenue figure de style, cristallisation sémantique, énonciation énoncée. Cela implique alors que l'acte de mémoire soit limité à la reproduction, à l'identification et à la classification, ce qui, comme on l'a vu, contrevient aux modes d'organisation mêmes de la figuration. Les figures ne sont pas des insectes qui font la joie des collectionneurs. Elles ne fonctionnent pas sur le mode de l'avoir. Et elles ne peuvent être saisies que par le bout ténu de leur disparition. Objet de fantasme réel, immanente machine qui sublime, la figure renvoie à cette main crispée sur le crayon, évoquée par Blanchot, ou à cette image de Pierre, plus présente que le Pierre de la référence auquel revient sans cesse Sartre, dans ce livre si peu lu qu'est *L'imaginaire*<sup>13</sup>.

J'aimerais maintenant énoncer certains des principes qui constituent la figuration et la figure. Ce sont des principes souples et généraux qui tendent à mettre en évidence leurs usages. Le premier grand principe procède du fait que la figure est tributaire du travail du lecteur. Ainsi, elle ne se trouve pas « dans » le texte, elle ne réside pas dans un « intérieur » du texte qu'il faudrait pénétrer, visiter. Elle est le lieu du lecteur qui s'approprie l'objet, le démantèle, en joue et le fait jouer. Ce faisant, la mémoire prend acte, s'active, elle est interpellée. Une figure apparaît. Souvent brutalement. Jamais seule. Une sorte de fantôme-fantasme de la lecture. Les mots disparaissent : images et signes langagiers butent les uns

12. Sur la douche, cf. Lefebvre, *Psycho*, op. cit. ; et sur le cendrier de Gombrowicz, cf. Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 16 et *passim*.

13. Sur la préhension persécutrice, cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 14 et *passim*; Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, p. 31-33; p. 46 et *passim*.

contre les autres. Le corps lisant devient bain révélateur, chambre d'échos, espace réticulaire. La figure alors se déploie. Et ce surgissement, comme la nudité de Noé, survient de manière inattendue :

Contrairement à ce qui se produit lors de l'élaboration de la forme, l'émergence de la figure ne peut se laisser guider par des schémas préexistants, ni même devenir l'objet d'une schématisation. Conséquemment, la figure ne peut devenir l'objet d'une science – comme l'est devenue la forme au moyen de la narratologie. Par là je veux dire qu'elle ne peut être réduite, subordonnée à l'universel, et qu'on ne saurait la former en suivant une règle, ni prédire à l'avance son émergence. Elle est le produit d'une imagination singulière qui s'approprie la forme et qui voit en elle-même le *token* de son propre *type*<sup>14</sup> .

Le travail de figuration ne saurait dès lors relever d'une démarche qu'on peut nommer anthologique, où les occurrences (*token*) appartiendraient à un même ensemble (*type*) conçu de manière prédéterminée. La figure appartient au lecteur, mais plus précisément elle appartient à ce qui, du lecteur, ne résiste pas, à ce qui de lui se laisse saisir et défaire. Elle ressemble en cela à ce que l'on peut comprendre du signifiant lacanien, qui, pendant l'analyse, se met à grésiller, à se laisser entendre et saisir par l'analysant.

La figure ne sert donc pas à expliquer la signification d'un texte mais à activer, explorer des pans de l'imaginaire du sujet<sup>15</sup>. Bien qu'elle soit idiosyncratique, production d'un *idios*, elle n'est pas pour autant ce que Deleuze nomme, dans *l'Abécédaire*, avec mépris, une « petite affaire privée, personnelle ». La figure, en faisant partie de l'imaginaire, ne peut être que le résultat d'un agencement collectif. C'est dire que l'imaginaire, qui se nourrit de figures, ne se développe que dans un espace collectif et que le singulier n'est jamais l'un ou l'unique mais bien, comme l'exprime Deleuze, un agencement collectif d'énonciation. Le lecteur, dans son appréhension gauche ou adroite du texte, façonne la première matière de la figure. L'expérience d'une figure donnée, en ce sens, ne saurait être uniquement une relation inscrite dans l'immanence du texte<sup>16</sup>, elle sature plutôt le lieu mémoriel à partir duquel le texte est parlé, ouvrant sur la temporalité particulière de l'imaginaire. Terry Cochran, réfléchissant sur certains types de ritualisation, résume bien les coups de force de l'imaginaire :

14. Lefebvre, *Psycho*, *op. cit.*, p. 104.

15. « [La figure] correspond plutôt à la "libération" de [l'herméneutique de la forme], à son exploitation imaginaire et mémorielle. Je n'ai donc pas cherché à mettre à jour une quelconque signification cachée ou dissimulée dans le texte filmique » (*ibid.*, p. 155-156).

16. Il ne faut pas oublier que la première immanence est toujours celle du lecteur.

il n'est pas question de revivre le passé, d'effectuer une reprise de l'ancien événement historique. Imaginer a lieu toujours dans le présent, dans mon présent singulier: activer l'imaginaire à partir d'une histoire écrite, d'une transmission matérielle, m'amène dans un domaine qui ne connaît pas le temps, créant une représentation spirituelle, de mon esprit, où le temps s'effondre, perd ses référents dans le monde<sup>17</sup>.

Le deuxième principe concerne la contenance mémorielle de la figure. Celle-ci est une structure de contenu mémorielle. Pendant des années, notamment entre 1960 et 1985, les études littéraires et sémiologiques ont délaissé les structures de contenus, soit parce qu'elles étaient sous l'orbite de la sémiotique de l'école de Paris (sous A.J. Greimas), qui est avant tout une sémantique universalisante, attachée aux structures profondes, de surface et de manifestation, dans cet ordre hiérarchique, soit parce que les recherches de contenus participaient à la tradition de l'histoire littéraire, plus universitaire et académique, et étaient perçues d'un mauvais œil. Puis, les différents numéros de revue sur la thématique<sup>18</sup>, la publication des travaux de Vladimir Propp dont *Les racines historiques du conte merveilleux*<sup>19</sup>, les recherches sur la mémoire textuelle, ont fait en sorte que les structures de contenus sont redevenues un important objet de préoccupation. Ces structures de contenus présupposent des stocks lexicalisés et des univers sémiques, mais leur mode de composition procède par agglutination de traits. C'est en ce sens que j'ai parlé de contenance mémorielle. Pour que nous puissions éprouver la figure, il est nécessaire qu'elle ait un certain nombre de traits. Ces derniers doivent aussi se manifester selon une certaine densité: ils ne s'additionnent pas selon une syntaxe narrative, dans une sorte de progression accumulative déployée sur une grande surface.

Le travail de la mémoire fonctionne selon un double mouvement: il y a bien sûr la reprise, l'élément qui arrime la figure à un deuxième segment textuel. Il faut qu'il y ait répétition. Mais la répétition provient de la différence: ainsi, l'imagination fait apparaître la figure, lui donne une charge différenciée, négociant la labilité de l'environnement et sa géométrie variable. C'est que la figure fait travailler l'absence, elle met en évidence l'absence de vêtement et la nudité qui s'ensuit. Dans des

---

17. Terry Cochran, *De Samson à Mohammed Atta*, Montréal, Fides, 2007, p. 102. On pourra greffer à cette description de l'imaginaire ce que Bertrand Gervais dit des figures qui ont la « capacité de se détacher du cours normal du temps et d'inscrire, en fait, leur propre temporalité. Pour le sujet qui s'égare dans la contemplation d'une figure, le temps se dissout, perd de sa précision, de sa prégnance » (*Figures, lectures, op. cit.*, p. 89).

18. *Poétique*, n° 64, novembre, 1985; *Communications*, n° 47, 1988.

19. Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

commentaires parallèles mais distincts, Martin Lefebvre et Bertrand Gervais commentent ce jeu sur l'absence. Le premier fait de celle-ci une pétition de principe pour isoler le travail du lecteur (qui est un spectateur dans son corpus) : « Là où la figure apparaît, là où elle est projetée, au contraire, c'est dans l'esprit du spectateur. *La figure, en ce sens, n'est présente pour le spectateur que dans la mesure où elle est absente des images et du son perçus*<sup>20</sup>. » Il n'est pas certain que la nature langagière du matériau littéraire puisse supposer une absence qui serait équivalente à celle permise par le médium filmique, à savoir les mots et les signifiants perçus. Gervais, quant à lui, en se servant des propos du psychanalyste Pierre Fédida, remarque aussi la fonction de l'absence : « La figure a horreur du vide. Elle entraîne avec elle projections et mise en récit. Elle se déploie peut-être sur une absence, une mort par exemple, mais elle s'en sert comme d'un mur contre lequel elle vient buter<sup>21</sup>. » On remarquera que la figure se voit réinsérée dans un contexte narratif, la mise en récit, ce qui, de mon point de vue, ne constitue pas une condition nécessaire à son apparition.

Le troisième grand principe tient à l'armature sérielle de la figure. Comme elle est le fait de la mémoire, lacunaire et défaillante ou hyperperformante, la figure manifeste un déjà-lu, un déjà-vu. Elle met en série des textes qu'on pourra ensuite organiser selon une démarche généalogique ou anthologique. La série *se pense en-dehors* d'un cadre historique et de ce qu'on entend habituellement par l'intertextualité. Même si, dans l'après-coup, on peut la répercuter sur un agencement historique ou intertextuel. Mais ce n'est pas sa visée première. L'organisation sérielle suppose un ensemble de textes, un corpus ouvert qui ressemblerait à une bibliothèque qui ne serait pas classée, une bibliothèque laissée à elle-même. La figure fait émerger un lieu, souvent sous des formes rhizomatiques, c'est-à-dire que les textes sériés s'y logent et se développent par contiguïté et par couplage, pour former un parcours d'un texte à l'autre, d'une association à l'autre, qui pourra, ou non, devenir un véritable objet. En ce sens, la série fait jouer l'hétérogène et le principe du tiers inclus.

Le principe du tiers inclus consiste à supposer que, dans un univers de réception, la contradiction entre *p* et *non-p* est suspendue par le jeu ouvert et polyvalent des significations. Il est fondé sur les tropismes qui font fonctionner et « fictionner » le langage. Si quelqu'un me dit « je suis un éléphant », je vais, l'espace d'un instant, faire coexister cette personne et la représentation d'un éléphant, cherchant par le biais du trope à construire un ensemble commun, caractérisé par la grosseur sur le plan du visible ou la mémoire sur le plan psychologique. Dans l'exemple

20. Lefebvre, *Psycho*, op. cit., p. 117. C'est l'auteur qui souligne.

21. Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 79.

d'Angéline de Montbrun donné ci-dessus, la relation de tiers inclus reposait sur la reconnaissance, dans la parole de l'amoureux transi, de la figure de la religieuse : Maurice Darville devenait cette religieuse tout en étant Maurice Darville.

Cependant, le principe du tiers inclus demeure un risque puisqu'il peut aussi provoquer un délire interprétatif, voire une usure herméneutique. Mais c'est vrai de toute démarche qui fait intervenir les projections de l'inconscient du lecteur, qui peut juger heuristique de faire jouer le processus affectif présent dans toute lecture. Le cadre sériel devient alors la marge de sécurité pour éprouver la figure. C'est la série qui vient déterminer les coefficients d'intensité d'une figure, car tant les séries que les figures ne sont pas toutes de même puissance. Certaines séries ont un potentiel qui se voit reconnu par la force fédératrice de la constellation figurale : un grand nombre de textes ou d'objets sont réunis. D'autres ne sont que passagères dans l'ordre aléatoire de la mémoire d'un lecteur qui fait des recoupements, trace des axes sériels qui peuvent rester lettre morte. Plus une figure présente un coefficient d'intensité élevé, plus elle aura la fonction d'un fondement généalogique. Cela rappelle aussi qu'un des usages de la figure consiste à organiser des corpus, à fabriquer des ensembles littéraires qui font place à ces bibliothèques sauvages que représentent la mémoire, la sensibilité et les habitudes d'un lecteur.

L'hétérogénéité de la série tient au fait qu'elle ne peut se déduire d'un ensemble qui reste constant à tout coup. Il est évidemment difficile de transformer en principe heuristique ce qui ne fonctionne pas, et pourtant, à moins de forcer les textes à se liquéfier pour remplir un moule, il y a toujours des résidus, des déchets. L'hétérogénéité de l'ensemble est précieuse parce qu'elle marque à la fois la force et la faiblesse d'une figure. Pour utiliser une analogie archéologique, il y a peu de surprise à trouver une amphore athénienne à Athènes, encore que cela soit utile afin de décrire les traits et les caractéristiques de cette amphore. Mais pour évaluer sa valeur, il demeure plus utile de la trouver en Afghanistan, c'est-à-dire dans un lieu autre et éloigné de son territoire habituel. On peut alors mesurer ce que Foucault appelait, pour les formations discursives, l'« aire de dispersion » et établir son coefficient d'intensité.

La comparaison des démarches anthologique, sérielle et généalogique me permettra de clarifier mon propos. La démarche anthologique a pour fondement un *a priori*, hors de l'acte de lecture : l'auteur, le genre, le thème, etc. Elle repose sur les autres composantes de la situation littéraire. Sa visée consiste à présenter un champ, à déployer une surface, voire à rédiger des thèses. Les démarches sérielles et généalogiques sont rivées au travail du lecteur, mais elles ne possèdent pas la même temporalité. La série n'a pas de finalité comme telle, elle est ce qui lie texte et figure,

ce qui trace des parcours qui seront parfois utiles, parfois inutilisables. Certains actes mémoriels n'ont aucune autre pertinence intellectuelle que d'assurer la consistance du sujet par rapport à lui-même. La mémoire des sportifs ou des parieurs, par exemple, est un répertoire infini de noms, de dates, de combinaisons dont l'usage se limite souvent aux jeux télévisés. Il y a aussi des séries maudites, trop hétérogènes, inarticulables, conjoignant des disparates idiosyncratiques. Mais celles-ci sont plus rares dans notre monde de traverses et de passerelles. La démarche généalogique consiste à prendre une série, à déployer une figure mais selon le contexte épistémologique de ses conditions de possibilité et de dicibilité énonciative. Elle suppose, là aussi, des lignages, des fils et des filons sériels qui sont disposés autrement et qui posent l'organisation des textes en fonction d'une genèse. C'est par la série qu'on accède au généalogique, et non l'inverse. Par exemple, dans l'histoire des formations discursives du Québec, il existe un certain nombre de figures qui mettent en jeu différents pôles d'altérité: l'Indien qui, par son image, fait travailler l'imaginaire des premiers Français, et qui n'a de cesse de se maintenir comme un des régimes identitaires possibles pour les Québécois<sup>22</sup>. Puis apparaît le Patriote, qui marque un changement d'adresse, l'irruption d'une autre réalité, républicaine et continentale, à laquelle s'arriment les discours politiques de Louis-Joseph Papineau, les romans de la terre, les tracts du FLQ, la matière filmique liée à la crise d'Octobre, etc.<sup>23</sup>. La figure de l'Indien ou celle du Patriote supposent des corpus sériels et des ensembles discursifs qui seront replacés dans un ordonnancement généalogique. L'objectivité de la figure, qu'il faut entendre tant dans son « objectivité » que dans son aura objective, se mesure à la pertinence de son coefficient d'intensité. Dans un espace culturel comme le Québec, ou dans la relativement courte histoire du cinéma, la figure, soumise à la démarche généalogique, fonctionne comme ce qui, de l'acte singulier de lire, résonne dans un espace collectif. Voir le corps nu du père, et provoquer la terrible sentence de ce dernier, met en place les conditions nécessaires pour interroger les zones taboues, les symptômes d'une culture donnée. Le lecteur qui se met à l'écoute des figures devient la caisse de résonance du monde dans lequel il vit, de la culture qui le constitue et des réseaux de lecture qui l'ont traversé et le font traverser: il est singulier, mais comme tout point unique, il est constitué des sédiments d'un nombre indéfini de vecteurs qui le positionnent.

22. Gilles Thérien (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Histoire », 1995.

23. Marylin Randall et Daniel Vaillancourt (dir.), « Généalogie de la figure du Patriote, 1837-1838 », *Voix et images*, n° 78, printemps 2001.

## Conclusion

---

Un événement comme celui que relate la Bible, mettant aux prises Cham et Noé, n'est pas fréquent. Voir ce qui ne doit pas être vu, apercevoir ce qui tient lieu d'une partie de son origine et d'une partie de son futur constituent des événements singuliers. La force signifiante de l'hétérogène et du tiers inclus, les jeux de consistance figurale forment autant de moments singuliers dans l'histoire d'un lecteur. Mais il serait erroné de penser que la quête des figures se produit à une fréquence telle qu'elle se déploierait à la pièce. Au contraire, l'expérience figurale demeure relativement rare et le lecteur expérimentera souvent la disette. Si le fonctionnement figuratif constitue une situation de lecture répandue, au sens où la saisie du signe en position de lecture fait voir, la sériation, elle, n'est pas machinale. Sa rareté et sa précarité font partie du travail de la mémoire qui ne peut être que lacunaire. Il est rare de voir et de reconnaître des amphores athéniennes. Si tel n'était pas le cas, une telle découverte serait de l'ordre de la banalité et ne nécessiterait ni explication ni ordonnancement généalogique. De la même manière, l'interdit de Noé demeure singulier parce qu'il n'est pas une injonction répétée issue d'une posture dictatoriale. Dans l'expérience de chaque figure, l'histoire du lecteur, ses habitudes et les ressorts hasardeux de sa bibliothèque viennent enrichir sa saisie des discours, leur donnent un rythme et une vitesse propres et demeurent toujours la geste d'un imaginaire idiot qui, à mesure qu'il explore son objet, éclaire des pans imperceptibles de ce qui pourrait être son musée dans le musée – la voûte de sa subjectivité.

## Bibliographie

---

- AUERBACH, Erich (1993). *Figura*, trad. M.A. Bernier, Paris, Belin.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOUVET, Rachel et Bertrand GERVAIS (dir.) (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- CHOURAQUI, André (1985). *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer.
- COCHRAN, Terry (2007). *De Samson à Mohammed Atta*, Montréal, Fides.
- CONAN, Laure (1990 [1884]). *Angéline de Montbrun*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- GERVAIS, Bertrand (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier.
- LECLAIRE, Serge (1968). *Psychanalyser*, Paris, Seuil.
- LEFEBVRE, Martin (1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Montréal et Paris, L'Harmattan.

- MONDZAIN, Marie-Josée (2007). *Homo Spectator*, Paris, Bayard.
- PROPP, Vladimir (1983). *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- RANDALL, Marylin et Daniel VAILLANCOURT (dir.) (2001). «Généalogie de la figure du Patriote, 1837-1838», *Voix et images*, n° 78, printemps.
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.
- THÉRIEN, Gilles (1985). *Sémiologies*, Montréal, Cahiers du Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- THÉRIEN, Gilles (1990). «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67-80.
- THÉRIEN, Gilles (dir.) (1995). *Figures de l'Indien*, Montréal, Éditions Typo, coll. «Histoire».
- VAILLANCOURT, Daniel (1992). *Autour de la religieuse. Figure, série et lecteur*, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- VALENTI, Jean (1999). *De la ruine des savoirs à l'expérience imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de lecture de la Trilogie de Beckett*, Montréal, Université du Québec à Montréal.



# DÉFIGURATIONS ET DÉPOUILLES

---

Luc Vancheri

- **Le parergon, suivi de La figurine et de L'effigie**

Gilles Deleuze

- **Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal, suivi de Note récapitulative : périodes et aspects de Bacon et de Peinture et sensation**

Evelyne Grossman

- **Défaire les figures, suivi de La défiguration**

Maurice Blanchot

- **Les deux versions de l'imaginaire**





Luc Vancheri<sup>1</sup>

## LE PARERGON

L'homme vient des choses, nous dit Michel Serres, avant même la parole, qui n'est pas unique, que d'autres partagent. Il vient de l'objet pour autant que celui-ci vienne de lui. Face à face, l'homme et l'objet se renseignent. Mais l'homme a plus à apprendre de l'objet : celui-ci est son premier miroir, où il se saisit tout entier. Les premières pierres et les morts, voilà l'histoire de l'homme. À chaque fois, le corps est ce qu'il s'agit d'épargner. Il faut en préserver le motif et le protéger du pourrissement, l'inscrire dans la dureté de la pierre et l'embaumer. Le monde de l'homme est fait de cette insistance à demeurer dans le regard. C'est à ce prix qu'il a figure humaine. Et si la figure sait jouer de ses signes, pour les brosser ou les effacer, si elle sait reconduire à l'infini les formes qui en font un corps prescrit et si elle sait enfin retrouver par-delà toutes les

*La redingote est très bien  
mais je ne vois pas le corps.*

MANET

---

1. Extraits de: Luc Vancheri, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir accessoire de l'homme filmique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1993, p. 29-30, p. 45-47 et p. 77-87.

conventions qui lui imposent une présence le chemin de l'être, c'est que le monde de l'homme naît de son entêtement à accorder l'œil et la matière, le regard et les images.

Mais l'histoire de l'homme n'est pas celle de son corps. Les deux ne s'équivalent pas. Non pas simplement parce que le corps vient avant l'homme, ou parce qu'il serait sa préhistoire, mais parce qu'il est des corps qui ne sont pas homme et des mondes où son avènement n'est pas attendu. Les deux ne partagent plus le même destin, comme si l'homme, après avoir découvert son corps en jugeant son cadavre, l'avait à nouveau oublié dans sa dévotion pour la figure.

Le corps oublié était de chair mais il avait perdu l'éclat de la parole et du regard, la maîtrise de ses gestes. Son histoire n'est plus celle des pierres et des morts, encore moins celle de la parole qu'il ne comprend pas. Or, justement, celui qui joue sait joindre le geste à la parole. Il sait les associer, les dissocier à volonté tant le jeu est fait de ces scintillements, de ces miroitements, de cette attention qui rend toute chose présente à notre conscience.

Le point sombre qui se fond dans le paysage sicilien de *Salvatore Giuliano* ne serait qu'un détail de relief, un arbre calciné, de l'herbe sèche et grise couvrant un rocher, s'il ne s'était mis à crier, emplissant la terre et le ciel d'une vapeur humaine, offrant un visage sublimé par l'alchimie de la parole. De lui nous ne saurons ni ne verrons rien. Mais cette voix montante est la chair vivante de l'homme en ce qu'elle se distingue des pierres et des nuages, en ce qu'elle circule parmi eux.

## LA FIGURINE

Si la figure postule un écart entre la vision et le visible, un retard du voir sur l'être-vu, ou encore une échappée dans la trame du visible toujours en avance d'une visée, la figurine se comprend à partir de leur égalité, de leur équivalence. Il s'agit pour elle d'apparaître et de s'énoncer en même temps, de s'inscrire dans le champ sans aucun débordement, d'interrompre le circuit ouvert du signifiant et du signifié, comme pour en totaliser le signe autour du seul visible.

La figurine s'apparente à ce que Barthes relevait déjà dans la sémiologie médicale lorsque « des signes qui ne renvoient en quelque sorte qu'à eux-mêmes [...] ne nécessiteraient, par conséquent, aucun procès de lecture ou d'approfondissement ou d'interprétation<sup>2</sup> ».

---

2. Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 281.

La figurine est donc ce corps qui, comme la « maladie » de Barthes, est le signe lui-même; elle annonce le devenir de la figure lorsque se fait jour la clôture de l'image en ses signes, lorsque le visible est déjà dans l'œil; et elle a ceci de rassurant qu'elle donne du visible le sentiment qu'il peut être saisi sans effet de perte, qu'il est possible de limiter, de borner la polysémie affectant la figure. Cessant d'incorporer de l'attente, du possible, la figurine est un corps traversé par l'interdiction de dépasser le strict présentable de la présence, par l'exigence de ne rien admettre sous elle, d'être à la limite un « imprésentable » puisque la forme se clôt sur une autonymie. Elle agit comme une sanction dans la représentation, interrompant l'échange, écourtant le visible, lui ôtant l'intelligence que le regard lui accorde. Tous les effets de présence, qu'ils participent d'une économie classique ou moderne de la figuration, qu'ils tendent vers un régime fictionnel ou révélateur, qu'ils fléchissent le jeu vers l'incarnation ou la parousie, recouvrent la question de l'être. Et que ces figurations privilégient le fictif, l'imaginaire, la vérité ou bien l'attente, c'est encore l'être qui est appelé à se dévoiler, que ce soit dans le champ de l'actoral ou dans celui du figural. La figurine, en revanche, est une apparition fugitive et scellée dans le temps et l'espace du film, une présence éphémère et infatigable, étrangère au mystère du devenir, ignorant tout des connivences qui lient l'être à la présence.

« Le *logos* peut bien critiquer l'euphorie du voir, il n'en vient pas à bout. Il en a même besoin, parce que la vision fournit un modèle irrésistible d'unanimité<sup>3</sup>. »

L'être cesse d'être le verbe du monde lorsqu'on quitte le monde des hommes, lorsque la présence ne désigne plus que le souvenir perdu du vivant dans la pierre, une statue, certes encore proche de l'homme, mais qui ferait sécession.

Or, qu'est-ce qu'une statue? demande M. Serres.

« Un corps ressemblant à s'y méprendre à un vivant, mobile, aérien, doux, caressant, amoureux, pathétique. Série de nos hésitations<sup>4</sup>. »

La statue s'avance vers nous mais la figurine se retire. Et qu'enseigne l'étymologie de sécession<sup>5</sup>, sinon que le mot vient du latin *secessio* lui-même tiré de *secedere* qui signifie « se retirer ». Le vivant se retire dans la pierre mais la figurine sort du monde de l'homme; elle s'en éloigne pour n'être plus qu'une *statio*, sans devenir, mais toujours ressemblante

3. Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris, La Différence, 1987, p. 17.

4. Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, 1987, p. 272.

5. *Dictionnaire Petit Robert*, 1986, p. 1784.

même lorsqu'elle est soumise à tous les procès de défiguration du cinéma fantastique. D'où viennent ces corps emmurés que l'on prenait pour des statues dans *La Belle et la Bête* de Cocteau? Mais il faut revenir au début, lorsqu'on ne voyait que des statues. Car soudain elles s'animent, elles vous passent un chandelier, vous suivent du regard en soufflant sur une bougie. Il faut donc qu'elles soient faites de chair, de cette chair qui compose les hommes. Et cependant ne plus croire en la statue, y voir un corps vivant, c'est oublier qu'une figure ne décide pas entre la chair et la pierre, et que les deux sont toujours possibles. L'homme en ce qu'il est chair n'ouvre pas simplement à la figure, et la figure ne se referme pas sur lui. D'elle on pourrait dire ce qu'Eisenstein dit de la forme en peinture: «la forme se moque de l'académisme des corps et des vêtements, se construit par plans tranchants de couleur qui parcourent les veines laissées par la course cinglante du pinceau<sup>6</sup>».

Hors de la nature, la figure est au cinéma sa dernière défiguration. Or qu'est-ce qu'un homme au cinéma? Un homme. Mais entre les deux, il y a un monde, ou plutôt l'homme au cinéma est toujours le destin d'une guerre des mondes, une violence et un apaisement, une victoire et une défaite.

La singularité de la figure, celle qui, s'exposant au double, sait ce que l'Autre veut dire, s'oppose à la banalité de la figurine qui ignore tout de la duplicité (justement parce qu'elle n'est que réplique). «L'homme est un personnage qui se demande tout le temps s'il existe», écrit Giraudoux. Rapportant cela à la figure, on est presque surpris d'y voir ce qui la révèle.

La figurine peut se lire comme cet homme qui a définitivement cessé d'exister mais qui a laissé un corps derrière lui.

## L'EFFIGIE

Le cinéma fantastique est un laboratoire, une morgue, un cimetière, un monde peuplé de monstres et de morts qui ne cessent de se réveiller, de se ranimer et de revenir visiter les vivants. Un monde plein des expériences qui, loin de l'ancienne leçon d'anatomie, réinventent l'homme, sa configuration plastique. Un principe guide ces expériences. Jusqu'où peut-on conduire l'homme, jusqu'où reste-t-il encore humain à travers les étirements qui martyrisent son corps? Ce monde des revenants s'étend du ciel à la cave, et c'est de là, d'en haut ou d'en bas, que tout commence, que ses mystères se mettent à nous regarder et à nous ressembler.

---

6. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Mémoires*, trad. J. Aumont, M. Bokanowski et C. Ibrahimoff, Paris, Julliard, 1990, p. 618.

Les corps sans visages de Franju, les lépreux de Lang, les morts vivants d'Halperin ou de Roméro, les créatures de Browning, de Whale ou encore de Freund<sup>7</sup> peuplent des fonds obscurs, des souterrains, qui fragmentent le monde, qui consomment la surface de leurs apparitions. Lieux essentiels creusés et perdus dans la terre, failles, puits ou cratères, ventres immondes d'où ils sortent quelquefois avant que nous n'y tombions.

De la cave monte l'objet de nos peurs, tant les hommes ne craignent pas la mort, mais plutôt le surgissement du monde qui pourrait les effrayer, ce qui donnerait « l'occasion d'un soudain changement de proportions en nous<sup>8</sup> ». Il suffit de pousser la porte de la cave pour qu'un lieu obscur engendre d'autres apparitions, pour que succombe l'homme, saisi d'effroi devant la découverte de cette tache sombre au beau milieu de la pelouse verte de son jardin. Du ciel descendent les échelles qui mesurent l'homme et les images qu'il n'avait pas réussi à inhumer, celles qui justement ont déjà pris corps.

« Quelque chose se détache donc dans la symétrie des objets, n'altère en définitive pas nos images, mais le repos que nous pouvons trouver en elles<sup>9</sup>. » Le premier de ces objets sera le corps même de l'homme, son propre cadavre, refermé trop tôt par la médecine, trop sûre d'en avoir épuisé le réel, d'en avoir épongé toute la visibilité.

L'invisible du corps n'est plus hémorragique, il remonte à la surface et coagule sous le regard de son premier médecin, Bichat. À partir de lui, le corps ne se dira plus macabre mais morbide. Matière de l'ici, il a perdu tout alibi.

En s'ouvrant, le corps devint nommable dans la mesure où il possédait aussi une profondeur; mais il fallut l'ouvrir une seconde fois, bien après Morgagni, comme pour tendre à la mort son miroir et à l'homme son image. Le corps ainsi ouvert complétait la représentation de l'homme en y exposant et en y asséchant le dedans fantasmatique de son histoire. L'homme de Vésale tomba malade, l'écorché offrit son anatomie à la pathologie. Bref, le cadavre expérimentait l'homme pour le totaliser. Même la maladie mentale crut avec Charcot se découvrir un corps, lorsque celui-ci localisa l'hystérie. Pendant que le cerveau se cartographiait, l'âme tissait les dures circonvolutions qui la rendaient opérable. Le corps était tout, il était l'homme sans reste, et le cadavre n'exprimait plus que le repos de

---

7. G. Franju, *Les yeux sans visage* (1960). F. Lang, *Le tigre du Bengale* (1959). T. Browning, *Dracula* (1931), *Les poupées du Diable* (1936). J. Whale, *Frankenstein* (1931). K. Freund, *La momie* (1932).

8. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 31.

9. *Ibid.*

l'homme après la mort, sans que rien ne puisse excéder ce repos. Dans les nouvelles limites qui enferment l'homme se dégage le savoir qui épuise les anciens mythes. Mais «le corps imaginaire du désir<sup>10</sup>» ne disparaît pas; il revient avec la psychanalyse, corps construit de Freud dans la réalité conclue du phantasme, il sourit aux arts, se dégage des recommandations de Léonard de Vinci. Porté par ces paroles éloignées qui se croisent, il est à nouveau l'inépuisable fiction d'avant l'ouverture du premier cadavre. Il dépasse la mesure, s'affranchit de sa finitude et touche aux pierres et aux fleurs, aux autres autant qu'à lui-même.

Contre le cadavre anatomique qui rabat le réel sur le modèle «en prouvant qu'il n'y a rien au-delà de ce qui se voit et se nomme<sup>11</sup>», le cinéma fantastique a rappelé les corps oubliés de la médecine, tous les corps possibles de notre enfance, corps enfouis et terribles de nos images monstrueuses, gardiens de l'insupportable que nous portons en nous lorsqu'à l'extérieur il n'est qu'un énorme cafard ou une mouche monumentale; il les a conduits «hors du temple» pour les enfermer dans la cave, leur nouvelle sépulture. Toute la figuration de ce cinéma pourrait alors se décrire comme la lente accumulation d'une archive du corps rendant possible une archéologie fantastique de l'homme.

## ■ Le cadavre: une image en repos de l'homme

Un film de Don Siegel, *The Invasion of the Body Snatchers* (1956)<sup>12</sup>, soulève le drap qui recouvre le cadavre comme tombé des nues, non pour laisser voir ce qui l'altère, le déforme, le ronge ou le vide, mais au contraire pour assister à sa naissance: «morphogénèse mimétique», pourrions-nous dire. Encore faiblement esquissé, forme vague et imprécise, c'est un monstre qui se souvient de l'homme, et qui a sans doute son origine dans l'infinie résolution figurative du corps. Mais son existence, dans son inachèvement, sépare les deux régimes d'images qui communiquent habituellement entre eux, inversant le rapport visible/invisible qui les constitue.

Le premier régime peut se formuler ainsi: quel est le signe de l'homme, qui trahit déjà le monstre? Tandis que le second, image renversée du premier, s'énonce comme ceci: qu'est-ce qui de l'homme demeure encore dans le monstre? De l'une à l'autre de ces interrogations

10. Pierre Férida, «L'anatomie dans la psychanalyse», *Lieux du corps. Nouvelle revue de Psychanalyse*, n° 3, printemps 1971, Paris, Gallimard, p. 125.

11. *Ibid.*

12. *L'invasion des morts-vivants*, pour la traduction française.

s'élabore le système du récit et de l'économie figurative. Un état de suspens (période d'incubation du monstre) et un état manifeste (période déclarée de la monstruosité), qui délimitent le champ des expériences plastiques sur l'homme filmique, sont identiquement déduits d'une même conception perturbatrice du visible. Au point que le cinéma fantastique semble ne décrire du visible que ce qui ne s'y réduit pas, creusant le réel pour y découvrir les images possibles : soit il travaille sur la description de ce qui affleure et vient en épaissir le mystère, soit au contraire il décrit ce qui en brouille la lisibilité dans la claire présence de son étrangeté. Séries des anamorphoses et des métamorphoses qui conduisent l'homme devant les versions fantastiques de son propre corps, sidéré d'en surprendre les lambeaux éparpillés, impuissant à en ressaisir la perte, et qui nous rappellent que le corps humain n'est jamais l'homme lui-même, mais cette manière modelable et périssable, sujette à toutes les transformations, les réductions, toutes les greffes aussi, en somme la substance, la matière même de toutes les défigurations. Cire vivante qu'un dieu cartésien approcherait du feu.

Le coin de drap relevé de Don Siegel trouble notre tranquillité. Un corps surgit dans le calme absolu de son état cadavérique au rythme lent de sa genèse. La cire refroidit. À son terme, le corps est très exactement semblable à l'homme dont il s'est épris et dont il a copié la forme. *Ecce corpus*. Mais ce corps qui vient de la cave ou qui crève les nuages est celui que l'homme n'a pas su reconnaître à temps et qui, prenant sa place, se donne comme l'effigie qui le condamne à s'absenter. Plus rien, maintenant, ne distingue la cire du colosse ni la chair de l'homme.

Quelque chose a eu lieu, un événement inconcevable, une indescriptible catastrophe, que le corps refuse de laisser apparaître. Le pressentiment qui fait douter de l'homme ressemblant ne trouve rien, dans la surface intacte du corps, qui puisse le confirmer. Simple vision sans objet, embarrassante hallucination, qui fait dire à cette femme : « Il parle et agit comme lui, mais il manque quelque chose. Il manque l'émotion, il est apathique », et à cet enfant qui refuse de voir sa mère : « ce n'est pas ma mère ». Demeure, seule, une intuition qui prévient d'une singulière étrangeté, de quelque chose d'impropre qui affleure au corps, et qui bute sur une surface indéchiffrable. Le médecin, figure principale de ces voyeurs qu'on pourrait dire croyants ou, en un seul mot, « voyants », paradoxalement ne voit rien, mais s'obstine et poursuit ses auscultations du regard, tandis que le psychiatre, lui, affirme le contraire, qu'il n'y a strictement rien à voir. Le psychiatre est celui qui, parce qu'il connaît bien tout ce qui peut troubler et altérer la perception, ne croit pas à une transformation du réel. Ce qui change, c'est l'homme et non le monde, le regard et non la chose. Il nomme cela psychose collective. En revanche, le médecin qui scrute le corps, le tout du corps, entrevoit que le corps n'est plus la « loi

efficace» (Leibniz) de ses changements, qu'il existe dans une altérité qui le rend second. L'un prend l'hallucination «au sérieux» et accepte le corps qu'elle décrit, le nouveau corps qu'elle fait apparaître dans son extraordinaire nouveauté, celle de sa parfaite ressemblance; l'autre postule que le premier objet de l'hallucination, c'est soi-même et que le corps qui varie, varie pour soi. Le médecin croit à la vérité du corps incarné justement parce qu'il découvre le principe de l'incarnation, le psychiatre en retourne la loi parce qu'il en dénie la puissance, parce qu'il en fait la résonance de ses propres changements. La figure cesse d'être humaine, mais elle possède toutes les valeurs formelles de l'humanité. Figure de l'inhumain, elle est pour l'homme une figurine, son effigie. Et c'est dans le redoublement de la représentation, lorsque le corps devenu autre poursuit une ancienne interprétation, lorsqu'il joue de ce qu'il n'est plus, que l'effigie dessine la figure par excellence, harmonieuse et dissonante tout à la fois. En quoi Don Siegel ne poserait pas un dedans énigmatique de l'homme ou du monde, mais une énigme de l'homme et du monde qui est à sa surface, dans l'intimité de la ressemblance. Le monstre, c'est ici l'innommable qu'à ce point nous reconnaissons dans l'abîme ontologique qui creuse le monde, comme cette image de soi qui ne cesse de revenir pour se ressembler.

«L'origine de l'inquiétante étrangeté [est] dans le familier (*das Heimliche*) refoulé<sup>13</sup>», or voilà que ce réel tant soupçonné, qui ruminait contre nous, se dévoile et nous fait enfin signe. Posé sur un billard (qui désigne familièrement une table d'opération), un corps imprécis, dont les traits vagues ne manifestent qu'un «masque inachevé», qui ne décrit pas encore un cadavre («*he's not a dead man*») mais plutôt «une statue sur le point de s'animer», épouvante ceux qui viennent d'en faire la découverte. Car cette forme, dont on ne sait pas encore si elle est vivante ou non, est autant le corps encombrant du double sur lequel on bute, le corps en trop qui nous rend superflu, que la figure qui vous prend et vous rend en même temps votre ressemblance, qui à l'instant même où elle vous restitue plus semblable que jamais vous destitue.

«Il te ressemble» s'exclame le médecin.

«Regarde, c'est toi» s'écrie l'épouse qui reconnaît son mari dans le double<sup>14</sup>.

Quelques siècles plus tôt, en 1632 exactement, le docteur Nicolaas Tulp<sup>15</sup> disséquait le bras gauche d'un cadavre autour duquel se pressait un groupe de médecins. Tout semble fait (la disposition des figures, la

13. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1983, p. 255.

14. Extraits des dialogues de *The Body Snatchers*.

15. *La leçon d'anatomie du Dr. Nicolaas Tulp*, Rembrandt (1632).

perspective du cadavre) pour que les regards convergent vers le centre, lieu de toutes les révélations. Mais ce qui surprend dans cette leçon d'anatomie, c'est que l'attention des médecins ne se fixe pas sur le corps disséqué. Les regards des trois médecins penchés sur le corps nous intéressent parce qu'ils glissent sur le cadavre pour se focaliser sur un livre ouvert en bas et à droite du tableau, comme si leur attention si nuancée de l'un à l'autre venait de ce qu'ils y découvriraient. Vraisemblablement la représentation d'un écorché que le cadavre répète dans l'épaisseur de sa chair. Tout semble provenir de là, de ce face à face entre le réel et l'image. L'anatomie quitte sa planche, rencontre l'homme. Si personne n'ose le regarder, c'est qu'un acte de la représentation l'enfoncé. Masse claire qui épouse la conscience dans la sidération d'un détour, image reposée de la mort qu'une paire de ciseaux relève en un faisceau, l'écorché, le front et les yeux baignés d'une ombre qui en éteint la vie, éclaire cependant toute la scène de ce savoir immature qui remonte à la surface. Un acte, le geste d'un chirurgien, double sereinement le corps devant ceux qui, ne pouvant encore y accéder, croisent une fois de plus la représentation cachée, celle qui, rendue à l'humanité, laisse l'homme à son isolement.

Don Siegel renoue avec l'incrédulité et l'étonnement lorsque tout n'est plus que regard, sans autre geste que celui qui relève le coin du drap, simple effort pour toucher virtuellement le corps. La leçon n'est plus anatomique mais bien leçon de choses; histoire naturelle s'écrivant dans la découverte d'une forme qu'aucun savoir, aucun tableau, aucune planche ne sait classer ou reconnaître. Inachevé, le corps reflue du côté du fossile et du monstre, lorsque «le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences, et que le fossile rappelle, dans l'incertitude des ressemblances, les premiers entêtements de l'identité<sup>16</sup>».

Mais au chevet du corps, la forme se précise, s'affine, gomme les différences et poursuit la ressemblance. Elle apprivoise le monstre et réveille le fossile, puis les réunit devant le modèle de l'homme à accomplir. Le cadavre revient du fond de cet âge que l'on croyait oublié, lorsque l'homme en perd l'usage ou le langage.

On pourrait avec raison reconnaître ici la mésaventure de Sosie qui, confronté à Mercure lui apparaissant sous ses propres traits, s'exclame dans *l'Amphytrion* de Plaute: «En vérité, l'autre possède tous les traits qui jusqu'à présent m'avaient appartenu. On me fait de mon vivant ce que personne ne me fera après ma mort.» Mais il faut poursuivre et remarquer ce que contemple Sosie: le spectacle de sa mort<sup>17</sup>, une mort rêvée qu'il ne saurait connaître, une instance funéraire que les Grecs nommaient *Colossos*. Le

16. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1981, p. 170.

17. Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Minuit, 1988, p. 50.

*colossos* n'est pas le signe figuratif qui dirait le défunt une dernière fois, il n'évoque pas, il ne rappelle pas, non, il assigne à la mort une place sur terre et au mort «une nouvelle condition d'existence sociale<sup>18</sup>». Promis au pourrissement, l'homme filmique de Don Siegel est remplacé par son effigie que la mort ne peut plus atteindre, car il est devenu la figure même de la mort. «Le colosse ou l'effigie garde tout ou partie du corps autant qu'il le symbolise», remarque Michel Serres<sup>19</sup>, mais ici, il ne le représente plus, il ne parle plus pour lui dans le silence de la cire: il le remplace, le double, c'est-à-dire le devance et l'annule.

Le surgissement du double est le moment où Sosie éprouve brutalement sa propre perte, sa propre mort de son vivant, balayé d'un seul coup, hors de soi devant soi. Et si Lacan pouvait affirmer que Sosie, c'est le moi, c'est que l'homme fait aussi dans le même instant une surprenante et déconcertante découverte; il rencontre son image, il se découvre à son image. Les personnages de *The Body Snatchers* se reconnaissent tous dans leur réplique achevée, et cette reconnaissance est comme l'acte qui scelle leur destin, le souffle de vie qui passe de l'un à l'autre. Elle a valeur de légitimation. Le cadavre joue alors le rôle de ce grain de réel qui corrige la vision, la redresse, la retourne sur soi, ou plutôt qui donne à la vision un visible affranchi du miroir. Dans la reconnaissance se lit la restitution de l'objet introuvable porté par l'hallucination. Une image advient dans l'épaisseur de la chair offerte à la contemplation. Mais dans cette pure contemplation de soi, dans ce face à face, quelque chose s'est perdu: l'homme lui-même, chassé par l'effigie qui, un instant, lui a permis d'être devant soi et pour soi, un objet, l'objet de sa propre apparition. La statue qui s'incarne mais qui ferme la chair à l'humain ne manifeste pas le devenir inhumain de l'homme mais le déjà inhumain du corps qu'elle exhume en le soumettant à sa vérité cadavérique.

## ■ La défiguration absolue

Don Siegel ressaisit le fantastique à partir de sa figuration, non pour expérimenter à nouveau l'illimité du champ «d'accidentalité des figures "altérées" au point d'en avoir perdu le type général des formes<sup>20</sup>», mais pour rompre radicalement l'harmonie de la figure hégélienne, pour en suspendre la dialectique. L'extérieur et l'intérieur vont ici cesser de corres-

18. Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre dans la Grèce antique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 220.

19. Serres, *Statues*, op. cit., p. 220.

20. G.W.F. Hegel, *L'esthétique*, vol. 1, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, p. 207.

pondre et de s'émouvoir. Tout le jeu spirituel et formel, conceptuel et phénoménal de la figuration hégélienne se trouve déplacé et interdit. Le corps qui prend forme n'a plus rien du corps phénoménal, véritable révélation de l'esprit à partir duquel on lisait chez Hegel l'Idéal même. Il n'est plus qu'un corps *partes extra partes*, borné dans « l'exactitude pure et simple [...] de l'imitation de la nature<sup>21</sup> ».

En somme la figuration naissante du « Body Snatcher » peut se comprendre comme l'altération du même dans ses traits, opérée par ses propres signes, le même devenu autre dans l'invisibilité de sa défiguration, dans la saturation de sa genèse. Cette défiguration que l'on pourrait nommer absolue, qui décline une figure radicalement nouvelle et cependant exactement semblable, s'oppose à celle, familière, du cinéma fantastique, que l'on qualifiera d'extrême, et qui conduit, par l'intensité visuelle des procédés, des processus et des stades « défiguratifs » dans lesquelles sont prises les figures, à la perte de leurs formes. L'extrême de la défiguration crée l'oubli du modèle; elle s'invente à partir de la plus petite différence qui « acccidente » le visible, de la plus terne des altérations qui modifie le réseau signifiant et court jusqu'à l'illisibilité maximale, l'indescrriptibilité même.

*A contrario* la défiguration absolue postule la mémoire intacte du modèle, son indiscutable ressemblance; et cependant le jeu totalement réflexif des signes est devenu profondément insignifiant. Dès lors, si l'on devait rappeler ce qui fonde le programme esthétique de Don Siegel, il suffirait de reprendre le commentaire hégélien sur « le beau artistique ou idéal », pour en souligner le parfait renversement, pour remarquer que tout ce qui doit manifester la belle individualité de la forme humaine manque cruellement à ces figurines qui en altèrent l'harmonie.

Qu'elles manifestent leur présence non seulement dans la configuration du corps, dans l'expression du visage, dans les gestes et les attitudes, mais aussi dans les actes et les événements, dans les discours et les sons, bref dans toutes les conditions et contingences de la phénoménalité, elles doivent devenir l'œil reflétant l'âme libre dans toute son infinité interne<sup>22</sup>.

Immobilisé dans l'exacte plastique de sa ressemblance, le corps est une forme éteinte, sans tension, pleinement réprouvée. Ainsi, on conçoit mieux que la défiguration extrême se place d'emblée dans un rapport de vraie méconnaissance (c'est le devenir-animal, le devenir-chose du corps, la version toujours renouvelée du monstre), laissant la défiguration absolue explorer une relation de fausse reconnaissance (c'est le devenir-autre de la figure abolie par sa propre image). L'effigie n'est pas un corps envahi ou

21. *Ibid.*, p. 212.

22. *Ibid.*, p. 210.

dévoré, le vestige d'une forme possédée de l'intérieur (ou alors, sur un plan purement diégétique); elle est la plénitude de la forme conformée aux caractères de l'espèce, devenue le type immuable de la figuration qu'elle annonce, déjà idiote et qui répète ce qu'elle n'est plus dans l'adversité de sa liberté. Le corps a cédé devant les exigences d'une intériorité sans correspondance, sans accord avec elle-même, seule condition de possibilité, dira Hegel, de sa révélation extérieure. Et si l'imminence du danger qui menace l'humanité tout entière représente l'entrée du politique dans le film de Don Siegel (le film a été réalisé en 1956, en pleine guerre froide), elle se double plastiquement d'une difficulté, celle que suggèrent ces corps qui, tout en nous proposant une image de l'homme, nous dénie toute faculté d'en mesurer le caractère illusoire. C'est le corps d'une image multipliée à l'infini. Vénéneuse, mortelle, elle contamine ceux qui ne veillent pas. *Sleep no more* devait être le titre original. Ne dors plus si tu ne veux pas périr, si tu ne veux pas te réveiller communiste.

Au terme de la substitution des corps s'est dessinée une figure complexe, que nous nommions effigie, et qui cependant ne s'y laisse pas réduire. Sans mystère lorsqu'elle demeure sur le seuil du figurable et dans l'épaisseur de la chair, lorsqu'elle annonce la plus funeste des condamnations du visible, l'effigie nous oriente vers les exigences figuratives qu'impose l'incarnation filmique à la représentation figurée, sitôt qu'elle rétablit la correspondance interrompue entre l'extériorité et l'intériorité, mais une intériorité prise dans la sphère du jeu et dont le régime fictionnel relève ici tout entier de la simulation. Le versant symbolique de l'homme, celui qu'aucune dissection n'a pu mettre au jour, et que Lacan posait comme une instance capable d'éclairer le réel, s'est perdu dans cette substitution qui porte uniquement sur la forme et la chair, abandonnant le fait et le *fiat* de l'homme. Et cependant la disparition, la mort de l'homme profané de son vivant n'abolit pas systématiquement la figure; celle-ci renaît ailleurs, des nouvelles instances diégétiques et figuratives qui lui imposent sa présence dans le monde de l'homme. L'effigie se fait passer pour l'homme, la figurine est dans la peau de son personnage, une figure humaine. La figuration de *The Body Snatchers* se déploie, c'est-à-dire qu'incessamment elle se ferme, puis s'ouvre et se referme autour du corps; et le jeu qu'elle prescrit est tantôt une consigne visant à ne pas excéder son rôle de motif iconographique, tantôt, au contraire, une invite à en dépasser le strict présentable, une invitation à rejoindre la figure humaine.

En d'autres termes, la mise en scène de cette seconde figuration permet à Don Siegel de fonder et d'exposer diégétiquement le principe d'une accessoirisation de l'homme, mais aussi, une fois admis le principe du *parergon*, d'éprouver, d'essayer les passages qui existent entre la figurine et la figure, tout ici étant parfaitement réversible. On peut donc lire *The Body Snatchers* comme la mise en scène d'un régime actoral particulier,

le régime fictionnel. Et si tout, absolument tout, peut se constituer en figure, c'est qu'il suffit de suspendre l'harmonie qui préside à la figure hégélienne, de dérégler les correspondances qui animent l'intériorité et l'extériorité, le jeu visant alors la résolution ou l'approfondissement de cet écart. La figure peut certes se constituer par une superposition du dedans et du dehors (comme réalisation ou comme simulation), mais elle existe aussi lorsque le dehors devient l'imprévisible même du dedans, lorsque les conduites de l'extérieur ouvrent à un dedans inconcevable. La figure se déchiffre alors comme l'avènement de cet inconcevable. On conçoit comment un cadavre, une paire de souliers, une horloge sont autant de figures remarquables.

Tout cesse, tout revient au même, lorsque les corps seconds de *The Body Snatchers* se retrouvent entre eux dans le regard des hommes, lorsque les figurations se reconstituent, homogènes et autonomes, lorsqu'elles ne se mélangent plus.

Quand les cadavres ne se réveillent plus, les cadrans ne s'insurgent plus, quand enfin les voitures cessent de s'animer (*Christine*, de Carpenter, 1983) ou de parler (*Un amour de Coccinelle*, Robert Stevenson, 1969), les accessoires se reforment et les figurines accomplissent sagement leur figuration. Don Siegel invente une figuration paradoxale qui tient le corps entre l'homme et l'image, l'homme et son cadavre; une figuration où, comme l'écrit Blanchot, «le cadavre est sa propre image<sup>23</sup>». Les deux corps côte à côte dédoublent l'homme filmique, rendent la figure de l'unique multiple. Un moment, une figuration des conditions de figurabilité devient possible. La matière et la mémoire, le corps et la pensée incarnée s'éprouvent mutuellement. Mais parce que l'incarnation ne montre qu'une chair, l'être fictif est condamné lorsqu'elle retourne à sa vie propre. Sans consistance, sans le laci des signes qui prennent forme et sens dans la représentation, l'être fictif reflue vers d'autres solutions filmiques. Les corps naissants de *The Body Snatchers* sont comme le retour au corps profilmique de l'acteur entamant une nouvelle carrière.

Carrière de la figure lorsque ces mêmes figures qui remontent du monde vers l'œil ne s'y tiennent pas, naviguent à sa surface, changeantes, revenant sans cesse à la question de leur saisissement, miroitant, clignotant de tous leurs signes. Aveuglement de l'œil qui ne sait plus comment s'y prendre, qui a épuisé tous les moyens de sa vision (la radiographie crânienne de l'enfant se révélera normale). La figure est ici dans ce qui l'éloigne, et l'œil est indécis, toujours tenté d'en mobiliser, encore une fois, les signes.

---

23. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 [1955], p. 347.

L'effigie sait ce qui la rapproche de l'homme, un corps lesté par la description.

Carrière de la figurine, lorsque définitivement attachée aux rôles des accessoires mobilisés par le cinéma, en somme enrôlée dans une histoire devenue naturelle, elle ne se distingue plus du monde ; la matière de l'homme s'y confond.

Le cinéma a ordonné la mise à feu de l'homme, satellisé par son épouvantail.

## **Bibliographie**

---

- BARTHES, Roland (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1988 [1955]). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch (1990). *Mémoires*, trad. J. Aumont, M. Bokanowski et C. Ibrahimoff, Paris, Julliard.
- FÉDIDA, Pierre (1971) «L'anatomie dans la psychanalyse», *Lieux du corps. Nouvelle revue de Psychanalyse*, n° 3, printemps, Paris, Gallimard, p. 109-126.
- FOUCAULT, Michel (1981). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1983). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard.
- HEGEL, G.W.F. (1979). *L'esthétique*, vol. 1, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion.
- LYOTARD, Jean-François (1987). *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris, La Différence.
- ROSSET, Clément (1988). *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Minuit.
- SCHEFER, Jean-Louis (1980). *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard.
- SERRES, Michel (1987). *Statues*, Paris, Flammarion.
- VERNANT, Jean-Pierre (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre dans la Grèce antique*, Paris, Gallimard.

Gilles Deleuze<sup>1</sup>

## LE CORPS, LA VIANDE ET L'ESPRIT, LE DEVENIR-ANIMAL

Le corps, c'est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure. On ne confondra surtout pas le matériau de la figure avec la structure matérielle spatialisante, qui se tient de l'autre côté. Le corps est Figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. Elle peut même se réduire à la tête. Portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe. Ce n'est pas qu'elle manque d'esprit, mais c'est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c'est l'esprit animal de l'homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit-chien, un esprit-chauve-souris... C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage.

---

1. Extraits de : Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 [1981], p. 27-46.



Les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi *les traits animaux* de la tête. Il ne s'agit nullement d'une correspondance entre formes animales et formes de visage. En effet, le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et de brossage qui le désorganisent et font surgir à sa place une tête. Et les marques ou traits d'animalité ne sont pas davantage des formes animales, mais plutôt des esprits qui hantent les parties nettoyées, qui tirent la tête, individualisent et qualifient la tête sans visage<sup>2</sup>. Nettoyage et traits, comme procédés de Bacon, trouvent ici un sens particulier. Il arrive que la tête d'homme soit remplacée par un animal; mais ce n'est pas l'animal comme forme, c'est l'animal comme *trait*, par exemple un trait frémissant d'oiseau qui se vrille sur la partie nettoyée, tandis que les simulacres de portraits-visages, à côté, servent seulement de « témoin » (ainsi dans le triptyque de 1976). Il arrive qu'un animal, par exemple un chien réel, soit traité comme l'ombre de son maître; ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée. L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritons. Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin. Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun: le fait commun de l'homme et de l'animal. Au point que la Figure la plus isolée de Bacon est déjà une Figure accouplée, l'homme accouplé de son animal dans une taumachie latente.

Cette zone objective d'indiscernabilité, c'était déjà tout le corps, mais le corps en tant que chair ou viande. Sans doute le corps a-t-il aussi des os, mais les os sont seulement structure spatiale. On a souvent distingué la chair et les os, et même des « parents de la chair » et des « parents de l'os ». Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure. Bacon admire la jeune femme de Degas, *Après le bain*, dont la colonne vertébrale interrompue semble sortir de la chair, tandis que la chair en est d'autant plus vulnérable et ingénieuse, acrobatique<sup>3</sup>. Dans un tout autre ensemble, Bacon a peint une telle colonne vertébrale pour une Figure contorsionnée

---

2. Félix Guattari a analysé ces phénomènes de désorganisation du visage: les « traits de visagété » se libèrent, et deviennent aussi bien des traits d'animalité de la tête. Cf. *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches, 1979, p. 75 sq.

3. Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, vol. I, Genève, Skira, 1995, p. 92-94.

tête en bas. Il faut atteindre à cette tension picturale de la chair et des os. Or c'est précisément la viande qui réalise cette tension dans la peinture, y compris par la splendeur des couleurs. La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement. De même la bouche et les dents, qui sont de petits os. Dans la viande, on dirait que la chair *descend* des os, tandis que les os s'élevèrent de la chair. C'est le propre de Bacon, par différence avec Rembrandt, avec Soutine. S'il y a une « interprétation » du corps chez Bacon, on la trouve dans son goût de peindre des Figures couchées, dont le bras ou la cuisse dressés valent pour un os, tel que la chair assoupie semble en descendre. Ainsi, dans le panneau central du triptyque de 1968, les deux jumeaux endormis, flanqués de témoins aux esprits animaux ; mais aussi la série du dormeur bras dressés, de la dormeuse jambe verticale, et de la dormeuse ou de la droguée cuisses levées. Bien au-delà du sadisme apparent, les os sont comme les agrès (carcasse) dont la chair est l'acrobate. L'athlétisme du corps se prolonge naturellement dans cette acrobatie de la chair. Nous verrons l'importance de la chute dans l'œuvre de Bacon. Mais déjà dans les crucifixions, ce qui l'intéresse, c'est la descente, et la tête en bas qui révèle la chair. Et dans celles de 1962 et de 1965, on voit littéralement la chair descendre des os, dans le cadre d'une croix-fauteuil et d'une piste osseuse. Pour Bacon comme pour Kafka, la colonne vertébrale n'est plus que l'épée sous la peau qu'un bourreau a glissée dans le corps d'un innocent dormeur<sup>4</sup>. Il arrive même qu'un os soit seulement surajouté, dans un jet de peinture au hasard et après coup.

Pitié pour la viande ! Il n'y a pas de doute, la viande est l'objet le plus haut de la pitié de Bacon, son seul objet de pitié, sa pitié d'Anglo-Irlandais. Et sur ce point, c'est comme pour Soutine, avec son immense pitié de Juif. La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce « fait », cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion. Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié (*Peinture* de 1946). C'est seulement dans les boucheries que Bacon est un peintre religieux. « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses

---

4. Franz Kafka, *L'épée. Deux textes suivis d'un N.B. du traducteur*, Paris, Impression des 2 Artisans, 1939.

en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal<sup>5</sup>... » Le romancier Moritz, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, décrit un personnage aux « sentiments bizarres » : une extrême sensation d'isolement, d'insignifiance presque égale au néant ; l'horreur d'un supplice, lorsqu'il assiste à l'exécution de quatre hommes, « exterminés et déchiquetés » ; les morceaux de ces hommes « jetés sur la roue » ou sur la balustrade ; la certitude que nous sommes singulièrement concernés, que nous sommes tous cette viande jetée, et que le spectateur est déjà dans le spectacle, « masse de chair ambulante » ; dès lors l'idée vivante que les animaux mêmes sont de l'homme, et que nous sommes du criminel ou du bétail ; et puis, cette fascination pour l'animal qui meurt, « un veau, la tête, les yeux, le mufler, les naseaux... et parfois il s'oubliait tellement dans la contemplation soutenue de la bête qu'il croyait réellement avoir un instant ressenti *l'espèce d'existence* d'un tel être... bref, savoir si parmi les hommes il était un chien ou un autre animal avait déjà occupé souvent ses pensées depuis son enfance<sup>6</sup> ». Les pages de Moritz sont splendides. Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais *devant* les veaux qui meurent ?

Mais est-il possible qu'on dise la même chose, exactement la même chose, de la viande et de la tête, à savoir que c'est la zone d'indécision objective de l'homme et de l'animal ? Peut-on dire objectivement que la tête est de la viande (autant que la viande est esprit) ? De toutes les parties du corps, la tête n'est-elle pas la plus proche des os ? Voyez le Greco, et encore Soutine. Or il semble que Bacon ne vive pas la tête ainsi. L'os appartient au visage, pas à la tête. Il n'y a pas de tête de mort selon Bacon. La tête est désossée plutôt qu'osseuse. Elle n'est pas du tout molle pourtant, mais ferme. La tête est de la chair, et le masque lui-même n'est pas mortuaire, c'est un bloc de chair ferme qui se sépare des os : ainsi les études pour un portrait de William Blake. La tête personnelle de Bacon est une chair hantée par un très beau regard sans orbite. Et c'est ce dont il fait gloire à Rembrandt, d'avoir su peindre un dernier autoportrait comme

5. Bacon, *L'art de l'impossible*, op. cit., p. 55 et p. 92.

6. Jean-Christophe Bailly a fait connaître ce très beau texte de K.P. Moritz (1756-1793), dans *La légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Union générale des éditeurs, 1976, p. 35-43.

un tel bloc de chair sans orbites<sup>7</sup>. Dans toute l'œuvre de Bacon, le rapport tête-viande parcourt une échelle intensive qui le rend de plus en plus intime. D'abord la viande (chair d'un côté, os de l'autre) est posée sur le bord de la piste ou de la balustrade où se tient la Figure-tête; mais elle est aussi l'épaisse pluie charnelle entourant la tête qui défait son visage sous le parapluie. Le cri qui sort de la bouche du pape, la pitié qui sort de ses yeux, a pour objet la viande. Ensuite la viande a une tête par laquelle elle fuit et descend de la croix, comme dans les deux Crucifixions précédentes. Ensuite encore toutes les séries de têtes de Bacon affirmeront leur identité avec la viande, et parmi les plus belles il y a celles qui sont peintes aux couleurs de la viande, le rouge et le bleu. Enfin la viande est elle-même tête, la tête est devenue la puissance illocalisée de la viande, comme dans le *Fragment d'une Crucifixion* de 1950 où toute la viande hurle, sous le regard d'un esprit-chien qui se penche en haut de la croix. Ce qui fait que Bacon n'aime pas ce tableau, c'est la simplicité du procédé apparent: il suffisait de creuser une bouche en pleine viande. Encore faut-il faire voir l'affinité de la bouche, et de l'intérieur de la bouche, avec la viande, et atteindre à ce point où la bouche ouverte est devenue strictement la section d'une artère coupée, ou même d'une manche de veste qui vaut pour l'artère, comme dans le paquet sanglant du triptyque *Sweeney Agonistes*. Alors la bouche acquiert cette puissance d'illocalisation qui fait de toute la viande une tête sans visage. Elle n'est plus un organe particulier, mais le trou par lequel le corps tout entier s'échappe, et par lequel descend la chair (il y faudra le procédé des marques libres involontaires). Ce que Bacon appelle le Cri dans l'immense pitié qui entraîne la viande.

## NOTE RÉCAPITULATIVE

### Périodes et aspects de Bacon

La tête-viande, c'est un devenir-animal de l'homme. Et dans ce devenir, tout le corps tend à s'échapper, et la Figure tend à rejoindre la structure matérielle. On le voit déjà dans l'effort qu'elle fait sur elle-même pour passer par la pointe ou par le trou; mieux encore à l'état qu'elle prend quand elle est passée dans le miroir, sur le mur. Pourtant elle ne se dissout pas encore dans la structure matérielle, elle n'a pas encore rejoint l'aplat pour s'y dissiper vraiment, s'effacer sur le mur du cosmos fermé, se

---

7. Bacon, *L'art de l'impossible*, op. cit., p. 114: «Eh bien, si vous prenez par exemple le grand autoportrait de Rembrandt à Aix-en-Provence, et si vous l'analysez, vous voyez qu'il n'y a presque pas d'orbites autour des yeux, que c'est complètement anti-illustratif.»

confondre avec une texture moléculaire. Il faudra aller jusque-là, afin que règne une Justice qui ne sera plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara<sup>8</sup>. C'est dire que, quelle que soit son importance, le devenir animal n'est qu'une étape vers un devenir imperceptible plus profond où la Figure disparaît.

Tout le corps s'échappe par la bouche qui crie. Par la bouche ronde du pape ou de la nourrice, le corps s'échappe comme par une artère. Et pourtant ce n'est pas le dernier mot dans la série de la bouche selon Bacon. Bacon suggère que, au-delà du cri, il y a le sourire, auquel il n'a pas pu accéder, dit-il<sup>9</sup>. Bacon est certainement modeste; en fait, il a peint des sourires qui sont parmi les plus beaux de la peinture. Et qui ont la plus étrange fonction, celle d'assurer l'évanouissement du corps. Bacon retrouve Lewis Carroll sur ce seul point, le sourire du chat<sup>10</sup>. Il y a déjà un sourire tombant, inquiétant, dans la tête de l'homme au parapluie, et c'est au profit de ce sourire que le visage se défait comme sous un acide qui consume le corps; et la seconde version du même homme accuse et redresse le sourire. Plus encore le sourire goguenard, presque intenable, insupportable, du pape de 1954 ou de l'homme assis sur le lit: on sent qu'il doit survivre à l'effacement du corps. Les yeux et la bouche sont si bien pris sur les lignes horizontales du tableau que le visage se dissipe, au profit des coordonnées spatiales où seul subsiste le sourire insistant. Comment nommer pareille chose? Bacon suggère que ce sourire est hystérique<sup>11</sup>. Abominable sourire, abjection du sourire. Et si l'on rêve d'introduire un ordre dans un triptyque, nous croyons que celui de 1953 impose cet ordre qui ne se confond pas avec la succession des panneaux: la bouche qui crie au centre, le sourire hystérique à gauche, et à droite enfin la tête qui s'incline et se dissipe<sup>12</sup>.

À ce point extrême de la dissipation cosmique, dans un cosmos fermé mais illimité, c'est bien évident que la Figure ne peut plus être isolée, prise dans une limite, piste ou parallélépipède: on se trouve devant d'autres coordonnées. Déjà la Figure du pape qui crie se tient derrière les

8. *Ibid.*, p. 111: «vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara».

9. *Ibid.*, p. 98: «j'ai toujours voulu, sans jamais réussir, peindre le sourire».

10. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Hachette 1979, chapitre 6: «il s'effaça très lentement... en finissant par le sourire, qui persista quelque temps après que le reste de l'animal eut disparu».

11. Bacon, *L'art de l'impossible*, *op. cit.*, p. 95.

12. Nous ne pouvons pas suivre ici John Russell, qui confond l'ordre du triptyque avec la succession des panneaux de gauche à droite: il voit à gauche un signe de «sociabilité» et au centre, un discours public (*Francis Bacon*, Paris, Éditions du Chêne, 1994, p. 92). Même si le modèle fut un premier ministre, on voit mal comment l'inquiétant sourire peut passer pour sociable et le cri du centre, pour un discours.

lames épaisses, presque les lattes d'un rideau de sombre transparence : tout le haut du corps s'estompe, et ne subsiste que comme une marque sur un suaire rayé, tandis que le bas du corps reste encore hors du rideau qui s'évase. D'où l'effet d'éloignement progressif comme si le corps était tiré en arrière par la moitié supérieure. Et sur une assez longue période, le procédé est fréquent chez Bacon. Les mêmes lames verticales de rideau entourent et raient partiellement l'abominable sourire de *Étude pour un portrait*, tandis que la tête et le corps semblent aspirés vers le fond, vers les lattes horizontales de la persienne. On dira donc que, durant toute une période, s'imposent des conventions opposées à celles que nous définissions au début. Partout le règne du flou et de l'indéterminé, l'action d'un fond qui attire la forme, une épaisseur où se jouent les ombres, une sombre texture nuancée, des effets de rapprochement et d'éloignement : bref un traitement *malerisch*, comme dit Sylvester<sup>13</sup>. Et c'est ce qui fonde Sylvester à distinguer trois périodes dans la peinture de Bacon : la première qui confronte la Figure précise et l'aplat vif et dur ; la seconde qui traite la forme « *malerisch* » sur un fond tonal à rideaux ; la troisième, enfin, qui réunit « les deux conventions opposées », et qui revient au fond vif à plat, tout en réinventant localement les effets de flou par rayage et brosse<sup>14</sup>. Toutefois, ce n'est pas seulement la troisième période qui invente la synthèse des deux. La seconde période déjà contredit moins la première qu'elle ne se surajoute à elle, dans l'unité d'un style et d'une création : une nouvelle position de la Figure apparaît, mais qui coexiste avec les autres. Au plus simple, la position derrière les rideaux se conjugue parfaitement avec la position sur piste, sur barre ou parallélépipède, pour une Figure isolée, collée, contractée, mais également abandonnée, échappée, évanescence, confondue : ainsi *l'Étude pour un nu accroupi* de 1952. Et *L'homme au chien* de 1953 reprenait les éléments fondamentaux de la peinture, mais dans un ensemble brouillé où la Figure n'était plus qu'une ombre, la flaque, un contour incertain, le trottoir, une surface assombrie. Et c'est bien cela l'essentiel : il y a certainement succession de périodes, mais aussi aspects coexistants, en vertu des trois éléments simultanés de la peinture qui sont perpétuellement présents. L'armature ou la structure matérielle, la Figure en position, le contour comme limite des deux, ne cesseront pas de constituer le système de la plus haute précision ; et c'est dans ce système que se produisent les opérations de brouillage, les phénomènes de flou, les effets d'éloignement ou d'évanouissement, d'autant plus forts qu'ils constituent un mouvement lui-même précis dans cet ensemble.

13. *Mal* dérive de « macula », la tache (d'où *malen*, peindre, *Maler*, peintre). Wölfflin se sert du mot *malerisch* pour désigner le pictural par opposition au linéaire, ou plus précisément la masse par opposition au contour. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952, p. 25.

14. Bacon, *L'art de l'impossible*, op. cit., p. 96 : les trois périodes distinguées par David Sylvester.

Il y aura ou il y aurait peut-être lieu de distinguer une quatrième période très récente. Supposons en effet que la Figure n'ait plus seulement des composantes de dissipation, et même qu'elle ne se contente plus de privilégier ou d'enfourcher cette composante. Supposons que la Figure ait effectivement disparu, ne laissant qu'une trace vague de son ancienne présence. L'aplat s'ouvrira comme un ciel vertical, en même temps qu'il se chargera de plus en plus de fonctions structurantes : les éléments de contour détermineront de plus en plus en lui des divisions, des sections planes et des régions dans l'espace qui forment une armature libre. Mais en même temps la zone de brouillage ou de nettoyage, qui faisait surgir la Figure, va maintenant valoir pour elle-même, indépendamment de toute forme définie, apparaître comme pure Force sans objet, vague de tempête, jet d'eau ou de vapeur, œil de cyclone, qui rappelle Turner dans un monde devenu paquebot. Par exemple, tout s'organise (notamment la section noire) pour la confrontation de deux bleus voisins, celui du jet et celui de l'aplat. Que nous ne connaissions encore que quelques cas d'une organisation si nouvelle dans l'œuvre de Bacon, ne doit pas faire exclure qu'il s'agisse d'une période naissante : une « abstraction » qui lui serait propre, et n'aurait plus besoin de Figure. La Figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus que sable, herbe, poussière ou goutte d'eau<sup>15</sup>... Le paysage coule pour lui-même hors du polygone de présentation, gardant les éléments défigurés d'un sphinx qui semblait déjà fait de sable. Mais maintenant le sable ne retient plus aucune Figure, pas plus que l'herbe, la terre ou l'eau. À la charnière des Figures et de ces nouveaux espaces vides, un usage rayonnant du pastel. Le sable pourra même recomposer un sphinx, mais si friable et pastellisé qu'on sent le monde des Figures profondément menacé par la nouvelle puissance.

Si l'on s'en tient aux périodes attestées, ce qui est difficile à penser, c'est la coexistence de tous les mouvements. Et pourtant le tableau est cette coexistence. Les trois éléments de base étant donnés, Structure, Figure et Contour, un premier mouvement (« tension ») va de la structure à la Figure. La structure se présente alors comme un aplat, mais qui va s'enrouler comme un cylindre autour du contour ; le contour se présente alors comme un isolant, rond, ovale, barre ou système de barres ; et la Figure est isolée dans le contour, c'est un monde tout à fait clos. Mais voilà qu'un second mouvement, une seconde tension, va de la Figure à la structure matérielle : le contour change, il devient demi-sphère du lavabo ou du parapluie, épaisseur du miroir, agissant comme un déformant ; la Figure se contracte, ou se dilate, pour passer par un trou ou dans le miroir,

---

15. Nous connaissons actuellement six tableaux de cette nouvelle abstraction : outre les quatre précédemment cités, un « paysage » de 1978 et, en 1982, *Eau coulant d'un robinet*.

elle éprouve un devenir-animal extraordinaire en une série de déformations criantes; et elle tend elle-même à rejoindre l'aplat, à se dissiper dans la structure, avec un dernier sourire, par l'intermédiaire du contour qui n'agit même plus comme déformant, mais comme un rideau où la Figure s'estompe à l'infini. Ce monde le plus fermé était donc aussi le plus illimité. Si l'on s'en tient au plus simple, le contour qui commence par un simple rond, on voit la variété de ses fonctions en même temps que le développement de sa forme: il est d'abord isolant, ultime territoire de la Figure; mais ainsi il est déjà le «dépeupleur», ou le «déterritorialisant», puisqu'il force la structure à s'enrouler, coupant la Figure de tout milieu naturel; il est encore véhicule, puisqu'il guide la petite promenade de la Figure dans le territoire qui lui reste; et il est agrès, prothèse, parce qu'il soutient l'athlétisme de la Figure qui s'enferme; il agit ensuite comme déformant, quand la Figure passe en lui, par un trou, par une pointe; et il se retrouve agrès et prothèse en un nouveau sens, pour l'acrobatie de la chair; il est enfin rideau derrière lequel la Figure se dissout en rejoignant la structure; bref il est membrane, et n'a pas cessé de l'être, assurant la communication dans les deux sens entre la Figure et la structure matérielle. Dans la *Peinture* de 1978, on voit l'orangé d'or du contour qui bat sur la porte avec toutes ces fonctions, prêt à prendre toutes ces formes. Tout se répartit en diastole et systole répercutées à chaque niveau. La systole, qui serre le corps et va de la structure à la Figure; la diastole qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure. Mais déjà il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour. La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme.

## PEINTURE ET SENSATION

Il y a deux manières de dépasser la figuration (c'est-à-dire à la fois l'illustratif et le narratif): ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple: la sensation. La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la Forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os. Certes Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture. Mais il lui a donné un statut sans précédent. La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du «sensationnel», du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, l'«instinct», le «tempérament», tout un vocabulaire commun au naturalisme et à Cézanne), et

une face tournée vers l'objet (le « fait », le lieu, l'événement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre<sup>16</sup>. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes : ce n'est pas dans le jeu « libre » ou désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce le corps d'une pomme. La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans les airs. La sensation, c'est ce qui est peint. Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait « l'être pommesque de la pomme<sup>17</sup> »).

C'est le fil très général qui relie Bacon à Cézanne : *peindre la sensation*, ou, comme dit Bacon avec des mots très proches de ceux de Cézanne, enregistrer le fait. « C'est une question très serrée et difficile que de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux<sup>18</sup>. » On dira qu'il n'y a que des différences évidentes entre les deux peintres : le monde de Cézanne comme paysage et nature morte, avant même les portraits qui sont traités comme des paysages ; et la hiérarchie inverse chez Bacon qui destitue natures mortes et paysages<sup>19</sup>. Le monde comme Nature de Cézanne et le monde comme artefact de Bacon. Mais justement, ces différences trop évidentes ne sont-elles pas à mettre au compte de la « sensation » et du « tempérament », c'est-à-dire ne s'inscrivent-elles pas dans ce qui relie Bacon à Cézanne, dans ce qui leur est commun ? Quand Bacon parle de la sensation, il veut dire deux choses, très proches de Cézanne. Négativement, il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est

---

16. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris, L'Âge d'homme, 1973, p. 136. Des phénoménologues comme Maldiney ou Merleau-Ponty ont vu dans Cézanne le peintre par excellence. En effet, ils analysent la sensation, ou plutôt « le sentir », non pas seulement en tant qu'il rapporte les qualités sensibles à un objet identifiable (moment figuratif), mais en tant que chaque qualité constitue un champ valant pour lui-même et interférant avec les autres (moment « pathique »). C'est cet aspect de la sensation que la phénoménologie de Hegel court-circuite, et qui est pourtant la base de toute esthétique possible. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1944, p. 240-281 ; Maldiney, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 124-208.

17. D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Paris, Christian Bourgois, 1973.

18. Bacon, *L'art de l'impossible*, *op. cit.*, p. 44.

19. *Ibid.*, p. 122-123.

censée représenter (figuration). Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter<sup>20</sup>. Et positivement, Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un « ordre » à un autre, d'un « niveau » à un autre, d'un « domaine » à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps. Et à cet égard, on peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite : elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*<sup>21</sup>. Elles peuvent opérer des transformations de la forme, elles n'atteignent pas à des déformations du corps. En quoi Bacon est cézannien, beaucoup plus que s'il était disciple de Cézanne, nous aurons l'occasion de le voir.

Que veut dire Bacon, partout dans ses entretiens, chaque fois qu'il parle des « ordres de sensation », des « niveaux sensitifs », des « domaines sensibles » ou des « séquences mouvantes » ? On pourrait croire d'abord qu'à chaque ordre, niveau ou domaine, correspond une sensation spécifique : chaque sensation serait donc un terme dans une séquence ou une série. Par exemple, la série des autoportraits de Rembrandt nous entraîne dans des domaines sensibles différents<sup>22</sup>. Et c'est vrai que la peinture, et singulièrement celle de Bacon, procède par séries. Série de crucifixions, série du pape, série de portraits, d'autoportraits, série de la bouche, de la bouche qui crie, de la bouche qui sourit... Bien plus, la série peut être de simultanéité, comme dans les triptyques, qui font coexister trois ordres ou trois niveaux au moins. Et la série peut être fermée, quand elle a une composition contrastante, mais elle peut être ouverte, quand elle est continuée ou continuable au-delà de trois<sup>23</sup>. Tout cela est vrai. Mais justement, ce ne serait pas vrai s'il n'y avait autre chose aussi, qui vaut déjà pour chaque tableau, chaque Figure, chaque sensation. C'est chaque tableau, chaque Figure, qui est une séquence mouvante ou une série (et pas seulement un terme dans une série). C'est chaque sensation qui est à divers niveaux, de différents ordres ou dans plusieurs domaines. Si bien qu'il n'y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants. Toute sensation, et toute Figure, est déjà de la sensation « accumulée », « coagulée », comme dans une figure de calcaire<sup>24</sup>. D'où le

20. *Ibid.*, p. 127.

21. Tous ces thèmes sont constants dans les *Entretiens*.

22. *Ibid.*, p. 62.

23. *Ibid.*, vol. II, p. 38-40.

24. *Ibid.*, vol. I, p. 114 (« coagulation de marques non représentatives »).

caractère irréductiblement synthétique de la sensation. On demandera dès lors d'où vient ce caractère synthétique par lequel chaque sensation matérielle a plusieurs niveaux, plusieurs ordres ou domaines. Qu'est-ce que ces niveaux, et qu'est-ce qui fait leur unité sentante et sentie ?

Une première réponse est évidemment à rejeter. Ce qui ferait l'unité matérielle synthétique d'une sensation, ce serait l'objet représenté, la chose figurée. C'est théoriquement impossible, puisque la Figure s'oppose à la figuration. Mais même si l'on remarque pratiquement, comme Bacon le fait, que quelque chose est quand même figuré (par exemple un pape qui crie), cette figuration seconde repose sur la neutralisation de toute figuration primaire. Bacon se pose lui-même des problèmes concernant le maintien inévitable d'une figuration pratique, au moment où la Figure affirme son intention de rompre avec le figuratif. Nous verrons comment il résout le problème. En tout cas, Bacon n'a pas cessé de vouloir éliminer le « sensationnel », c'est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente. Tel est le sens de la formule : « j'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur ». Quand il peint le pape qui crie, il n'y a rien qui fasse horreur, et le rideau devant le pape n'est pas seulement une manière de l'isoler, de le soustraire aux regards, c'est beaucoup plus la manière dont il ne voit rien lui-même, et crie *devant l'invisible* : neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse. Et certes, ce n'est pas facile de renoncer à l'horreur, ou à la figuration primaire. Il faut parfois se retourner contre ses propres instincts, renoncer à son expérience. Bacon emporte avec soi toute la violence d'Irlande, et la violence du nazisme, la violence de la guerre. Il passe par l'horreur des Crucifixions, et surtout du fragment de Crucifixion, ou de la tête-viande, ou de la valise sanglante. Mais quand il juge ses propres tableaux, il se détourne de tous ceux qui sont ainsi trop « sensationnels », parce que la figuration qui y subsiste reconstitue même secondairement une scène d'horreur, et réintroduit dès lors une histoire à raconter : même les corridas sont trop dramatiques. Dès qu'il y a horreur, une histoire se réintroduit, on a raté le cri. Et finalement, le maximum de violence sera dans les Figures assises ou accroupies, qui ne subissent aucune torture ni brutalité, auxquelles rien de visible n'arrive, et qui effectuent d'autant mieux la puissance de la peinture. C'est que la violence a deux sens très différents : « quand on parle de violence de la peinture, cela n'a rien à voir avec la violence de la guerre<sup>25</sup> ». À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquels elle

---

25. *Ibid.*, vol. II, p. 29-32 (et vol. I, p. 94 à 95 : « je n'ai jamais essayé d'être horrifiant »).

passé, les domaines qu'elle traverse : Figure elle-même, elle ne doit rien à la nature d'un objet figuré. C'est comme chez Artaud : la cruauté n'est pas ce qu'on croit, et dépend de moins en moins de ce qui est représenté.

Une seconde interprétation doit être rejetée, qui confondrait les niveaux de sensation, c'est-à-dire les valences de la sensation, avec une ambivalence du sentiment. Sylvester suggère à un moment : « puisque vous parlez d'enregistrer dans une seule image des niveaux différents de sensation... il se peut qu'entre autres choses vous exprimiez, en un seul et même moment, de l'amour pour la personne et de l'hostilité à son égard... à la fois une caresse et une agression ? » À quoi Bacon répond : c'est « trop logique, je ne pense pas qu'il en aille de la sorte. Je pense que cela touche à quelque chose de plus profond : comment est-ce que je sens que je puis rendre cette image plus immédiatement réelle pour moi ? C'est tout<sup>26</sup>. » En effet, l'hypothèse psychanalytique de l'ambivalence n'a pas seulement l'inconvénient de localiser la sensation du côté du spectateur qui regarde le tableau. Mais même si l'on suppose une ambivalence de la Figure en elle-même, il s'agirait de sentiments que la Figure éprouverait par rapport à des choses représentées, par rapport à une histoire contée. Or il n'y a pas de sentiments chez Bacon : rien que des affects, c'est-à-dire des « sensations » et des « instincts », suivant la formule du naturalisme. Et la sensation, c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre, la recherche de la « meilleure » sensation (non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation).

Il y aurait une troisième hypothèse, plus intéressante. Ce serait l'hypothèse motrice. Les niveaux de sensation seraient comme des arrêts ou des instantanés de mouvement, qui recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence : ainsi le cubisme synthétique, ou le futurisme, ou le *Nu* de Duchamp. Et c'est vrai que Bacon est fasciné par les décompositions de mouvement de Muybridge, et s'en sert comme d'un matériau. C'est vrai aussi qu'il obtient pour son compte des mouvements violents d'une grande intensité, comme le virement de tête à 180° de George Dyer se tournant vers Lucian Freud. Et plus généralement, les Figures de Bacon sont souvent saisies dans le vif d'une étrange promenade : *L'homme portant un enfant*, ou le Van Gogh. L'isolant de la Figure, le rond ou le parallépipède, deviennent eux-mêmes moteurs, et Bacon ne renonce pas au projet qu'une sculpture mobile réaliserait plus

---

26. *Ibid.*, vol. I., p. 85. Bacon semble rebelle aux suggestions psychanalytiques, et à Sylvester qui lui dit dans une autre occasion « le pape, c'est le père », il répond poliment « je ne suis pas tout à fait sûr de comprendre ce que vous dites... » (vol. II, p. 12). Pour une interprétation psychanalytique plus élaborée des tableaux de Bacon, on se reportera à Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 333-340.

facilement : que le contour ou le socle puissent se déplacer le long de l'armature, de telle manière que la Figure fasse un « petit tour » quotidien<sup>27</sup>. Mais justement, c'est le caractère de ce petit tour qui peut nous renseigner sur le statut du mouvement selon Bacon. Jamais Beckett et Bacon n'ont été plus proches, et c'est un petit tour à la manière des promenades des personnages de Beckett, qui, eux aussi, se déplacent en cahotant sans quitter leur rond ou leur parallépipède. C'est la promenade de l'enfant paralytique et de sa mère, crochétés sur le bord de la balustrade, dans une curieuse course à handicap. C'est la virevolte de la *Figure tournante*. C'est la promenade à vélo de George Dyer, qui ressemble beaucoup à celle du héros de Moritz : « la vision était limitée au petit morceau de terre que l'on voyait autour de soi... la fin de toutes choses lui semblait déboucher à l'extrémité de sa course *sur une telle pointe...* » Si bien que, même quand le contour se déplace, le mouvement consiste moins dans ce déplacement que dans l'exploration amibienne à laquelle la Figure se livre dans le contour. Le mouvement n'explique pas la sensation, il s'explique au contraire par l'élasticité de la sensation, sa *vis elastica*. Suivant la loi de Beckett ou de Kafka, il y a l'immobilité au-delà du mouvement ; au-delà d'être debout, il y a être assis, et au-delà d'être assis, être couché, pour se dissiper enfin. Le véritable acrobate est celui de l'immobilité dans le rond. Les gros pieds des Figures, souvent, ne favorisent pas la marche : presque des pieds bots (et les fauteuils parfois ont l'air de chaussures pour pieds bots). Bref, ce n'est pas le mouvement qui explique les niveaux de sensation, ce sont les niveaux de sensation qui expliquent ce qui subsiste de mouvement. Et, en effet, ce qui intéresse Bacon n'est pas exactement le mouvement, bien que sa peinture rende le mouvement très intense et violent. Mais à la limite, c'est un mouvement sur place, un spasme, qui témoigne d'un tout autre problème propre à Bacon : *l'action sur le corps de forces invisibles* (d'où les déformations du corps qui sont dues à cette cause plus profonde). Dans le triptyque de 1973, le mouvement de translation est entre deux spasmes, entre deux mouvements de contraction sur place. Alors il y aurait encore une autre hypothèse, plus « phénoménologique ». Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens ; mais justement chaque niveau, chaque domaine aurait une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une communication existentielle qui constituerait le moment « pathique » (non représentatif) de la sensation. Par exemple chez Bacon, dans les corridas, on entend les sabots de la bête, dans le triptyque de 1976, on touche le frémissement de l'oiseau qui s'enfonce à la place de la tête, et chaque fois que la viande est représentée, on la touche,

---

27. *Ibid.*, vol. II, p. 34 et p. 83.

on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine; et le portrait d'Isabel Rawsthorne fait surgir une tête à laquelle des ovales et des traits sont ajoutés pour écarquiller les yeux, gonfler les narines, prolonger la bouche, mobiliser la peau, dans un exercice commun de tous les organes à la fois. Il appartiendrait donc au peintre de *faire voir* une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une Figure multi-sensible. Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une « logique des sens », disait Cézanne, non rationnelle, non cérébrale. L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. Et ce rythme parcourt un tableau comme il parcourt une musique. C'est diastole-systole: le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même<sup>28</sup>. Cézanne, dit-on, est précisément celui qui a mis un rythme vital dans la sensation visuelle. Faut-il dire la même chose de Bacon, avec sa coexistence de mouvements, quand l'aplat se referme sur la Figure, et quand la Figure se contracte ou au contraire s'étale pour rejoindre l'aplat, jusqu'à s'y fondre? Se peut-il que le monde artificiel et fermé de Bacon témoigne du même mouvement vital que la Nature de Cézanne? Ce n'est pas un mot, quand Bacon déclare qu'il est cérébralement pessimiste, mais nerveusement optimiste, d'un optimisme qui ne croit qu'à la vie<sup>29</sup>. Le même « tempérament » que Cézanne? La formule de Bacon, ce serait figurativement pessimiste, mais figuralement optimiste.

## Bibliographie

---

- ANZIEU, Didier (1981). *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- BACON, Francis (1995). *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Skira.
- BAILLY, Jean-Christophe (1976). *La légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Union générale des éditeurs.
- CARROLL, Lewis (1979). *Alice au pays des merveilles*, Paris, Hachette.
- GUATTARI, Félix (1979). *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches.

---

28. Cf. Maldiney, *Regard Parole Espace, op. cit.*, p. 147-172, sur la sensation et le rythme, la systole et la diastole (et les pages sur Cézanne à cet égard).

29. Bacon, *L'art de l'impossible, op. cit.*, vol. II, p. 26.

KAFKA, Franz (1939). *L'épée. Deux textes suivis d'un N.B. du traducteur*, Paris, Impression des 2 Artisans.

LAWRENCE, David Herbert (1973). *Eros et les chiens*, Paris, Christian Bourgois.

MALDINEY, Henri (1973). *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1944). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

RUSSELL, John (1994). *Francis Bacon*, Paris, Éditions du Chêne.

WÖLFFLIN, Heinrich (1952). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard.



Evelyne Grossman<sup>1</sup>

## DÉFAIRE LES FIGURES

La *défiguration* peut s'entendre en bien des sens tant elle est plastique et mouvante. En un mot : défigurable. On aurait tort en effet d'en réduire la portée, par on ne sait quelle crispation sémantique, à l'idée d'un acte de violence négative et purement destructrice : rendre méconnaissable un visage, effacer ses traits distinctifs, ses marques de reconnaissance, altérer un modèle. Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes, c'est que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime.

L'œuvre, écrit Blanchot, « donne voix, en l'homme, à ce qui ne parle pas, à l'innommable, à l'inhumain, à ce qui est sans vérité, sans justice, sans droit, là où l'homme ne se reconnaît pas [...] »<sup>2</sup>. L'œuvre, au sens où l'entend Blanchot, trouble donc les figures en miroir ; elle défait l'illusoire reconnaissance narcissique de soi par soi, elle s'ouvre à ce qui la dépasse, la déforme. Il ne s'agit évidemment pas de renouer

- 
1. Extraits de : Evelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud – Beckett – Michaux, Paris, Minuit, 2004, p. 7-9 et p. 17-20.
  2. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1955, p. 309 ; je souligne.

ici avec la vaine querelle où s'affrontèrent jadis les tenants d'une mort supposée de l'homme et les défenseurs des valeurs dites humanistes. L'in-humain n'est pas la barbarie, comme de simplistes exégètes le déduisirent un peu rapidement. Il est peut-être plutôt ce qui, comme disait Pascal, « passe infiniment l'homme » – et qu'on ne réduira pas nécessairement au religieux. Donner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir, de les déplacer, ce que font inlassablement les trois écrivains que l'on suivra ici : Artaud, Beckett, Michaux. Selon des modalités évidemment diverses, tous trois explorent ce qui défigure l'humain aux confins de l'animalité, de la mystique, de la folie. Michaux qualifie de « psychose expérimentale » ses expériences mescaliniennes ; Artaud, s'initiant dans la sierra Tarahumara au rite hallucinogène du Peyotl, y retrouve son double, l'Indien qui se prend pour un dieu ; Beckett écrit pour se dé-créer.

Philippe Lacoue-Labarthe proposait récemment de nommer « dé-figuration » la défaillance, l'effondrement de la figure. Reprenant les analyses de Benjamin et de Heidegger sur le poème, il renvoie la figure (*Gestalt*) au mythe. « La hantise fasciste est de fait – souligne-t-il – une hantise de la figuration, de la *Gestaltung*. Il s'agit à la fois d'ériger une figure [...] et de produire, sur ce modèle, non pas un type d'homme mais le type de l'humanité – ou une humanité absolument typique<sup>3</sup>. » Lacoue-Labarthe fait ici jouer ensemble la figure, le mythe et la logique de l'appropriation identitaire, sa réification idéalisée dans l'imagerie fasciste. Sans nier la légitimité de cette analyse, c'est à un en-deçà de cette utilisation de la figure que je m'intéresse ici, plus proche de nous, plus familière et insidieuse aussi, en ce qu'elle bénéficie de l'apparent consensus de nos sociétés démocratiques. Référée à la construction des identités, à la consolidation des images de soi, la figure y est en effet gratifiée de tous les éloges : sous couvert de renforcer un narcissisme individuel qualifié pour l'occasion de « bon narcissisme », elle est supposée préserver cette fameuse estime de soi (*self-esteem*, comme disent les manuels de psychologie sociale à l'usage des entreprises) indispensable à qui veut affronter l'âpreté de la compétition dans des sociétés vouées au culte de la performance individuelle (« Qu'est-ce qu'une vie réussie ? » demandait récemment un philosophe-ministre). Parce qu'elle participe de la construction du lien social, du vivre-ensemble (se reconnaître dans les mêmes formes, les mêmes signes d'appartenance), l'image est grégaire par vocation. Elle privilégie les effets de groupe, de ressemblance (être comme l'autre), de conformisme. La figure de l'appartenance de nos jours vire aisément à la normopathie psychique, sociale, intellectuelle.

---

3. Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Paris, Galilée, 2002, p. 165-166.

Je tente ici de suivre sous ce mot de défiguration le mouvement de déstabilisation qui affecte la figure. Un mouvement qui n'est pas nécessairement violent : la *délicatesse* au sens de Barthes, entendue comme sortie de l'affrontement catégoriel des oppositions, n'y est sans doute pas étrangère. J'y vois pour ma part deux traits fondamentaux. D'abord, une mise en question inlassable des formes de la vérité et du sens. Ensuite, et conjointement, *une passion de l'interprétation*. La défiguration qui anime les formes est un mouvement érotique, amoureux : sans cesse elle défait les figures convenues de l'autre et l'interroge, l'invente à nouveau, le réinvente à l'infini. En ce sens, elle est une pratique de l'étonnement. À l'encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente (« sempiternelle », aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer. C'est ce que nous enseignent ces écritures modernes réputées difficiles : leur lecture, en ce sens, est un apprentissage de la déliaison amoureuse, de la déconstruction du narcissisme. Entre figuration et défiguration.

## LA DÉFIGURATION

La lutte contre le carcan des formes, le décollement des membranes enkystées, fut l'une des obsessions constantes d'Artaud. Comment sortir de ce qu'il nomme « le cadastre anatomique du corps présent », comment se faire « un corps sans organes » ? La question est complexe. Elle nécessite une approche prudente, tant les mots chez Artaud sont retors, tant la torsion qu'il exerce en eux est indissociable du travail de création qu'il opère dans le corps de la langue. S'il faut en effet parler de « langue-corps » d'Artaud, ce n'est nullement selon l'usage métaphorique convenu de l'expression puisque – j'y reviendrai –, ce sont les notions mêmes d'image, de métaphore, de figure que son œuvre défait. Admettons pour l'instant, en nous contentant de suivre la lettre de ce que redisent ses textes, et ceci dès les premiers, qu'il entend élaborer une langue-corps qui ne sépare plus l'esprit de la matière, le fond de la surface, le signe de la force. Une langue qui soit à lire dans tous les sens, horizontalement et verticalement, d'avant en arrière et inversement : un *discorps*<sup>4</sup> non linéaire, à la fois pictographique et scénographique, qui rende *de facto* caducs les débats ordinaires

4. À propos de ce que j'ai appelé le *discorps* d'Artaud, voir *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 52-61. Il faut par ailleurs constamment renvoyer à l'article fondamental de Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », publié dans Jacques Derrida et Paule Thévenin, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

opposant représentation figurative et abstraction, formes académiques et forces d'avant-garde. Une langue suspendue entre œil et voix, écriture et dessin, et qui invente des liaisons tendues, des articulations paradoxales.

*Cruauté* serait l'un des noms de ce lien qui à la fois lie et délie, qui du même geste déchire et suture, ouvre des interstices et les ré-enchaîne à distance, dans un mouvement infini. Si, contrairement à ce que nombre de contresens ont souvent suggéré, la Cruauté est bien un « mouvement de l'esprit » – ni sadisme ni sang, précise Artaud –, c'est qu'elle incarne un paradoxal *lien vivant*, une « liaison... atroce » qui bouleverse l'immobilité des figures et retrouve, sous les formes fossilisées qui les pétrifiaient, un formidable « appétit de vie<sup>5</sup> ». La Cruauté : remède à la normopathie ? La question devra être reprise mais on peut d'ores et déjà poser ce jalon : elle est une *passion* de la vie, à entendre dans tous les sens du terme. « J'ai donc dit *cruauté*, comme j'aurais dit *vie* », écrit-il à Jean Paulhan (IV, 110).

S'il faut risquer une première assertion, on peut tenter de la formuler ainsi : *Artaud fait œuvre de défiguration*, formule à entendre dans tous ses paradoxes et d'abord comme mise en acte d'une œuvre se soutenant de l'infini procès de sa destruction. Et pas plus que la Cruauté n'est un banal déchirement sanglant, la défiguration n'est pur et simple anéantissement de la figure. Elle s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspens, l'anime... en un mot, la fait vivre. Je connais peu d'auteurs qui ont été comme Artaud tenaillés dès le début par la sensation aiguë d'une mort en eux omniprésente et qu'il s'agissait, coûte que coûte, de faire vivre.

J'ouvre ici une parenthèse. La littérature, on le sait, n'a que faire de la morale, encore moins faut-il en attendre des « leçons de vie ». Il n'est guère nécessaire de rappeler à quels errements ont pu conduire les tentatives de faire d'Artaud, comme d'autres écrivains réputés révoltés, asociaux, voire « schizos » comme l'on disait autrefois, les inspireurs de nouvelles postures sociales, éthiques, voire religieuses (je ne vise là aucunement, il va sans dire, les lectures de Deleuze). Il serait vain, me semble-t-il, de continuer d'appréhender les écritures défigurées du xx<sup>e</sup> siècle comme si elles proposaient encore un réservoir de mots et d'histoires propre à nourrir nos imaginaires (version *soap* de la littérature), voire comme des réceptacles de formes, notions et thèmes où l'on vienne puiser – *a fortiori* s'il s'agit d'alimenter ce que le bavardage social nomme « débat d'idées » (version *soap* de la théorie). L'illusion d'un dehors de la littérature d'où l'on puisse la considérer à distance, la fixer comme objet d'analyse, est ici non

---

5. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 98. Les autres mentions à cet ouvrage seront faites entre parenthèses dans le corps du texte.

seulement inopérante mais parfaitement inadéquate à ce dont il s'agit : en finir avec une certaine « normopathie théorique » et l'obstiné déni de la mort qui la pétrifie.

La défiguration, dans une première approche, serait donc la force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu'Artaud aurait pu nommer avec Edgar Poe (l'un de ses « Frères humains ») la *mort vivante* – la vie, dans le renversement logique qu'opère Artaud, n'étant qu'une stase de la mort infinie, cette inépuisable énergie. « Il serait vain, écrit-il à André Rolland de Renévill en 1933, de considérer les corps comme des organismes imperméables et fixés. Il n'y a pas de matière, il n'y a que des stratifications provisoires d'états de vie<sup>6</sup> ».

De même qu'il s'agit de rendre le langage à ses sources respiratoires et plastiques, de faire entendre dans chaque lettre écrite les vibrations de la matière sonore, dans chaque syllabe prononcée sa puissance d'expansion dans l'espace, Artaud ne peut concevoir de forme qu'ouverte aux forces qui la traversent, aux mouvements contradictoires qui la déforment : grouillement, bouillonnement, anarchie. La défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l'agite d'une « innombrable immobilité » (IV, 117). Le leitmotiv est le même, qu'il s'agisse de théâtre, de peinture ou de poésie : « substituer aux formes figées de l'art des formes vivantes et menaçantes » (IV, 37).

On n'est pas loin ici, à ce premier niveau d'analyse, de ce que Focillon appelait « la vie des formes » dans l'art, leur puissante activité, leur mobilité. « La forme, soulignait-il, peut devenir formule et canon, c'est-à-dire arrêt brusque, type exemplaire, mais elle est d'abord une vie mobile, dans un monde changeant. » Contre l'empire en nous de la perspective albertienne, contre la confusion entre forme et image, Focillon invitait à retrouver dans l'espace de l'art le lieu d'une matière plastique et malléable, ou plutôt, *des* « matières au pluriel, nombreuses, complexes, changeantes » aux limites mouvantes. Alors, comme dans l'art baroque, « l'épiderme n'est plus une enveloppe murale exactement tendue, il tressaille sous la poussée des reliefs internes qui tentent d'envahir l'espace et de jouer à la lumière et qui sont comme l'évidence d'une masse travaillée dans sa profondeur par des mouvements cachés<sup>7</sup> ».

6. Antonin Artaud, *Ceuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979, p. 148.

7. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 [1943], respectivement p. 11, 51 et 39.

## ■ Bibliographie

---

ARTAUD, Antonin (1978 [1956]). *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. «Blanche».

ARTAUD, Antonin (1979 [1956]). *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, coll. «Blanche».

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio-essais».

DERRIDA, Jacques et Paule THÉVENIN (1986). *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard.

FOCILLON, Henri (2000 [1943]). *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France.

GROSSMAN, Evelyne (1996). *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2002). *Heidegger. La politique du poème*, Paris, Galilée.

Maurice Blanchot<sup>1</sup>

---

## LES DEUX VERSIONS DE L'IMAGINAIRE

Mais qu'est-ce que l'image ? Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. Mais cette vérité l'excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse. De là son côté dramatique, l'ambiguïté qu'elle annonce et le mensonge brillant qu'on lui reproche. Superbe puissance, dit Pascal, qui fait de l'éternité un néant et du néant une éternité.

L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition. Ainsi nous

---

1. Extrait de : Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 340-355.



parle-t-elle, à propos de chaque chose, de moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien.

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l'écart des choses qu'elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. Par elle, nous en disposons. Par ce qu'il y a d'inflexible dans un reflet, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue intervalle, et le vide compact lui-même semble s'ouvrir au rayonnement d'un autre jour.

Ainsi l'image remplit-elle l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel.

« Car, dit Hamlet, échappés des liens charnels, si, dans ce sommeil du trépas, il nous vient des songes... » L'image, présente derrière chaque chose et comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans sa dissolution, a aussi, derrière elle, ce lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes. Elle peut bien, quand elle s'éveille ou quand nous l'éveillons, nous représenter l'objet dans une lumineuse auréole *formelle*; c'est avec le *fond* qu'elle a partie liée, avec la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de forme (ce monde qui oscille entre l'adjectif et le substantif), avant de s'enfoncer dans la prolixité informe de l'indétermination. La passivité qui lui est propre vient de là : passivité qui fait que nous la subissons, même quand nous l'appelons, et que sa transparence fugace relève de l'obscurité du destin rendu à son essence qui est d'être une ombre.

Mais, quand nous sommes en face des choses mêmes, si nous fixons un visage, un coin de mur, ne nous arrive-t-il pas aussi de nous abandonner à ce que nous voyons, d'être à sa merci, sans pouvoir devant cette présence tout à coup étrangement muette et passive ? Il est vrai, mais c'est qu'alors la chose que nous fixons s'est effondrée dans son image, c'est que l'image a rejoint ce fond d'impuissance où tout retombe. Le « réel » est ce avec quoi notre relation est toujours vivante et qui nous laisse toujours l'initiative, s'adressant en nous à ce pouvoir de commencer, cette libre communication avec le commencement qui est nous-mêmes ; et tant que nous sommes dans le jour, le jour est encore contemporain de son éveil.

L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. « Après » signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser

ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive – et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présence dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose.

Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image.

Cependant, le reflet ne paraît-il pas toujours plus spirituel que l'objet reflété? N'est-il pas de cet objet l'expression idéale, la présence libérée de l'existence, la forme sans matière? Et les artistes qui s'exilent dans l'illusion des images, n'ont-ils pas pour tâche d'idéaliser les êtres, de les élever à leur ressemblance désincarnée?

## ■ L'image, la dépouille

---

L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes: quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. Ce qui est là, dans le calme absolu de ce qui a trouvé son lieu, ne réalise pourtant pas la vérité d'être pleinement ici. La mort suspend la relation avec le lieu, bien que le mort s'y appuie pesamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs; nulle part? mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. D'abord, dans la chambre mortuaire et sur le lit funèbre, le repos qu'il faut préserver montre combien est fragile la position par excellence. Ici est le cadavre, mais ici à son tour devient cadavre: «ici-bas», absolument parlant, sans qu'aucun «là-haut» ne s'exalte encore. Le lieu où l'on meurt n'est pas un lieu quelconque. On ne transporte pas volontiers cette dépouille d'un endroit à un autre: le mort accapare sa place jalousement et il s'unit à elle jusqu'au fond, de telle sorte que l'indifférence de cette place, le fait qu'elle

est pourtant une place quelconque, devient la profondeur de sa présence comme mort, devient le support de l'indifférence, l'intimité béante d'un nulle part sans différence, qu'on doit cependant situer ici.

Demeurer n'est pas accessible à celui qui meurt. Le défunt, dit-on, n'est plus de ce monde, il l'a laissé derrière lui, mais derrière est justement ce cadavre qui n'est pas davantage de ce monde, bien qu'il soit ici, qui est plutôt derrière le monde, ce que le vivant (et non pas le défunt) a laissé derrière soi et qui maintenant affirme, à partir d'ici, la possibilité d'un arrière-monde, d'un retour en arrière, d'une subsistance indéfinie, indéterminée, indifférente, dont on sait seulement que la réalité humaine, lorsqu'elle finit, reconstitue la présence et la proximité. C'est une impression qu'on peut dire commune: celui qui vient de mourir est d'abord au plus près de la condition de chose – une chose familière, qu'on manie et qu'on approche, qui ne vous tient pas à distance et dont la passivité malléable ne dénonce pas la triste impuissance. Certes, mourir est un événement incomparable, et celui qui meurt «entre vos bras» est comme votre prochain à jamais, mais, maintenant, il est mort. On le sait, il faut faire vite, non pas tant parce que la raideur cadavérique rendra plus difficiles les actions, mais parce que l'action humaine sera tout à l'heure «déplacée». Tout à l'heure, il y aura, indéplaçable, intouchable, rivé à ici par une étreinte des plus étranges et cependant dérivant avec lui, l'entraînant plus en dessous, plus en bas, par derrière non plus une chose inanimée, mais Quelqu'un, image insoutenable et figure de l'unique devenant n'importe quoi.

## ■ La ressemblance cadavérique

---

Fait frappant, quand ce moment est venu, la dépouille, en même temps qu'elle apparaît dans l'étrangeté de sa solitude, comme ce qui s'est dédaigneusement retiré de nous, à ce moment où le sentiment d'une relation inter-humaine se brise, où notre deuil, nos soins et la prérogative de nos anciennes passions, ne pouvant plus connaître ce qu'ils visent, retombent sur nous, reviennent vers nous, à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*.

À lui-même: n'est-ce pas là une expression fautive? Ne devrait-on pas dire: à celui qu'il était, quand il était en vie? À lui-même est pourtant la formule juste. Lui-même désigne l'être impersonnel, éloigné et inaccessible, que la ressemblance, pour pouvoir être ressemblance de quelqu'un, attire aussi vers le jour. Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle

impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image. Cet être de grand format, important et superbe, qui impressionne les vivants comme l'apparition de l'original, jusque-là ignoré, sentence de Jugement dernier inscrite au fond de l'être et s'exprimant triomphalement avec l'aide du lointain : peut-être rappelle-t-il, par son apparence de souveraineté, les grandes images de l'art classique. Si ce rappel est fondé, la question de l'idéalisme de cet art semblera assez vaine ; et que l'idéalisme n'ait, à la fin, d'autre garant qu'un cadavre, cela peut être retenu pour montrer combien l'apparente spiritualité, la pure virginité formelle de l'image est originellement liée à l'étrangeté élémentaire et à l'informe lourdeur de l'être présent dans l'absence.

Qu'on le regarde encore, cet être splendide d'où la beauté rayonne : il est, je le vois, parfaitement semblable à lui-même ; il se ressemble. Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme tout entière en ombre. Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable – inusuel et neutre. Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il ? À rien.

C'est pourquoi, tout homme vivant est, en vérité, sans ressemblance encore. Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, proche d'une dangereuse région neutre, *égaré en soi* et comme son propre revenant, n'ayant déjà plus d'autre vie que celle du retour.

Par analogie, on peut aussi rappeler qu'un ustensile, endommagé, devient son *image* (et parfois un objet esthétique : « ces objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles pervers » qu'a aimés André Breton). Dans ce cas, l'ustensile, ne disparaissant plus dans son usage, *apparaît*. Cette apparence de l'objet est celle de la ressemblance et du reflet : si l'on veut, son double. La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'« apparaître », c'est-à-dire de s'abandonner à la pure et simple ressemblance derrière laquelle il n'y a rien – que l'être. N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire.

La ressemblance cadavérique est une hantise, mais le fait de hanter n'est pas la visitation irréelle de l'idéal : ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela,

ne se laisse pas éviter. L'insaisissable est ce à quoi l'on n'échappe pas. L'image fixe est sans repos, en ce sens surtout qu'elle ne pose, n'établit rien. Sa fixité, comme celle de la dépouille, est la disposition de ce qui demeure parce que le lieu lui manque (l'idée fixe n'est pas un point de départ, une position d'où l'on pourrait s'éloigner et progresser, elle n'est pas commencement, mais recommencement). Le cadavre que nous avons habillé, rapproché le plus possible de l'apparence normale en effaçant les disgrâces de la maladie, dans l'immobilité si tranquille et si assurée qui est la sienne, nous savons cependant qu'il ne repose pas. L'emplacement qu'il occupe est entraîné par lui, s'abîme avec lui et, dans cette dissolution, attaque, même pour nous autres qui demeurons, la possibilité d'un *séjour*. On le sait, à « un certain moment », la puissance de la mort fait qu'elle ne s'en tient plus au bel endroit qu'on lui a assigné. Le cadavre a beau être étendu tranquillement sur son lit de parade, il est aussi partout dans la chambre, dans la maison. À tout instant, il peut être ailleurs qu'où il est, là où nous sommes sans lui, là où il n'y a rien, présence envahissante, obscure et vaine plénitude. La croyance qu'à un certain moment le défunt se met à errer, doit être rapportée au pressentiment de cette *erreur* qu'il représente maintenant.

Finalement, un terme doit être mis à l'interminable : on ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir *ici* s'effondrer dans l'insondable *nulle part*, chute qu'a illustrée celle de la Maison Usher. Le cher disparu est donc convoyé dans un autre lieu, et sans doute est-ce un site qui n'est que symboliquement à l'écart, nullement insituable, mais il est vrai, cependant, que l'ici du ci-gît, rempli de noms, de constructions solides, d'affirmations d'identité, est le lieu anonyme et impersonnel par excellence, comme si, dans les limites qu'on lui a tracées et sous l'apparence vaine d'une prétention capable de survivre à tout, la monotonie d'un effritement infini était à l'œuvre pour effacer la vérité vivante propre à tout lieu et pour la rendre égale à la neutralité absolue de la mort.

(Cette lente disparition, cette usure infinie de la fin, peut-être éclaire-t-elle la passion si remarquable de certaines empoisonneuses : leur bonheur n'est pas de faire souffrir, ni même de tuer à petit feu ou à l'étouffée, mais, en empoisonnant le temps, en le transformant en une insensible consommation, de toucher à l'indéfini qu'est la mort ; elles frôlent ainsi l'horreur, elles vivent furtivement au-dessous de toute vie, dans une pure décomposition que rien ne divulgue, et le poison est la substance blanche de cette éternité. D'une empoisonneuse, Feuerbach raconte que le poison lui était un ami, un compagnon vers lequel elle se sentait passionnément attirée ; lorsque, après un emprisonnement de plusieurs mois, on lui présenta, pour qu'elle le reconnût, un sachet d'arsenic qui lui appartenait, elle trembla de joie, elle eut un moment d'extase.)

## ■ L'image et la signification

---

L'homme est fait à son image : c'est ce que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadavérique. Mais la formule doit d'abord être entendue ainsi : *l'homme est défait selon son image*. L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour. *L'image* d'un objet non seulement n'est pas le *sens* de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler.

Assurément, nous pouvons toujours ressaisir l'image et la faire servir à la vérité du monde ; mais c'est que nous renversons le rapport qui lui est propre : l'image devient, dans ce cas, la suivante de l'objet, ce qui vient après lui, ce qui en reste et nous permet d'en disposer encore quand il n'en reste rien, grande ressource, pouvoir fécond et raisonnable. La vie pratique et l'accomplissement des tâches vraies exigent ce renversement. L'art classique, au moins dans sa théorie, l'impliquait aussi, mettant sa gloire à rapporter la ressemblance à une figure et l'image à un corps, à la réincorporer : l'image devenait la négation vivifiante, le travail idéal par lequel l'homme, capable de nier la nature, l'élève à un sens supérieur, soit pour la connaître, soit pour en jouir dans l'admiration. Ainsi, l'art était-il à la fois idéal et vrai, fidèle à la figure et fidèle à la vérité qui est sans figure. L'impersonnalité, à la fin, vérifiait les œuvres. Mais l'impersonnalité était aussi le lieu de rencontre troublant où l'idéal noble, soucieux des valeurs, et l'anonyme, aveugle et impersonnelle ressemblance s'échangeaient, se donnaient l'un pour l'autre dans une mutuelle duperie. « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ! » Rien de plus frappant donc que cette forte méfiance de Pascal pour la ressemblance dont il pressent qu'elle livre les choses à la souveraineté du vide et à la persistance la plus vaine, éternité qui, comme il le dit, est néant, néant qui est éternité.

## ■ Les deux versions

---

Il y a, ainsi, deux possibilités de l'image, deux versions de l'imaginaire, et cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif, et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin.

Il est donc bien vrai que, comme le veulent les philosophies contemporaines, dans l'homme compréhension et connaissance soient liées à ce qu'on appelle la finitude, mais où est la fin ? Elle est certes comprise dans cette possibilité qu'est la mort, mais elle est aussi « reprise » par elle, si

dans la mort se dissout aussi cette possibilité qu'est la mort. Et il apparaît encore, bien que toute l'histoire humaine signifie l'espoir de surmonter cette équivoque, que la trancher ou la dépasser comporte toujours en un sens ou dans l'autre les plus grands dangers: comme si le choix entre la mort comme possibilité de la compréhension et la mort comme l'horreur de l'impossibilité devait être aussi le choix entre la vérité stérile et la prolixité du non-vrai, comme si à la compréhension était liée la pénurie et la fécondité à l'horreur. De là que l'ambiguïté, quoiqu'elle seule rende le choix possible, reste toujours présente dans le choix même. Mais comment se manifeste, dans ce cas, *l'ambiguïté*? Qu'arrive-t-il, par exemple, quand on vit un événement en image?

Vivre un événement en image, ce n'est pas se dégager de cet événement, s'en désintéresser, comme le voudraient la version esthétique de l'image et l'idéal serein de l'art classique, mais ce n'est non plus s'y engager par une décision libre: c'est s'y laisser prendre, passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible, lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses. Ce mouvement implique des degrés infinis. La psychanalyse dit ainsi que l'image, loin de nous laisser hors de cause et de nous faire vivre sur le mode de la fantaisie gratuite, semble nous livrer profondément à nous-mêmes. Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement: en dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions.

La magie tient son pouvoir de cette transformation. Par une technique méthodique, il s'agit d'amener les choses à se réveiller comme reflet et la conscience à s'épaissir en chose. À partir du moment où nous sommes hors de nous – dans cette extase qu'est l'image –, le «réel» entre dans un règne équivoque où il n'y a plus de limite, ni d'intervalle, ni de moments, et où chaque chose, absorbée dans le vide de son reflet, se rapproche de la conscience qui s'est elle-même laissé remplir par une plénitude anonyme. Ainsi semble reconstituée l'unité universelle. Ainsi, derrière les choses, l'âme de chaque chose obéit aux charmes dont dispose maintenant l'homme extatique qui s'est abandonné à l'«univers». Le paradoxe de la magie apparaît évidemment: elle prétend être initiative et domination libre, alors que, pour se constituer, elle accepte le règne de la passivité, ce règne où il n'y a pas de fins. Mais son intention reste instructive: ce qu'elle veut, c'est agir sur le monde (le manœuvrer), à partir de l'être antérieur au monde, l'en-deçà éternel où l'action est impossible. C'est pourquoi, elle se tourne de préférence vers l'étrangeté cadavérique, et son seul nom sérieux est magie noire.

Vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image, ni non plus lui donner la gratuité de l'imaginaire. L'événement, dans ce cas, a lieu vraiment, et cependant a-t-il lieu « vraiment » ? Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisirait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au dehors, fait de ce dehors une présence où « Je » ne « se » reconnaît pas. « Mouvement qui implique des degrés infinis. » Ce que nous avons appelé les deux versions de l'imaginaire, ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée : cette duplicité n'est pas telle qu'on puisse la pacifier par un ou bien ou bien, capable d'autoriser un choix et d'ôter du choix l'ambiguïté qui le rend possible. Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial.

## ■ Les niveaux de l'ambiguïté

---

Si la pensée pouvait, un moment, maintenir l'ambiguïté, elle serait tentée de dire qu'il y a trois niveaux où celle-ci s'annonce. Au niveau du monde, l'ambiguïté est possibilité d'entente ; le sens s'échappe toujours dans un autre sens ; le malentendu sert à la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut que l'on ne s'entende jamais une fois pour toutes.

Un autre niveau est celui qui s'exprime par les deux versions de l'imaginaire. Ici, il ne s'agit plus d'un perpétuel double sens, du malentendu qui aide ou trompe l'entente. Ici, ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens, « tantôt » nous fait glisser là où les choses sont peut-être présentes, mais dans leur image, et là où l'image est le moment de la passivité, n'a aucune valeur ni significative ni affective, est la passion de l'indifférence. Cependant, ce que nous distinguons en disant « tantôt, tantôt », l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre, dit encore l'image significative au sein de la fascination, mais nous fascine déjà par la clarté de l'image la plus pure, la plus formée. Ici, le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans *l'autre* de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens : le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le

sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est seulement immédiatement vide<sup>2</sup>.

- 
2. Peut-on aller plus loin ? L'ambiguïté dit l'être en tant que dissimulé, elle dit que l'être est en tant que dissimulé. Pour que l'être accomplisse son œuvre, il faut qu'il soit dissimulé : il travaille en se dissimulant, il est toujours réservé et préservé par la dissimulation, mais aussi soustrait à elle ; la dissimulation tend alors à devenir la pureté de la négation. Mais, en même temps, l'ambiguïté, quand tout est dissimulé, dit (et ce dire est l'ambiguïté même) : tout l'être *est* de par la dissimulation, l'être est essentiellement être au sein de la dissimulation.

L'ambiguïté, alors, ne consiste plus seulement dans le mouvement incessant par lequel l'être retournerait au néant et le néant renverrait à l'être. L'ambiguïté n'est plus Oui et Non primordial en quoi l'être et le néant seraient pure identité. L'ambiguïté essentielle serait plutôt en ceci que – avant le commencement – le néant n'est pas à égalité avec l'être, est seulement l'*apparence* de la dissimulation de l'être, ou encore que la dissimulation est plus « originelle » que la négation. De sorte que l'on pourrait dire : *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation.*

---

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ARASSE, Daniel (1992). *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- AUBRAL, François et Dominique CHATEAU (dir.) (1999). *Figure, figural*, Montréal et Paris, L'Harmattan.
- BACHELARD, Gaston (1961). *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- BLUMENBERG, Hans (1994 [1979]). *Nauffrage avec spectateur*, Paris, L'Arche éditeur.
- BOIA, Lucian (1998). *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres.
- BOUVET, Rachel et Bertrand GERVAIS (dir.) (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- BRENEZ, Nicole (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Université, coll. « Arts et cinéma ».
- BRUNEL, Pierre (1998). *L'imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG.
- BRUNEL, Pierre (2004 [1974]). *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti.
- BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.



- CAILLOIS, Roger (1973). *La pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, La table ronde.
- CAILLOIS, Roger (1974). *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- DESCOLA, Philippe (2006). « La fabrique des images », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 167-182.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- DUPERRAY, Max (dir.) (1990). *Du fantastique en littérature. Figures et figurations*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence Aix Marseille.
- DURAND, Gilbert (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses universitaires de France.
- DURAND, Gilbert (1994). *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier.
- ELIADE, Mircea (1979). *Images et symboles*, Paris, Gallimard.
- FLOCH, Jean-Marie (1984). « Images, signes, figures : l'approche sémiotique de l'image », *Revue d'esthétique* (nouvelle série), n° 7, p. 109-114.
- FOCILLON, Henri (2000 [1943]). *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France.
- FRANCASTEL, Pierre (1965). *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier.
- FRANCASTEL, Pierre (1967). *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard.
- FRANCASTEL, Pierre (1983). *L'image, la vision, et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël/Gonthier.
- GALAY, Jean-Louis (1974). « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique*, vol. 5, n° 20, p. 393-415.
- GERVAIS, Bertrand (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier.
- GERVAIS, Bertrand (2008). *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal, Le Quartanier.
- GERVAIS, Bertrand (2009). *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*, tome III, Montréal, Le Quartanier.
- GUÉRIN, Michel (1990). *La terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud.
- LEFEBVRE, Martin (1997). *Psycho. de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal et Paris, L'Harmattan.
- MARIN, Louis (1969). « Le discours de la figure », *Critique*, tome XXV, n° 270, p. 953-971.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.) (1994). *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1948). *Sens et non-sens*, Paris, Nagel.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- RODOWICK, David Norman (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham, Duke University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.
- SCHEDLER BITTENCOURT, Adolfo Luis (2011). *La dé-figuration, une évocation de la présence*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes.
- SERRES, Michel (1987). *Statues*, Paris, Flammarion.
- THÉRIEN, Gilles (2000). «Les images sous les mots», dans Éva Le Grand (dir.), *Aux frontières du pictural et du scriptural*, Québec, Nota Bene, p. 255-274.
- VANCHERI, Luc (2011). *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin.
- VERNET, Marc (1988). *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. «Essais».
- VOUILLOUX, Bernard (1994). *L'interstice figural*, Québec, Le Griffon d'argile.
- WETZEL, Marc (2000). *Petit vocabulaire de l'imaginaire*, Paris, Quintette.
- WUNENBERGER, Jean-Pierre (1997). *Philosophie des images*, Paris, Presses universitaires de France.



# Perspectives croisées sur la figure

À la rencontre du lisible et du visible

ANTHOLOGIE préparée par  
**Bertrand Gervais et Audrey Lemieux**

La figure est un signe dynamique aux fonctions multiples : elle est un foyer de l'attention, mais elle peut aussi servir d'interface et de relais, elle appelle et suscite des réactions et des discours, elle engage l'affectivité du sujet qui l'aborde et joue parfois le rôle de principe interprétatif. Figurer, c'est percevoir, imaginer et manipuler une forme, c'est s'investir dans des processus affectifs et symboliques. Ces développements permettent d'ouvrir des espaces sémiotiques, des imaginaires que nous pouvons investir et à partir desquels nous projetons des scènes qui sont celles, essentielles, de notre rapport au monde.

Cette anthologie aborde la notion de figure, non pas tant du point de vue de ses modes d'inscription dans un texte, dans un film ou sur un tableau (c'est-à-dire la figure en tant que trace), ou de l'ensemble des savoirs que sa connaissance convoque, mais comme signe complexe et en acte, et plus précisément comme objet de pensée. On y découvre la figure et le processus figural par l'intermédiaire d'une traversée des disciplines : les textes choisis proviennent pour les uns des études littéraires, de la sémiotique et de la philosophie, et pour les autres de l'histoire de l'art et des études cinématographiques – des disciplines qui, toutes, se sont intéressées aux signes et aux relations entre le perçu, le réel et l'imaginaire, et qui permettent de traverser la frontière, nécessairement poreuse, entre le lisible et le visible.

BERTRAND GERVAIS est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

AUDREY LEMIEUX est doctorante en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal.

EXTRAITS DE TEXTES DE :

François Aubral • Erich Auerbach • Jacques Aumont • Gaston Bachelard  
Maurice Blanchot • Gilles Deleuze • Georges Didi-Huberman • Philippe Dubois  
Bertrand Gervais • Evelyne Grossman • Félix Guattari • Michel Guérin  
Richard Kearney • Audrey Lemieux • Jean-François Lyotard • J. Hillis Miller  
François Noudelmann • Daniel Vaillancourt • Luc Vancheri • Jean-Pierre Vernant

**figura**

CENTRE DE RECHERCHE SUR  
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

PUQ.CA



9 782760 535077

ISBN 978-2-7605-3507-7