

Image dialectique, anachronisme et vérité

Il y a dans l'image, une double mise en demeure : celle qui commande le silence, et celle qui commande de parler. C'est ainsi que Jacques Derrida, à propos du roman-photo *Droits de regards* de Marie-Françoise Plissart ¹, explicite l'importance et la place du regard, dans ce qu'il fait surgir de soi, de l'autre, de la temporalité.

Dans ce qui s'échange sur ce praticable qui est celui de la séance, l'émergence de ce qui fait œuvre est questionné, cette question du regard effractant un temps indéfini est présent au sein même de toute production signifiante.

Art, temporalité

L'image n'est pas l'imitation des choses, mais un intervalle de temps rendu visible, une ligne de fracture où l'être se désagrège. Cela rejoint la conception de Walter Benjamin de l'image, stipulant que les œuvres ne brillent pas au grand jour, sur la scène de l'histoire, qu'elles ne révèlent pas les idées ni les vérités qu'elles portent, car les forces temporelles n'agissent en elles que de manière invisible. Il y a en elles un mystère. Selon Didi-Huberman, dans « *Devant l'image* », on peut comparer la structure de l'image à celle du réveil telle que décrite par Walter Benjamin. Nous regardons une image : c'est comme si nous sortions du sommeil. L'image est comme un seuil. Elle juxtapose des temps hétérogènes : le présent à partir duquel nous l'interprétons, les passés remémorés. Mais ce montage est instable, il peut se déplacer selon l'angle envisagé (matériel, psychique, langagier, désirant...).

La dialectique de l'image, son caractère tourbillonnant, c'est que l'être qu'elle montre se désagrège quand il se montre. Il y a en elle un mouvement, une déterritorialisation, une fulgurance qui franchit les horizons du temps. L'image pratique un travail d'ouverture dans l'ordre du lisible.

L'efficacité d'une image est faite d'interruptions pratiquées dans l'ordre du discours. C'est une effraction, une « mise en symptôme » qui nous contraint à prendre le risque de la parole, d'une partition à écrire. L'image produite ainsi, ouvrant notre regard, ne serait-elle pas une sortie hors du texte ? N'est-elle pas une mise à nu, une catharsis, incarnant quelque chose de l'irreprésentable et de l'invisible ?

Les images ainsi produites, ne brillent pas au grand jour, sur la scène de l'histoire. Elles ne révèlent pas les idées ni les vérités qu'elles portent, car les forces temporelles n'agissent en elles que de manière invisible. Il y a en elles un mystère. La lumière ne s'y montre pas ou seulement « de dos », à contre-jour. Tournée vers le dedans, elle ne perce pas jusqu'à la scène. Bien qu'offertes et déclarées, les images ne révèlent rien. Elles recèlent les vérités. Elles ne sauvent pas la lumière, mais sa face cachée. Ce sont les effigies d'un monde invisible.

Ce monde invisible de l'image est ce à quoi peut être confrontés le patient, de même que l'artiste, dans, tel que le suggère Tal Coat « un frémissement du passage ». Tous deux habitent le temps, ils en sont les hôtes. Travaillant la matière et étant confrontés aux étincelles, l'image surgit. Du chaos, du rien, de par la contraction du temps, le monde surgit. De ce néant mystique jaillit un point primordial, point lumière créateur d'espace et de monde.

De ce rien précédant toute création, un pas hors de l'enfermement psychique se fait.

L'image, comme hors sens !

L'image fait œuvre comme figurant l'autre, ouvrant sur une promesse, sur un « à venir ». Elle est aussi toujours d'un autre temps. Elle est l'affirmation simultanée de plusieurs temps, différents et hétérogènes. Elle déborde les limites de sa présence actuelle. Elle atteste d'un temps intermédiaire entre mémoire et promesse, promesse d'une révélation, qui se redit sans cesse et ne se produit pas, d'un messianisme inversé.

« Ignorant aussi bien le dessin que la nature je m'étais résolu à sortir des formes, des lignes, des traits, des ombres, des couleurs, des aspects qui, ainsi qu'on le fait dans la peinture moderne, ne représentassent rien [...], mais créassent comme au-dessus du papier une espèce de contre-figure qui serait une protestation perpétuelle contre la loi de l'objet créé » 2.

Il s'agit de trouver le hors sens, de trouer la matière textuelle mais sans la consumer, ni la défigurer, sans cette cruauté d'Artaud détruisant définitivement la représentation, ce qui pose d'emblée l'atelier artistique du côté de l'œuvre et du soin. Il nous introduit en effet à la dislocation, au vide, au non-représentable, au figural 3. La tension existant dans cet espace-temps n'est pas entre vérité et illusion, mais est davantage une « mise en œuvre de la vérité », son surgissement ou son avènement, son ouverture. Par là même, nous pouvons dire que nous résidons dans un espace-temps ouvert par le désir.

Ce processus créatif, permet alors d'accéder à de la figurabilité. De là, ce lieu devient lieu où de l'Autre surgit, où la matière créative devient parole, où de la feinte cède le pas à l'ordre du signifiant.

Comme le dit Lacan, « il est clair que la parole ne commence qu'avec le passage de la feinte à l'ordre du signifiant et que le signifiant exige un autre lieu – le lieu de l'Autre, l'Autre témoin, le témoin Autre qu'aucun des partenaires – pour que la Parole qu'il supporte puisse mentir, c'est-à-dire se poser comme Vérité. Ainsi c'est d'ailleurs de la Réalité qu'elle concerne que la Vérité tire sa garantie : c'est de la Parole. Comme c'est d'elle qu'elle reçoit cette marque qui l'institue dans une structure de fiction 4 ». De même que dans le discours analytique, la vérité du dire émerge, le patient approche de ce « mi-dire » prôné par Lacan, en faisant l'expérience de la « structure de la fiction ». Il pourra rencontrer alors ce réel, qui est manqué à être pour le sujet, et laissera parler la vérité en lui, cette « vérité qui parle » dans les formations de l'inconscient et les symptômes.

La fameuse phrase de Cézanne : « *Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai* », phrase écrite peu avant sa mort, ne sonne-t-elle pas aussi comme une promesse d'entame tant temporelle que psychique ? Le peintre désirerait alors restituer une vérité que la peinture « rend ». Sa peinture atteste de « l'existence de l'objet » dit-il encore, témoignant ainsi que cet objet montré est autre, qu'il expose son manque, que la vérité est autre. La vérité ne résiderait-elle donc pas dans le cadre, où il s'agit de « sauvegarder les vérités de la nuit, à l'opposé du soleil de la révélation 5 » ? Notre tâche de traducteur, comme dirait Benjamin, serait d'interpréter l'histoire, ou les histoires se présentant à nous, d'en « faire saillir des connections qui sont atemporelles ».

Profondeur de papier

Le patient, se faisant sujet de sa création, devient récepteur et interprète d'une vérité enclose dans un monde invisible. L'interprétation est le seul rapport que nous puissions avoir avec les œuvres. Ce qu'elle recueille n'est pas une clarté mais des connexions, des idées qui, en installant le savoir en elle, la « mortifient ». Ce faisant, il accède au secret de l'être, à sa vérité manquante, au caché derrière le visible, ou selon Kafka à « la profondeur du papier » où il peut se délivrer de son angoisse 6.

Ce processus de sublimation n'est rendu possible que parce qu'il est lié à une expérience de la temporalité, qui s'ouvre tant à l'artiste qui accompagne qu'à l'être en souffrance, en un temps intermédiaire, entre un « ne « plus », et un « pas encore 8 ». Cette effectivité ne serait-elle pas mémoire et promesse, lieu d'attente, topos où s'inscrit ce qui ne cesse de ne pas s'écrire ?

Ne serions-nous pas alors devant le temps, mais un temps présent qui n'est pas sans rapport à un passé, un passé vers lequel nous nous tournons, afin que cet Autrefois rencontre le Maintenant, comme à l'issue d'un rêve ? L'histoire du sujet s'inscrit dans un processus historique, passant par le ressouvenir et un certain élargissement du temps 9. Par cette possibilité d'advenue d'un espace- temps autre, lieu limitrophe où le temps se décline de façon anachronique, un réel de l'écriture, de la trace, peut advenir. Une réminiscence se produit et, comme le dit Aristote dans les *Petits traités d'histoire naturelle* 10, le souvenir suit, accompagné d'une juste émotion. Par ce ressouvenir rendu possible par le processus de création mis en jeu, l'individu découvre la perception du temps et peut se livrer ainsi au risque de la parole et de sa répétition. Il découvre une parole porteuse de sens, alliée à des images vivantes et mouvantes, le faisant sortir d'un temps infini pour entrer dans un temps indéfini, où le futur se conjugue au passé et au présent.

L'individu trouve son souffle, dans ce mouvement du temps, dans cette accumulation d'instant et d'images se succédant. Il perçoit, entend, sent, interprète le monde et produit une œuvre. Il est modelé par le temps, parlé par lui, au travers de ces manifestations psychiques symptomatiques que sont les répétitions, refoulements, lapsus.

C'est ainsi qu'il se situe du côté du désir, en lien avec les survivances qu'il fait apparaître, s'inventant créateur et producteur de formes, d'images, de rêves. Comme le dit Freud, dans la *Traumdeutung* : « Le rêve pense de préférence en images visuelles, mais non pas exclusivement. Il travaille avec des images auditives et dans une moindre mesure avec les impressions des autres sens 12. »

Si le rêve ne parle pas, il ouvre néanmoins la parole sur le langage. Les primitifs le vivaient comme une expérience aussi réelle que toute autre vécue à l'état de veille, et faisaient de ce temps du rêve un réservoir d'inspiration de leurs créations.

Epos

Pierre Fédida a retrouvé dans le récit grec épique, l'*épos*, une capacité exemplaire à « réinstaurer le mémorable 13 ». Dans l'*épos*, en effet, passent le geste comme la geste, le

souffle de la mémoire sensorielle autant que le récit de l'histoire événementielle. De même que dans la cure, l'analyste est attentif aux phénomènes de langage, l'atelier artistique thérapeutique permet à l'artiste d'accueillir, voire d'interpréter le souffle dans la lettre, comme dans le mouvement tissant une trajectoire entre le passé et le futur. C'est ce qu'énonce Benjamin, lorsqu'il demande à l'historien de « sentir » le passé comme on respire un parfum, cet « indice intime » qui passe sur les choses comme un « souffle de l'air » dans lequel vivaient les hommes d'hier. Benjamin ajoute que le désir lui-même, qui engage un futur, se modèle sur ce mouvement fluide, ce sillage de survivance : « Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie que dans l'air que nous avons respiré, avec des hommes à qui nous aurions pu parler, des femmes qui auraient pu se donner à nous 14. »

L'image est toujours d'un autre temps. Elle est l'affirmation simultanée de plusieurs temps, différents et hétérogènes. Elle se « dévoile » (*aléthéia* de l'œuvre, du poème, de la lettre) comme énigme, dans un scintillement, un affolement de temporalité. Benjamin, dans sa conception de « l'image dialectique », la définit comme une « fulguration, un cristal de temps, une boule de feu qui franchit tout l'horizon du passé ». G. Didi-Huberman 15 la commente comme une puissance de collision qui met en contact des choses et des temps, qui les télescope, les désagrège, une fragile puissance d'éclair, car après le choc, les choses replongent dans le noir de leur disparition.

Hors du continuum de l'histoire, l'image nous parvient, et s'achemine vers de l'espérance. Elle représente la « tension de l'art, vécue entre désespoir et espérance de l'homme » nous dit Levinas, dévoilement d'une vérité, de fulgurances de vérité, pris dans le tourbillon du temps, de temps hétérogènes. Nous débordons donc des limites de la présence actuelle, nous sommes dans de l'intemporel, un actuel ombré d'inactuel, toujours ouvert à l'inattendu. Et c'est bien parce qu'il existe cette ouverture, cette promesse, que quelque chose peut arriver, se produire, que de l'accident est toujours possible, et que de la parole peut surgir.

Ce que l'image fait apparaître, c'est finalement une lettre en souffrance, présentée, peut-être, dans ce que nous pourrions appeler un « autrement qu'être », appelant l'autre a fait irruption. Cette disjonction, travaillée de l'intérieur, « autorise » à de l'apparition de nouveau, de différent, reposant néanmoins sur des traces du passé. Traces, écarts, disjonctions, non-identification de soi à soi, langage, différence, vide, manques..., telles seraient les modalités d'un dire qui adviendrait alors, dans toute son originalité, sa créativité, sa nouveauté, sa temporalité autre, là encore non coïncidente. C'est de cette rupture apparente, dans cette anachronie temporelle, qu'une singularité émerge.

Au-delà d'un discours achevé, organisé, l'ouvert, l'inachevé, le non-coïncidant est ce qui occupe le devant de la scène. Les temps s'y superposent, s'enchevêtrent, formant ainsi un maillage créatif ou une poétique. De par ces accidents de parcours, de « temporalité », par les ruines qui se révèlent et s'exposent, l'image peut advenir, dans cet ouvert, et tenir sa promesse. Le processus créatif met en lumière l'ici et maintenant, le *hic et nunc*, tissé autant de faits passés, accidentés, rencontrés dans le présent, mais autorisant un avenir où ils seront projetés. L'image apparaît dans une nuit sauvée, promettant toujours l'idée d'une l'œuvre, une œuvre à venir, mais qu'on ne pourrait saisir que dans l'après-coup, dans un temps différé, un *futur antérieur*, puisant son essence dans le passé. Il n'y aurait alors pas de linéarisabilité, pas d'origine en commun, juste une succession, ou plutôt une compilation de temps différents

entraînés dans un mouvement et débordant toujours.

À travers cette confrontation avec son propre processus créatif, l'individu en souffrance peut commencer à se laisser entamer par ces temporalités se conjoignant donc, et laisser advenir les images produites par son imaginaire. S'inscrivant dans cet espace-temps autre, les notions de présence et de représentations se trouvent bouleversées. Si la nuit ne disparaît pas pour autant, un temps de présentation, d'advenue d'un mouvement psychique surgit d'elle. Cette expérience d'écriture est rendue possible par la délimitation du cadre de l'atelier artistique, laissant prévaloir du rien, du manque à être, où comme dans la cure l'infinie finitude de l'homme s'éprouve. L'approche de ce lieu d'esthétique viendrait penser « l'être avec », comme scène de l'origine, et par là même ferait œuvre.

Temps anachronique

La question du temps reste centrale, un temps entre « passé anachronique » et « présent réminiscent » faisant advenir une parole qui s'énonce depuis le passé de la mémoire. Ce temps de la mémoire, comme temps qui rend présent en figurant, n'est peut-être pas si éloigné de celui nommé par Lacan « moment pour voir », deuxième temps du « temps logique 16 », après « l'instant de voir » et le « temps pour conclure ». Si l'image, elle, ne s'inscrit dans aucun temps, dans aucun temps linéaire, mais au contraire reste suspendue entre ces différents temps, se laissant appréhender par sa seule mouvance, son processus d'élaboration se situerait, lui, entre le deuxième et le troisième temps de ce temps logique. En effet, le sujet de l'inconscient ne parlerait-il pas au travers de ce qui se dit, tant dans la parole qui en transmet l'efficacité que dans ce qui se montre ou tente de se représenter? Le temps messianique porteur de promesse, ne se nouerait-il pas peut-être aussi au troisième temps, celui du « temps pour conclure » ?

L'expérience de ce temps ne s'inscrirait-il pas sur une scène « hantée », où ce qui s'y joue est le rapport à l'autre, l'autre d'un autre temps, comme a pu le définir Derrida, en tant qu'il n'est pas présent mais ne cesse de revenir.

Cette temporalité ouverte deviendrait alors un principe de création, où l'image se risquerait à précéder notre parole, lui permettant de dépasser le seuil sur laquelle elle était arrêtée.

Fabienne Ankaoua

2.. Cité par P. Thévenin, dans P. Thévenin, J. Derrida, *Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

3. Au sens où J.-F. Lyotard, dans *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1974), le définit, c'est-à-dire que toutes les traces du primaire dans le secondaire, ou des processus inconscients dans les processus conscients, se sont ouvertes, et vivent dans un espace de « différence ». Nous sommes plongés dans un monde théologique sans théologie, une athéologie. La rupture est consommée d'avec les conceptions de beau, de sacré, d'auratique et de cultuel.

4. J. Lacan, « Subversion du sujet et didactique du désir », dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 806.

5. P. Cézanne, Lettre à Florens Christian Rang du 9 décembre 1923, dans *Correspondance*,

Paris, Grasset et Fasquelles, coll. « Les cahiers rouges », 2006.

6. « J'ai en ce moment, et je l'ai déjà eu cet après-midi, un grand besoin d'extirper mon anxiété en la décrivant entièrement, et de même qu'elle vient des profondeurs de mon être, de la faire passer dans la profondeur du papier ou de la décrire de telle sorte que ce que j'aurais écrit pût être entièrement compris dans mes limites. Ce n'est pas un besoin artistique. » (*Journal*, 19 septembre 1911, p. 161. ... compléter auteur)

8. Sur ces questions je vous renvoie au très beau livre de Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990.

9. Je me réfère au travail de Claude Rabant, « La pulsion du large : le phallus, horizon du sexuel », dans P. Landman, A. Michels (sous la direction de), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Toulouse, Erès, 2006.

10. Paris, GF Flammarion, 2000.

12. S. Freud (1900), *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, 6e éd. 1987.

13. P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent. Epos et puissance mémoriale du langage », *L'écrit du temps*, n° 10, 1985, p. 24, cité par G. Didi-Huberman, « Le souffle généalogique de l'image », *L'inactuel*, « États de mémoire », n° 1.

14. Sur le concept d'histoire, voir W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.

15. G. Didi-Huberman, « *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images* », Paris, Ed. Minit, 2000, p. 115.

16. J. Lacan, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée, un nouveau sophisme » (1945), dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 197-213.