

La peur des images

Marie José MONDZAIN

Rencontre organisée par l'association "Aussitôt dit" - Saint Etienne - 10 mars 2004

Je pourrais résumer mon propos de façon laconique en disant que dans un monde où règne la peur, plus encore où la peur est le règne, les industries de l'image que je préfère nommer industries du visible, sont les ministres et les artisans de la peur. Au cœur de ces industries je réserve le nom d'image à la modalité d'apparition sensible du monde qui permet le partage et renonce à régner.

Je décrirai deux régimes solidaires même si historiquement ils ont pu paraître disjoints, deux régimes de la peur que je nommerai l'un, la phobocratie c'est-à-dire règne de la peur qui se nourrit des images et se sert d'elles pour établir son pouvoir et l'autre, l'iconophobie la peur d'un règne de l'image qui se nourrit des dangers qu'elle nous ferait courir et qui serait même une puissance de redoublement des vrais dangers. Ce double régime de la menace, sont l'un et l'autre animés du désir de régner ou de faire régner. Qu'il s'agisse de construire un pouvoir en se réservant le monopole des visibilitées et le contrôle des émotions, ou qu'il s'agisse au contraire de condamner tout régime de visibilitées pour imposer les dictatures invisibles de la divinité, du Livre ou de la raison, la peur et l'image sont dans chaque cas solidaires d'une conception du pouvoir assise sur une appropriation régaliennne du sensible. À ces deux dictatures de la peur je voudrais opposer un autre régime, je veux parler d'une pensée de l'image qui relèverait du courage et qui reconnaîtrait sa force constituante dans la construction intersubjective. Ne faut-il pas résister à ce double règne de l'effroi et produire les signes qui nous feront partager l'instable bigarrure des apparitions du monde.. Autrement dit je voudrais établir que l'image n'est pas un règne. Que l'on fasse régner les images ou qu'on les destitue en gouvernant par la menace et par la peur ces régimes de pouvoir anéantissent la puissance des liens qui se tissent dans le visible entre des sujets désirants, c'est-à-dire parlants et imageants.

I - La Phobocratie

Ou le règne de la peur par la voie des images

Aborder les images sous l'angle de la peur n'est guère surprenant aujourd'hui puisque nous vivons dans un monde que l'on dit à la fois envahi par les images et dominé par la peur. La peur est devenue la forme sociale la plus répandue, je pense même qu'elle tend à tenir lieu de lien social et à se substituer à tout autre forme de débat et d'opération de solidarité. La peur fait lien et les formes les plus accomplies du pouvoir sont devenues des phobocraties si je puis proposer ce néologisme pour

désigner cette diffusion de la peur collective. Avoir peur ensemble donne l'illusion d'être du même avis. Vivre ensemble revient à avoir peur ensemble. Le 11 septembre sert à présent de paradigme à la fusion de tous en un sous le signe de la terreur et donc à légitimer toute violence sous le signe de la légitime défense. Désormais nous vivons dans une société où les gestes militaires et policiers ne sont plus identifiés à des agressions ou à des réponses aux seules violences subies mais comme mode de production de la sécurité contre tout ce qui menace. Le régime de la peur justifie tout geste de prévention. Le maître mot des phobocrates est : « N'ayez pas peur. ». La peur opère dans une temporalité paradoxale : celle de l'anticipation dans la durée par la représentation de la cruauté, de la douleur et de la mort à venir, et celle de l'arrêt du temps, de la pétrification devant la menace qui paralyse. En effet pour que la violence préventive se légitime elle-même il ne faut pas que le cours du temps révèle l'inexistence du danger. La peur a besoin de représentation car elle ne se nourrit que d'anticipation figurative et de suspens dans l'affect de l'effroi. Elle se distingue en cela de l'angoisse qui bute sur la disparition de toute représentation et sur l'échec de la symbolisation. Mais d'un autre côté l'immobilisation dans le spectacle de ce qui fait peur bloque tout autant la vitalité symbolique du sujet parlant. Il s'agit donc d'être à la fois spectateur et mutique. Celui qui veut faire régner la peur pour régner grâce à elle, protège la collectivité de l'angoisse mais ne l'accompagne pas dans les opérations de symbolisation donc de représentation. D'où résultent de fâcheux contresens sur les limites autorisées de la représentation alors qu'il s'agit des seuils de la figurabilité dans le spectacle que l'on donne. Montrer n'est pas représenter. La phobocratie n'est que l'industrie du spectacle terrifiant utilisée à des fins stratégiques pour légitimer les polices et les guerres.

On peut déclencher une guerre sous le seul prétexte de la peur et de la menace qu'inspire celui qu'on agresse. On attaque pour tranquilliser. Donc en général la peur est associée à des figures de la violence sociale et de la violence guerrière et terroriste et à l'ensemble des mesures sécuritaires dont les régimes libéraux s'entourent de plus en plus. S'il n'y a pas de peur partagée sans mise en spectacle alors il faut fabriquer le visage de la menace pour produire la peur qui justifie les armes. Le passage du 11 septembre à la guerre en Irak a été en ce sens exemplaire. On commence par construire la soit disant imprévisibilité absolue de l'événement traumatique, imprévisibilité toute relative comme les enquêtes l'on prouvé par la suite. Puis comme il faut tirer de cet événement toute l'argumentation en faveur d'une guerre, on produit médiatiquement et méthodiquement des représentations de la menace : épidémies, armes chimiques, armes de destruction massive. Ensuite lorsque le dispositif est assez avancé pour que la terreur se transforme en demande de protection, il faut passer à un autre registre de la figuration, celui de la guerre qui fait régner la justice et le bien. Ainsi approchons-nous ici le lien que ce système, car il s'agit désormais d'un ensemble systématisé de mesures qui gèrent un pathos collectif, le lien que ce système entretient avec les images. Les peurs dont je viens de parler sont construites et alimentées jour après jour avec des images qui figurent, illustrent les menaces qui nous environnent. Autrement dit je soupçonne que ce que je désigne du nom de système ne peut se construire méthodiquement que sur un traitement singulier du visible et même plus précisément sur une industrie visuelle

mise au service de la peur. S'il en est ainsi alors n'aurait-il pas été bien plus pertinent de parler des images de la peur, des images de ce qui fait peur plutôt que de la peur des images. D'un autre côté comment ces images de la peur constituent-elles la fidélité, la dépendance même de leurs spectateurs ? Il va bien falloir que ces images prennent en charge une économie du plaisir. En effet la vulgate la plus répandue dans le débat sur les images aujourd'hui semble plutôt se soucier du plaisir que l'on prend à l'image de la violence et aux spectacles qui font trembler. Ainsi l'interrogation portant sur la peur des images pourrait viser aussi bien les images qui font peur que la crainte des images qui, terrifiantes ou non, feraient indûment jouir.

En effet face à des images qui intentionnellement ou non inspirent la peur, on pourrait imaginer que la peur des images n'est qu'une peur au second degré, à savoir la peur de voir des images quand elles sont effrayantes. C'est sur ce mode que la plupart du temps le monde prétendu adulte, craint par exemple le spectacle des images violentes et qui font peur pour les jeunes générations. Or s'il y avait un lien entre le fait de redouter les images et leur contenu redoutable, comment expliquer que c'est au contraire le flux des images qui font peur, leur surabondance qui constitue le marché le plus rentable aujourd'hui dans l'industrie des visibilitées ? Comment rendre compte du plaisir procuré par le spectacle violent et cruel sans désigner la peur des images comme peur du plaisir qu'elles procurent ? De la même façon et pour les mêmes raisons, comment le pouvoir pourrait-il compter sur ces images pour légitimer un usage policier et militaire de la violence si elles ne provoquaient que de la répulsion et n'étant plus regardées, si elles perdaient leur efficacité rhétorique, par une réaction de déréalisation. Elles deviendraient au même titre que les fictions des figures du divertissement.

Par conséquent ce qui apparaît avec clarté c'est qu'il y a une industrie de la peur, une gestion politique des peurs produites, entretenues. Or je rappelle que c'est la politique ecclésiastique qui la première, en choisissant de régner avec les images, construisit politiquement ses messages visuels dans le culte spectaculaire d'un supplicié et le déploiement emphatique des figurations du mal et de l'enfer. La violence et la terreur furent les outils privilégiés d'un pouvoir qui promettait déjà d'apporter les remèdes de la consolation et du salut. Faire peur avec des images suppose que l'on considère les créations visuelles comme des outils de persuasion et de manipulation pathique. Ainsi les phobocraties non seulement ne craignent pas les images qui font peur mais veulent en contrôler la forme et les effets en réglant plus ou moins savamment le régime de la terreur et celui de la jouissance. C'est ce réglage qui en fait toute la subtilité jusqu'à la perversion, puisqu'il s'agit d'entretenir des mécanismes sado masochistes dont la résolution n'est ni cathartique ni symbolique mais fait nécessairement appel à la loi du plus fort. Le triomphe sur la barbarie n'est que la victoire d'une surpuissance. Vaincre la peur demande de vaincre le mal lui-même.

Les images se mettent au service de cette rhétorique doivent pour cela résoudre une tension interne : il faut montrer le pire pour provoquer l'appel au secours, il faut cacher le pire pour que le contact avec le réel ne provoque aucune mobilisation critique, aucune relève de la parole donc de la pensée. Pour que les images de la peur, ce qu'on appelle couramment des images violentes, produisent un effet de

menace légitimant une demande de protection policière ou militaire, pour qu'elles s'insèrent dans une stratégie de la menace, il faut qu'elles s'insèrent aussi dans une stratégie de la fascination et du plaisir. Il faut qu'elles ne provoquent ni répulsion ni incrédulité. Ni répulsion c'est-à-dire qu'il faut que ces images retiennent le regard et restent dans la mémoire. Il faut aussi qu'elles soient crédibles et qu'elles mettent le spectateur juste au seuil de cet état d'effroi et d'impuissance qui provoque comme chez un petit enfant, chez l'enfant qui en chacun de nous, un comportement de blottissement, d'appel à l'abri et à la sécurité... Le giron imaginaire de la censure, de la police et de l'armée opère donc bien tour à tour comme un refuge maternel et une puissance paternelle dont l'État paternaliste s'investit mais dont il ne peut s'investir qu'à condition de s'adresser à une population de mineurs infantilisés qui n'a aucune ressource critique propre face à ses désirs et à ses effrois. Il faut que ces spectateurs de l'image soient dans un état de déficience subjective qui les maintient ou les ramène à des situations archaïques, préverbales. S'il en est ainsi la question se pose alors de savoir par quelles voies s'opèrent cette transformation des spectateurs en sites désobjectivés, en sujets faibles inaptes au traitement de ses désirs et de ses peurs et surtout incapables de faire face à une réalité sans faire appel à la force d'un autre tout puissant. Ce que j'appelle sujet désobjectivé est un sujet sans parole, plus qu'un sujet infans car ce dont il s'agit c'est de projeter le regard dans le registre du cri, d'atteindre à ses fonctions respiratoires et de les réduire loin du souffle qui anime la voix, à cette suspension interminable qui produit de l'image comme un monde sans air et sans écart. La peur publique se console alors dans le simulacre d'une vie privée qui sont des fictions en studio où les acteurs exhibent en public les tourments, leurs désirs, leurs impuissances pour participer à la fabrique industrielle de la résolution collective de leurs peurs. Le fin mot des phobocraties c'est de concourir à l'anéantissement de toute possibilité d'écart, de déploiement des écarts non seulement entre les sujets mais au cœur du sujet lui-même qui est traité massivement comme une substance compacte. C'est pourquoi il faut atteindre la structuration temporelle du spectateur, il faut porter atteinte à ce qui inscrit tout sujet dans l'histoire et par là même dans la parole en produisant un monde sans clivage et sans division, en un mot un monde sans altérité. Il en résulte un double régime quotidien de visibilité par flux : montrer la guerre, le viol, la torture, la destitution de toute dignité humaine avec une complaisance commotionnelle sur des rythmes courts et syncopés, utiliser le plus possible les passages en boucle qui simulent une sorte d'homéostasie du temps, un arrêt sur schème qui anéantit l'événement. Dans le même mouvement pratiquer des industries de divertissement de toute espèce sur des rythmes répétitifs, des patterns comiques éprouvés travaillant dans les temporalités de la familiarité et de l'intime avec des parodies du ralentissement et de l'écoute. Le problème est donc de donner à voir sans représenter, donc de figurer, de mettre en scène sans ouvrir le champ de la représentation en atteignant non pas comme on pourrait le croire les seuils de tolérance visuelle mais des seuils de déploiement temporel. Ainsi que je l'annonçais plus haut la temporalité de la peur est celle de l'accélération anticipatrice et de la syncope paralysante. Rien de plus destructeur du temps et de la durée sociale que les industries des flux. Les informations visuelles apparaissent comme des objets de réalité contractée, de bout en bout signifiante et totalisante. La contraction temporelle élimine toute possibilité de représentation, d'un hors champ, à commencer par celui

qui est propre au spectateur. Le spectateur est dans le champ, il est incorporé, il est embedded comme on le disait du regard des médias durant la guerre en Irak. Il est lui-même pris et compris dans le champ du visible au rythme des apparitions et des disparitions. Par conséquent la mémoire des images ne relèvera plus d'une vie des images dans une survivance –Nachleben- psychique dont Aby Warburg qualifiait les visibilités de l'art dans la mémoire, mais d'une pure commotion sans articulation signifiante, sans concaténation temporelle.

Autant dire que la gestion industrielle de la peur est en lien direct avec la gestion industrielle de la mort. Le XX^e siècle est bien le siècle qui a affronté les formes politiques les plus extrêmes de la menace et de la barbarie. Le nazisme fut une terrible phobocratie et a fait la preuve du pouvoir absolu dont il voulait jouir dans la production du montré et du caché. Toute image pose d'emblée la question de la séparation et de la mort et met les sujets en demeure de faire ce que Freud appela le travail de deuil. Il se posait alors la question clinique du traitement de la mélancolie. On était en 1915, au seuil des plus grands deuils européens. Je voudrais simplement pointer que rien n'est plus proche de la structure mélancolique que ce dispositif audiovisuel qui arrête le temps et qui transforme tout dynamisme de la fiction en immobilité de la « fixation », j'emprunte cette orthographe à Lacan. Dans le marché de la peur et de la sécurité retrouvée, il y a une véritable gestion pulsatile des régimes dépressifs et des séquences euphorisantes. Il y a de la mélancolie et des refuges hallucinatoires dans le tissu social contemporain dans une incapacité collective à toutes les opérations de séparation dont la mort est l'épreuve initiale et finale. La demande d'images et la consommation des flux est une réponse à son tour à la dépression et les spectateurs réduits à cet état de consommation ne peuvent plus supporter d'interrompre l'effet d'addiction euphorisante de ces flux de peur d'avoir le sentiment de ne plus exister quand ils ne sont plus dans le champ. L'accélération et l'absence de toute pause produit un écrasement temporel qui soustrait les sujets au temps de la pensée, de la parole et de l'histoire. Le désir est devenu objet d'un marché ininterrompu dont la suspension entraînerait le désarroi subjectif sans que chacun ait les moyens de prendre la mesure de son effondrement. D'où le paradoxe suivant : les images de ce qui nous menace peuvent opérer comme ses antidépresseurs, dont la consommation ne peut aller qu'en croissant, dont le sevrage est angoissant et dont le suspens est propice aux passages à l'acte. Le marché des images de la peur suit donc les règles du marché de la drogue mais ici les dealers sont légitimés et même contribuent en toute impunité à la circulation de flux financiers et à des bénéfices que l'on voudrait incalculables. Les industries de programme sont les nouveaux dealers de l'addiction visuelle.

Le problème se renverse donc puisque ce qui peut faire peur ne sont pas les menaces réelles évoquées par les images à titre d'information ou de fiction, mais les dispositifs qui portent atteinte à la construction et la consistance subjective. Les images peuvent rendre fous dans certaines conditions de leur diffusion et de leur réception parce qu'elles touchent à la constitution temporelle des sujets et au respect des écarts qui les séparent de leur propre image dans le mouvement où se construit l'image de l'autre.

II - L'Iconophobie

Ou le règne de dieu et de la raison dans la peur des idoles et des simulacres.

C'est sans doute le constat de ses effondrements symboliques des sujets parlants qui a dû inspirer les grandes doctrines qui voulurent détruire le règne de l'image. Dans l'histoire des visibilités, j'ai eu l'occasion d'étudier ces circonstances où les productions visibles ont été abordées comme des menaces. Deux cas sont exemplaires méritent d'être rappelés parce qu'ils n'ont structuralement rien perdu de leur force : d'une part celui où les productions visibles sont envisagées comme des menaces directes sur le sujet parlant et symbolisant dans son rapport à la transcendance de la loi et à la constitution de l'altérité. L'autre cas est celui où les mêmes productions sont disqualifiées par le danger qu'elles font courir à la conception métaphysique de l'être donc à la consistance ontologique du monde et à la vérité. Dans le premier cas on trouve la peur et la condamnation des idoles, dans le second, la disqualification des apparences -eidola, phantasmata- et de tous les rejetons de l'imagination et du probable.

Deux iconophobies donc où la peur des images est indissociable d'une politique sécuritaire, d'une police des corps et des désirs en ce sens que la pensée hébraïque veut protéger le sujet des menaces de l'idolâtrie et que la pensée philosophique veut mettre les sujets à l'abri de l'erreur. Il n'est pas question ici de me livrer à l'analyse approfondie de ces deux postures mais seulement de repérer grâce à elles de quelle nature est la menace que fait peser l'image en faisant obstacle soit au règne de Dieu soit à celui de la vérité et de la raison.

Il est clair qu'aussi longtemps que l'on n'aura pas saisi l'enjeu de l'image dans la construction subjective, on se saisira d'elle comme d'un instrument du pouvoir et comme une menace pour la communauté si elle est laissée hors de tout contrôle. On aura donc peur des images comme on craint un règne incontrôlable et une dissémination fatale du devenir temporel. Tout à l'heure la peur conduisait tour à tour à l'accélération et à la syncope, ici l'enjeu n'est guère plus ouvert à l'histoire puisque la souveraineté des principes promet l'éternité. Avoir peur de l'image voilà ce que furent les aniconismes inspirateurs d'iconophobie. Or c'est de la disjonction entre image et visibilité que sont se sont nourries toutes les iconophobies religieuse et philosophique.

Il semble que les grands mouvements de la pensée antiidolâtrique de nature théologique et les grandes constructions iconophobes de nature noétique d'avoir défini le cadre de leur puissance sur les territoires d'un combat mené contre l'image et souvent animé par la peur des images comme on a peur de ce qui menace l'humanité dans sa propre définition. Cette peur est généralement fondée sur les menaces de séduction et d'erreur induites par un objet érotisé dans un déni d'altérité. Que ces peurs aient été fondées par la lutte contre le désir fantasmatique de retour au giron maternel semble une vérité anthropologique sur la quelle il faudra revenir au moment où j'envisagerai l'image dans sa puissance constituante de courage et d'altérité.

Dans quelles conditions les images nous menacent-elles ? Aux yeux des iconophobes, dans toutes les conditions ou presque car il n'y a que les images invisibles qui ne portent pas atteinte à la consistance ontologique du monde et à la vérité de son essence. Les deux grandes constructions théoriques hostiles aux images sont sous tendues par une iconophobie structurante mais qui ne tient sa validité que de la fiction d'un monde disjonctif. J'appelle disjonctif un système qui ne tient sa validité que de l'exclusion de tous les autres. Dans ces deux exemples qui sont l'un la théologie hébraïque l'autre la métaphysique classique, la pureté de l'eidos ne se tient qu'au prix d'un aveuglement qui trouvera sa consolation dans la rhétorique de l'éblouissement. C'est pour défendre la force et la pureté de l'image qu'on la déclare invisible en réservant tous les autres mots qui désignent les productions sensibles afin de dire qu'elles trahissent la véritable image. Tout est là : l'image étant fidèle au vrai ne peut montrer sa face ni s'offrir au regard. On fuit donc l'image pour toutes les raisons positives comme négatives, par ce qu'elle est excès de ténèbres et qu'elle est excès de lumière. Où que l'on se tourne l'image tue, y compris quand elle est divine. La terreur s'articule à la mort et à l'aveuglement. Ici on condamne les ténèbres au nom de l'erreur de l'impureté et de la mort, là on accuse la lumière de dissoudre les possibilités de la vie du regard. Il s'agit de conjurer toute cette économie de l'excès qui est la marque même de la vie des signes et de leur surabondance de vitalité incontrôlable. Ce qui fait peur ce n'est ni la lumière ni les ténèbres mais l'excès lui-même, cette puissance de débordement qui désigne le visible comme lieu du désir sans limite et sans forme. Face à l'excès de la parole, tout l'effort est porté vers la maîtrise de sa surabondance par rapport au visible par la voie de la législation et par celle de la dialectique puis de la logique. Mais comment maîtriser l'excès de l'image ? Il semble que ce soit une tâche impossible et que la condamnation de l'image forclot toute négociation avec l'indéterminé.

La pensée hébraïque est tout entière habitée par l'exigence de séparation qui conditionne l'accès de l'humanité à sa puissance de symbolisation. Faire des signes c'est travailler l'absence. L'image est saisie comme site de la présence inséparée. Elle demande que l'on renonce à elle comme on renonce à la fusion maternelle et par là-même à tout lien avec les objets dont le culte idolâtre précipite le sujet dans l'impureté et le trafic incestueux.

C'est donc au nom de l'exigence de séparation qui traverse toute l'architecture du temple comme lieu de la rencontre avec le voilé que l'image est interdite à la fabrication. Elle est le contraire de l'architecture du temple par ce qu'elle incarne l'impossibilité des écarts. Elle est d'emblée rejetée du côté de la catégorie de la maculation sanglante et de la fusion maternelle. Tout culte rendu à l'immanence du sens dans la chair de la vie est équivalent à une consommation du sang, à un retour matriciel. La peur est là qui vise les conditions mêmes de l'institution sociale et de la circulation des biens et des personnes dans une communauté contractuelle. Être un sujet humain c'est être un être de parole et d'adresse. Le monothéisme est une théologie du rapport donc de l'écart alors que les religions de l'image sont des cultes de l'immanence de la puissance maternelle, de l'immanence du pouvoir aux signes eux-mêmes. L'image est égyptienne, elle est la terre qu'il faut quitter. S'il faut casser les idoles c'est pour montrer que rien n'est plus étranger au voile que la magie

immanente aux choses propres à l'animisme. Rendre l'image à l'inanimé c'est la priver de tout rapport donc de tout sens. Dans une telle position que j'appelle de disjonction les sujets sont instruits des choix qu'ils ont à faire entre la vie ensemble dans des écarts ou la fusion mortelle sans écart. L'iconophobie est une peur qui conjure l'angoisse de castration qui résulterait des plaisirs pris dans la production et le culte des images. Toutes les procédures de séparation ne sont que la systématisation de tous les gestes et de tous les signes qui froment la construction symbolique des sujets parlants soumis à la loi du père.

J'évoquerai encore de façon aussi schématique la disjonction du visible et de l'intelligible construite par la métaphysique classique. La disqualification de l'image ne s'est pas tant exercée sous le signe de la peur des idoles et de la fusion que sous celui de la mort et de la déliaison. Dans une pensée dévouée à la souveraineté de l'Être la question de l'image n'a cessé d'agiter la philosophie tantôt pour la condamner au nom de la dispersion du multiple et de cet excès que j'évoquais plus haut tantôt pour le faire au nom d'un principe de diminution, d'amoindrissement dans l'apparition de l'étant. La critique du double comme diminution d'être ou du multiple comme indétermination des étants placent l'image dans ce champ de la démesure, de ce qui échappe à la mesure et qui ne peut en aucun cas faire l'objet d'un discours qui en maîtriserait la figure visible. Le rapport impossible est par définition l'échec du logos comme rapport. Pourtant Aristote est tout entier tendu vers cette reconnaissance du logos immanent à la sensation, du logos qui tient son mouvement du désir, du logos qui opère dans le champ passionnel. Donc l'image est bien là au bord de la légitimation de ses apparitions et de sa création comme fiction cathartique. On sait quels furent les embarras du Stagyrite pour donner à l'opsis la dignité que tout tendait à lui rendre. Disjonction donc chez Platon certes mais articulation dialectique chez Aristote : la peur est une passion fondatrice du rassemblement théâtral et ce rassemblement trouve sa légitimation dans le traitement de cette peur elle-même. Peur des images non mais conjuration du fantasmatique et de l'intime, de l'inceste à la mort.

III - Économie chrétiennes des promesses et des peurs

L'iconophobie comme l'aniconisme spéculatif sont en fait confrontés à la définition du désir d'image comme étant un désir d'objet. Tout l'effort et le succès du christianisme qui n'est d'autre qu'un monothéisme iconique, le seul de fait à produire des images en art et en politique sans craindre de ne plus régner, mais en ayant au contraire la conviction doctrinale que l'on ne peut régner sans image c'est-à-dire sans art sans politique du visible. Avec le christianisme pour la première fois on sort du régime de la peur fantasmatique pour aborder les territoires complexes où l'image n'étant plus un objet mais un site de crise intersubjectif où se joue ni l'éternité ni la vérité mais la question de la temporalité du désir. L'image ne fait plus peur, au contraire la voici célébrée avec tous les titres de gloire que l'on doit au triomphe sur l'infigurable, sur l'inceste et sur la mort. Mais, car il y a un Mais, les Pères qui construisent après Paul et après Jean cette grandeur libératrice du visible et libératrice du regard édifiant durant neuf siècles l'architecture institutionnelle d'un pouvoir temporel qui ne veut ni

renoncer aux plaisirs de l'image ni abandonner ses pouvoirs au pouvoir d'un autre, fût-ce l'empereur lui-même. On assiste donc à une longue et méthodique élaboration doctrinale qui va tour à tour gérer la distributions des plaisirs et des peurs dans le monde visible.

La pensée chrétienne a su trouver une suite dialectique aux situations disjonctives de l'iconophobie en proposant dans son iconophilie une première image non point faite pour régner mais pour libérer le regard et construire la subjectivité désirante et parlante. Les gestes du Christ libérateur de regard, rendant la vue aux aveugles et leur sang aux femmes, s'investit de la puissance masculine et filiale de produire du visible énigmatique c'est-à-dire non idolâtrique. Ce qui revient à déplacer la question de l'objet sur le sujet en considérant que ce qui qualifie une image c'est la nature du regard que l'on porte sur elle. Toute la doctrine de l'incarnation revient à statuer doctrinalement que l'incarnation n'est rien d'autre que le devenir image de la divinité. La distinction entre la chair et le corps vient alors recouper et même recouvrir la distinction de l'image comme chair et de l'objet comme corps. La rédemption de la chair c'est la transfiguration du regard sur le monde par la voie de l'image, la rédemption du corps c'est l'identification du corps du Christ au corps de l'Église. C'est donc l'institution qui donne sa visibilité rédimée et salvatrice aux institutions historiques du pouvoir temporel, et c'est l'art de l'image (en ce temps-là ce fut l'icône et l'art sacré) qui incarne le témoignage salvateur de la résurrection dans la chair du visible c'est-à-dire dans l'image. Il en résulte que l'image ne règne pas mais qu'elle va désormais soutenir un royaume, et plus encore, par la voie œcuménique, s'offrir comme modèle de tous les royaumes à construire. Ainsi si en tant qu'image, elle renonce à toute domination et offre au regard toute la liberté, en tant qu'institution ecclésiastique elle règne. Cette image régnante c'est l'image qui prêche, qui émeut, qui convainc, qui fait croire, c'est celle qui est chargée de toutes les missions de communication de la pédagogie à la stratégie. C'est elle à qui l'on demandera de rétablir les liens inaliénables avec le fantasme et avec la peur chaque fois que cette économie du visible y trouvera des moyens de conquérir et de soumettre. Elle est alors devenue le maître objet qui combat la parole et qui opposant son esprit à la lettre finit par déconsidérer la lecture et le discours. Cette image objet d'un pouvoir est peut-être la matrice de celles qui faisaient peur aux iconophobes et qui nous fait encore peur aujourd'hui puisque pour régner elle devient un moyen, un instrument, un media qui se plier devant toutes les intentions de conquête, tous les objectifs de publicité et de propagande. Cette image institutionnelle que j'appelle régime iconocratique des visibilitées est construite dogmatiquement sur le sacrement d'incorporation c'est-à-dire sur le rituel eucharistique selon lequel l'image du père, à savoir le fils peut devenir corps et donc objet d'une consommation et d'une digestion sans déchet puisque le corps qui ingère et qui digère est identique au corps digéré puisqu'il s'agit de la tête et des membres d'un même corps.

Si l'on voulait conjurer la fusion, on voit ici qu'il n'est plus possible d'y échapper.

IV - L'image n'est pas un règne

Ou le courage de l'image

Est-il inéluctable dès lors qu'il y a image que se rétablisse inévitablement les dispositifs de l'identification et de la terreur où les sujets imageants voient tôt ou tard s'effondrer tous leurs espoirs d'humanité et d'altérité ? Non seulement je n'en crois rien, mais je peux apporter la preuve du contraire pour montrer que l'image est justement à la racine même de l'humanisation des sujets et de leur socialisation. Elle est par excellence ce en quoi le sujet se constitue comme séparé au cœur de son propre regard sur lui-même et dans la triangulation qui soutient les opérations spéculaires. Je veux indiquer par là la double révélation de ces opérations constituantes à travers la clinique de la psychanalyse et à travers la paléontologie. Comme le temps me manque ici je renverrai sur le versant ontogénétique ceux qui veulent en savoir plus à la double méditation théorique de Lacan et clinique de Dolto. C'est surtout chez cette dernière que se déploie dans toute sa force la découverte de la clinique des psychoses infantiles comme traitement de la souffrance d'image. Dolto a donc été conduite à inventer la notion d'image inconsciente du corps pour désigner cette lente et complexe élaboration de l'unité du corps et de la conscience de soi par l'effet de séparations successives qui conduiront dans le meilleur des cas à la rencontre heureuse de l'image spéculaire comme image de soi comme non moi. Construction d'une distance salvatrice qui ouvre à tous les écarts existentiels. La vie ne sera désormais que cette succession de réaménagement des identifications et des renoncements, des investissements et des substitutions qui protège sans fin chacun de nous de la régression fusionnelle pour nous pousser sans fin vers le tissu intersubjectif des désirs partageables ou non. Je n'irai pas plus loin ici parce que je préfère aller ailleurs pour vous conduire à mes propositions tout autrement.

Je pourrais appeler cette partie de ma réflexion : du courage nécessaire à la création des images. Ce courage n'étant pas ici une vertu guerrière ni proprement héroïque... encore que... je choisirai de l'introduire en me mettant dans l'ombre d'une grande voix, celle de Walter Benjamin lors de sa lecture de deux poèmes d'Hölderlin. Il s'agissait pour Benjamin de comparer deux états de la poésie d'Hölderlin dans deux poèmes l'un qui s'appelle « Courage de poète » et l'autre « Timidité », l'un datant nous dit Benjamin de la maturité, l'autre de la fin de sa vie. La question que pose Benjamin au sujet de ces deux états d'un même poème est la suivante et c'est à mon sens la nôtre : en quoi consiste le noyau poétique de l'œuvre qui lui donne sa forme achevée en déterminant de façon enfin pure ce qu'est la tâche du poète, c'est-à-dire en quoi il construit la liberté de celui à qui il s'adresse dans le geste poétique de son adresse même. N'est-ce pas la question que nous posons à l'image lorsque nous demandons en quoi consiste la tâche du producteur d'image lorsqu'il donne à l'image qu'il crée la forme de la liberté de celui à qui il s'adresse ? Or la réponse de Benjamin est éclatante dans le cheminement de sa lecture : le noyau poétique de l'œuvre c'est le courage. Aussi lirai-je quelques passages de ce texte avant de donner deux exemples du courage du sujet imageant face à la peur qui entraverait notre rapport de sujet parlant au monde.

« Les deux poèmes sont liés dans leur noyau poétique, c'est-à-dire dans une certaine attitude face au monde. Celle-ci est le courage, qui, à mesure qu'il est plus profondément compris, devient moins un caractère individuel qu'une relation de l'homme au monde et du monde à l'homme... Le courage est donc de soi au danger qui menace le monde... Le courageux a conscience du danger, mais il n'en tient pas compte. Car il serait lâche s'il en tenait compte ; et s'il n'avait pas conscience du danger-il ne serait pas courageux. La solution de cet étrange rapport est que le danger ne menace pas le courageux lui-même mais bien le monde. Le courage est le sentiment de la vie propre à celui qui se livre au danger... La grandeur du danger surgit dans le courageux- c'est seulement en ce que le danger l'atteint, dans son entier abandon au danger, que celui-ci atteint aussi le monde. »

Et Benjamin un peu plus loin cite Schiller dans Les Lettres sur l'éducation esthétique :

« Le vrai secret du maître artiste consiste donc à détruire la matière par la forme... L'âme du spectateur et de l'auditeur doit conserver intacte sa pleine liberté ; elle doit être quand elle s'éloigne du cercle des enchantements opérés par l'artiste, aussi pure et parfaite qu'en sortant des mains du créateur. »¹

Comprendre le courage de l'artiste exige donc que l'on redéfinisse la vraie nature du danger qui nous menace, que l'on aille s'enquérir aux fondements constitutifs du sujet parlant de ce qui le menace dans sa constitution même. Pour cela j'ai choisi d'interroger le courage qu'il a fallu à l'homme pour instituer par un geste imageant cette relation au monde là même où son humanité était en danger. J'ai choisi d'évoquer le témoignage fondateur de la production d'image en ces temps où l'homo sapiens était massivement inscrit dans un monde « saturé de périls » pour reprendre l'expression de Benjamin. C'est un monde appelé préhistorique parce qu'il est sans trace écrite or c'est par l'image que se fait connaître l'homo sapiens, par un geste imageant où il se désigne non pas seulement dans son hominisation mais dans les gestes d'humanisation c'est-à-dire comme sujet désirant et parlant. Comment se signale-t-il aux millénaires qui vont suivre ? en inscrivant sous terre, dans le ventre souterrain du monde, au fond de grottes qui furent plutôt des lieux de sépulture que des lieux d'habitations, en inscrivant des signes dont je dis qu'ils témoignent d'une fonction proprement instituante du visible et de l'image. Je veux tout particulièrement parler des mains positives et négatives que l'on voit apparaître dès les grottes Chauvet, c'est-à-dire il y a environ 32000 ans. Ce qui m'intéresse ici ce n'est pas l'interprétation des formes et les hypothèses portant sur le sens rituel, magique ou chamanique de ces signes. Ce sont les gestes et les signes choisis comme traces des gestes. Quels sont ces gestes imageants ? ce sont les gestes d'un homme debout face à la paroi du monde, dans une situation d'enfermement matriciel et là dans un face à face non spéculaire avec l'hétérogénéité de la nature, l'homme tend le bras, prend appui à distance d'un bras sur la roche dont il se sépare sans la quitter encore, puis la bouche pleine de pigments, il souffle et obtient par la technique du pochoir, l'empreinte de sa main qui ne sera image à condition bien sûr que le geste suivant soit celui du retrait. Cet enchaînement de gestes qui met au monde le plus pur portrait de soi, non celui de son visage qui aurait simulé l'effet d'un miroir pour le regard de

¹ Cf. Walter Benjamin, Œuvres, I, Folio essais, Gallimard, Deux Poèmes de Friedrich Hölderlin, page 117 à 124

l'autre, une ressemblance entre le signe et les regard porté sur ses signes, le plus pur portrait de soi est celle de la main qui fait l'image et qui renvoie à son producteur l'empreinte de son absence. L'image qui se donne au regard des millénaires n'est pas la mimétique du regard mais la scénographie d'une métaphore. Je dis métaphore car ce morceau de corps qu'est la main n'est fragment de l'homme valant pour un tout, une métonymie, mais l'empreinte de celui qui se sépare du tout. Si j'ai insisté sur l'enchaînement des gestes c'est pour désigner cette entrée du sujet de la préhistoire dans l'histoire. Nous ne sommes pas ici dans le champ d'avant l'histoire, dans une scène originaire. Au contraire c'est la rupture avec l'originaire qui s'inscrit d'emblée à l'origine de l'art. L'origine de l'art est la rupture avec tout art des origines, ainsi en va-t-il de l'image. Il n'y a pas d'image originaire mais un geste, un site de provenance de l'homme qui ne tire son sens que d'indiquer sa destination. La dissemblance constituante de la séparation désigne d'emblée le faiseur de signes comme un sujet symbolisant au seuil du monde dont il se sépare tout en constituant dans une scène contractuelle le monde de la représentation du séparé. L'homo sapiens, le sujet de l'autoportrait en forme de main se trouve à la croisée la plus vive de ce que le christianisme essaya de concevoir en inventant les images achiropoïètes c'est-à-dire les images non faites de main d'homme par ce qu'elles étaient de pures empreintes. La doctrine chrétienne dans son désir de s'appropriier la genèse de l'homme tant dans son origine que dans sa destination, n'a rien trouvé de plus pertinent que de proposer au regard collectif une image de l'homme non faite de main d'homme afin de l'attribuer à la seule main de Dieu. Ici bien au contraire au seuil même que franchit l'homme pour devenir humain l'image faite de main d'homme se sépare de l'espace matriciel et de l'espace naturel pour fonder les opérations symboliques de la culture. Nos mains se mettent au service de la séparation, séparation d'avec la terre, d'avec la mère, d'avec la nature. Je vois ici le geste du grand courage poétique dont parlait Benjamin à la lecture d'Hölderlin.

Cette opération silencieuse dont nous recueillons les signes me semble être l'une des manifestations les plus puissantes des enjeux de l'image dans son rapport avec la peur, dans le déploiement de sa force face aux menaces. L'homme s'y déclare fragile et désigne d'un coup le danger fondamental qui menace l'humanisation donc le devenir humain lui-même. Le geste imageant institue la temporalité de l'humanité elle-même. C'est bien de cet anéantissement du temps qu'il s'agissait lorsqu'en début de cette réflexion lorsque je signalais que la phobocratie régnait par écrasement de toute dimension temporelle en anéantissant la situation de chacun de nous dans une histoire à la fois intime et partagée. L'iconophobie provoque le même désastre à partir d'une autre position en faisant régner l'éternité anhistorique de la transcendance ou l'atemporalité d'une rationalité souveraine. L'image n'est pas un règne par ce qu'elle est le signe de la temporalité et qu'elle s'inscrit toujours sur un seuil. Quand l'image est geste de liberté c'est-à-dire d'arrachement et de séparation, elle se donne comme avenir indéterminé pour tous les regards qui la recueillent. Telles m'apparurent ces mains sur les parois des grottes. Leur interprétation n'a aucune importance en regard du destin qui se joue dans les gestes qui les ont déposées. Cette destination s'indique elle-même comme dans le poème d'Hölderlin analysé par Benjamin en 1914-1915, en des temps où l'humanité allait se mettre elle-même en danger dans des violences et des barbaries croissantes. Le poète

apparaît à benjamin comme celui qui doit risquer sa propre vie pour laisser derrière lui l'empreinte d'un courage dans le devenir humain.. « le poète n'a plus à craindre la mort, il est un héros parce qu'il vit le centre de toutes les relations ». Ce que je veux dire pour terminer c'est que l'image, plus encore ce que je nomme le courage d'image, la vertu imageante qui nous constitue comme êtres séparés, n'est autre que la dimension poétique de toute image. Rien de plus étranger à la peur que le geste d'art, rien de plus étranger à la peur que la pleine conscience du danger que nous courons en perdant notre solitude d'humain. En ce sens je crois que la poésie d'Hölderlin a une puissance phylogénétique qui fait résonner chaque mot comme un geste d'inscription de l'humanité dans son propre destin, infiniment fragile et infiniment menacé. En des temps qui sont les nôtres la peur est devenue l'instrument de la ruine de toute pensée, la sécurité a pris la place du courage en ces temps où l'isolement rend inapte à la solitude le poème d'Hölderlin résonne pour nous comme pour Benjamin avec une force étonnante ; On y entend l'écho d'une fondation de la communauté intimidée par le monde et qui pourtant ne tremble pas devant lui. L'homme se mesure à ce qui le menace. Je dirai volontiers que l'image manifeste dans le visible la mesure que nous prenons de cet affrontement avec le monde. L'image est bien entre le monde et les dieux, comme le poète dans le mouvement ininterrompu qui lie et qui délie nos liens à la fois ténus et solides avec le sens.

Je crois que l'on peut écouter l'énigme de ce poème comme on regarde les images rupestres c'est-à-dire comme une injonction à ne plus avoir peur sans perdre un seul instant la conscience du danger.

Tel est le poème intitulé « Timidité » mot qui dit la crainte, la réserve et qui ouvre que l'énigme du courage

« Ne te sont donc connus de nombreux vivants ?

Sur le vrai ne va ton pied comme sur un tapis ?

Va, mon Génie, avance

Nu dans la vie et n'aie souci

Ce qui advient te soit tout entier opportun !

Sois à la joie accordé, ou qu'est-ce donc qui pourrait te blesser, ô cœur, et quoi

T'atteindre là où tu dois aller ?

Car depuis que des hommes aux êtres célestes pareils, gibier solitaire,

Et les êtres célestes eux-mêmes au recueillement furent conduits

Par le chant et le chœur

Des princes selon leurs races, nous aussi,

Nous les langues du peuple, fûmes volontiers chez les vivants

Où beaucoup s'assemblent, joyeux et à chacun pareils
À chacun ouverts ; ainsi est, certes,
Notre père, le dieu du ciel,

Qui au jour pensant laisse chacun, pauvre ou riche prendre part
Qui, au détour du temps, nous qui nous endormons,
Debout, de ses lisières
D'or, tels des enfants, nous tient .

Bons nous sommes aussi pour quelqu'un et à quelque chose destinés
Quand nous venons avec art, et des êtres célestes quelqu'un nous apportons.
Mais
Nous-mêmes apportons de convenantes mains.

Je n'ai pas la prétention de faire mieux que Walter Benjamin pour ouvrir au sens de cet étrange poème dont pourtant chaque mot résonne pour moi comme un tocsin originaire. J'y entends que l'image comme le poème est chose timide craintive et fragile en son retrait redoutant de céder à ses propres enchantements pour ne pas perdre sa puissance de liberté et d'indétermination, voilà pourquoi je pourrais conclure en disant que toute grande image n'est jamais une chose qui règne ni qui se laisse asservir, elle n'est jamais qu'un geste dont la trace désigne une exigence et inscrit une destination .