

De l'iconographie : Jean-Luc Nancy et la question de l'image

Federico Ferrari

Volume 51, Number 2, 2015

Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1031233ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1031233ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrari, F. (2015). De l'iconographie : Jean-Luc Nancy et la question de l'image. *Études françaises*, 51(2), 147–162. <https://doi.org/10.7202/1031233ar>

Article abstract

The present article explores the relationship between writing and the image or, better yet: the very possibility of iconography. In our time, Jean-Luc Nancy has shown this possibility at work. Thus, this essay deals with his thoughts on the image. Each thinker embodies an opportunity of thought: there is nothing to “reconstruct,” no theory to clarify, explain or illustrate. Instead, we must reactivate thinking, recover its unexpressed potentiality or at the very least those potentialities expressed merely in terms of a determined totality, in terms of a specific voice's chords. Jean-Luc Nancy's work—especially the part of its “body” devoted to the image—does not depart from this rule. We therefore reread his writings on the image in light of art history and Panofsky's iconological thought in order to outline the possibility of iconography as figurative thinking, as an ontology of the image: a practice of iconography capable of exposing itself to the very question of thought and of calling to account the meaning of thinking—thinking by means of images and through images.

De l'iconographie : Jean-Luc Nancy et la question de l'image

FEDERICO FERRARI

Chaque penseur est une occasion de penser. Il n'y a rien à « reconstruire », il n'y a aucune théorie à clarifier, à expliquer ou à illustrer. Il y a plutôt la nécessité impérieuse et irréfragable de réactiver une pensée, de rendre à cette pensée ses potentialités inexprimées ou exprimées seulement selon une tonalité déterminée, selon les cordes d'une voix particulière. L'exercice de pensée qu'on développe quand on rencontre l'œuvre d'un autre penseur est peut-être semblable à l'exercice accompli par un interprète musical : on a une partition, des indications, une histoire des différentes interprétations, mais le problème musical que la partition soulève reste inchangé, riche et inépuisable, comme s'il venait de jaillir de la plume du compositeur.

L'œuvre de Jean-Luc Nancy, et encore davantage la partie de son corpus dédiée à l'image, n'échappe pas à cette règle. Dans mon cas, en outre, les choses sont encore plus compliquées parce que, pour des raisons dont il ne vaut pas ici la peine de retracer la genèse, il m'est arrivé de participer à cette œuvre, d'y contribuer d'une manière qui fait que, parfois, il m'est difficile de démêler le « mien » du « sien », de comprendre où j'ai pu écrire à partir de lui et où lui a pu écrire à partir de moi, bien qu'il y ait, comme cela apparaît clairement, une certaine asymétrie due ne serait-ce qu'à la différence d'âge, à nos formations différentes, à la différence de nos capacités de pensée, etc. Peut-être, cependant, ce problème est-il un faux problème, puisque nous avons tous les deux simplement écrit *à partir* des images. Ce sont les images qui ont donné vie à une écriture commune. Seulement les images.

Aucune théorie antérieure, aucun schéma, aucun appareil conceptuel à «appliquer», mais bien plutôt la simple *exposition* aux images, à leur surface poreuse, à ce qu'il nous est arrivé d'appeler leur *peau*¹. Il est probable qu'aucun autre texte commun n'aurait été possible, sinon précisément celui à *partir* des images. Et c'est sur cette écriture *par* les images ou cette écriture *avec* les images, cette icono-graphie, que je voudrais essayer de réfléchir ici.

1. L'énigme iconographique

Comme on le sait, Erwin Panofsky, avec l'introduction et le refoulement ultérieur de la question d'une «iconographie en un sens plus profond²», a mis au centre de l'histoire de l'art la question d'une interprétation iconographique ou iconologique de l'art. Les événements qui ont conduit à ce qu'une méthodologie historico-interprétative comme l'iconologie s'affirme revêtent un certain intérêt pour comprendre la question de l'image, comme il nous semble qu'elle émerge dans l'œuvre de Nancy, bien que ce dernier ait sans doute, vis-à-vis des images, une attitude qui a peu à voir avec la tradition de l'histoire de l'art du xx^e siècle.

En 1939, Panofsky décide de rassembler un nombre significatif de ses essais de jeunesse pour faire connaître son œuvre aux États-Unis, où il s'était établi en raison de la précipitation des événements dans une Europe déchirée par l'affirmation expansionniste du national-socialisme. Le recueil est significativement intitulé *Studies in Iconology* et publié par Oxford University Press de New York. Dans l'introduction, Panofsky jette les bases de la méthode iconologique. Cette introduction sera ensuite republiée, avec d'amples modifications, en 1955 dans un nouveau recueil intitulé *Meaning in the Visual Arts*³. Entre

1. Nous faisons ici référence à notre texte *Nus sommes. La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002 (rééd., Paris, Klincksieck, 2007) et à son édition italienne, avec quelques variantes, *La pelle delle immagini*, Turin, Bollati Brighieri, 2003. [Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy ont également cosigné deux autres ouvrages, *Iconographie de l'auteur* (Paris, Galilée, coll. «Écritures/Figures», 2005) et *La fin des fins. Scène en deux actes* (Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015). (N. d. É.)]

2. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 8 ; *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbet et Bernard Teyssèdre, présentation de B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967 [1939], p. 21. Traduction modifiée. (N. d. T.)

3. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City (New York), Doubleday Anchor Books, 1955 ; *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. fr. Marthe et Bernard Teyssèdre, avant-propos de B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

ces deux versions du texte et les rééditions ultérieures des *Studies* de 1962 et 1965, il se joue quelque chose qui a à voir avec une sorte de refoulement originaire à l'intérieur de la méthode iconologique telle que nous la connaissons et telle qu'elle s'est affirmée dans les grands systèmes universitaires et éditoriaux. C'est comme si une case de la théorie interprétative panofskienne restait subrepticement vide, créant une instabilité inévitable, quoique cachée, dans le système tout entier.

Que se passe-t-il donc ?

Panofsky, en 1939, avait proposé une méthode interprétative de l'art qui, s'opposant à l'«analyse formelle» exclusive, trouvait son fondement théorique dans l'œuvre de Wölfflin et mettait au centre de la recherche une attention particulière à la question fondamentale d'une novatrice lecture symptomale de l'œuvre d'art. Pour le Panofsky de ces années-là, le problème iconologique n'était pas tant, en effet, celui de la nécessité d'une utilisation plus importante de différents savoirs pour la compréhension de l'œuvre. Pour l'historien de l'art, issu de la tradition allemande et catapulté dans le monde universitaire américain, il ne s'agissait pas, autrement dit, d'enrichir l'analyse formelle ou l'*expertise* des *connaisseurs* avec une série de savoirs, comme le savoir historique ou le savoir philosophique, capables de pénétrer plus en profondeur ce que, avec Hölderlin et Hegel, nous pourrions appeler l'«esprit du temps», le *Zeitgeist*. Si le problème iconologique s'était limité à cela, il ne se serait en définitive pas beaucoup distingué d'une accélération radicale de l'historicisme, d'une part, et d'une sociologie ou psychologie de la culture, d'autre part. Ce qui émergeait en revanche, et émergeait d'une manière inquiétante des pages de Panofsky, c'était le problème d'une dimension inconsciente – mais d'un inconscient qui dépasse celui de l'individu, qu'il s'agisse de l'auteur ou du récepteur de l'œuvre – qui, dans l'œuvre d'art, se serait exprimée par des symptômes. Si, en effet, l'«iconographie au sens restreint du terme», qui présuppose à son tour une «description pré-iconographique ou pseudo-formelle» (histoire du style), se limite à une analyse des images, comprises comme un ensemble d'histoires et d'allégories, devenant donc une sorte d'histoire des types, l'«iconographie en un sens plus profond⁴», qui dans l'essai de 1955 sera définitivement définie par le terme d'«iconologie», est une histoire des symptômes culturels.

4. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 8 ; *Essais d'iconologie*, p. 21. Traduction modifiée. (N. d. T.)

L'art, selon la méthode iconographique panofskienne, devient donc une histoire symptomale des « *tendances générales et essentielles de l'esprit humain*⁵ ». L'iconographie en un sens plus profond serait presque à conjecturer comme une iconographie du profond, c'est-à-dire capable de faire réaffleurer ce qui reposerait au fond de l'image. L'iconographie prendrait la forme d'une sorte de pertuis capable de mettre en communication le fond des images et leur peau. Ce que Panofsky, dans le sillage de son maître Aby Warburg, mettait sous les yeux des historiens de l'art de ce temps-là, c'était la nécessité d'un nouveau regard sensible aux symptômes, aux effractions de forces et impulsions (*trieben*) qui, du profond de l'image, se manifestaient à sa surface, donnant lieu à des spasmes difficiles à interpréter à travers les grilles préétablies et codifiées de la tradition. Il n'était plus possible de regarder le corps de l'art comme un ensemble ordonné de formes ni comme un objet surgi mystérieusement par un acte créateur du génie, ni comme une simple énigme érudite à résoudre à travers un système complexe d'analyses. Il était désormais nécessaire de s'interroger sur ce qui, dans les images, échappe à une simple classification, possible à travers les différents savoirs ; un travail de synthèse iconographique était nécessaire, capable de conjointre, de mettre ensemble, tout en respectant cependant les césures, les fractures, les déchirures et les cicatrices que les symptômes laissaient apparaître sur la peau même des images et qui en constituaient, au fond, la physionomie particulière et, chaque fois, non susceptible d'être répétée. Autrement dit, il ne s'agissait pas d'abolir l'incompréhensible de l'œuvre, mais de créer l'espace pour que celui-ci puisse réellement s'exprimer.

On le sait, Panofsky renonça à la radicalité de son intuition première et l'histoire de l'iconologie devint celle que nous connaissons aujourd'hui, une sorte de discipline de grande érudition, fondée sur une connaissance profonde de la littérature et de la mythologie, tant de l'Antiquité classique que du Moyen Âge et de la Renaissance ; une discipline qui, plus qu'elle ne s'interroge sur ce qui, invisible, permet la visibilité de l'œuvre, se concentre sur la résolution des énigmes de l'art, cherche à reconstituer les significations perdues des arts visuels. L'iconographie du profond s'est entièrement dissoute dans la signification, dans les arts visuels. C'est comme si l'art était devenu une énorme énigme, une énigme-feuilleton dont il s'agirait de renouer les

5. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 16 ; *Essais d'iconologie*, p. 29. C'est Erwin Panofsky qui souligne.

filis afin de parvenir à un dessin achevé, dans lequel tout serait enfin clair. Comme si les œuvres étaient seulement des étapes ou des indices d'un casse-tête plus vaste qui attendrait d'être déchiffré, à travers la somme infinie des savoirs dans l'intuition synthétique de l'historien de l'art. L'œuvre comme signification cachée, celée et attendant d'être dévoilée : non plus l'inquiétude du symptôme mais la curiosité de l'énigme. Telle est la trajectoire de pensée qui a conduit l'histoire de l'art du dépaysement d'une histoire symptomale aux certitudes d'une rationalisation toujours plus grande de l'histoire, rationalisation qui passe par l'érudition et la reconstruction d'une mémoire de l'origine qui devient bientôt mémoire *originale*, à opposer aux divagations des poètes, philosophes et écrivains, lesquels, c'est bien connu, parleraient sans savoir de quoi ils parlent, en proie à des accès de folie herméneutique bien au-delà de toute signification historiquement vérifiable.

L'iconologie – que Panofsky avait introduite pour soustraire l'iconographie du champ de la simple description de l'œuvre et donc pour desceller cette méthode alors sclérosée que les historiens utilisaient pour se rapporter au phénomène de l'art – devient, par une ironie du sort, le seul sceau utile pour pouvoir se dire autorisé à parler de – et à écrire sur, *d'une manière correcte et fondée* – la signification des œuvres d'art. L'iconologie est une *science*, une science des images, loin de tout subjectivisme descriptif.

Et pourtant, à soixante ans de distance, tout en reconnaissant d'immenses mérites à l'œuvre de relecture de la tradition que la méthode panofskienne a génialement introduite, on ne peut que rester encore troublé devant les symptômes que les œuvres continuent, presque insoucieuses du discours dominant, de manifester. La dimension de la signification semble, en effet, inapte à rendre compte de ces voix spectrales et silencieuses que le corps de l'art continue de faire surgir où l'on s'y attend le moins. C'est peut-être vraiment vers un nouvel accès, un accès de sens, à la limite du délire interprétatif ou d'un excès d'imagination, que l'on devra se tourner pour dialoguer de nouveau avec les images, pour de nouveau demander compte de leur *Wesenssinn*⁶, du sens de l'essence, de leur statut ontologique, plutôt

6. Dans l'article de 1932 qui sera à l'origine de l'introduction des *Studies*, article intitulé « *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* », paru dans *Logos*, XXI, 1932, p. 103-119, Panofsky écrit que « la tâche la plus haute de l'interprétation est de pénétrer dans cette strate ultime du "sens de l'essence" [*Wesenssinn*] ». (Cf. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. fr. sous la direction de Guy

que gnoséologique. C'est à partir de ce dialogue, de cette tentative de résonance silencieuse que peut se comprendre le parcours de pensée sur les images de Jean-Luc Nancy.

2. L'évidence

« Claire et distincte, l'image est une évidence⁷ ». Dans cette affirmation laconique est, je crois, contenue toute la question de l'image, telle qu'elle émerge dans l'œuvre de Nancy et telle qu'il nous reste à la penser aux confins d'une iconographie du profond. Cherchons donc à articuler la question de l'image à partir de là.

« L'image est une évidence », écrit Nancy. Cela signifie qu'il n'y a image que lorsqu'on se trouve en face d'une évidence, de quelque chose qui n'entre pas dans le champ sémantique des significations, c'est-à-dire du renvoi signifiant. L'image est de l'ordre de la simple présence, de ce qui est immédiatement exposé au regard, dans l'impossibilité d'une fuite latérale ou en arrière, vers une sphère signifiante présumée, bien que l'évidence soit toujours d'« une vérité, non pas en tant que correspondance avec un critère donné, mais en tant que saisissement⁸ ». Évidence d'une vérité au-delà ou en deçà des significations, d'une vérité à prendre, à saisir dans l'éclair d'une image qui passe dans le regard. D'une vérité qui est donc « plus qu'une vérité : une existence⁹ ». Évidence, donc, de quelque chose qui n'est jamais déjà donné, mais qui vient à la présence, de quelque chose qui est, existe, dans l'acte de venir : « l'évidence de ce qui vient à se montrer¹⁰ ». Si, en effet, la sphère de la signification est caractérisée par un renvoi qui porte la question du sens de ce qui est devant les yeux dans une autre dimension, plus profonde et cachée mais nécessaire pour la compréhension du fait, la question de l'image est précisément, au contraire, celle d'un étant qui est sans renvoi, sans justification ultérieure en dehors de ce qui apparaît, de ce qui se manifeste dans toute son évidence

Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 252.) Sur cette ambivalence panofskienne, on peut voir la toujours belle et profonde introduction de Giovanni Previtali à l'édition Einaudi des *Studi di iconologia* (Turin, Einaudi, 1999).

7. Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 30.

8. Jean-Luc Nancy, *Abbas Kiarostami. L'évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001, p. 43 (rééd., Paris, Klincksieck, 2007). Nous citons ici la première édition.

9. *Ibid.*, p. 45.

10. *Ibid.*, p. 19.

sur sa surface même. Quand, en effet, la question de l'image entre dans le champ de la signification, selon Nancy, il n'y a pas, à proprement parler, image, mais seulement « décoration » ou « illustration »¹¹. Autrement dit, l'image, en ce dernier cas, illustre une signification et, ce faisant, perd le statut ontologique propre de l'image, qui est précisément caractérisé par l'absence de signification.

L'image n'est pas un langage figuratif qui aurait pour but de transcrire, de manière allégorique, les significations d'une pensée, que ce soit celle d'un auteur ou celle d'une époque, selon un cercle où l'artiste transformerait des significations en images pour ensuite les laisser à un récepteur qui devrait les retransformer en significations et plus exactement dans les significations que cet artiste y aurait insérées. Comme si, précisément, l'art était une énigme à décrypter pour remonter aux significations originaires. Une énigme dont l'historien de l'art serait l'expert ou le grand prêtre et dont, avec effort et génie, il posséderait la solution.

Mais si l'image est étrangère à la sphère des significations, qu'est donc une image ?

L'image est ce qui *se tient* dans le regard, qui, avec sa présence solide, permet à la vue de regarder. Nous pourrions également dire que l'image est ce sur quoi le regard achoppe, interdisant à la vue de toujours passer « outre », d'aller au-delà de ce qu'elle voit. Le « scandale » de la vue, voilà ce qu'est une image. L'image, en effet, en empêchant la vue, en la faisant achopper sur elle-même, en l'exposant à son point aveugle, au médium invisible qui permet de voir, ouvre le regard, ouvre la possibilité d'un regard. L'image est donc en même temps une fermeture et une ouverture : la fermeture de l'horizon de la vue et l'ouverture du regard sur la présence singulière, sur son évidence.

L'image doit donc nécessairement avoir une opacité par rapport à l'ouvert de l'horizon visuel dans lequel tout est plat, tout est à portée de la main et rien n'est vraiment au point. L'image doit, en quelque sorte, se détacher de l'horizon, doit permettre à la vue ce détachement qui donne à voir, qui permet enfin de regarder. L'image est ce qui « reste à l'écart » et qui ne peut être touché et manipulé comme une chose. En ce sens, l'image est le *distinct*, ce qui met une distance entre soi et le monde, entre nous et le monde, et, du même mouvement,

11. Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, p. 30.

nous permet d'avoir un monde en perspective, un monde de présences réelles et qui résistent à toute théorie de la vision.

L'image n'est donc pas une chose, mais une opacité, une sorte de condensation de l'atmosphère due à une décharge électrique : « ce qu'elle donne ainsi est d'abord une force, une intensité, la force même de sa distinction¹² ». La force que l'image *est* en définit le statut. Non pas, donc, un moyen pour transmettre des significations celées mais une force qui rend la vue opaque pour donner à voir, pour permettre le regard. En un certain sens, l'image voile la vue, comme une sorte de cataracte qui ne fonctionnerait plus, et, ce faisant, elle permet de penser la chose, de voir la chose avec les yeux de la pensée, laquelle, évidemment, est bien plus vaste que la sphère des significations.

Ce que fait l'image, c'est *donner présence* au monde, rendre le monde à la présence réelle et injustifiable que celui-ci *est*. En ce sens, c'est dans l'image et à travers elle que *tout est ce qu'il est*. Elle ne crée pas un monde au-delà du monde, un monde sur le monde ou une copie de monde, son simulacre ou son double, mais elle rend le monde à ce qu'il est dans sa présence nue, elle le ramène à son indigence de significations données ou, pour le dire autrement, à son infinie puissance. En le rendant à sa condition d'indigence de significations, elle l'ouvre à sa surabondance de sens et d'être. Pour utiliser une terminologie qui a agité la pensée du xx^e siècle, l'image *donne être* à tout ce qu'il est. Elle en montre le *sens de l'essence*, son *Wesenssinn*, comme l'écrivait Panofsky. Ce mouvement de monstration passe par son opacité, par la décharge d'énergie qu'elle libère au contact de la vue. En un certain sens, donc, la monstration du *sens de l'essence* est aussi un brouillage du monde des significations. Le sens de l'essence, loin d'être l'explication ultime et fondatrice, est un dépaysement des certitudes signifiantes.

L'image n'est ni une chose ni une pensée, mais une force, un médium entre les deux. Nous pourrions même dire que l'image est la force qui permet à l'œil d'échapper à la force gravitationnelle des choses enfoncées dans l'horizon signifiant du monde pour s'ouvrir au regard, à la vision de l'invu du monde, de ce qui reste non encore vu dans chaque vision, une sorte d'inconscient de la vue. L'invu est précisément la surabondance de sens que la décharge de l'image libère dans le frottement qu'elle crée entre le regard et le monde. Et puisque la décharge se répète à chaque contact entre regard et monde *dans* le

12. Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, p. 13.

médium de l'image, l'invu s'avère inépuisable et la vision jamais achevée. L'invu est peut-être proche du « quelque chose d'autre¹³ » dont l'œuvre d'art serait symptôme et dont Panofsky cherchait à explorer les confins dans son essai de 1939. Précisément, quelque chose d'autre, quelque chose de toujours autre et qui a à voir avec une altérité changeante et en devenir. Cette altérité qui, comme nous l'avons dit, permet un regard à travers l'image.

L'image est le lieu de cette ouverture imageante sur cette altérité qui en vient à dissoudre le fond rigide et fixe des significations dans lequel la vue tend à se fossiliser.

Au fond de l'image il y a l'imagination et au fond de l'imagination il y a l'autre, la vue de l'autre, c'est-à-dire la vue sur l'autre et l'autre en tant que vue – qui s'ouvre aussi, par conséquent, en tant qu'autre de la vue, non-vue pré-voyante. [...] L'image est tout d'abord autre et de l'autre, altérée et altérante. Elle donne l'autre selon lequel le même peut être montré¹⁴.

3. Le médium de l'image

L'image est donc l'expérience d'une altérité altérée et altérante qui conduit le regard à percevoir soi-même, à se percevoir, comme dans un miroir, en tant que regard de quelqu'un qui regarde l'étrangeté du monde, sa présence évidente, toujours floue et toujours fuyante. L'image est en elle-même a-signifiante, elle fait office de pur médium, de surface réfléchissante pour autre chose, pour tout cet autre que le regard, enfin conscient de soi, est capable de contenir. C'est proprement pour sa propriété réfléchissante, pour cette specularité particulière qui est la sienne, que l'image est aussi un lieu de la pensée, de la spéculation. En un certain sens, c'est proprement dans l'image que la pensée endosse une réalité. « Il ne s'agit pas de la fascination de l'image : il s'agit de l'image en tant qu'elle ouvre sur le réel et en tant qu'elle seule ouvre sur lui. La réalité de l'image est l'accès au réel même¹⁵. » On pourrait aller jusqu'à dire que l'image indique le lieu de l'hétérogenèse de la pensée. La pensée ne se forme pas dans l'intériorité d'un esprit, elle ne dépend pas d'une autodétermination de l'intellect, mais elle naît dans l'extériorité de l'image. C'est là, dans le mouvement par

13. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 8 ; *Essais d'iconologie*, p. 21. Traduction modifiée. (N. d. T.)

14. Jean-Luc Nancy, « L'imagination masquée », dans *Au fond des images*, p. 176.

15. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 17.

lequel l'image se découpe sur l'horizon ou sur le fond de la vue, que la pensée prend une physionomie et passe de sa condition de pure possibilité à une pensée déterminée et formée. Dans l'image se comble le hiatus entre puissance et actualité. L'image est le vecteur qui pousse la puissance vers la réalité. Dans l'image, la pensée trouve un monde déterminé, elle trouve l'objet sur lequel penser ou la chose même de la pensée. Si la pensée, en effet, est la puissance absolue et indéterminée, ce qui est perpétuellement en état de puissance et qui est donc ouvert à la possibilité de penser toute sorte d'altérité, c'est cependant seulement à travers l'image que la pensée accède à la réalité, qu'elle passe à l'acte en se déterminant dans une idée. La réalité de la pensée, le mouvement par lequel elle se fait réelle, va donc bien au-delà de celle d'un petit *ego* pensant, mais elle a plutôt à voir avec la prolifération anonyme des images, avec un mouvement de l'apparition à la disparition qui, plus qu'à une gnoséologie, renvoie à une ontologie, à un savoir de l'être ou du réel. Le problème du sujet connaissant ou de celui que nous appelons ici le « regard » est seulement le reflet d'une pensée anonyme et indéterminée qui se reflète dans l'obstacle réel de l'image. Penser signifie se porter à la hauteur d'un regard, d'un regard capable de comprendre, de prendre-avec-soi, la réalité opaque de l'image : « porter un regard à l'intensité d'une évidence et de sa justesse¹⁶ ». C'est seulement quand le regard est capable de faire sienne l'évidence de l'image que l'homme accomplit l'expérience d'un regard, d'un regard pensant. C'est dans l'image que la pensée se fait forme et non pas dans la subjectivité d'un esprit ou dans l'intellect singulier. Être un *Je* pensant signifie faire l'expérience de l'obstacle de l'image, d'une extériorité qui brouille la vue.

À l'intérieur de cette ontologie aux confins incertains et restant à explorer, et dont Averroès a seulement tracé les premières cartes, les images endossent un rôle majeur. Elles ne sont pas la simple cause efficiente de la pensée, mais le lieu, le *topos* ontologique, dans lequel la pensée accède à la réalité, se fait réelle. C'est seulement en ce point, dans le bref instant où l'image obstrue la vue et illumine la pensée que celle-ci a une réalité, prend une forme ou, peut-être, une figure.

Une image est avant tout cette forme dans laquelle l'absolue particularité de la chose individuelle se porte au seuil de l'universalité et devient pensable (existe indifféremment de l'être *ici* et *maintenant*) et dans laquelle

16. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 19.

l'universel (ce qui est séparé et indifférent à l'ici et maintenant) acquiert une détermination, devient *ceci*¹⁷.

Infini court-circuit entre universel et particulier, entre la puissance infinie de la pensée et l'unicité de l'image. C'est seulement dans le contact avec l'image que la puissance de toutes les pensées possibles devient pensée de quelque chose de déterminé et de quelqu'un qui est chaque fois unique et non susceptible d'être répété. Et c'est précisément en raison de cette unicité de chaque occurrence, de chaque regard qui achoppe sur l'image de manière singulière, bien que cela soit sur le fond immobile de la puissance infinie de la pensée, que l'image ne parvient pas à être définie ou enfermée dans une science univoque. Il n'y a pas de science des occurrences uniques, mais seulement description ou *ekphrasis* sans fin entre pensée et image.

Chacun [texte et image] est l'*ekphrasis* de l'autre tout en étant aussi bien son illustration, son illumination. L'*ekphrasis* tire de l'autre une phrase et l'illumination tire de l'autre une vue. Une phrase d'image et une vue de sens¹⁸.

En dépit de ce qu'une grande partie de la tradition occidentale a soutenu, non seulement, donc, la pensée ne doit pas se défier des images mais encore trouve-t-elle une forme propre exactement dans le médium de l'image. Dans l'image, dans le regard qui rencontre l'image, la pensée se fait image, elle se présente comme pensée figurative, elle se donne une figure ou une forme, pour le dire à la manière grecque, elle devient *idée*. « *Cogito* devient *imago*¹⁹. » La pensée, donc, n'est rien d'autre que le regard qui prend conscience de soi dans l'opacité de l'image et, de cette manière, rend compte de la réalité, en attestant la présence singulière et non susceptible d'être répétée. « Si ce regard [ce regard que nous disons capable de pensée] prend soin de ce qu'il regarde, il aura pris soin du réel : de ce qui résiste, précisément, à l'absorption dans les visions²⁰. » C'est seulement dans une telle expérience d'un regard au-delà de toutes les visions préétablies, codifiées, uniformisantes et tendanciellement exhaustives que

17. Emanuele Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, préface de Giorgio Agamben, Milan, Bruno Mondadori, 2005, p. 158. C'est l'auteur qui souligne. Ce livre extraordinaire est aussi un guide éclairant pour parcourir de nouveau les principales étapes d'une ontologie de l'image dans la tradition averroïste.

18. Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Au fond des images*, p. 140.

19. Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, p. 27.

20. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 19.

le regard pense l'image et pense dans l'image. Par contrecoup, donc, *imago* devient *cogito*, puisque c'est à travers l'image et sa présence nue – « lieu d'attente et de pensée²¹ » – que la pensée s'ébauche, inondant l'image de sens, de la lumière du sens. Ce faisant, elle la brûle. La pensée qui surgit lumineuse de l'image la pousse vers sa fin par un excès de lumière. Et de la même manière que l'image avait poussé la puissance de la pensée vers la réalité, à présent la pensée repousse l'image vers l'indétermination du possible. Elle la rouvre à de nouvelles et infinies possibilités de pensée.

Si l'iconographie, donc, se limite à faire la lumière sur les ombres de l'image, elle est destinée à échouer dans sa propre tâche, puisque le mouvement est toujours double : l'opacité de l'image donne forme et lumière à la pensée, mais cette lumière dissout l'image. L'iconographie ne peut se constituer que comme une description de ce mouvement vertigineux par lequel, pour un instant très bref, l'image fait apparaître la pensée – qui à son tour illumine l'image – pour ensuite disparaître. Écriture d'un éclair dans la nuit, destinée à toujours recommencer depuis le début. Trace mnésique d'un passage de lumière dans le cône d'ombre de l'image.

Et c'est peut-être précisément parce qu'un tel passage se rapproche de l'expérience de la naissance/mort²² que les images portent avec elles, plus qu'un sentiment d'inquiétude, un sentiment de paix profonde, d'ouverture sur le cycle éternel du passage, de l'alternance et du battement de l'existence. Faire l'expérience de l'image est, d'une certaine manière, faire l'expérience de la naissance et de la mort, de la venue à la présence et de la disparition. L'image conduit à faire l'expérience moins de l'absence que du s'absenter, du devenir-absent de la présence réelle. Chaque image est le gage de sa propre mort. Et chaque pensée et chaque écriture en sont les témoins et exécuteurs testamentaires. L'alternance des images et des traces de pensée qui ont conservé la mémoire de leur rencontre n'est autre chose que la tradition, l'infinie richesse d'une tradition dont la vérité ne se trouve pas à l'origine, mais dans la rencontre vivante qui la rend à nouveau possible dans une nouvelle pensée.

21. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 31.

22. Comme on le sait, l'*imago* latine est la représentation du mort.

4. De l'iconographie ou de la pensée figurative

« L'image donne donc ainsi présence au texte si, par ce mot de "texte", vous entendez l'enchaînement, le tressage d'un sens²³. » Image et texte se multiplient l'un par l'autre à l'infini, ils entretiennent une trame de sens qui les lie l'un à l'autre tout en les maintenant cependant distincts l'un de l'autre. Ce n'est pas que le texte explique l'image ni que l'image illustre le texte, c'est plutôt que le texte s'écrit à partir de l'opacité de l'image, il en est au fond le cône d'ombre ou le corps vivant. L'image est le lieu, ou le médium, dans lequel le texte vient à la présence, se donne un corps et devient pensée. L'image conduit à la clarté de la pensée et en même temps elle la dissout avec son retour incessant, avec son apparition continue, avec son opacité permanente. L'image donne figure à la pensée et la pensée défigure toujours à nouveau l'image. L'image, donc, a la double capacité de donner une forme à la pensée et, en même temps, de se dissoudre dans sa lumière au point d'interdire à la pensée de se faire définitivement figure, en se transformant en type ou en motif. Et c'est pour cela que toute histoire des types, comme toute iconologie, ne saisit qu'un moment du mouvement de l'image – celui où elle se fixe en une figure de pensée. Comme nous avons déjà pu le comprendre, le mouvement de l'image est, au contraire, toujours double : elle se donne comme figure dans la pensée pour ensuite la défigurer et se défigurer à nouveau quand la pensée semble l'avoir fixée et illuminée dans toute son ombre. Le regard pense le réel, il lui donne une réalité de sens, il l'expose à son sens de l'essence, mais en même temps il s'expose et nous expose « à l'épreuve d'un sens qu'on ne maîtrise pas²⁴ ». Double mouvement, à double sens, du regard à la réalité et retour.

Une iconographie au sens propre devrait rendre compte de cet intervalle, de ce battement arythmique, sans lequel l'art serait seulement un monde de figures et de significations données, à déchiffrer et fixer dans une très complexe science des images. La description d'un tel mouvement ne peut se constituer en science, puisque l'évidence de l'image contient le tout du mouvement. S'il y a un savoir de cette évidence, de ce mouvement immédiat et qui se supprime par l'excès de lumière que lui-même produit, alors ce savoir, ce « savoir de l'évidence n'est pas une science, c'est le savoir d'un tout en tant que tout. D'un

23. Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Au fond des images*, p. 126.

24. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 39.

seul coup, qui est son coup, l'image livre une totalité de sens ou une vérité (comme on voudra dire)²⁵. » Et l'écriture capable de témoigner de ce savoir doit faire sienne l'expérience d'une telle apparition et disparition de la pensée dans la figure de l'image et de l'image dans l'excès de lumière de la pensée. Iconographie et photographie sont ainsi sensibles au plus subtil passage de lumière et de force, de l'image à la pensée et de la pensée à l'image, dans l'instabilité d'une rencontre singulière destinée à se répéter à l'infini. Caractère inépuisable du sens de l'image, puissance infinie de la pensée figurative.

Peut-être alors pourra-t-on comprendre que l'« énigme iconographique » réclame moins une solution qu'une expérience différente de sa réalité, de son sens ontologique ou, pour le dire avec un mot de la tradition philosophique, de sa vérité. Penser l'image jusqu'au bout, jusqu'à son fond infondé, pour réémerger à sa surface, où la vérité affleure dans les couleurs, dans la splendeur liquide des tons qui se superposent et des ombres et des lumières qui montrent le monde en train de venir à lui-même, en silence, dans notre regard stupéfait et émerveillé.

Dans une pratique iconographique renouvelée, il s'agirait de donner la parole à l'art, de se mettre à l'écoute des images. Écouter les images, bien avant de les lire, de les décrypter. Ce serait peut-être aussi un moyen de renouer avec une manière ancienne de se mettre en relation avec les images, peut-être l'une des plus anciennes, présente depuis bien avant l'apparition de la méthode historique à la Renaissance italienne. En ce temps-là, en effet, était encore courante la pratique du « sonnet iconique », une composition poétique brève dans laquelle le poète s'adresse directement à une œuvre d'art, laquelle, à son tour, réagit et commence à parler. Cette tradition, comme on le sait, tire son modèle des épigrammes grecques et latines, parmi lesquelles figurent celles, très imitées, de Martial²⁶. C'est donc une tradition très ancienne qui voyait dans l'œuvre d'art un quelque chose doté d'existence et donc de potentialités inouïes et toujours à réinterroger : pas un document, mais une présence vivante. Et ce n'est peut-être pas un hasard si, dans la tradition classique, les épigrammes iconiques concernaient particulièrement le genre du portrait, les monuments funèbres et les statues, c'est-à-dire ces lieux dans lesquels l'image met en relation

25. Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, p. 30.

26. Cf. Paul Vitry, « Étude sur les épigrammes de l'anthologie palatine, qui contiennent la description d'une œuvre d'art », *Revue archéologique*, xxiv, 1894.

directe avec l'apparition et la disparition d'un être absolument unique et singulier. Dans certains cas, comme le rappelle John Shearman, nombreuses sont, parmi les épigrammes iconiques, celles qu'« on imagine prononcées par des œuvres d'art capables de communiquer²⁷ ». De fait, les images, bien avant de communiquer, résonnent dans le silence du regard. Et le regard se fait caisse de résonance ou miroir de leur présence muette. Le regard multiplie les images, en les rendant à leur puissance créatrice. Nous pourrions même dire que le regard se fait imagination, faculté productrice d'une pensée figurative.

Ainsi, plus que d'une rationalisation des instruments d'analyse iconographique, plus que d'une encyclopédie toujours plus puissante, l'iconographie a besoin de renforcer et de pousser dans ses limites la faculté de l'imagination, c'est-à-dire la capacité de produire ou de reproduire indéfiniment des images, en d'autres termes, de produire du pensable. Le problème iconographique est le problème d'une imagination qui – dans le sillage de Kant ou de ce que plus généralement on pourrait définir comme une faculté de l'image non représentative – serait productrice de son objet. Cela signifie que le problème iconographique est celui d'un savoir réfléchissant, c'est-à-dire d'un savoir de la pensée ou d'une pensée figurative qui se fonde sur une ontologie et sur une anthropologie moins de l'*homo sapiens* que de l'*homo figurans*, lequel, pourrions-nous dire, s'il n'est pas l'ancêtre du premier, en est le transcendantal, la condition de possibilité. Si, donc, l'objet d'un tel savoir est tout entier dans le lien indénouable image/pensée, alors ce savoir réfléchissant, qui s'exerce au moyen de l'imagination, sera « un savoir par l'image, car l'imagination est la présentatrice de toutes choses – de l'objet et du sujet, du triangle et des fins dernières, de l'imaginable et de l'inimaginable²⁸ ».

Au fond, exercer radicalement une pratique iconographique signifie s'exposer à la question même de la pensée, cela veut dire demander compte de ce que signifie penser, penser par images et à travers les images. Si c'est effectivement dans le médium de l'image que la pensée accède à la réalité, alors écrire à *partir des images* et *avec les images* ne peut que signifier penser les conditions de possibilité d'une pensée, son lieu d'origine, son hétérogénèse. Penser avec les images signifie penser

27. John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington, D.C., Trustees of the National Gallery of Art et Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992, p. 113. Nous traduisons.

28. Jean-Luc Nancy, « L'imagination masquée », dans *Au fond des images*, p. 148.

un monde dans lequel rien n'est « donné », rien n'est codifié ni codifiable de manière univoque et définitive. Non pas cependant au sens banal où il existerait des degrés d'approximation de la vérité, en fonction desquels les théories précédentes seraient *dépassées* par les suivantes, mais au sens plus radical où la donnée réelle, le *donné* « doit être redonné : il doit être reçu et recréé pour être ce qu'il est²⁹ ». La réalité que les images donnent à penser, donnent à la pensée, est toujours plongée dans une redonation de sens ou, mieux, dans une exposition réitérée à la question du sens, de *leur* sens. Regarder, avoir un regard, signifie réaliser le réel, lui donner existence chaque fois de nouveau : « redonner le réel pour le *réaliser*, c'est proprement le *regarder*³⁰ ».

(Traduit de l'italien par Tristan Rodriguez.)

29. Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film*, p. 35.

30. *Ibid.* C'est Jean-Luc Nancy qui souligne.