

Démosthène Davvetas - Michel Deguy

Échange

De l'érosphère à l'image

Cher Michel,

La question de l'image, si ancienne, reste également si contemporaine qu'elle se confond avec la question même de la création. Dans notre vie quotidienne, dans l'espace qui nous entoure, du fait de la télévision, par exemple, ou des affiches publicitaires, nous sommes environnés, et pour ainsi dire assaillis d'images... Nous voici en train de regarder une chose : souvent, il y a, pour l'essentiel, de la satisfaction dans ce regard, éventuellement de la curiosité, mais souvent aussi de l'indifférence, de l'apathie.

Il n'est pas sûr qu'un enfant, voire un adulte, montrera du plaisir à assister, mettons, à une quelconque cérémonie religieuse, ou autre. Et cependant il est possible qu'ils s'oublient à suivre la même cérémonie avec intérêt, dès l'instant qu'ils *en regardent l'événement sur le petit écran*. Qu'est-il arrivé ? Le regard serait-il susceptible, par l'intermédiaire de l'écran, de s'effrayer ou de s'ennuyer moins, d'avoir en somme moins de problèmes que devant l'événement immédiatement vécu ? Et si cela se produit effectivement, qu'est-ce alors que l'image ? S'agirait-il de quelque chose qui passe rapidement devant nous, qui n'est capable de procurer une certaine excitation qu'aux yeux seuls et qui désoriente la pensée, ou bien existerait-il entre le regard et la pensée un cofonctionnement harmonieux ?

Baudelaire a fait allusion à l'image dans plusieurs textes, que ce soit à l'image poétique ou à l'image picturale dans ses *Salons*. Arthur Rimbaud s'exclame : « Il faut se faire *voyant* ! » et développe un « *j'ai vu... j'ai vu... j'ai vu...* » qui, dans le *Bateau ivre* notamment mais aussi dans les *Illuminations*, titre que de son propre aveu Rimbaud dans sa tête traduisait « *coloured plates* » — *images colorées* —, accompagne un renouvellement incessant d'images poétiques magnifiques et stupéfiantes. Mais est-elle, cette « *image* » des poètes, une chose de la même nature que la sorte d'images dont nous sommes environnés dans la vie quotidienne ? En d'autres termes : l'« *image* » du discours poétique fonctionne-t-elle cumulativement, donc *quantitativement* et *anti-qualitativement* (d'ailleurs, c'est connu, l'accumulation des images les affaiblit en banalisant leur contenu), comme cela se produit d'ordinaire à travers les médias, la télévision, la publicité, les affiches, etc., *ou fonctionne-t-elle différemment, autorisant la création d'un « fond » derrière la réalité visuelle de l'image ?* (Un fond qui serait l'équivalent d'un espace.)

« *Image* », au sens grec d'*eikôn* — « *icône* » —, est un mot qui veut dire *simulacre*. Mais simulacre de quoi ? D'une chose visible sans nul doute : mais aussi bien, d'une

chose qui n'est pas là, d'une chose imaginaire, donc invisible. Car grâce à l'existence de l'image, il est possible à quelqu'un de concevoir l'existence de ce qui préexiste au simulacre. L'image est donc une « porte » qui est apte à favoriser l'accès au visible, le passage vers l'apparition, d'une chose jusqu'alors *non apparue*. Elle contribue par conséquent à un processus de dé-voilement.

Le *dévoilé* et le *dévoilant* ont une relation, comparable à celle de l'eau avec sa source : ce lien constitue une sorte de *convention d'équilibre*. L'un ne peut exister sans l'autre et réciproquement. Il en va de même dans le cas du contour extérieur d'une chose et de son « fond », sa profondeur : le contenant contient nécessairement son contenu. Ils existent ensemble, ils marchent ensemble, inséparables l'un de l'autre. Et tous deux associés constituent un infrangible et unique organisme.

Si bien que *c'est au sein d'une image que réside son archétype et non en dehors d'elle*. Quelles conséquences pouvons-nous tirer d'un pareil constat ?

Du moment qu'il existe en quelque chose un contenu, alors ce qu'on a nommé plus haut *archétype*, le contenant, c'est-à-dire l'image, n'a pas seulement une dimension *phénoménale* mais aussi une autre, corrélatrice, *non phénoménale* : cette dernière « parle », ou autrement dit, on a la perception de son existence, à travers le fonctionnement de la première.

Une image par suite est chose « *trans/parente* », ou si nous préférons un mot français d'origine grecque, est chose *dia/phane* : *elle permet* (le passage à l'apparaître) — *dia* (= à travers). C'est-à-dire qu'elle autorise, au travers d'elle, la *parution*, le dévoilement de son archétype. Ce dernier s'ex/prime, « parle » à travers son image. Laquelle par conséquent, dans sa réalité visuelle, sensible, provoque le dé/voilement archétypal ou invite à son processus.

« J'invite au dé/voilement d'une chose », cependant, signifie que je pose des questions. Le *poser* et le *questionner*, à leur tour, conduisent au *penser*.

Le dé/voiler de l'image donc équivaut à un penser. Le dé/voilement d'une image n'est rien d'autre que le fonctionnement de la pensée.

Par ailleurs, l'image est un champ de signes, qui *signifient*. Et le fait de *signifier* conduit lui-aussi au *penser*. Voici donc que ce dernier terme est l'équivalent du « *eikô* » (figurer, imager). Ou pour exprimer cela d'autre façon : l'image est liée à la pensée, au Logos (*Dire*). Si une image remplit cette condition, c'est qu'alors *ipso facto* elle ne s'abolit pas lorsque intervient un phénomène d'addition. Elle n'a pas besoin de l'effet de l'accumulation technologique pour exister. Au contraire, elle est un organisme autonome. Et en tant que telle, elle a une relation avec l'espace.

Mais avançons un peu plus loin sur cette question de la relation de l'image avec l'espace.

L'image, de la façon dont elle est abordée dans le présent texte, est donc quelque chose qui a une réalité extérieure (*exotérique*) et intérieure (*ésotérique*), une dimension visuelle et non visuelle, ou pour traduire cela dans les termes que j'ai déjà utilisés, elle possède en même temps contenant et contenu : le premier est sa réalité morpho-matérielle tandis que le second est l'immatérialité de cette réalité.

Dès l'instant où quelqu'un commence à entrer dans le fonctionnement du *penser* pour atteindre au dé/voiler de l'image, alors certes, il va utiliser le secours du *mémoriser*, mais aussi de l'*imaginer*. Et cela parce que la mémoire et l'imagination sont deux, entre autres, des principales composantes qui concourent à l'acti-

vité de la Pensée. Or un tel processus mène à l'ouverture de nouveaux champs d'action créatrice. Par ailleurs un fonctionnement du *penser*, à travers la coopération du *mémoriser* et du *imaginer*, ne peut avoir d'autre sens que celui d'un effort pour *faire accéder à la pleine lumière* les côtés inconnus de quelque chose. Il s'agit en d'autres termes d'un voyage dans l'invisible : mais d'un voyage qui présente un caractère exploratoire. Le penseur explore et fait apparaître les nouveaux côtés, invisibles jusqu'alors, de quelque chose. Disons sommairement qu'il *intervient*. Il est un intervenant ou, pour employer la terminologie platonicienne, il est un interprète, un « herméneute » des volontés du dieu (invisible).

Or le fait qu'on intervienne dans l'apparition de quelque chose, ou que l'on collabore à l'interprétation de sa réalité, suppose que l'on contribue à l'invention de nouveaux espaces, qui existaient au sein des choses et qui cependant n'avaient pas jusqu'alors été dévoilés.

Voilà qui peut donc conduire celui qui a cherché à pénétrer à l'intérieur de cet organisme autonome qu'est l'image : à dévoiler l'espace, à voyager dans l'espace. Image et espace par suite sont une même chose. On pourrait peut-être aller jusqu'à dire que, en nous inscrivant dans le droit fil de ce que nous avons plus haut relevé dans notre raisonnement préliminaire, l'espace est le contenu de l'image, tandis que sa dimension optique morpho-matérielle en est le contenant.

Nous arrivons donc à l'énoncé qui suit : une image n'est pas seulement *cela qui paraît* mais aussi *ce qui ne paraît pas*. Les deux à la fois constituent les éléments de la même réalité de telle ou telle chose.

Une constatation qui me conduira à chercher l'origine de cet itinéraire spécifique à l'image.

L'individu créateur (artiste, poète, etc.) dans un moment imprévu — quand il se trouve en train de marcher dans la rue... de s'asseoir sur une chaise... quand il est couché dans son lit... et ainsi de suite — se trouve subitement *habité* par quelque chose. Peut-être une image, peut-être un son, peut-être... peut-être... Ce quelque chose est l'*étonnant*, le merveilleusement étonnant. C'est lui qui attire la personne émerveillée : l'*étonné*. Il est cela qui provoque une sorte de réaction chimique : l'artiste sent naître en lui une chaleur. Une énergie thermique. Celle-ci l'amène à réagir.

Tout ce cheminement de la conception à la réaction, je l'appellerai *Érosphère*. Ce nom m'est venu du fait qu'un cheminement analogue se produit avec l'*Éros/amour* : un visage, un corps, un geste, un regard, finalement n'importe quoi venu de l'autre, réussit à engendrer l'attraction, cette chaleur énergétique qui entraînera l'amoureux (*éromenon*) vers l'objet érotique.

Imaginons maintenant que par la suite l'amoureux perde l'objet érotique. (Supposons que le visage, le regard, le corps « merveilleux » sont perdus parce que la personne concernée est montée dans une voiture et s'en est allée... ou parce qu'elle était, malheureusement, derrière la fenêtre d'un autobus en marche, en lequel il ne m'était pas matériellement possible de monter... ou... ou...) Que va-t-il donc se passer ?

Je n'oublie pas ce que j'ai vu. Je le retiens aisément en moi parce qu'il s'agit de l'*étonnant*. Dans ma peine, je demande à la mémoire de m'apporter son secours, de s'associer à mon effort, et elle me l'apporte volontiers : je garde tout à fait nettement en moi ce que j'ai admiré. L'*étonnant* devient mon objet érotique caché : le produit des sens et de la mémoire.

Mais les sens et la mémoire en association avec l'Éros qui me pousse à réagir (à chercher l'objet érotique... à lui parler... à le toucher... à lui transmettre toute la chaleur qui me traverse) commencent à devenir tyranniques. A devenir un tourment de plus en plus difficile à supporter... Dans la mesure où je cherche à glaner quelque information relative à l'objet érotique et que je ne réussis pas à obtenir quoi que ce soit, la situation devient intenable. A partir du *sentir + mémoriser + être amoureux* → j'imagine différentes solutions pour échapper à la situation où je me trouve : ainsi, impitoyable, le Phantasme de l'objet érotique absent m'habite et me travaille. La chaleur en moi s'élève. Je veux réagir. Je ne puis rien faire d'autre. Comme je l'ai dit, il s'agit véritablement d'une réaction chimique. Mon corps se met en mouvement... Et ici précisément nous avons affaire au premier niveau d'action, toujours au sein de l'érosphère : celui de l'*érogaphie*. La chaleur énergétique m'entraîne à écrire, c'est-à-dire à graver, m'entraîne à sculpter. Ici, commence donc la réalité noétique (une synergie sens-mémoire-éros), qui me pousse à m'exprimer à travers une activité physique.

L'*érogaphie* ainsi, à travers moi, commence à travailler : elle veut donner chair et os au Phantasme. L'effort est pénible. Il ne s'agit pas de quelque chose qui peut se réaliser d'une minute à l'autre. Il y faut de la patience, de la peine et de la volonté. Et surtout une persévérance qui sera secondée par différents moyens d'expression. Ainsi s'engendre le second niveau de l'action au sein de l'érosphère : celui de l'*érogramme*.

L'*érogramme* n'est pas autre chose que cet élément qui va commencer à rendre reconnaissable pour le sentiment collectif, pour la société, l'action de l'éro/gaphie.

Quand, par exemple, un poète emploie les mots qui seront les siens, ou un peintre les couleurs, les formes, les matériaux, etc., tout cela dans la particularité de son cheminement (historique ou non), mais aussi dans sa participation au tout créatif, n'est d'autre qu'*érogrammes*.

Ceux-ci autrement dit sont les éléments primordiaux d'une réalité morpho-matérielle qui va fatalement conduire à une sorte de composition propre, du fait que tous ces *érogrammes*, à peine juxtaposés l'un près de l'autre, fonctionnent à la manière des nombres ou comme les composants, les « contraires » érotiques : leur unité crée une nouvelle situation. Ou, pour demeurer dans le cadre des expressions que j'ai employées dans ce texte, leur unité ambitionne de donner chair et os au phantasme. Ainsi parvenons-nous au troisième niveau d'action au sein de l'érosphère : l'*éro-graphème*.

Celui-ci est l'une des innombrables combinaisons entre les *érogrammes*. L'*éro-graphème* vise à rendre vivant, à faire revivre le Phantasme. Et quand bien même son ambition ne se réaliserait pas, dans une mesure plus ou moins satisfaisante son désir se *contente* à travers la création d'un simulacre, voire si nécessaire, de plusieurs : d'une *succession obsessionnelle* de créations de simulacres.

L'*éro-graphème* est donc un simulacre. C'est-à-dire : est une image. Et comme tel vraiment porte en soi sensation-mémoire-amour-imagination-pensée. Lorsque quelqu'un donc veut réussir le métabolisme d'une image, il doit savoir que ce qu'il va chercher à métaboliser porte en lui tous les éléments que je viens d'évoquer ci-dessus. Il faut qu'il n'oublie pas qu'une image n'est pas seulement ce qui *paraît*, mais qu'elle comporte aussi un *non-paraître*.

D.D.

(Traduit du grec par Xavier Bordes.)

De l'image à l'image

Mon cher Démosthène,

Ton projet de repartir à la recherche de l'*image*, à la définition de l'image, me convient. Je vais y consonoer. Pourquoi ? C'est qu'en effet l'image — imagination et imagerie — est attaquée, peut-être même oubliée, déjà, de deux côtés :

1. par la *photographie* en général, l'être technologique de l'icône en général, du « polaroid » à « l'image de synthèse », le formidable empire de la bande cinématotélévisuelle ;

2. par la « poétique » dominante des derniers lustres dont le mot d'ordre fut, et est, dirigé « contre la représentation », assimilée à l'image et à la métaphore.

[La felouque encalminée dérivait à vitesse de jacinthe. Épiphanique, le jeune Nubien dansait autour, l'enveloppant d'efforts, d'arcs-boutants de son corps sur la gaffe, pour couper le Nil.

Me touchèrent plus les éclats de Ramsès sur la rive gauche, fragments colossaux du colosse dispersé, irréparables, spirituelle comme pour Chateaubriand. Le dieu-roi ne reviendra jamais ; nulle réanimation culturelle ne le reconstruira en faux. Et en même temps je lisais la pensée de la *Pierre* chez Jean-Luc Nancy. Ils eurent le soleil pour dieu. Amon Aton Amon Aton... Nous, quel est le dieu ? Le germe, l'œuf, le sperma réduit à une « molécule » d'où « tout » se déroule ; et se déloquent les M3 de cellules organisées d'un « cerveau »... évolution...]

C'est le rapport de l'émotion à l'image qui est décisif — pour l'art. L'image est latente, tu y insistes. L'œuvre la saisit, le cadre. L'émotion l'*attendait* ; la reconnaissance se fait dans les larmes, parce que c'était elle parce que c'était moi. L'œuvre la « rend » : le spectateur (ou lecteur, auditeur...) la retrouvera, en pleurs. L'émotion est mouvement : du corps (ils parlaient de l'« épigastre »), des mots (é-mot-ion), du battement rythmique de la séquence qui parle. L'*incipit* se met en mouvement, cœur, vocatif, iambe, provoqués unanimes, émus, à la rencontre de l'image qui se lève...

Toi, Démosthène Davvetas, tu parles d'un mouvement de dévoilement et de non-paraitre (on pourrait forger *latescense* sur le modèle rimbaldien du « lactescent », et parler de l'oscillation de *latescence* à *patescence* ; tout est dans l'*escence*, l'inchoatif de la métamorphose (ou trans-figuration), à quoi Proust a consacré sa vie).

De mon côté, à cause de cette situation contestée de la question de l'image, que j'évoquais en commençant, je ferai un parcours plus polémique.

Un cas d'homonymie ; l'époque du vampire

Beaucoup de choses ont changé d'être sans changer de nom dans la langue : c'est une des difficultés de la problématique ici, et qui peut passer pour caractériser le phénomène culturel lui-même. La simulation dissimule, et cette opacité redouble quand elle se condense en dissimulation de la simulation. Le changement d'une chose en elle-même à l'*identique* (par exemple la reconstitution à l'*identique* d'une « vieille rue ») la change peut-être en son *autre*, l'altère peut-être le *plus*, à la façon

dont un « vampirisé » est un vivant-mort sous et dans la permanence de son appellation : homonymie extraordinaire d'être parfaitement dissimulée. Et de même qu'on parle de *naturalisation* pour l'empaillage vampirisateur d'un animal, le néologisme de *culturalisation* pourrait désigner la technologie son-et-lumière qui change l'église ou le château en « eux-mêmes » à l'*identique*, c'est-à-dire en ce qu'ils n'ont jamais été, soit : leur *autre*.

Ainsi — *par exemple* — l'*image* a changé d'être sans changer dans la langue : l'image, « objet » du « culte exclusif » de Baudelaire, n'était ni « l'illustration » iconographique, ni phanopéique (projection sur écran mental), ni audiovisuelle. Ce qu'elle était, en quoi elle était l'*élément* du poème, dans une correspondance avec rythme et figure (trope), si nous voulions nous y remettre, il faudrait retourner à « l'imagination » kantienne. Mais l'image moderne est iconique, d'un iconisme conformé par la technique de l'audiovisuel, et « inculte ». Peut-être est-ce elle qui fait la *table rase*.

Aujourd'hui le sens répandu d'*image* est fixé à la TV par et pour la TV. « Voici les images que nous venons de recevoir... » L'*image* est ce dont il y a *pénurie*. « Nous manquons d'images de la guerre »... L'image, corrélat d'un besoin, insatiable, est cet objet qui manque d'autant plus qu'on en a davantage, selon la logique caractéristique de la société d'abondance. A ce « d'autant plus — d'autant moins » on reconnaît le *mauvais* paradoxe d'une situation aporétique triviale généralisée. Passer du « mauvais » au « bon » paradoxe, c'est la question.

La tâche démesurée de la production à l'*identique* (qui n'est plus « reproduction »), ou de *simulation* générale technologiquement c'est-à-dire indéfiniment perfectionnable, qu'on pourrait peut-être aussi appeler passion du clonage, aspire, finalise, emporte tout « l'humain », à destination inconnue. Un film nous propose donc « Marie Curie » à l'*identique*, c'est-à-dire, « comme vous ne l'avez jamais vue ». Embaumement, animation, avatar technique de shamanisme, funeral service, par lui, par le film, nous nous rapportons aux morts, d'une neuve manière. Le cinéma, encore et toujours lui, peut être rapporté à la fonction du culte des morts.

Les philosophes continuent, et légitimement, à sonder l'empire de la *mimêsis*. Mais l'*imitation*, si nous suivons cette première traduction, n'est plus ce qu'elle était, et le nouveau phénomène, ce clonage en kit et en kitsch, furtif et omniprésent, se cache dans et sous « l'imitation ».

Je suis quelques « exemples », et prête crédit à la relation qu'un ami américain vient de me faire de la façon (la contre-façon) dont certains peintres aux USA en sont venus à « imiter » — pour répondre à la commande de propriétaires qui veulent à la fois cacher et montrer, simuler, c'est-à-dire dissimuler : dissimuler la possession réelle d'un trésor (tel chef-d'œuvre « hors de prix », appât pour les voleurs) et simuler l'exhibition de la toile dans leur salon. Le marché a changé en produit marchand ce qui ne l'était pas (Van Gogh), et en valeur refuge, c'est-à-dire valeur excessive, fuyant le marché pour se réfugier au coffre-fort ; quand la rareté de l'original consiste en l'unicité. Le riche va donc l'acquérir sur le marché quand il y apparaît ; se l'approprie, et le retire du marché. C'est à ce point qu'il fait commande à un peintre professionnel d'un « fake » : qui consiste à reproduire « à l'identique » par *procédé photographique et traitement de peintre de la photo*, l'œuvre « inestimable ». S'ensuit aussitôt un nouveau genre de faux « fake » quand

le peintre s'amuse à modifier l'original tout en le reproduisant en canevas photo de manière à *montrer* et le « à l'identique » et les fantaisies de son habileté « au passage » : un nouveau genre de « faux », précieux néofake, est « créé »... Ainsi court l'imitation inventive ironique, pervertissant une différence (d'original à simulacre, de vrai à faux), et la valeur d'originalité qu'elle doit bien en quelque façon — volatile, dispersée, ubiquisée — maintenir en réserve, au moins en « restriction mentale », pour *pouvoir* même s'en jouer.

Hier soir à la TV, celui qui « défend » l'agriculture dit : « C'est une *image* de la France qui se perd »... Non pas « c'est la France qui se perd », mais la francéité « à l'image » de la France. L'*eidos* est devenue l'*image*. *Qui* crée « à son image » ? Le sujet. La France créa la France à son image.

Nous avons lu dans la presse d'il y a deux ans que le dernier mot (irakien) de la protestation arabe contre S. Rushdie s'élevait au nom de la défense du « patrimoine culturel de l'Islam » : les *Versets*, pareils à une publicité déloyale, cherchaient donc à *affaiblir l'image* de l'Islam ; image de marque, bien entendu ! « L'étant en totalité », comme disent les philosophes, est traité comme « patrimoine génétique », et c'est le *culturel* qui détermine, gère, saisit toutes les *valeurs*, tout en tant que valeur, et l'essence de la valeur comme eu-génique dans la concurrence universelle *économique*.

Un dernier exemple : F. de Virieu, dans le *Monde*, prône de faire passer éducation et instruction par le relais de l'*écran* (télévisuel), dans la dimension du « non-présenciel » : Certes, un enfant s'ennuie, par exemple, « à la messe » ; mais si vous le mettez à la TV devant « l'*image* » de la messe, il assiste... A quoi ? Est-ce la même ? Non. L'idée est donc, puisque les gosses « s'emmerdent » à l'école, et d'une manière générale partout (« Raslebol ») sauf à l'écran, de les brancher sur la *télé-scolaire*. Comme si une « chose » (un cours...) devait être reproduite par la « médiation » (ou plutôt : la médiatisation) de son image-photo (de son photographème, à l'*écran*) pour être reçue, désirée, acceptée... « La même chose demeure-t-elle ? Il faut avouer que oui », disait Descartes. Mais la transmutation ne se fait pas comme celle du « morceau de cire » au profit de « l'entendement » ; mais de la nouvelle imagination. Qu'est-ce qui est perdu dans la transmutation ? Un monde « comme celui-ci » ? Nous n'en avons pas d'autre. Accédant à la mêmété du même en passant par cette *altération à l'identique*, nous quitterions le programme *philosophique*, dont cependant nous ne cessons de méditer la provenance grecque ?

Ma réflexion ici aimerait donc creuser la distinction et l'écart entre l'image « audiovisuelle » et l'imagination poétique et artistique en général.

Un film, qui consiste en « images » (pellicules), peut être sans image au sens qui intéressait la poétique. Quant à ce que fait l'*imagination* poétique, et *qu'est-ce que* l'image en poème (qui est en indivision avec la figuration tropologique et avec le rythme de la langue, de quoi je ne parlerai pas), c'est ce que je tenterais de redécouvrir : après quelques touches critiques phénoménologiques relatives au contemporain, pour chercher à repenser l'essence du *rapprochement*... Mais c'est peut-être — je viens de le suggérer — la question de l'essence, la saisie de l'essence (la tâche philosophique) qui est brouillée, estompée, dissipée, invalidée par le nouveau règne de l'image de synthèse.

L'« image » de Baudelaire, l'image de « la reine des facultés » (Baudelaire), l'image qui fut « de toujours », est réduite, attaquée, des deux côtés. Par cette

demande formidable et sans cesse croissante de *photos*, dont je redis un mot ; et par diverses poétiques contemporaines post-surréalistes de l'irreprésentable, de l'infigurable.

L'*objet* par excellence, c'est-à-dire devenant-devenu paradigme de l'exposable, du fascinant, du consommable, est la photographie : objet *technologique*, objet *réaliste*, objet *autobiographique*, la photo attire sur elle, et ainsi à elle, tous les caractères de l'objectivité culturelle : l'euphorie technologique de notre monde dans les *progrès* au jour le jour de l'appareillage qui conditionne la qualité des photos ; la subjugation de la vérité à l'*adequatio*, ou, si vous voulez, l'empire de la *certification conforme* qui (r)assure de la réalité d'un réel qui existe *parce qu'il* est photographiable ; le clonage et l'éternisation « instantanée » de tout « instant », au millième de seconde, de tout moment de « notre vie », circonstancié, datable, à la jonction du plus intime ou privé et du plus public ou publicitaire. Assurant la « reconnaissance » au coup d'œil, confortant la doxa de l'expressivité, à la *portée de tous* (dans tous les sens de la locution) la photo-graphie, l'image filmo-télévisuelle, est la régente des facultés...

« Le temps des illettrés »

Je relis un article de Michel Le Bris (*l'Observateur* du 2-8 novembre 1989) ; la moutarde me monte aux pommettes. Une fois de plus, et avec quelle virulence ficelée, les clichés en casseroles à la queue du chat-à-fouetter le « Français », tous Français confondus, le « moyen », le demi-habile... : l'épouvantail dans le champ du libraire avec les mêmes chiffons et crécelles au vent du refrain journalistique, fait fuir les lecteurs, les bonnes volontés découragées.

Une fois de plus les stéréos publicitaires du modèle filmique, américain, la provocation ignare dans le panneau (Decaux) de quoi j'ai tort sans doute de tomber ! Nous aurons vécu assez longtemps pour entendre ces tapageuses inepties : « Le moindre épisode de *Dallas* met en œuvre des techniques narratives *infiniment* plus sophistiquées /.../ que celles pratiquées par les *écrivains* les plus avant-gardistes. » Et *lesquelles* ? « Fondus enchaînés, découpage, montage cut, blind in, fade in, fade out, flash back. » Telle est la petite panoplie d'assistant metteur en scène pidgin à 7 ou 8 clés américaines pour Bris-coller son avance sur recette, et envoyer au rebut la foisonnante tropologie, la belle, séculaire « poétique et rhétorique », les milliers de pages savantes et sages de Quintilien à Morier, d'Augustin à Ricoeur. Le reproche trivial qui nous parvient par les journaux est que nous — écrivains et universitaires — nous usons de procédés rhétoriques et les enseignons (métalepse, hyperbate, asyndète, zeugma ou hypallage...) pour montrer que tropologie et narratologie peuvent encore et toujours servir à monter et démonter la complexité d'une grande œuvre, le savoir-faire du faire œuvre, poème ou roman, film, cantate, que sais-je ? Et pour achever de faire le vide, on publie, ou publicite, les rodomontades illettrées de tel journaliste qui se terminent, sans contradiction en effet, par cette profession d'ignorance : « La littérature française tend à devenir quantité négligeable sur la scène du monde » (M. Le Bris). Quand il n'y a plus de littérature, il n'y en a pas non plus de « française ».

Je ne parlerai pas de la sociologie qui prend son parti de cet état de choses social,

par une doxologie et une doxographie légitimant les « pratiques culturelles » ; sociologie relativiste, statistique, égalitaire, qui soupçonne la « grandeur » des œuvres, ou la beauté, ou la complexité des philosophies, voire la richesse terminologique, la difficulté syntaxique.

De la contagion

Ce dont il y a propagation « mimétique » ; ce qui « prend », comme on dit d'une glaciation ; ce qui se phénoménalise (devenant phénomène « mondial »), loin de sauter aux yeux, ne se laisse guère que conjecturer dans son ampleur et son emprise. Les conditions de cette contagion « mimétique » sont donc celles qui la dissimulent ; la simulation « se dissimule » (pronominalité qui ne renvoie pas à l'activité d'un sujet, ni à la magie d'une entité). Comment ? Répondre à telles questions requiert une intense préparation descriptive. « Ne vois-tu rien venir ? » Celui qui voit venir un « même », il doit en persuader par l'interprétation de signes. De Louxor au Disneyland de Créteil, est-ce le même ? L'esprit de poésie (pour ne pas dire « la poésie »), disons ce type d'attention et d'acuité que nous appelons ici « jugement poétique », dont le ressort est la comparaison, repère la mêmété d'un « même » là où il semble que « ça n'ait rien à voir », et, *inversement*, par la capacité de rapprochement, dans le sens cette fois de la dis-jonction, s'emploie à recreuser la différence et l'altérité protectrice là où on martèle une identité monotone, réductrice, fanatique.

Je devrais faire ici allusion, et plus qu'allusion, au tourisme. De même qu'on n'est pas libre d'être ou non « mobilisé », ou pris dans une épidémie, « je » ne suis pas libre à l'égard du tourisme, qui est un des modes de l'être-en-masse. Et si j'avais le temps, je te ferais récit, mon récit de correspondant sur les bords du Nil (j'ai un peu commencé tout à l'heure...). On montrerait qu'entre Philae-by-boat sur le lac Nasser et Disney-land en barques à groupes ou tel film américain d'aventures il y va du pareil au même : en tant qu'imagerie et en tant que fait social, cela appartient au même, et ce qu'on désigne par américanité est ce qui fait rentrer tout ça dans le même. Saluant Osiris-aux-pieds-plats et Hator-pince-lune, je passe...

Le mystère est-il « dans les lettres » ? Le mystère est celui de l'imitation inventive, originante, qui n'imité rien, mais qui « tire » le bateau de la mer... Car le bateau ne ressemble pas à la mer. Pas davantage le langage ne ressemble-t-il à ce qui est. (Ce qui freine d'entrée les onomatopéistes.) Ce n'est pas par « ressemblance » que se promeut la première « imitation ».

Les grandes inventions « humaines » (i. e. l'anthropomorphose) ont à jamais enseveli leur gésine. Observer la genèse du langage, ou l'origine de la « domestication », de la dévotion, etc., est impossible, on le sait : la « culture » a eu lieu, on n'y assistera pas.

Les grands artefacts selon lesquels l'existence est conformée, qui donnent au poème les *comparants* pour ce que cherchent à dire le poème et l'art, ce fut par *technê* et *praxis*. Nous n'appelons pas poème ce qui invente le lit (Platon), le pont, le mur, le théâtre, la demeure (« oussia ») ; ni « l'eucharistie » ou le « quantum d'énergie »... Et quand nous disons que la vie est un théâtre, nous comparons la vie à une chose que le poète n'a pas faite. L'invention des grands « métaxu » ou

comparants « à l'image de quoi » l'être va pouvoir être dit en figures, cet « artisanat » original et original « précède » l'art. Et c'est peut-être ce que Platon disait en disant que le *lit* du peintre vient après le lit de l'artisan et le lit démiurgique : le mystère est du démiurge. Or, selon Aristote, cela ne se fait pas sans *mimêsis* (la « technê » « mime » la « nature »...). Nous sommes au rouet. Cela ne se fait pas sans *poiêsis* : la poésie est beaucoup plus que la poésie. C'est une chose de dire avec Vico que le premier âge fut « poétique » — inventif des artefacts qui ne sont pas langagiers, même s'ils ne furent pas « techniques » au sens moderne, mais... démiurgiques ? — et c'en est une autre que de raconter, ainsi fait Gongora, de recueillir en poème (« Soledad ») *comment s'y prennent* les bergers, les artisans...

Remarque sur la maladie de l'anthropomorphisme

Dans ma cuisine, il y a un gant de cuisine. Un gant est un gant — et *peut* servir à autre chose, être vu autrement, soit en comparant soit en comparé (un gant est aisément « retournable »...); certes; comme le plat du barbier en « armet de Mambrin ». Mais le *gant* de ma cuisine a été, dans sa conformation commercialisée concurrentielle, revêtu d'une « ressemblance » de requin. Comme ça, pour amuser les enfants; certes. Qu'est-ce que ça fait ? Ça fait que c'est une ressemblance forcée. — « Mais, gant ou requin, "ça" n'est pas anthropomorphique ? » Si. Par le « relais », la sournoise et envahissante (tout est presque « envahi ») médiation de l'imagerie Disney, celle de l'« humanoïdisation » générale (souris, petit-robot, tous les « règnes » pris dans l'humanoïde, l'être-à-l'image-de-l'homme).

C'est la ressemblance forcée qui bloque la diversité des « comparaisons » possibles. Dans le « Parc de loisirs », « l'animateur » fait relooker aux touristes les motifs de pierres que le paysagiste a entassés en forme de végétaux. « On dirait des girolles géantes » (comme dans « un conte d'enfant », etc.). De l'*écologie* dans son profond dessein de sagesse on pourrait dire qu'elle résiste à cette épidémie planétaire. Fasse la terre que le monde ne soit pas infesté d'humain !

Un des grands mots de l'Art moderne, qui traduirait *mimêsis* (on connaît la filière Lautréamont, Saint-Pol Roux, Reverdy, Breton), serait celui de *rapprochement*, qui se substitue heureusement à celui d'« image ». Avec un tel rapprochement il ne s'agit pas d'une translation qui superpose ou surimpressionne, comme l'identification photographique « rapprochant » le portrait et le suspect pour voir si c'est bien « le même »; mais d'une *transaction* poétique (en langue) faisant une proposition d'équivalence inventive risquée (« Je vous fais une proposition »); d'équivalence par le *ou* qui peut être acceptée ou refusée : une possibilité offerte, en réserve, main tendue dans le suspens avant qu'elle soit prise ou rejetée, mouvement de l'ouverture, de l'offrande. Ainsi le poème est-il lui-même l'« expansion de(s) choses infinies », selon Baudelaire, c'est-à-dire qu'il étend l'extension de la Possibilité sur le « monde » : un filet, un *réseau* et, partant, en anagramme, une *rosée*, qui « descend » (une reprise dans le détail de la théologie de la grâce aiderait à transférer à l'Art la *pluie de roses* qu'une Sainte désirait « faire tomber » sur les vivants, contemporaine de celle que Rilke dispensait en poèmes). Une « analogie entre deux » (choses) n'apparaît que par l'invention d'un tiers médiateur, lequel ne ressemble ni à A ni à B mais *fait passer* de l'un à l'autre par une transaction, un détour, im(pré)vu.

Même si le plaisir esthétique du spectateur — lecteur — est d'être *juge* de la ressemblance, similitude ou affinité, en définitive le rapprochement est tel qu'il n'y a *aucune* « ressemblance » entre le donné et le rendu, aucune proportion entre la grâce et la gratuité... Et c'est d'un tel re-don qu'il y a désir, désir de louange ou de destruction (« enarrare gloriam » et iconoclastie).

Qu'est-ce qu'une chose est toujours la question. Les choses de la poésie qui ne sont ni percepts distincts ni objets (construits), ni concepts ni psychèmes, mais choses de choses, choses *communes*, comm-une(s) pouvant faire le comme-un des mortels (ici *ou* là), il s'agit de les faire affluer-affleurer à l'« existence », au monde, à portée du vivre et de l'agir commun par la proposition qu'en font les arts. Mais voulons-nous encore qu'il soit question de *monde*, c'est la question... *Les arts*? Quant à ce pluriel, il faudrait en reparler et de cette façon qu'ils ont d'être *entre eux*, chacun manquant à être l'autre, *se* privant de ce qu'il n'est pas pour *se* comparer, admirant et aimant, et « jalousant », bien sûr, l'autre pour ce que lui (par exemple le poème) ne peut pas faire (par exemple la musique); et ainsi entrant dans la ronde musaïque des *ut* (ut musica, ut pictura, poesis, etc.).

La poésie ne *rêve* pas d'être musique, mais cherche à être *musicale* en transposant (meta-phora) les moyens de la musique dont elle est à jamais privée, et ainsi revient à elle-même sur elle-même en *se privant* de ce qui lui manque pour *devenir* alors — comme ce qu'elle n'est pas. Un art (la musique) se prive de ce qui lui fait défaut (par exemple le *sens*) pour en être la « promesse » (par exemple dans le chant). Un art *mime* l'autre par ce qui lui manque (la musicalité pour la poésie) et qu'il désire « exprimer » par transposition dans *son* registre. Il est intimement affecté par son autre (c'est-à-dire son n'être pas semblable), pas seulement pour sa damnation (d'envie, etc.) mais pour sa complexion. *Se privant*, en « l'imitant », de ce qu'il n'est pas, ne peut pas être, il s'établit dans son être-comme-l'autre, dans la parenté (affinité) plurielle des arts.

C'est sans doute à ce propos qu'on pourrait reparler d'un endettement inacquitable qui entraîne le *rendre*, le bien-rendu, le redonner, dans une sorte d'antidosis impossible; comme si d'avoir été changé en quelque chose d'autre, en l'autre de son autre, faisant le donné, déterminait le don qu'il faut « rendre » — poème rémunérant le chiasme, l'inversion « originaire »... (« l'échange forme primitive du don »?).

De la proposition

« Proposition » a deux valeurs principales — avec l'une il s'agit de la syntaxe-logique du jugement *S est P*, prédication, « copulation » : telle « copulation », ou conception, « engendre », et on appelle « pensée » (ou « idée » souvent aujourd'hui) le *fruit* de cette conception.

La proposition est toujours l'élément de la poésie *aussi*, car la poésie nous doit la vérité en poèmes. Affaire de jugement dans le sens de la justesse et de la justice du juger. Je le prends ici dans le plan où il s'agit de *reconnaître* les *choses* à la lumière de la citation, d'éclairer la circonstance par le poème cité ou inventé, et qu'un lecteur ou entendeur à la faveur du « rapprochement » se dise « oui, c'est bien *comme ça* ».

Même si à un niveau plus profond il y a un renversement, et que le poème, la

pensée du poème, ne consiste pas seulement en une trame de jugements de « reconnaissance » de ce qu'est « l'étant ».

La « copule » du jugement poétique n'est pas le *est*, mais le *est-comme* ; l'être-comme qui se décompose en « a est b et a n'est pas b » ; qui refuse l'identification, fanatique, le « a est a » (cf. Ricœur).

D'autre part il y a une valeur érotique (en est-ce une « autre » ?) dans « proposition »... « Je vous fais une *proposition*. » De désir à désir. Une proposition invite à une manière de faire, praxis et éthos, dans le vivre/mourir ; ... est « morale »...

Dans sa forme ultime, dans sa performativité la plus secrète, la plus énergique, la parole poétique est « testamentaire » (F. Villon) ; son « aspiration à l'immortalité », qui la voue à rechercher l'inscription (« *monumentum aere perennius* ») signifie son intentionnalité de « mot de la fin », de « *dernières paroles* », désir *sublime* « sur les *lèvres du mourant* » de *léguer* aux sur-vivants une promesse interprétable que sa lettre transmet, en la dissimulant, comporte et transporte (metaphora), recèle, réserve et crypte : promesse de rapport par l'esprit à une « terre promise ».

Je dois conclure par un programme.

Mon cheminement serait : de reprendre l'éloge baudelairien de l'imagination ; de resouder la logique et la rhétorique (le « *logikon* » des Grecs et la rhétorique gréco-romaine) dans une poétique, par-dessus leur séparation séculaire, sans doute rendue possible par les *distinctions* aristotéliennes, mais ensuite aggravée jusqu'à la rupture de « la science » et de « l'Art ». En élevant le poétique-rhétorique au statut du *catégorique* dans l'indivision du *logos* et de la mise-en-scène transcendante de « monde » par le schématisme de l'imagination qui ne peut lui-même opérer, (se) parler, « à même » un monde, que selon des comparaisons empiriques — à la façon dont Kant parle de « l'effort de l'imagination pour traiter la nature comme un schème pour les idées ».

Comment y a-t-il monde ? Comment faire monde ? N'y a-t-il monde que « grâce » à un monde de l'art, un monde « créé », comme on dit depuis des siècles, par une œuvre (des œuvres, bien sûr), qui faisant monde au-dedans d'elle-même, donne un monde à beaucoup en donnant sur le monde ? La « vie » elle-même (ma vie), ne parvient-elle à quelque achèvement léguable que par sa comparabilité à une œuvre, son être-comme un (bon) récit (cf. Ricœur), sa conformation ne se finissant (au sens de la finition de la finitude) que dans le rapport à l'œuvre d'art. Il ne suffit pas de parler d'« anéantissement », encore faut-il se proportionner au néant...

Peut-être la difficulté la plus ardue en ce moment tient-elle à la lutte avec (contre) les théories (esthétique, poétique) qui prétendent désolidariser l'art de la représentation, par une conception superficielle de la « représentation », et le langage de la figuration, exaltant l'inarticulé ou le silence, l'idiosyncrasie ou la fusion, jouant les intensités contre la vision, le temps contre l'espace, la cupidité contre la joie, comme si *appetitus* pouvait être désolidarisé de *perceptio*.

M.D.