

michel guérin

la fin des phénomènes



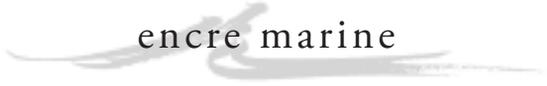
encre marine

© Éditions Les Belles Lettres, 2024
collection « encre marine »
ISBN : 978-2-35088-209-3

michel guérin

la fin des phénomènes

encre marine



Sommaire

Avant-propos.....	9
1. LA FIGURE COMME IMAGE VÉRACE.....	13
Ce qui fait image	13
Le « double avènement » :	
primarité et secondarité de l'image.....	37
Vivre en Figures	53
2. LE GESTE ET LA FIGURE	67
3. VERS LA FIGUROLOGIE.....	99
Qu'appelle-t-on « philosophie » ?	99
De la phénoménologie à la figurologie.....	132

VOICI PLUS DE QUARANTE ANS que je parle de Figure et en Figures. Il n'est aucun des livres publiés dans cet intervalle qui ne s'associe à l'effort prolongé de comprendre à la fois ce qui a motivé le recours à la notion et l'enjeu d'un mode de présenter les choses appelé figurologie.

Le terme de Figure (on verra pourquoi je l'écris avec majuscule initiale) est fort répandu ; substantif, il équivaut par exemple, à un aspect ou un visage, ou encore au trope de la rhétorique ; adjectif, il désigne couramment un art pictural qui, en prenant plus ou moins de liberté avec la ressemblance (la fameuse *mimèsis*), ne doute pas de sa vocation à représenter la réalité, telle que nos sens la perçoivent, quitte, encore une fois, à y ajouter une touche personnelle déformante au sens où Valéry dit de l'œuvre d'art qu'elle est « une erreur personnelle ». Bien d'autres emplois du mot n'ont pas à être ici allégués, puisqu'ils font partie d'une large cohorte, aisément identifiable, *contre* laquelle justement s'érige une Figure dont le principal trait est son refus de représenter, même avec la flexibilité qu'offre l'analogie. Dans sa définition première et négative, la Figure est un instrument de pensée ni strictement conceptuel, ni lâchement imagé, ni métaphorique enfin, impliquant une critique radicale de la *Vorstellung* pour autant que celle-ci se considère comme le seul registre universel de la vérité.

Cela ne signifie pas que la Figure ne mobilise pas des composants conceptuels, imagés, métaphoriques ; mais ils ne gouvernent pas, ils sont partie prenante d'une dynamique non pas linéaire mais « constellante ».

Preuve, au passage, que la Figure ne se réduit pas à une image ou à une métaphore : elle est écriture mouvante et composite dont l'énergie met en mouvement toutes sortes de productions de l'esprit d'intensité variable et de rythme divers. Ce qui les rassemble est un régime d'écriture et rien d'autre. De là que la poésie, lorsqu'elle s'égalé à une pensée, paraît être la vraie patrie de la Figure. Rainer Maria Rilke, si présent dans les études qu'on va lire, constitue plus qu'un exemple particulier : une sorte de paradigme à lui seul puisqu'il a donné naissance non seulement à des Figures poétiques, mais encore à une réflexion d'une rare profondeur sur la Figure comme telle.

Ce n'est pas parce que la Figure n'est pas réductible à l'image qu'elle est étrangère à tout *ce qui fait image*. Un parti pris de ce livre va à contredire une opposition stéréotypée entre image et concept. Il y a des images vérares (tout comme, sans doute beaucoup plus nombreuses, il y a des images vulgaires et sans valeur) ; symétriquement, certains concepts peuvent être mal bâtis et dépourvus de pertinence. La Figure tranchera non pas entre concept et image, mais entre véracité iconico-noétique et veulerie imaginaire.

Un des présupposés de la Figure étant qu'on ne saurait ôter de la pensée la plus élaborée toute trace d'iconicité (et d'émotion, ajouterait Adorno, cité plus bas), la réflexion commence tout naturellement par une interrogation sur l'image véraire ; avant d'envisager le mouvement de la Figure comme coextensif à un geste : le geste de penser.

Enfin, le questionnement s'attachera – sans dissiper une obscurité qui, en fin de compte, est celle de l'énigme – à rendre raison de *la fin des phénomènes* et, simultanément, à élucider autant que possible le programme d'une figurologie, cette dernière semblant mieux à même que les ultimes avatars de la phénoménologie de préserver à l'ère numérique la prérogative de la philosophie. Forcée de renoncer à une manifestation accoutumée à l'apparaître (dispositif de l'évidence), elle invente en la découvrant la vertu d'un transparaître. On verra comment, au régime de l'évidence, se substitue

Avant-propos

celui d'une transparence ombreuse. À la différence de la vérité représentationnelle, qui, peu ou prou, démarque le vrai du faux, la véricité figurologique – qui n'a pas la chance de s'appuyer sur une tradition ininterrompue en faisant fond sur la familiarité –, n'a rien de statique ni, *stricto sensu*, d'objectif : elle est une avec la transition, le passage, voire le retour et l'inversion du sens. C'est cette dynamique même, qu'on ne sait arrêter, qui est détentrice d'une part d'ombre, indémêlable de l'effort d'élucidation.

L'énigme, ici, n'est pas le mystère (religieux), mais l'alliance insécable du dire et du Réel. La figurologie est la philosophie de la finitude.

I. LA FIGURE COMME IMAGE VÉRACE

Ce qui fait image

J E ME PROPOSE d'interroger le lien entre la croyance et l'image. Cette investigation apparaît comme un préalable indispensable pour élaborer la question d'un *agir* prêté à l'image. En vérité cette question ne demande pas qu'on s'engage dans une réflexion intermédiaire, car l'éclaircissement de la relation entre la croyance et l'image livre l'accès immédiat au problème. L'image peut agir parce qu'elle est l'otage d'une croyance, qui sans doute le lui rend avec intérêt.

En posant qu'est image ce qui *fait* image, on rassemble en un tour paradoxal les principaux moments de l'analyse. Est suggéré que si l'image produit des effets (d'ailleurs très variables selon qu'il s'agit de moi, de tel autre, voire d'un groupe plus ou moins large), ce n'est pas à son être propre qu'il faut imputer cette action aléatoire, mais bien au déficit ontologique que ses gènes comportent. Comme si un manque à être dans l'image trouvait sa résolution dans l'expulsion de cette faille au-dehors, telle qu'elle se charge alors d'un pouvoir d'induire des effets réels. Ceux-ci, à proprement dire, ne sauraient être *causés* (directement) par l'image, mais *occasionnés* (obliquement et éventuellement) par elle, à raison, encore une fois, de son infirmité. Le paradoxe signalé plus haut ferait alors état – j'emprunte cet

oxymore à un auteur inattendu, Bossuet¹ – des « faiblesses toutes-puissantes » de l'image, j'y reviendrai.

– L'image, des images, l'*Imaginaire*

Qu'est-ce qui nous permet, toutefois, de parler de l'image en général ? L'expérience ne force-t-elle pas à constater qu'il en existe une variété et une diversité si grandes qu'on vient difficilement à bout de les énumérer ? À se restreindre déjà au domaine visuel, quoi de commun entre une image pieuse, un autoportrait de Rembrandt, la photographie argentine de la mère de Roland Barthes, les taches faisant figures sur le mur évoquées par Léonard de Vinci, les images numériques qui circulent comme indifférentes à leur support, les panneaux indicateurs, les images mentales et les souvenirs, les rêves et les rêveries, les hallucinations ? Sans parler des images sonores ou relevant d'autres registres sensoriels et, bien sûr, des images suscitées par le langage littéraire ou la poésie, voire le discours théorique. Certaines images peuvent au moins s'appuyer, c'est le cas de le dire, sur un support matériel, si bien que je puis, à leur égard prendre l'attitude perceptive, les observer. D'autres, entièrement dépendantes de l'actualité qui, pour ainsi dire, les brûle et les consume, n'ont d'existence que celle, fugace et onirique, que mon imagination – création ou délire – leur confère. D'autres encore élèvent une ambition esthétique et réclament qu'on les regarde en leur réservant une certaine qualité d'attention reliée à un plaisir. La ligne de démarcation ne passe-t-elle pas entre des images qu'on pourrait dire extérieures, dotées d'une existence indépendante de ma subjectivité et susceptibles aussi d'intéresser autrui, un public peut-être, et des images extrêmement fragiles partageant la précarité des trajets de mon esprit et des reliefs de mes affects, dépourvues, elles, de tout ancrage dans la phénoménologie du monde et, du coup, qu'un rien sépare du pur *fantasme* ?

1. Bossuet, « Panégyrique de l'apôtre saint Paul », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 350.

Il est patent que, par leur fonction (ou leur vocation, par exemple artistique) et leur appartenance matérielle ou énergétique à la réalité perçue ou du moins perceptible en commun, les espèces d'images qu'on sait fabriquer, enregistrer et partager se distinguent par le fait de toutes celles qui m'apparaissent à moi exclusivement. Les secondes ne sont pas, à proprement parler, « perçues », du moins si l'on admet avec Sartre que « la perception [...] pose son objet comme existant »¹. La thèse de réalité qui l'emporte dans la perception sur toute autre considération implique à la fois la possibilité que tout sujet du monde en fasse avec moi le constat et que, l'objet de la perception débordant constamment la conscience², je puisse y revenir par d'autres côtés ou profils.

Or, lorsque je regarde une photographie d'un proche ou d'un personnage public ou bien tel autoportrait de Rembrandt, ma posture est-elle imageante ou d'observation ? Il me semble que la première, tout en étant déterminante, peut être relayée par la seconde ; l'une et l'autre restent toutefois hétérogènes et si elles se « supplémentent », c'est de manière discontinue. Elles ne s'ajoutent ni, encore moins, ne fusionnent. Examiner la photo ou le tableau « objectivement », voir de près les détails ou les touches, apporte sans doute de l'information mais n'influence pas directement l'être-image. Lorsque l'image a un support physique, elle se prête à une oscillation entre voir (d'un bloc) et percevoir (par le menu). Cette différence non négligeable étant admise, il n'en reste pas moins que la conscience imageante, pour adopter le langage de Sartre, conserve la même structure intentionnelle, que l'image soit mentale ou produite à la main ou par un appareil. C'est moi qui fait fonctionner *en tant qu'image* un portrait, un paysage ou une allégorie. Que je la tire de mon fonds (elle reste alors secrète) ou qu'elle me soit proposée du dehors, elle ne saurait faire office d'image sans ma collaboration. Qu'est-ce à dire ? Nous partions pour découvrir les pouvoirs de l'image et voilà que nous butons plutôt sur une forme d'impuissance, puisqu'elle a besoin de moi pour être *activée*. Qu'en

1. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 20.

est-il donc d'une action, prêtée par hypothèse à l'image, qui n'est active qu'à la condition que je déclenche ce mouvement ? D'ailleurs, qui « je » ?

La première proposition qui s'impose à l'esprit au vu de cette situation, c'est que *rien n'est moins « en soi » que l'image*. Or, sur cette base incontestable, Sartre, dans *L'Imaginaire*, s'est engouffré dans cette brèche de la chose pour affirmer, à l'autre extrémité, la toute-puissance de la conscience, c'est-à-dire du *pour-soi*. L'intentionnalité de toute conscience, dans l'ontologie phénoménologique de Sartre, ne dispose d'aucune base arrière dans l'immanence¹ ; en « s'éclatant » vers le monde, la conscience est pur néantir, elle donne figure existentielle à la négativité. *L'Imaginaire* porte au paroxysme cette tendance de la conscience ou du *pour-soi*, puisque cette fois l'objet ou la chose n'a plus de dehors (ou si peu dans certaines images) : l'image est absolument co-extensive à une intentionnalité de la conscience. L'image, loin d'être dans la conscience, n'est rien que le mouvement de celle-ci. Pour la conscience imageante, l'image est la conscience en tant qu'elle se fuit, qu'elle s'éclate comme dit l'auteur – mais cette fois vers des objets absents du monde. Comment comprendre « cette nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi »², si « la conscience imageante pose son objet comme un néant »³ ? Comment sauver cette altérité extérieure (en l'espèce de l'image par rapport à la conscience) dont Sartre souligne par ailleurs qu'elle structure l'intentionnalité comme telle ?

La difficulté de la théorie sartrienne de l'image, c'est-à-dire de ce qu'il nomme une « psychologie phénoménologique de l'imagination », est analogue à celle qui, à mon sens, fragilise son esquisse d'une théorie des émotions : c'est celle d'une conscience démiurge,

1. Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *Situations I*, Gallimard, 1947. « La conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir [...] et c'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constituent comme une conscience », p. 33.

2. *Ibid.*, même page.

3. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 23.

transparente à elle-même, que ne parviennent à *flouter* ni l'analyse de la mauvaise foi dans *L'Être et le Néant*, en dépit de trésors de virtuosité, ni la forgerie laborieuse de la soi-disant « psychanalyse existentielle ». Parce que les phénomènes imaginaires et affectifs sont justement irréductibles à une conscience *thétique*, ils s'obstinent à demeurer dans cette opacité – autant dire dans cette réalité – que refusent axiomatiquement l'intentionnalité et la réflexivité du *pour-soi*. Qui ne voit, de surcroît, que ces dernières catégories (on peut y ajouter, comme synonyme, la transcendance) s'indexent, pour Sartre, non pas au réel mais à la vérité ? En réduisant l'émotion¹ – ce chaos où tout est brassé violemment, tandis que vacillent le moi et le monde – à un tour de passe-passe de la conscience magique s'annulant pour mieux effacer l'obstacle ; en escamotant complètement ce qui, de l'image, échappe à la conscience et en les superposant exactement, Sartre dans les deux cas de figure, se condamne à manquer : là ce que j'ai appelé le réalisme de l'émotion, ici l'aptitude des images à faire lien, à pousser des rhizomes, voire à instaurer une histoire *ou bien*, à l'opposé, à produire de la stérilité et de la désolation ; tout cela à l'insu des individus ou du moins souvent à leur corps défendant. Lui qui s'en prenait, dans l'article fameux sur l'intentionnalité husserlienne à la « philosophie alimentaire » pour qui la conscience digérait le monde afin de s'en approprier la substance, nous lui ferions le même reproche : d'avoir, menant la démiurgie de la conscience aux portes de la magie, fait disparaître toutes poches de résistance à sa lumière, ces résidus et vestiges mal identifiés qui, nuitamment, portent témoignage ou émettent protestation de l'inconscient et du corps².

1. Voir ma critique détaillée de l'*Esquisse d'une théorie des émotions* de Sartre (éd. Hermann) dans mon livre *L'g Terreur*, I^{re} Partie, chap. 1, Le réalisme de l'émotion, Actes Sud, 1990.

2. Ajoutons la dimension collective, que la croyance enveloppe et qui fait défaut à la conscience individuelle, seul point de vue où s'enferme *L'Imaginaire*. Il est significatif que la « théorie des ensembles pratiques », dans la *Critique de la raison dialectique*, bute à son tour sur l'opacité et l'inertie, autrement dit sur une réalité historique que la *praxis* (nouveau nom de la liberté, de la conscience et du *pour-soi*) a toutes les peines du monde à éclairer et mettre (et maintenir) en mouvement. À chaque fois, Sartre bâtit une théorie dans la théorie pour expliquer la formation *au sein de la transparence* (ici de l'immanence pratique, comme dirait Aristote) de caillots durs et opaques. On a vu ce qu'il en est dans *L'Être et le Néant*.