

JÉRÔME DUPEYRAT

Emmanuel Alloa (éd.)

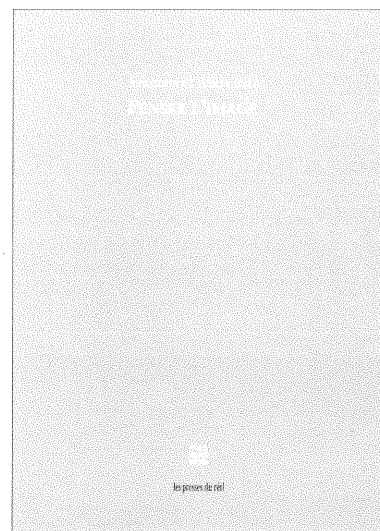
Penser l'image

Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010, 304 p.

Penser l'image, sous la direction d'Emmanuel Alloa, donne suite à un séminaire qui s'est tenu au Collège international de philosophie en 2007-2008. « L'image [étant] aussi indisciplinée qu'elle est indisciplinaire » (Alloa, p. 19), ce recueil de textes l'envisage de divers points de vue : esthétique, philosophie, histoire de l'art, *visual studies*. C'est donc un vaste champ et des méthodologies plurielles qui sont ici convoqués, à partir de ce constat : « La multiplicité proliférante des images dans notre monde contemporain semble [...] inversement proportionnelle à notre faculté de dire avec exactitude à quoi elles correspondent », rien ne semblant « moins assuré que cet être de l'image » (Alloa, p. 7). Sur l'image considérée comme une catégorie globale, nous n'avons en effet que peu de certitudes, alors que tant a déjà été écrit. Est-il alors possible de penser davantage l'image et avec plus de justesse ? C'est la question à laquelle ce livre tente de répondre d'une manière positive.

La particularité des textes réunis tient sans doute dans leur volonté de penser « à partir de l'image », ou « selon l'image, pour parler avec Merleau-Ponty », alors que d'après Emmanuel Alloa, les pensées de l'image consistent pour l'essentiel en l'insertion de cet objet « dans un ordre des savoirs déjà établi » (p. 13). Cette revendication d'une pensée propre aux images, ou d'une pensée spécifique des images (Jacques Rancière, et avant lui Roland Barthes, parlent d'« images pensives »), est affirmée à maintes reprises tout au long de l'ouvrage – une pensée qui « suspendrait [...] ses certitudes et accepterait de s'exposer aux dimensions de non-savoir qu'implique toute expérience imaginaire » (Alloa, p. 19). Ici, il est ainsi proposé de « déchiffrer à même l'image comment celle-ci fonctionne » (Gottfried Boehm, p. 28). Ailleurs, il s'agit de la considérer comme « une modalité d'être particulière » et d'envisager « une ontologie des images » (Emanuele Coccia, p. 95), ou encore d'« interroger ce que veulent les images [...] réellement » (W. J. T. Mitchell, p. 211).

Si le contenu des textes regroupés en quatre chapitres (« Le lieu des images » ; « Perspectives historiques » ; « La vie des images » ; « Restitutions ») est très varié – l'image y est tour à tour artistique, scientifique, picturale, photographique, verbale – ils se rejoignent néanmoins à travers une intention commune, mais également autour de quelques interrogations qui constituent des fils conducteurs ou produisent des résonances d'un texte à l'autre. La question de la définition de l'image, en tant que catégorie générique, est évidemment soulevée. « L'image n'est rien d'autre que l'existence d'une chose en dehors de son lieu propre », propose ainsi Emanuele Coccia (p. 101). Mais au-delà de cet aspect définitoire inévitable, c'est surtout en regard de la notion de désir et de la relation



objet/sujet que l'image est envisagée d'une façon récurrente. C'est alors la question du pouvoir des images et de leur efficace qui s'affirme comme centrale dans l'ouvrage.

Pour plus de détails, revenons à l'ordre des textes. Gottfried Boehm considère la « monstration » comme principe opératoire de l'image, cette chose qui montre, se montre, et montre comment elle se montre. Marie-José Mondzain s'interroge sur l'origine et la destination de l'image : entre geste de retrait de la part du créateur et adresse au spectateur, l'image ne se constitue que dans le « partage paradoxal » d'une « commune dépossession » (p. 66). Pour Jean-Luc Nancy, l'image, ce qui « donne forme à quelque fond » (p. 73), peut être appréhendée entre *mimesis* et *methexis*, ou plus exactement du point de vue d'une imbrication de l'une dans l'autre. Emanuele Coccia se propose de relire un écrit médiéval d'Henri Bate pour affirmer que « l'image est l'être du sensible, son existence même », et qu'à ce titre « le sensible, l'image [l'association de l'un à l'autre mériterait de plus amples commentaires], n'est pas une propriété des choses, mais plutôt un être spécial, une sphère du réel différente des autres sphères » (p. 95). C'est également à une relecture qu'invite Emmanuel Alloa, relecture heideggerienne de l'« idolologie », science oubliée des idoles. Hans Belting, quant à lui, met en regard la conception occidentale du tableau comme fenêtre transparente ouverte sur le monde avec le modèle oriental du moucharabieh, écran laissant passer la lumière mais pas les regards. Précisément, à travers la comparaison de ces modèles, c'est d'une histoire (désoccidentalisée) du regard et de l'expérience des images dont il est question. Horst Bredekamp analyse le rôle du dessin pour la pensée et la connaissance, en prenant pour objet d'étude les schémas et autres croquis qui accompagnent nombre de découvertes scientifiques. W. J. T. Mitchell souhaite « localiser le désir dans les images elles-mêmes » (p. 211) en tentant de mettre à jour ce qu'elles veulent et comment elles utilisent le spectateur à leurs propres fins. Pour ce faire, l'auteur demande au lecteur de bien vouloir faire comme si la question n'appelait pas toute une série d'objections, dont il est conscient mais qu'il rejette hors cadre. Ces objections, que Mitchell peut écarter pour mener à bien son analyse, mais auxquelles on ne peut s'empêcher de penser (personnification à outrance de l'image, confusion du désir de l'image avec celui de l'auteur ou du commanditaire), Jacques Rancière les prend en compte dans son texte en traitant tout d'abord du *pictorial turn*, ce tournant iconique théorisé en particulier par Mitchell et au sein duquel pourrait être situé l'ensemble des contributions ici réunies. Ce dialogue par textes interposés entre Rancière et Mitchell n'est d'ailleurs pas le moindre des intérêts du livre. Mais à l'inverse de son interlocuteur, Rancière note bien que « ce sont les fabricateurs d'images qui veulent en faire quelque chose », ajoutant qu'ils le peuvent peut-être dans la mesure où « elles-mêmes ne veulent rien » (p. 261). De cette « oisiveté » (p. 260) des images résulterait alors leur fonction critique. Clôturant l'ouvrage sans avoir pour fonction de le conclure, le texte de Georges Didi-Huberman analyse enfin le travail de Harun Farocki sous l'angle de la restitution. Ce qui est à l'œuvre dans les films et les installations de Farocki, explique Didi-Huberman, est une souscription « au fait que *les images constituent un bien commun* » (p. 276). La tâche que se donne Farocki consiste alors à restituer, modestement et sans

appropriation, à la communauté des spectateurs des images invisibles, souvent dissimulées par les instances du pouvoir. Ce faisant, les images échappent aux lieux communs pour devenir plutôt le « *lieu du commun* » (p. 288).

Dès la première page du livre, Emmanuel Alloa anticipe certains reproches qui pourraient être adressés aux textes : « S'interroger sur ce qu'est *une image*, ce serait d'une part encore manquer que l'image tend [...] à se décliner d'elle-même en formes plurielles, à se démultiplier en un devenir-flux qui se soustrait d'emblée à l'*Un* ». Même si l'on peut en effet légitimement penser, à l'instar de Gottfried Boehm, que « l'image ne peut être affrontée comme problème cohérent » (p. 28), étant une catégorie extrêmement vaste et polysémique, les auteurs évitent toutefois le plus souvent le piège d'un discours trop univoque en ne faisant pas des questions de définition de l'image une fin en soi et en ne manquant pas de faire appel à des images en particulier. On pourra s'interroger davantage, mais là aussi ponctuellement, sur une certaine dramatisation ou une éventuelle surévaluation de l'objet d'étude, par exemple lorsque Marie-José Mondzain explique qu'« en interrogeant l'image, [*elle peut*] recueillir une réponse à la question de notre provenance et saisir l'enjeu d'une définition de l'humanité elle-même » (p. 51).

Dans tous les cas, notons enfin que le travail important de traduction qui a été engagé pour ce livre est en lui-même l'une de ses qualités, en ce qu'il favorise une circulation des idées et des méthodologies de recherche autour d'un sujet pour lequel nombre de travaux récents sont anglophones et germanophones.

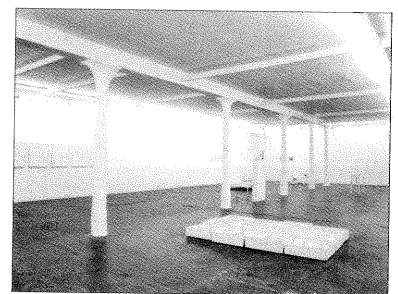
MORGANE BURLOT

« Absalon »

Berlin, Kunst-Werke, Institute for Contemporary Art

Du 28 novembre 2010 au 20 février 2011

Catalogue : Absalon, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2011, 352 p., 189 images.



Le KW propose la première grande rétrospective de l'œuvre d'Absalon, artiste d'origine israélienne dont la carrière débuta à son arrivée en France en 1987 pour s'achever en 1993, à sa mort. À vingt-huit ans, Absalon avait gagné en quelques années seulement une renommée et une reconnaissance internationales sur la scène artistique. L'exposition, qui se tient sur quatre niveaux, présente une œuvre à la fois dense et variée, questionnant notamment les possibilités d'aménagement de l'espace à différentes échelles.

La dernière exposition consacrée à Absalon de son vivant s'était tenue au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1993, quelques mois avant sa disparition. On pouvait alors