



Imaginer

N° de version : 1, édition mars 2025



Pierre-Damien Huyghe / [Éditions ouvertes](#)

Table des matières

[Note liminaire](#)

[Technique et sentiment](#)

[1.](#)

[2.](#)

[Notes](#)

[La demeure formelle des images](#)

[1.](#)

[2.](#)

[3.](#)

[4.](#)

[Notes](#)

[La négligence de l'entendement](#)

[Notes](#)

[De la sécrétion des schèmes](#)

[Présentation](#)

[1.](#)

[2.](#)

[3.](#)

[4.](#)

[Travailler pour la forme](#)

1. Régler l'imagination
2. Une opération graphique
3. Le présent des appareils
4. Découvrir l'esthétique des images

Notes

L'imagination comme opération

1. Nature de la technique
2. Les conditions de l'activation
3. La question de l'éducation

Note liminaire

Les textes ici rassemblés concernent tous peu ou prou, d'une manière ou d'une autre, l'imaginer. Leur ensemble ne forme pas un livre au sens académique du terme. Il s'agit plutôt, au fil de chapitres qu'on peut lire aussi comme des documents de travail, de faire des propositions de pensée et d'essayer des hypothèses. L'ensemble ne répond pas à un programme. Les pièces, qu'il compile plus qu'il ne les compose, ont été écrites au gré d'occasions, souvent des invitations à communiquer ou à écrire elles-mêmes non programmées. Cette situation explique qu'il puisse y avoir d'un chapitre à l'autre des redites ou des reprises mais n'ôte rien à l'exigence de rigueur qui, s'appliquant au tout, doit permettre à ceux qui le voudraient ou qui en auraient l'utilité, de citer les passages qu'ils souhaiteraient, dans les limites habituelles du droit de citation s'entend. Mais, comme l'indique par ailleurs à sa façon le titre – « Éditions ouvertes » – de la [page](#) du site où la publication est accessible, rien de ce qui est rendu lisible sur cette page n'est à mes yeux définitivement écrit et composé. Je ne m'interdis donc ni de compléter si l'occasion se trouve, ni même d'apporter ici ou là, si

jamais j'en vois l'utilité, des précisions supplémentaires. La présente publication est donc, comme les autres de même statut sur la page en question, susceptible de plusieurs versions. Pour que le lecteur s'y retrouve, j'adopte et adopterai le principe de numérotation des versions en vigueur dans le monde des logiciels. Ce numéro figure sur la [page](#) consacrée au titre et à la table des matières.

Technique et sentiment

La base du texte qui suit est une intervention faite le 27 juin 2018 lors de la « Journée d'étude sur le sensible artificiel » organisée à la Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord par Pierre Cassou-Nogues et François Sebbah.

1.

Dans *Statuts d'Emerson* [1](#), Stanley Cavell évoque la qualification de la sensibilité chez Kant et dit au passage qu'il ne faut pas confondre sa réceptivité avec une passivité. De la substance de cette remarque, Jacques Rancière ne me semble pas réellement éloigné quand, entreprenant de justifier, dans *Le spectateur émancipé*, son peu d'appétence pour Brecht, il soutient l'idée que nul spectateur n'est ni n'a jamais été parfaitement passif. Tous, fût-ce seulement sur le mode de la pensivité, pensent toujours quelque chose des spectacles auxquels au fond ils participent. En quoi y aurait-il là matière à débat ? La thèse de l'expérience à la fois réceptrice et non passive implique l'idée d'un sujet comparable à un hôte qui, afin d'accueillir non pas seulement ses invités,

mais toute personne frappant à sa porte, y compris à l'improviste, sans être attendue, saurait si bien y mettre les formes, que tous se conduiraient chez lui non comme ils veulent, mais selon ce qu'il peut lui-même trouver acceptable. Si Brecht est gêné dans cette affaire, c'est parce qu'il pense la situation comme plus objective : pour lui, elle est en dernière analyse moins dépendante de l'état de l'hôte lui-même que de la consistance propre de ce qui advient à cet hôte. Ainsi est-ce la pièce et son montage – l'extérieur du sujet récepteur – qui à ses yeux, depuis au moins l'invention du théâtre dans l'antiquité, tiennent en grande part la condition de la réception. J'y reviendrai au moment de conclure : si le récepteur n'est pas tout passif dans la réception, ni il ne la produit ni il n'en produit la qualité. C'est toute la question : que peut le sujet à ce qui lui arrive sensiblement ? Il n'est pas question, même chez Brecht, comme en témoignent ses *Notes pour une dramaturgie non aristotélicienne*, de nier la possibilité d'une réception qui ne serait pas pathique. Il s'agit même, au contraire, d'en réaliser la possibilité en mettant par exemple en œuvre les techniques alors récentes de l'audio-visuel. Ce qu'il s'agit de savoir, c'est si cette position est aujourd'hui dépassée. Je veux dire : les dernières poussées techniques

sont-elles de telle nature qu'il ne nous resterait plus qu'à en être en quelque sorte malgré nous passibles ?

Il est peu probable que je puisse traiter pareille question dans toute son ampleur : au demeurant la réponse dépend aussi de ce que les techniciens, artistes et designers, bref tous ceux qui mettent au monde tous les artefacts sans lesquels nous ne serions pas ce que nous sommes, feront réellement avec les techniques qu'ils mettent en œuvre. Tout de même, mon hypothèse globale consiste à poser que la technique est conductible, c'est-à-dire orientable, c'est-à-dire en soi indéterminée. Si elle n'apparaît pas comme telle, si donc elle semble bien à l'inverse déterminée et déterminante, c'est en raison, toujours en raison, d'une économie de ses possibilités de variation. Je rappelle souvent que ce mot : « économie » a appartenu au vocabulaire de la théorie picturale, au XVII^e siècle par exemple. Ainsi nomme-t-il chez De Piles la disposition des éléments au sein de la composition qu'est le tableau. Ce terme de « disposition » est éloquent, car l'enjeu est aussi, finalement, de disposer (de) l'esprit des spectateurs. Si l'économie interne à l'œuvre est efficace, si la disposition est bonne, qui regardera n'aura pas le choix de ses

sentiments : il sera ravi, enthousiasmé. Mon propos est de soutenir l'idée que ce ravissement ou cet enthousiasme, s'ils sont bien éprouvés par un être qui se dit sujet de son expérience, ne sont pas essentiellement subjectifs. C'est bel et bien à l'œuvre (je veux dire : du fait de l'art de cet œuvre) qu'ils sont dûs.

Ce qui complique cette position, c'est que les peintres ne se sont pas privés, au cours de l'histoire, de dé-composer la peinture et de la sortir de l'état de dispositif où De Piles la tenait substantiellement. Cette possibilité s'est même toujours-déjà trouvée inscrite au registre de la peinture. Au reste, si tel n'avait pas été le cas, De Piles n'aurait pas eu besoin d'exiger des artistes une certaine discipline dans la manière de faire art (il parlait, pour dire cela, de « l'ordre à tenir dans l'étude de la peinture ») ni de faire la leçon qu'il a faite. Ce que tout cela veut dire, c'est d'abord que la disposition de la peinture n'a jamais été nécessairement ni inévitablement économique au sens que souhaitait De Piles et que son art n'a jamais exclu, et n'exclut toujours pas, tout en étant art, d'être non ravissant et non enthousiasmant. Mais c'est aussi que nous avons à penser le lien fait, par le biais de la théorie de l'art, entre l'économie

d'une part, le ravissement et l'enthousiasme d'autre part.

Je suppose que ces questions nous concernent toujours, non sans quelques différences come on va voir, et même si la technicité pour nous le plus fréquemment en jeu n'est plus celle de la peinture : il y a une économie des techniques qui tend à les rendre ravissantes et par là déterminantes (elles en viennent alors en effet à nous enlever, à nous prendre, à nous emmener). Que cette économie ne soit pas irrémédiable, qu'elle ne puisse être tout à fait sûre de sa propre puissance, qu'elle ait de sourdes raisons d'être inquiète d'une inquiétude dont seuls les moyens - énormes - qui sont capitalisés puis dépensés pour la circonvenir peuvent donner une idée est un sujet qui, pour être traité, demanderait qu'on en vienne à penser séparément puissance technique et puissance économique. Ce ne sera pas mon point de vue ici où ce que je voudrais plus spécifiquement interroger, c'est, comme je l'ai laissé entendre déjà, l'enthousiasme et le ravissement qui constituent l'enjeu d'une opération qui, au fond, a deux noms : c'est un art et c'est une économie.

De Piles rassemblait tout son propos dans le concept classique de divertissement. Ce

concept signifie toute manière de tourner l'attention d'un sujet. Ou plutôt, il signifie toute manière de tourner l'attention d'un supposé sujet, « supposé » précisément parce que, dans le cas considéré, le sujet est moins souverain et plus assujéti qu'il ne le croit ou se croit. C'est là tout l'art du divertissement : faire croire (oui, il y va d'un faire) à un esprit qu'il est sujet de « son » expérience quand en réalité, selon le mot d'époque, il est bien plus réellement « instruit », c'est-à-dire ordonné (-struit) en son sein (in-). Je pourrais traduire en disant que nous avons en la circonstance affaire à un sujet intimé et que, dans le même temps, il y va d'une paradoxale réjouissance à être ravi, enlevé (autre mot d'époque), rapté.

Pour nous cependant, les choses sont quelque peu différentes. Car, depuis le temps de la peinture et de Roger De Piles, il nous est arrivé d'autres capacités techniques et d'autres sources de pensée, en particulier le cinéma et Benjamin. De quoi s'agit-il avec le film ? Non plus nécessairement, selon Benjamin, de divertissement mais plutôt, d'abord en tout cas, de distraction. Or, dans la distraction, il n'y a pas l'enlèvement dont je viens de parler. Non, il y a la défense d'un esprit qui, non pas se décide à se mettre en retrait comme si la situation dépendait de sa

volonté, mais qui ne peut pas ne pas le faire, sauf à disparaître sous « l'assaut » fait à la perception par l'incessante mobilité des images adressées aux yeux d'abord, aux yeux et aux orielles ensuite. Je ne peux donc dire ni que je perçois une situation dont je me distrais, ni que je n'en aperçois rien, ni a fortiori que je suis ravi de mes distractions. Benjamin nous invite en outre à penser que, selon une expression qui se trouve dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, cela peut se réaliser à plusieurs degrés, entre conscience « amortie » et « haute conscience poétique », cette dernière étant sans doute celle dont Brecht cherchait à produire la condition. Il y va d'un prix aussi, qu'il faut payer, comme dit Benjamin à propos de Baudelaire : celui d'une tension qui peut aller jusqu'au déchirement, jusqu'à la division du soi. C'est justement cette tension qui le plus souvent induit, pour parer à son risque, le mode amorti de la conscience. Reste que la tendance des humains à l'époque du cinéma, c'est d'être tiraillés entre deux perceptions du monde, celle qu'ils doivent à l'expérience des films d'un côté, celle qu'ils doivent aux capacités nues, non appareillées, de leur « frêle corps », leur corps sans artifice, de l'autre.

Pourquoi Benjamin parle-t-il de distraction à l'époque du cinéma ? La réponse est dans la question : parce qu'il y va d'une époque, c'est-à-dire d'un mouvement historique qui ne continue pas simplement son moment antérieur. Dans cette époque, de nouvelles capacités techniques à faire image (il s'agit pour commencer de la photographie et du cinéma, par extension de tout ce qui fait jouer des appareils d'enregistrement) induisent une modalité d'être au monde qui n'avait pas cours auparavant. La distraction est cette modalité, soit un état d'esprit que nous aurions tort de confondre avec le classique diversissement. Pour comprendre cela, il faut interroger à la fois l'objet à partir duquel s'organise massivement la réception contemporaine (cet objet, c'est la camera et, plus tard, aussi l'enregistreur de sons) et l'attitude de l'opérateur à son égard. Il est beaucoup plus difficile d'économiser une caméra qu'un matériel de peinture. Il y faut davantage d'investissement et de vigilance, voire de surveillance. En effet, c'est a priori moins un instrument et davantage un appareil. Une caméra n'est pas seulement destinée, une fois couplée à un dispositif de projection ou de retranscription, à la sensibilité réceptrice de l'être humain, c'est aussi, et même d'abord en soi, dans sa

mécanique même, un étant lui-même sensible. En tant qu'elle enregistre selon certains paramètres, elle fait toujours quelque chose d'elle-même dans le registre de sensibilité de sa propre surface réceptrice. C'est bien elle d'ailleurs qui filme, toujours selon ses capacités, lesquelles peuvent bien être par nous, à leur tour et pour leur part, comme des formes de sensibilité. Ainsi y a-t-il une spatio-temporalité singulière des enregistrements qu'elle opère. Et là se trouve précisément, selon Benjamin, ce que l'homme nu, réduit lui-même à son plus simple appareil, peut éprouver comme un assaut fait à sa propre capacité perceptive. Dans un film, il lui vient toujours quelque chose qu'il ne voit pas de lui-même et qui, le tiraillant, tend à le dédoubler : il y a ce qu'il voit et, en même temps, excédant ce champ de vision, ce que la caméra a rendu visible. Dans un film, « je » ne décide pas du champ, du cadre ni de la durée du visible et « mon » regard en tant que moment subjectif est toujours en quelque endroit ou mesure second.

Le sujet (moi, « je ») à qui arrive la perception d'un film ne dispose pas davantage que dans le divertissement classique de ce qui lui vient à la vue. Mais le concept de distraction que Benjamin forge pour rendre compte de son

expérience permet de penser qu'il n'en est pas pour autant ravi. Si le distrait est toujours un peu ailleurs, s'il n'est donc pas tout présent à ce qu'il voit, il n'est pas non plus tout absent et pas davantage enlevé. Nous pourrions dire qu'il se défend contre un excès de présence. Ainsi en vient-il, comme Benjamin propose de dire dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, à vivre avec une conscience « amortie ». Pour ma part, paradoxalement, je me demande si cet état de conscience n'a pas quelque parenté avec la pensivité du spectateur ranciérien. En tout cas, il est le fait (je crois Benjamin assez clair sur ce point) d'une élaboration – d'un travail – psychique. C'est pour le sujet une façon de se faire à ce qui lui arrive. S'il n'est pas en l'occurrence un hôte absolument souverain, s'il n'est pas un récepteur capable d'imposer ses formes, néanmoins il n'est pas enlevé. Benjamin affirme même en substance, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, qu'ainsi il acquiert une sorte d'expertise.

2.

Pour Benjamin, à mon sens du moins, la distraction que tend intrinsèquement à produire la moindre mise en œuvre d'un appareil d'enregistrement pouvait être travaillée (et en ce sens devenir œuvre d'art)

dans deux directions. D'un côté, elle pouvait être tournée, composée, agencée, montée de sorte qu'on en soit derechef, comme dans la peinture selon les classiques, ravi ou enthousiasmé. Mais Benjamin envisageait aussi, d'un autre côté, que d'autres modalités de tournage, de composition, d'agencement ou de montage fassent advenir un « haut degré de conscience » [2](#), comme il dit à propos de la poésie de Baudelaire, laquelle « évoque la représentation d'un plan sous-jacent à l'élaboration de l'œuvre ». Le degré de conscience est « haut » en ce sens que son affaire tient à la forme qui élabore plutôt qu'au référent élaboré. Or cette forme, je viens d'essayer de le faire entendre, n'est pas imméduatement dans l'esprit, elle est d'abord un fait de l'appareil, elle advient à l'occasion d'une sorte d'artefact. Les clés, si j'ose dire, de la haute conscience ne sont donc pas chez le sujet constitué et c'est plutôt l'objet qui en ouvre la possibilité.

Comment décrire cette haute conscience ? À l'époque du cinéma, c'est un état qui, survenant à l'occasion d'un certain agencement dans le film, saisit inopinément le récepteur distrait. Ce point est important. Dans *L'auteur comme producteur*, Benjamin fait un sort positif à la notion d'interruption. Je

dirai ici pour ma part que, si l'on admet qu'un film est un objet temporel, c'est sa temporalisation même qui à un moment donné ne passe pas, du moins pas selon le régime ordinaire des protentions. Une temporalité d'un autre ordre – plus rythmée que fluide – vient soudainement faire incidence dans la perception. Je dis « soudainement » parce qu'il y va d'un inattendu. C'est comme si les anticipations ou les protentions dont la phénoménologie nous dit qu'elles sont en partie constitutives de la conscience dans le temps perdaient à un moment lui-même non pas envisagé (par le sujet) mais bel et bien donné (par le film) leur pertinence : elles sont écartées. Ce qui se produit alors, je propose de le définir avec des mots trouvés au § 29 de la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Ce n'est pas que je veuille faire mienne l'intégralité de l'argumentation engagée dans le passage. Non, c'est juste un point, donnant d'ailleurs lieu à une note, que je veux relever. Ce point concerne la distinction à faire entre affect et passion et engage une définition du sentiment.

De quoi s'agit-il ? Kant écrit, en note donc, essentiellement ceci : « Les affects sont spécifiquement différents des passions. Les premiers se rapportent uniquement au

sentiment, les secondes relèvent de la faculté de désirer et sont des penchants qui rendent plus difficile ou même impossible toute déterminabilité de libre arbitre par des principes ». La remarque se conclut avec l'idée que tandis que « dans l'affect, la liberté de l'esprit est certes entravée, dans la passion elle est abolie »[3](#).

Comme on voit, ce texte propose de distinguer entre d'un côté l'expérience de l'affect qui pour ainsi dire retient l'esprit (ou le tient en laisse) et de l'autre la passion à laquelle ce même esprit non pas s'abandonne (car alors il y serait encore pour quelque chose) mais a été amené ou attiré (je retrouve ici en substance le motif de l'enlèvement dont j'ai parlé précédemment). Or ce que Kant nomme, donc, « affect », il le nomme aussi « sentiment », Je comprends par conséquent que le sentiment, c'est ce qui s'éteint dans la passion. Ou bien, si l'on préfère, c'est ce que l'objet passionnant enlève et enthousiasme.

Je viens de dire « objet passionnant ». Cette expression n'est pas chez Kant. Ce qui est chez lui en revanche, et que l'on trouve dans le corps du texte auquel sa note renvoie, c'est l'idée que des objets, « par exemple des édifices, un vêtement, une manière d'écrire, un maintien du corps, etc. », puissent

« susciter l'étonnement ». Or, qu'est-ce que l'étonnement ? C'est un « affect lié à la représentation de la nouveauté quand elle dépasse l'attente ». Certes il se peut, reconnaît Kant qu'il « ne cesse pas quand disparaît la nouveauté » (et alors le nom qui convient, c'est plutôt « admiration »), mais tout de même, comment ne pas noter que ça commence dans et par un « dépassement de l'attente » ? Pareil propos n'exclut pas l'hypothèse d'une responsabilité de l'objet. Et dans la mesure où cet objet est lui-même un fait technique, la qualité ou la nature de ce fait, du fabriqué, du bâti fait à son tour partie de la responsabilité. Nous avons sur ce point une critique à construire. S'il est, dans un même champ de fabrique et d'industrie (comme par exemple celles des films) des objets plus que d'autres divertissants ou, c'est selon, distrayants ou étonnants, voire admirables, sans doute y a-t-il aussi, en correspondance pour ainsi dire, des attitudes, des méthodes et des modalités dont il faudrait établir la gamme différenciée. Tout un travail d'étude est en ce sens devant nous qui, une fois qu'il se serait frotté aux cas historiquement avérés, pourrait venir concerner les dernières poussées en date, celles de l'informatique, du numérique et de l'internet. Je ne m'inquiète pas de savoir si une

autre construction, un autre bâti, un autre montage de ces techniques est possible car je pose a priori que toute technique est habitée par le possible, lequel ne peut être univoque (une route n'est possible pour moi que si une autre au moins se présente à moi). Non, ce dont je m'inquiète, c'est de savoir s'il y a ou s'il y aura des opérateurs – des artistes si l'on veut – décidés à travailler avec les techniques en question, mais à le faire sans peu ou prou promouvoir pour ce qui les concerne l'économie passionnante de ces techniques, celle qui organise les enthousiasmes contemporains.

Notes

1 Traduction Christian Fournier et Sandra Laugier, Éditions de l'Éclat, 1992.

2 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. M. de Gandillac revue par Rainer Rochlitz in Benjamin, *Œuvres 3*, Gallimard-Folio, 2000, p. 340.

3 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §29, éditions sous la direction de Ferdinand Alquié, Gallimard-Folio, 1985, p. 217.

La demeure formelle des images

Le texte qui suit a servi de base à une conférence prononcée le 21 mars 2018 à l'École d'architecture de Paris-Val de Seine en réponse à une invitation d'Arnaud François.

1.

Au XV^e siècle, Alberti met au point, pour les artistes, la technique de la perspective. Il sait bien, même s'il affirme aussi qu'il pourrait en aller autrement, que son traité n'est pas destiné aux géomètres. Un peu plus de deux siècles plus tard, l'Académie exclura que l'art ainsi initié soit fondé à être exactement géométrique. Ce n'est pas qu'il fut alors impossible de réaliser d'exactes perspectives, c'est qu'on estimait que de telles perspectives contredisaient l'idée même d'art. En refusant de compter au nombre de leurs pairs ceux qui, comme Bosses, soutenaient la « portraiture », les Académiciens ne repoussaient pas l'idée qu'il pût y avoir des images parfaitement géométrisées (comment l'auraient-ils fait puisque, justement, Bosses leur en mettait sous les yeux ?), mais ils excluaient que ces images puissent être dites

« artistiques ». Ce faisant, alors même que Galilée, une petite trentaine d'années auparavant, venait d'ouvrir la culture à une nouvelle idée de science, ils obligeaient de fait cette même culture à ne pas s'admettre comme toute vouée à placer ses opérations – ou sa capacité à produire des artefacts – dans l'obédience de cette idée. Si la peinture devait avoir une raison d'être et un mode d'efficacité, alors cette raison et ce mode seraient spécifiques, la justifiant comme art libre et non comme objet de science.

Je dis : « ils obligeaient de fait la culture à ne pas s'admettre comme toute vouée à placer ses opérations dans l'obédience de la science », parce que je ne pense pas que toutes les conséquences de la querelle aient été pensées sur le champ. Je ne suis même pas sûr qu'elles l'aient jamais été tout à fait depuis tant sont nombreux les motifs qu'elle a noués et qu'il faudrait savoir dénouer. Je n'en considérerai pour ma part ici qu'un seul. Encore ne le ferai-je pas littéralement, mais substantiellement, c'est-à-dire sans reprendre explicitement et précisément le lexique d'époque. Mon ambition n'est pas ici de faire un travail d'historien.

Ce qui commence à se dire dans la querelle de la portraiture, c'est ce que Kant affirmera plus

ouvertement presque un siècle et demi plus tard, c'est qu'il « n'y a pas de science du beau ». Cette phrase ne dit évidemment pas que, pour cette raison, il n'y aurait pas de beauté que nous pourrions produire ou dont nous aurions l'art. Elle dirait plutôt le contraire. Elle dit que si la beauté n'est pas rien et que si, n'étant pas rien, elle procède d'une disposition, alors cette disposition n'est pas scientifique. Ce n'est pas qu'elle soit non plus anti-scientifique. Non, c'est plutôt qu'elle est a-scientifique.

De quoi s'agit-il ? Point de règle absolument déterminante pour les cas de beauté. Nul concept, nulle idée ne les ordonne strictement. Voilà, pour ce que je veux dire ici, une proposition capitale. Ce que Kant a découvert et qui commençait déjà à se dire avant lui, mais pas si nettement (encore que ça ne soit pas chez lui aussi net que mon actuel discours semble le laisser supposer), c'est que des esprits comme ceux des humains sont extraordinairement concernés par des productions qui les affectent sans être elles-mêmes jamais exactement déterminées – commandées – par des idées ou des concepts.

2.

Pareille thèse a beau avoir été envisagée il y a maintenant deux siècles, elle n'est toujours pas ordinairement admise. Elle ne correspond pas à ce qu'une idéologie de l'art, propagée parfois par les artistes eux-mêmes, a envisagé de nous faire accroire. Parfois cependant, malgré tout, elle se propose, se glisse plutôt, là même où cette idéologie s'illustre.



Gravure d'Albrecht Dürer parue dans l'ouvrage [Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit](#) (*Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, [1525], Le Seuil, 1995).

Ainsi, dans cette gravure par laquelle Dürer entend montrer ce qu'est le dessin en perspective, je vois d'abord mis en valeur un dispositif de contrôle de la main dessinatrice et, plus généralement, une économie du corps producteur. En ce sens, l'image dont la gravure se fait le soutien m'apparaît davantage comme une discipline que comme une œuvre. Il n'empêche : bien des éléments échappent dans la gravure même à cette discipline. Non pas la scène, c'est-à-dire cette

femme à son tour disposée pour être assez impudiquement regardée, mais ce qui s'entrevoit dans la gravure et que j'appellerais le gramme du dessin. Comment la main du dessinateur, aussi cadrée et disciplinée soit-elle, appuie-t-elle son tracé sur le support ? Elle peut plus ou moins peser, cela n'est pas déterminé et n'a au reste pas de condition de visibilité préalable au geste d'exécution : la pesée du tracé se décide dans le moment même de l'opération. Là se trouve la possibilité d'un art auquel la gravure fait écho sans sûrement y penser vraiment. Car ce qu'elle nous signifie plus volontiers et plus manifestement serait plutôt de l'ordre de cette position dont Bosses fera son affaire, à savoir que l'art serait une technique graphique susceptible d'exactitude. Pourtant, autre chose apparaît. Ce qui ne demeure pas réellement tout étranger à notre regard dans la gravure, c'est que le graphe est aussi fait de pesées, d'insistances, de grammes plus ou moins délicats, plus ou moins secs, ou plus ou moins gras, énergiques, saccadés, etc. Ces qualités, le dispositif ne les calcule pas. Elles contribuent pourtant à l'art du dessin. Elles fondent même, à chaque fois, la singularité stylistique – elles fondent la signature – du dessinateur.

3.

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Walter Benjamin évoque à un moment donné ceux qui, de manière regrettable à ses yeux, « décrivent » le cinéma. Parmi eux, un cinéaste : Abel Gance. Ne nous acharnons pas contre lui particulièrement. Benjamin le nomme pour signifier que le décrit dont il entend parler n'est pas nécessairement extrinsèque à la pratique mais est bien capable de se produire dans la conduite même de l'opération cinématographique, au sein par conséquent du film. Le dessinateur de Dürer fait la même chose : il décrit la dimension tactile de son opération. Et la gravure, dévouée comme elle l'est à la correction graphique, ne fait guère mieux. Je disais plus haut, en mentionnant le nom de Kant, que les humains pouvaient être extraordinairement concernés par des productions qui les affectent quand bien même ni idées ni concepts ne les commandent. Et justement, où est l'extraordinaire ? Et où l'ordinaire ? Ce qui est le moins dit, et a fortiori proféré ou professé, à propos des images, c'est ce qu'elles doivent au temps et au mode de leur facture. Ce qui ne manque pas, en revanche, d'animer le courant de nos pensées, c'est le rapport que

ces mêmes images sont supposées entretenir (ou qu'elles font supposer de la sorte) avec des idées de départ et des préalables intentionnels.

4.

Si je considère une caméra, incontestable machin(e) à fabriquer des images, je dirai qu'elle est tributaire d'une démarcation. D'un côté elle est assez bien disposée pour que, depuis l'arrière, on puisse la commander. Pièce maîtresse de ce côté : le viseur, par où passe l'intention, l'idée, le concept. Mais de l'autre côté, elle est ouverture, réceptivité et, plutôt que capture, sensibilité. Questions : par quel côté la beauté dont elle est capable s'opère-t-elle ? Et si cette possible opérativité devait être décrite, de quel point de vue serait-ce ? Ce qui pourrait bien faire d'une photographie ou d'un moment filmique l'élément d'un art, c'est moins ce qui, en eux, relève d'une visée – d'une idée en arrière ou en préalable, d'une architecture – que d'une réceptivité. Autrement dit : ce qui vient à l'aspect du fait de faire, plutôt que ce qui s'organise et s'administre dans la logique d'une perspective. Pourquoi tout ce discours ? Le livre de Simondon *Imagination et invention* est ainsi présenté :

« L'image mentale est comme un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet. À sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet ; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet à l'activité perceptivo-motrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affectivo-émotive de l'expérience, devient symbole. De l'univers de symboles intérieurement organisé, tendant à la saturation, peut surgir l'invention qui est la mise en jeu d'un système dimensionnel plus puissant, capable d'intégrer plus d'images complètes selon le mode de la compatibilité synergique. »

De ce genre de texte, la pensée deleuzienne de l'image dans les deux ouvrages consacrés au cinéma n'est pas tout à fait éloignée. J'y souligne en particulier ceci qu'avant de « devenir système d'accueil de signaux incidents » et de « s'enrichir d'apports cognitifs » dont je suppose qu'ils se trouvent

du côté du sujet, l'image est donnée comme « mentale ». Elle est à ce titre « comme un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet ». De nouveau, pensant en outre qu'un tout petit peu plus loin il est question, à titre d'étape notable du processus d'ensemble, d'un « univers de symboles intérieurement organisé », je souligne : « à l'intérieur ». Et je m'interroge. Car si je peux encore comprendre que, dans le cas de l'image dessinée, la pesée des tracés provienne du corps dessinant, cela me devient beaucoup plus difficile dès lors que sont mis en œuvre, comme dans la photographie et le film, des appareils d'enregistrement. De ces appareils où se forment des images, quelque chose vient qui ne procède pas d'une intériorité subjective. S'agit-il de « ces signaux incidents » pour lesquels nous pourrions être « système d'accueil » ? Qu'il y ait à accueillir ou, mieux, que nous soyons passibles d'un fait de facture dans l'image, j'en conviens. De même je conviens qu'il puisse être là question, pour nous, d'incidences (le mot, au demeurant, se trouve aussi chez Benjamin). Mais du caractère supposé de signal, que dire ? En tant qu'elles se fabriquent dans et depuis des appareils, les images n'impliquent-elles pas dans leur présentation même des éléments auxquels nous pouvons être

sensibles sans pour autant les « intégrer » ni leur fournir, comme on le ferait si en effet il s'y jouait quelque chose comme un signal, quelque réponse que ce soit ? Ces éléments restent dans le registre du sensible. Il y demeurent. En tant que tels, ils forment, pour chaque cas d'image, son milieu. Et ce milieu est foncièrement esthétique. Autrement dit, et c'est à quoi fait à sa manière penser le texte de Simondon, l'image n'est pas d'abord ou n'est pas immédiatement intelligible. Elle le devient dès lors qu'une puissance cognitive extérieure à elle la tire de son milieu pour, c'est selon, la reconnaître ou l'interpréter (Simondon dit : la symboliser). Mais en soi elle est et persiste à être esthétique. Je veux dire par cet « en soi » qu'elle ne s'offre pas seulement aux formes pour elle extérieures de la sensibilité humaine, qu'elle n'est pas d'une matière à sensibilité qu'on aurait raison de juger informelle. Non, elle est elle-même formée. Et de cette forme en quelque sorte interne, c'est un appareil de formation qui est responsable avec ses capacités propres. Je ne suis pas certain que la position de Simondon qui définit l'image dans une logique d'intégration mentale puisse nous permettre de prendre en compte ce fait esthétique d'appareillage.

Différente mais encore discutable est de ce point de vue la position de Deleuze. Dans le première des « Conclusions » de *L'image-temps*, celui-ci écrit :

« Le cinéma n'est pas langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres "objets" (unités et opérations signifiantes). Mais ce corrélat, même inséparable, est spécifique : il consiste en mouvements et procès de pensée (images prélinguistiques), et de points de vue pris sur ces mouvements et procès (signes présignifiants). Il constitue toute une "psycho-mécanique", l'automate spirituel, ou l'énonçable d'une langue, qui possède sa logique propre. La langue en tire des énoncés de langage avec des unités et des opérations signifiantes, mais l'énonçable lui-même, ses images et ses signes sont d'une autre nature.»¹

Pour des raisons qui tiennent à son combat contre ce qu'il appelle, dans la même page, « l'ambiguïté qui parcourt la sémiotique et la sémiologie », Deleuze tient à conserver la notion de signe et à parler, comme on vient de

voir, des « images et des signes ». Cela ne l'empêche pas de dire, on vient de le voir également, que le cinéma n'est « pas même langage » et qu'il existe une « matière » qui est « d'une autre nature », une nature qui peut bien être posée comme énonçable et donc faire objet de discours sans être pour autant, en soi, énoncé et, donc, déjà discours. Cependant, il convient de caractériser cette nature matérielle. Une ligne après le passage que je viens de citer, Deleuze écrit qu'elle n'est pas « linguistiquement formée, tandis que la langue opère par forme et substance ». Ce propos est à son tour ambigu. Je le discute pour autant qu'il ne parle de forme qu'à propos de la langue. La « matière » mise à jour par le cinéma n'est pas qualifiée de ce terme. Pourtant elle provient d'une matrice qui n'est pas indifférente en ceci qu'elle lui donne bel et bien, avant toute perception par un supposé sujet, des caractères formels spécifiques.

Généralisons : l'image est certes matière pour l'esprit qui en fait énoncé, mais elle a aussi des traits formels qu'elle doit à la consistance propre – à la nature – de son appareil matriciel [2](#). Que ces traits soient, puisque matériels, toujours perceptibles ne veut pas dire qu'ils sont toujours clairement aperçus. On peut

penser que cette inaperception correspond à une sorte de logique de l'esprit qui, dans sa tendance à assimiler ou à synthétiser le monde des phénomènes ne serait pas assez regardant ou attentif. mais on peut aussi penser, ce qui serait plus cohérent avec tout ce que j'ai essayé de dire ici, que l'aperception qui, lorsqu'elle se déploie, pour ainsi dire retient l'esprit sur le fait de l'image, répond à son tour aux conditions dans lesquelles l'appareil matriciel a travaillé. En fait, elle leur est dûe, elle leur revient. Le degré d'apparat ou, si l'on préfère, d'aspect dont cet appareil est capable en dépend. Une économie est ici possible, qui consistera à conditionner de sorte à minimiser la dimension proprement formelle de ce que j'appelle ici apparat ou aspect et qui, on l'aura compris en suivant Deleuze, ne sauraient être en eux-mêmes signifiants.

Notes

[1](#) Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 342.

[2](#) Cette thèse doit permettre de comprendre qu'une image appareillée par la peinture, une autre par la photographie, une autre par le cinéma, une autre encore par le photocopage numérique ne sauraient être les mêmes

quand bien même leurs référents seraient voisins ou semblables. Elles ne sauraient pas davantage induire les mêmes conséquences subjectives réelles quand bien même les sujets supposés assurer leur réception n'auraient pas besoin d'être attentifs, fût-ce même seulement distraitemment, à leurs spécificités perceptibles pour développer leurs activités les plus ordinaires.

La négligence de l'entendement

Dans la *Critique de la raison pure*, Kant écrit que « toutes les intuitions, comme sensibles, reposent sur des affections, les concepts sur des fonctions ». Cette déclaration est complétée par deux autres. La première, qu'il « entend par fonction l'unité de l'action qui ordonne des représentations diverses sous une représentation commune ». La seconde, que « les concepts se fondent sur la spontanéité de la pensée, comme les intuitions sensibles sur la réceptivité des impressions ». Je voudrais commenter ces phrases, non pas que je veuille m'inscrire au nombre des spécialistes de Kant, mais parce que je voudrais avancer une proposition que le langage de la critique kantienne va précisément m'aider à formuler.

D'abord, il convient de lier les trois phrases. « Concept » est un mot autour duquel elles s'articulent. Que le concept soit dit d'une part « reposant sur des fonctions » et, d'autre part, « fondé sur la spontanéité de la pensée » me conduit à considérer qu'il y a, qu'il y aurait du moins à suivre Kant, quelque chose comme une spontanéité fonctionnelle de l'esprit

humain, lequel ne pourrait pas ne pas, puisque c'est chez lui spontané, se mettre en fonction et fonctionner.

Je dis à l'instant « pensée » ou « esprit » mais c'est peut-être trop dire, car un peu plus loin Kant précise que « ramener à des concepts » est « une fonction qui revient à l'entendement ». C'est donc, s'il s'agit d'être précis, la fonction-entendement que nos esprits d'humains trouveraient comme s'embrayant en eux sans nulle prière ou effort de leur part. Mais pour quoi, pour quel résultat ? Revenons à nos phrases de départ. « L'action » dont nous pouvons dire maintenant qu'elle est celle de l'entendement, conduit à « ordonner [le divers des intuitions sensibles] sous une représentation commune ». Dans ces conditions, ne sommes-nous pas fondés à considérer que l'action fonctionnelle de notre part d'entendement qui, encore une fois, s'entreprind spontanément en nous, a pour conséquence de nous désaffecter ? Une fois qu'elle a eu lieu, une fois, en d'autres termes, que nous avons compris, conceptualisé ou catégorisé, nous ne sommes plus sous la coupe des « affections » qui entament notre rapport au monde ou, mieux, avec quoi le monde se présente à nous.

Le registre de ce que je viens de désigner comme un « commencement », c'est, chez Kant, la sensibilité. Si je m'exprime comme je fais, c'est en raison de trois autres formulations bel et bien présentes dans la *Critique de la raison pure*. La première dit « qu'aucune représentation ne se rapporte immédiatement à un objet, si ce n'est l'intuition »; la deuxième, que pour sa part un « concept n'est jamais rapporté immédiatement à un objet »; la troisième, enfin, que le jugement qui résulte de l'opération de l'entendement est « la connaissance médiate d'un objet ». Avec ces trois phrases, Kant ne donne-t-il pas lui-même l'ensemble de ce qu'il cherche à décrire comme un processus qui fonctionne spontanément, comme j'ai déjà fait remarquer, mais pas directement. Il faut qu'il soit lancé par une réception en quelque sorte éparse, sans unité en tout cas. Ma question concerne le sort de ce moment réceptif en soi désuni. Le nom que donne Kant à ce qui, parce que toujours déjà prêt à fonctionner, est comme en attente de sa fourniture, c'est « synthèse ». Je caractériserai tout à l'heure la dimension temporelle de cette synthèse qui implique des étapes et suppose des passages, divers niveaux en tout cas de présentations et de re-présentations. Pour l'heure, je veux

seulement suggérer qu'elle a quelque chose de chimique. Elle ne conserve pas ce qu'elle synthétise, elle le transforme. Kant peut même dire qu'elle « assimile » Et elle le fait si bien que ce qui se trouve au terme de l'opération, à savoir une « connaissance », ce n'est pas ce qu'il y avait au départ. L'esprit n'est donc plus dans son état initial : le manifeste de l'affection n'est plus là pour lui. À la fin de l'opération catégorisante, en sortie de fonction pour ainsi dire, il n'est plus dans la dimension de l'affect. Autrement dit, si l'entendement nous fait gagner de comprendre ce qui nous arrive, il nous permet aussi ce faisant de négliger la dimension proprement sensible de notre être au monde. Pour autant même qu'il se lie à une fonction spontanée, il ne peut que nous permettre d'être ainsi négligents.

La sensibilité et ses affections ont-ils pour autant disparu ? Je tâcherai de montrer tout à l'heure que cette question hante déjà la *Critique de la raison pure*. Mais c'est dans la *Critique de la faculté de juger* qu'elle trouve son explication. Ou plutôt, c'est là que Kant s'explique avec elle, nous donnant alors à penser que, si l'entendement est spontanément et fonctionnellement négligent, toute la pensée et tous les

jugements dont un esprit humain est capable ne sont en revanche pas intégralement ni en toute circonstance pareillement négligents. N'y a-t-il pas en effet des cas où l'esprit pour ainsi dire demeure sur ses affections ? Dans la « Remarque générale » qu'il écrit à la suite du § 29 de son dernier ouvrage, Kant repère une « attitude de l'esprit » qu'il n'a pas l'intention de dévaluer puisqu'il la qualifie de « noble » mais dont le lecteur peut voir qu'elle est moins de choix que d'occasion. La noblesse en question est dite en effet applicable « aussi à des choses, par exemple des édifices, un vêtement, une manière d'écrire, un certain maintien du corps, etc, dans la mesure où elles suscitent moins l'étonnement (affection dans la représentation de la nouveauté qui dépasse ce que l'on attend) que l'admiration (étonnement qui ne cesse pas avec la disparition de la nouveauté)... »

Je souhaite dès lors insister sur deux points. Le premier, c'est que, des deux affects dont il est ici question, et même si Kant précise en note que l'affect en général n'est pas pour lui passion, aucun des deux, pas davantage l'étonnement que l'admiration, n'est à vrai dire délibéré par le sujet. Non, ils sont « suscités » en lui. Les objets ont en la matière une responsabilité qui tient à leur état, à leur

« manière » ou à leur « maintien ». C'est au point que je peux me demander si le mot « attitude » convient finalement tout à fait. Kant lui-même, sans tout à fait se corriger, propose en note, précisément pour caractériser les affects qui ne sont pas des passions, de dire « sentiment ».

Second point sur lequel insister : non seulement il peut y avoir sentiment quand ce qui advient sensiblement « dépasse l'attendu », mais encore il est possible que le sentir, d'une certaine manière, s'enregistre. Mon hypothèse de lecture, c'est que Kant, lorsqu'il envisage la possibilité d'un étonnement « qui ne cesse pas avec la disparition de la nouveauté » l'ayant d'abord suscité, s'inscrit lui-même en faux contre la négligence spontanée de l'esprit connaissant à l'égard de ses affects et, en dernière analyse, de sa sensibilité. Ou plutôt, il se corrige. À mon avis, il pose en substance, sans signaler l'enjeu de ce qu'il dit sur sa propre doctrine, qu'il est des cas où, en raison de la nature et du maintien de l'objet, la synthèse connaissante, qui d'ordinaire suffit à désaffecter l'esprit, en l'occurrence ne suffit pas. Elle peut toujours s'embrayer et conduire à de savantes catégorisations, mais au fond son embrayage patine et sa catégorisation ne

permet pas au sujet de classer son expérience, c'est-à-dire d'en finir avec elle. Cela même ne veut-il pas dire, à l'inverse, qu'un sujet qui se place dans la compréhension, la conceptualisation ou la connaissance du monde, c'est-à-dire ce sujet que la *Critique de la raison pure* demande de considérer comme en bonne entente avec son expérience, est un sujet qui au fond ne s'éprouve pas lui-même et qui, s'il ne se néglige pas tout, tout de même néglige le sentir en lui, y compris le sentir de soi ?

Concluons désormais. À cette fin, je voudrais d'une part montrer en quoi non seulement la question que je viens de poser mais toute l'analyse qui précède aussi bien concernent en fait, chez Kant, l'imagination, et d'autre part, en suivant toujours le même auteur, engager dans une problématique de la conscience la thématique du sentiment telle qu'elle vient d'être en quelque sorte définie.

Pour ce qui est du premier point, c'est assez simple. Je n'ai pas jusqu'à présent rappelé que la sensibilité et l'entendement ne sont pas les seules facultés mises en jeu par la catégorisation de l'expérience. Il convient de la faire à présent et de voir comment Kant s'en explique. Pour cela, revenons à la dimension réceptrice de la sensibilité et à la diversité des

« intuitions » qu'elle reçoit. L'« Analytique transcendantale », I, 1, Troisième section, § 10 de la *Critique de la raison pure* définit la synthèse « au sens le plus général » par deux traits. D'abord elle dit que cette notion « exige que [le] divers [dont elle s'occupe] soit d'abord d'une certaine manière parcouru, reçu et lié (une autre traduction propose : repris, assimilé et lié) pour en faire une connaissance », puis que la synthèse « est ce qui proprement rassemble les éléments en des connaissances et les réunit (ou : les unifie) en constituant un certain contenu ; elle est donc le premier élément auquel nous avons à prêter attention, si nous voulons juger de la première origine de notre connaissance ». Mais Kant avertit aussitôt son lecteur de ce qu'il entend établir plus tard, à savoir que la même synthèse, toujours considérée dans sa généralité, est « le simple effet de l'imagination, c'est-à-dire d'une fonction aveugle, mais indispensable de l'âme, sans laquelle nous n'aurions jamais aucune connaissance, mais dont nous ne prenons que rarement quelque conscience ». Enfin il ajoute que « ramener cette synthèse à des concepts est une fonction qui revient à l'entendement, et par laquelle d'abord il nous procure la connaissance au sens propre du terme. » [1](#). Ce que nous apprenons ici par étapes, c'est d'une

part que la fonction globale de catégorisation du réel à laquelle nous sommes spontanément conduits par la marche pour ainsi dire naturelle de notre esprit implique en fait un double embrayage, l'un d'imagination, l'autre d'entendement, et, d'autre part, que la fameuse synthèse qui obtient pour nous que nous ne demeurions pas dans l'éparpillement du divers sensible est un « simple » effet du premier. Je traduirais volontiers en disant que l'imagination, quand elle fonctionne sans complication, synthétise, c'est-à-dire, comme nous le savons par ailleurs, fabrique des schèmes *ad hoc*, avant même, et en fait pour que l'entendement entre lui-même en fonction.

Pareil discours laisse-t-il entendre déjà, alors que nous sommes encore loin de la rédaction de la *Critique de la faculté de juger*, qu'un fonctionnement et un « effet » pour ainsi dire moins simples sont possibles ? Pourquoi pas. Mais alors que peut bien être cette complication ? N'est-elle pas de l'ordre de ce qui se produit lorsque, par exemple, le sujet se trouve étonné, a fortiori lorsque son étonnement lui-même ne passe pas ? Voici dès lors mon second point : je ne peux m'empêcher de relever l'incise selon laquelle « nous ne sommes que très rarement

conscients » de la teneur de notre esprit lorsqu'il fonctionne simplement. Que penser de cette incise ? Dans une note ajoutée à un passage ultérieur de la première édition de son ouvrage, Kant reconnaît explicitement que la réalité de la conscience transcendantale n'est pas « ici » un problème et qu'il suffit de penser cette conscience comme un pouvoir possible. « Il ne faut pas non plus perdre de vue », écrit-il après avoir établi que toutes les diverses consciences empiriques devaient être liées à une seule conscience de soi, « que la simple représentation *Je* est par rapport à toutes les autres (dont elle rend possible l'unité collective) la conscience transcendantale. Or, que cette représentation soit claire (conscience empirique) ou obscure, cela n'importe pas ici ; pas davantage même n'importe la réalité de ce *Je* ; mais la possibilité même de la forme logique de toute connaissance repose nécessairement sur le rapport à cette aperception comme à une faculté » [2](#). Ce texte nomme l'enjeu : non pas la perception, mais l'aperception. La thèse est que cette aperception où la conscience transcendantale se réaliserait en une conscience effective claire n'est nécessaire qu'en principe. En fait elle peut n'être, et n'est effectivement, qu'obscurément présente. Mais

s'il n'y a pas lieu de faire une affaire de l'absence à soi de la conscience au moment où l'esprit est empiriquement touché et embrayé par les phénomènes, alors aussi bien cette absence est sans conséquence quant à la performance de l'entendement : la connaissance qu'il produit est de fait envisagée comme substantiellement indifférente à l'état de conscience. Je peux même supposer qu'elle s'obtient en fait couramment dans l'indifférence à un certain laps de l'esprit à soi, laps pendant lequel, pourtant, s'opère une synthèse indispensable au connaître. Il suffit à la critique de poser que le processus peut être de l'ordre d'une conscience. Mais dans les faits, pour ainsi dire en temps réel, il n'y a pas d'inconvénient à ce qu'il ne soit pas au fait de sa propre opération. En termes kantien, cela veut dire que la description transcendantale de l'esprit ne recouvre pas exactement la situation empirique effective de la conscience. Dans un autre langage, je dirais que le kantisme n'interdit pas de penser que, lorsqu'on est dans le registre du connaître, on soit en passe de fermer la conscience comme on dit qu'on ferme les yeux.

Pour terminer, rappelons-nous d'abord que toute cette lecture n'est guère orthodoxe. Elle

ne vise à pas à transcrire le texte de Kant dans un langage qui l'expliquerait, mais à formuler ce qui peut venir avec lui ou à son occasion, à savoir un certain pensable, soit quelque chose qui, sans être exactement su par tel ou tel sujet parlant ou écrivant, est tout de même à l'horizon de son phrasé et ouvert à une sorte d'écoute analytique de ce phrasé. Le pensable, ici, concerne un certain défaut de conscience qui semble utile et même serviable, qui sert en tout cas dans l'ordinaire empirique de la vie et qui a pour effet de ne pas entraver le processus spontané de la compréhension catégorique du monde. Mais il concerne aussi, finalement, l'imagination lorsqu'elle est en fonction et par conséquent, en réciproque implicite, il concerne encore ce qui peut advenir avec cette imagination lorsque tel ou tel objet étonnant la met en difficulté de fonctionnement. Nous savons comment Kant lui-même finira par nommer pareille situation. Il dira que la pensée change alors de modalité et qu'au lieu d'être déterminante dans ses jugements, la voilà qui passe au réfléchir. Mais de mon côté, l'envie me vient de suggérer autre chose encore. Sachant que la fonction de l'imagination chez Kant c'est de mettre les schèmes qu'elle fabrique à disposition de l'entendement et de rendre par ce biais catégorisable le divers des

intuitions sensibles, je comprends en dernière analyse d'une part qu'il n'est ainsi de schème que si rien ne vient sur la route faire frein aux passages (de la sensibilité à l'imagination d'abord, de l'imagination à l'entendement ensuite) dont l'esprit est le lieu, d'autre part que la conscience en tant qu'aperception peut être un tel frein. Je parle de « frein » parce que l'analyse par Kant de la spontanéité qui permet à l'esprit de s'entendre avec le divers des intuitions sensibles fait apparaître, comme il dit, des « médiations » dont j'en viens à supposer qu'elles se font ordinairement si vite et, justement, si spontanément qu'elles débordent la temporalité pour ainsi dire trop lente de la conscience. C'est comme si cette dernière était, dans la plupart des occasions, prise de vitesse. Ou comme si, inversement, sa tendance était de ralentir un processus qui, pour répondre à sa vocation de produire des schèmes utiles à l'appréhension synthétique du monde, ne doit littéralement pas l'attendre

Ce motif d'une vitesse en quelque sorte excédentaire de l'intellect, à tout le moins d'une sorte de l'intellection pourrait donner lieu à études. Kant n'est pas le seul à en être plus ou moins concerné. Ainsi se trouve-t-il aussi, ou déjà, dans les théories du génie qui

fleurissaient au siècle des Lumières quelques temps avant que Kant n'écrive. Baudelaire le reprendra à son tour quand il voudra décrire l'attitude mentale de Delacroix dans l'exercice de son art. Par ailleurs, sans être totalement absent du propos que je développerai dans la présente compilation lorsque je parlerai de la « sécrétion des schèmes », n'appartient-il pas aussi, de fait, au registre de nos préoccupations concernant le fonctionnement et les enjeux de ce que nous appelons aujourd'hui des « machines intelligentes » ? Quand nous reconnaissons de l'intelligence à ces machines, est-ce autrement qu'à la manière d'une boîte mentale assez comparable, dans l'expérience que nous pouvons en avoir, à l'esprit connaisseur de Kant dès lors que cet esprit ne s'embarrasse pas des atermoiements de la conscience empirique ?

Mon dernier mot ici sera pour dire qu'ayant ces questions en tête, nous pourrions peut-être nous interroger sur ce que voulait engager Deleuze lorsque, dans le texte qu'il a consacré à « Lucrèce et le simulacre » en « Appendice, I » de sa *Logique du sens*, il évoquait « un minimum de temps renvoy[ant] à l'appréhension de la pensée » et, surtout, ajoutait que, pour saisir la leçon de Lucrèce et

de l'épicurisme, il nous fallait comprendre que « *paulum, incerto tempore, intervallo minimo*, signifi[ait] en un temps plus petit que le minimum continu pensable ». [3](#)

Notes

[1](#) Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, §29, édition sous la direction de Ferdinand Alquié, Gallimard-Folio, 1980, p. 139.

[2](#) Emmanuel Kant, op. cit., p. 725.

[3](#) Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 311.

De la sécrétion des schèmes

Le texte qui suit a nourri une conférence prononcée à Nanterre le 03 octobre 2019 en réponse à une invitation de François Sebbah qui développait tout un programme de recherche sur les « imaginaires technologiques ». J'ai suggéré de prendre du recul par rapport aux notions même d'imagination et d'imaginaire. Les deux prochains chapitres seront plus directement dans le sujet. Le titre que j'ai choisi pour celui-ci (et qui était déjà celui de la conférence) s'explique d'abord par le fait que ce que toute une tradition de traduction a nommé « figure » a pu se dire en grec, comme dans le texte de Longin reproduit ci-dessous, *schèma*. Sachant que la notion de schème est depuis Kant liée à celle d'imagination et que l'imagination est, chez le même, en tant que schématisante, un « art caché » capable de donner un utile « coup de main » aux esprits humains, il s'agissait pour moi, non dans la conférence même, mais dans les discussions dont elle pouvait être l'occasion de susciter une interrogation d'abord sur l'art du schème, ensuite sur la puissance de cet art, enfin sur ses modalités et lieux de passage.

La démarche que François Sebbah m'avait très amicalement demandé d'adopter était de commencer avec deux textes, l'un pris dans la tradition, l'autre dans mon propre travail. Je lui avais répondu comme suit.

1) Longin, *Du sublime*, XVII, 1-2, trad. Jackie Pigeaud, Rivages, 1991.

« Il n'est pas bon, en ce point, de laisser de côté une des choses que nous avons observées, mon très cher ami ; mais ce sera court ; c'est-à-dire le fait que, par nature, en quelque sorte, les figures vont au secours du sublime, tandis qu'inversement elles reçoivent en retour un secours étonnant de sa part. Mais où et comment ? Je vais te l'expliquer. Le piégeage par les figures est proprement suspect et produit un soupçon d'embuscade, de complot, de paralogisme, et cela quand le discours s'adresse à un juge souverain, surtout des tyrans, des rois, des chefs et tous ceux qui sont en situation de supériorité ; on s'indigne aussitôt si, comme un enfant qui n'a pas encore la raison, on se voit transporté par les figures (dérisoires) d'un orateur professionnel ; et interprétant le paralogisme comme un affront personnel, parfois on laisse aller son exaspération ; et si même l'on maîtrise sa colère, on résiste tout à fait à se laisser convaincre par les discours. C'est

pourquoi la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché : le fait qu'il y a figure. Dès lors le sublime et le pathétique sont un antidote et un secours merveilleux contre le soupçon qui pèse sur l'emploi des figures, et la technique du piégeage, en quelque sorte entourée par l'éclat des beautés et des grandeurs, s'y trouve plongée et échappe à toute suspicion. »¹

2) Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma, avant, après*, De l'Incidence éditeur, 2012

« W. Benjamin a défini le film comme un « être de pièces ». Il avait forgé cette expression pour parler de l'expérience qu'il avait des studios. Elle désignait ainsi d'abord dans son esprit l'espace fragmenté des lieux de tournage, les décors réduits aux bouts nécessaires à la réalisation des scénarios. Mais elle pourrait aussi bien convenir au film monté, à la façon dont un tel film, matériellement, joint des plans, met bout à bout des séquences. Qu'y a-t-il dans ce bout à bout, à chaque conjonction ? De la coupe, de la césure. Que se passe-t-il dans l'expérience d'une telle coupe ou d'une telle césure ? Quelque chose qui manifestement peut s'éprouver (sinon, nous ne serions jamais allés et surtout nous ne serions jamais retournés au cinéma) mais quelque chose aussi bien qui

ne peut que prendre de vitesse toute pensée possible. Dans l'instant d'une coupe, fût-elle celle d'un désormais banal champ/contre champ, je peux être, je suis le plus souvent convié à ne pas voir ce que je vois, à savoir une discontinuité spatiale. En fait, pour des raisons diégétiques, pour soutenir la continuité de l'histoire, pour maintenir le film comme objet temporel fluide, je dois imaginer contre ma perception. Je dirais même : je dois me fier à une pure imagination puisqu'à la vérité, si je m'en tenais au concevable, je penserais et travaillerais à l'encontre de ce que le film requiert pour assurer sa continuité narrative, je ne saurais admettre qu'en un instant toute une spatialité me soit retirée et retournée en une autre. Si donc le cinéma est sublime, s'il a pu atteindre à ce point, c'est en tant qu'il est, qu'il fut un formidable opérateur de coupe n'ayant pas grand chose à envier, au fond, à cet art de placer de l'impératif que Longin, je l'ai dit, s'efforçait de caractériser et de justifier dans son éloge antique des figures.

C'est à cette expression : « l'art de placer une coupe » qu'il nous faut désormais réfléchir. »

Présentation

En montant comme je viens de faire, encore une fois pour répondre à l'invitation de

François Sebbah qui m'a explicitement demandé de procéder de la sorte, le texte de Longin à l'un des miens consacré à la puissance de la coupe dans l'art des films, je veux sûrement proposer de penser que cette coupe est bien capable d'être une figure nichée dans le montage (la composition, la syntaxe) de ces objets temporels que sont les films. Si c'est bien une figure, elle se fait, elle se fabrique, non moins que la figure de Longin, hors de nous. De là cette thèse que je formule abruptement : ça imagine sans nous, il y a de l'imagination hors de nous. La question est de savoir comment nous nous arrangeons avec cette imagination (par exemple : prend-elle la place d'une puissance d'imaginer qui serait en quelque sorte plus interne ou plus spontanément subjective ? Est-elle pour nous, comme on nous le propose beaucoup aujourd'hui, prothétique ? Y a-t-il une autre hypothèse ?). Ici, je vais examiner cette question sous l'angle de la réception. Ou sous la condition de la formule suivante : comment recevons-nous le genre d'imagination dont je viens de parler ?

La fabrication et le placement d'une figure relèvent d'un art, d'une sorte d'art de la technique. La seconde thèse que je pose d'entrée de jeu et que je tire plus nettement

encore que la précédente de ma lecture de Longin, c'est qu'il peut en aller là de la sécrétion d'un effet dont nous sommes destinataires sans être en mesure d'en prendre la mesure. Art caché comme art, schéma (ou, par traduction, « figure ») crypté, la coupe par exemple, cette coupe qui sépare et accole en même temps deux plans et dont l'expérience est aujourd'hui banale serait, en tant que telle, implicable dans une conception récurrente, et donc classique, de l'imagination mais connue de nous depuis le XVII^{ème} siècle sous un autre nom, celui de sublime. Je veux ici suggérer de dire un mot de plus, celui d'imaginaire. Si ce mot convient, c'est, ce serait en tant que l'image dont il s'agit ne s'aperçoit pas comme telle. Partant, si elle agit en nous, elle n'est pas pour autant par nous symbolisée. Elle opère en-deça – sub lime, sous le seuil – de la discursivité la plus apparente.

1.

Les deux textes que j'ai lu pour commencer traitent d'une situation de réceptivité, mot que je prends au sens de Kant selon Cavell. Qui reçoit n'est pas passif : c'est un en soi – un lieu, une demeure – formé qui ne laisse *a priori* pas passer ce qui lui advient sans le soumettre à un traitement. Chez Kant, l'esprit humain

reçoit selon des formes : c'est l'opération de la sensibilité. S'activent alors des schèmes : c'est l'opération de l'imagination, laquelle va permettre au reçu de passer dans la chambre de l'entendement où il sera catégorisé et classé (sauf cas particuliers où ça demeure dans une sorte d'anti-chambre ouverte au sentiment plutôt qu'à la connaissance). Ce passage par les schèmes est « spontané », dit Kant. C'est une « fonction » de l'esprit récepteur. Autrement dit, cet esprit ne peut pas ne pas opérer comme il opère : ça se déclenche en lui. Mais j'insiste dans ma lecture de Kant pour dire que, si ce déclenchement a quelque chose d'un automatisme « aveugle » sur son propre fonctionnement, s'il n'est pas secondaire, s'il sauve le récepteur de l'hébétude où le tiendrait autrement l'infinie diversité des intuitions sensibles, il est néanmoins second. Il y va d'une succession d'opérations. Quand Deleuze reprendra toutes ces questions, aussi peu kantien se voulût-il, il pensera tout de même encore toute cette affaire en terme de flux. Deleuze s'intéresse à la mécanique de ce flux, Kant davantage à son transport : il y va d'un trajet au long duquel, aussi rapide fût-il, une information est transportée et, dans ce transport même, reconditionnée.

2.

Que dit Longin si on le lit avec à l'esprit toute cette culture plus tardive ? Qu'il arrive à l'esprit de se sentir piégé quand ce qui lui advient, c'est une certaine sorte de figure. La figure en général, Longin l'appelle *schéma*. Si ce qui arrive est grossièrement schématique, alors ça ne passe pas. Peut-être l'esprit est-il sensible à ce qui lui advient, peut-être est-il en ce sens récepteur mais sans doute est-il parfois conduit à considérer que ce qu'il reçoit heurte ses catégories. Ça ne lui semble pas logique. Comprise depuis la lecture de Kant que je viens en fait de résumer en quelques mots, pareille situation ne ne reviendrait-elle pas à signifier que tout ce qui fait grossièrement figuration heurte la subtilité des schèmes avec lesquels, en bonne théorie kantienne, l'imagination met à disposition de l'entendement ce que le sujet reçoit à l'étage sensible de sa personnalité ? Ce n'est pas que « l'art caché », comme dit Kant, dont cette faculté est subjectivement capable ne fonctionnerait pas, ce n'est pas que, comme dans le cas du jugement esthétique, il donnerait sans fin à réfléchir, c'est plutôt que, si j'ose dire, il fonctionnerait négativement. C'est comme si l'esprit n'avait aucune espèce d'acceptation, même vague, même

indéterminée, pour ce qui lui est proposé. Il ne le ferait pas sien, il ne l'impliquait pas dans « sa » subjectivité. Non, il ferait plutôt l'expérience d'un dégoût. Autrement dit, plutôt que d'accueillir, il rejetterait. Ou, pour reprendre la formule de Longin, il « ne se laisse[rait] pas convaincre ».

Or, de quoi s'agit-il avec les figures ? De « discours », dit l'extrait de Longin que j'ai choisi de lire. Mais tout le reste du propos dit que les discours en question relèvent de la technique. Le texte de Longin, je peux donc proposer de le lire, au moins par hypothèse, comme une théorie étendue de la technique. Il appartient au nombre de ceux qui permettent de réfléchir à cette question générale : comment un artefact inédit, c'est-à-dire une production qu'on n'avait encore jamais réalisée, peut-il passer à ceux qui ne l'ont pas eux-mêmes fait ? Réponse, réponse pragmatique (puisque Longin ne fait rien d'autre qu'examiner des cas où, en effet, ça s'est passé) : par le biais d'une figure, mais d'une figure cryptée.

Ici je note tout ce que peut avoir de non indifférent le fait qu'on ait traduit schéma par « figure ». Car « figure », cela voudra dire plus encore après Longin que déjà au temps même de son écriture : « annonce ». Ce que traite le

propos de Longin, c'est la question de savoir comment un objet s'annonce et doit s'annoncer s'il doit être question qu'il soit reçu. Et la réponse, c'est : en cryptant son annonce même.

3.

Pareille annonce n'est pas un atour, une enluminure, une ornementation. c'est un trait, en l'occurrence un trait de discours, un trait de caractère discursif. Parmi les exemples de Longin : le placement d'un impératif, une syncope, etc.

Pour aller vite, je dirai seulement ici que la coupe au cinéma relève à son tour de ce genre de trait. Elle a substantiellement et, bien sûr, pas explicitement, pas consciemment, remis en jeu toute cette pensée qui a pour ainsi dire traîné au long de l'histoire de la philosophie et des théories de l'art et de la technique. Décrivons son expérience : je suis récepteur d'un plan, je suis dans la temporalité de ce plan qui m'ordonne lui-même à une sorte d'espace, mais me voici coupé dans cette temporalité même, voici qu'un autre plan s'embraye sans que j'y sois pour rien. Ma thèse est que dans cet embrayage, qui fonctionne en dépit de moi et que j'éprouve spontanément ou

mécaniquement, il y va d'un transport qui a raison de ma résistance possible. Je n'y résiste pas, je suis convaincu, je n'y objecte pas ou, mieux si j'ose dire : je ne l'objecte pas. Ça passe, ça se passe en dessous du seuil (littéralement : c'est sub-lime) où je pourrais prendre ce qui m'advient comme un objet de « mon » expérience, « objet » en ceci – Kant y insiste pour sa part – que ce qui reçoit peut toujours être posé comme conscient de la réception qui s'opère en lui, autrement dit que c'est toujours un sujet faisant en quelque sorte face à un objet, et cela même si dans les faits, « empiriquement » comme dit Kant lui-même, il se semble pas en aller ainsi.

Que pourtant, en dépit de cette thèse kantienne posée par principe au bénéfice du sujet, un piégeage soit toujours possible, qu'en tout cas le sort du sujet puisse en certaines circonstances au moins être en cause, c'est sûrement ce à quoi peut conduire toute une pensée contemporaine de la subjectivation. Mais c'est aussi ce qui m'a pour ma part conduit, remontant l'histoire bien en-deça de notre époque, à m'intéresser à Longin et à écrire en conséquence, par extension en quelque sorte : « C'est à cette expression : « l'art de placer une coupe » qu'il nous faut désormais réfléchir. ». Cette phrase, je la

déduis en fait, dans le livre où elle figure, d'une analyse du propos de Longin rapportée au cas du cinéma et, plus généralement, des appareils d'enregistrement qui n'opèrent jamais sans coupes. Et ce livre même ne va pas sans interroger la position kantienne du sujet.

Quoiqu'il en soit, pour proposer une conclusion qui puisse se situer dans le champ de réflexion du séminaire où je suis invité, je dirai que l'imaginaire de la technique, il y a lieu de le définir à peu près comme j'ai essayé de suggérer : moins comme une figuration manifeste et, en ce sens, grossière que comme un trait puissant qui in-struit un esprit sans qu'il s'en défende, un trait qui subjugue et piège non pas tout schématisme possible, mais le schématisme propre au sujet, ce schématisme disponible en lui et lié à des capacités de compréhension elles-mêmes déjà installées, soit, en langage kantien, des catégories d'entendement. Ce trait lui-même est l'affaire d'un art caché qui n'est pas a priori imaginable du côté du sujet. En suivant l'ambiance de pensée qui, au XVIIIème reprendra le concept de sublime, je pourrais le dire « un trait de génie ».

4.

« Art caché », cette expression, on l'a lu, définit chez Longin la figure portée à l'état sublime. Il se trouve qu'elle est aussi, comme on sait, une expression que Kant emploie pour caractériser l'opération de l'imagination en fonction, celle que je viens de dire « disponible ». Voilà qui est troublant. Deux pensées qui ne placent pas au même endroit la fonction-imagination, ont cependant la même expression pour la qualifier. C'est l'une des raisons qui m'a conduit à faire un sort à ce que j'ai appelé la « sécrétion » des schèmes. J'ai proposé de lier ce dernier mot à celui d'industrie considéré dans sa plus grande extension historique. Car, rapporté à son acception la plus traditionnelle, « industrie » est à son tour un terme qui aura nommé un ensemble d'opérations dont toutes les clés ne sont pas exposées y compris aux yeux de ceux (les esprits industriels) qui les mettent en œuvre ou jouent avec elles. Or, pour le dire dans un langage que nous pouvons entendre aujourd'hui, n'est-ce pas là, n'est-ce pas ainsi, en raison d'une industrie qui ne se sait pas elle-même, que s'invente la mise au monde de produits – de réalisations – qui ne sont pas déjà dans le monde. Mais si l'invention n'est pas un savoir dans le temps même où elle a lieu, si ce n'est pas un entendement au fait de ses concepts qui la tient, quelle peut en être la

faculté responsable ? S'il doit s'agir de traiter cette question non pas dans le cadre de la philosophie kantienne où elle ne se pose pas, mais tout de même dans les termes de cette philosophie, éviterons-nous d'avoir à envisager que l'art caché dont l'esprit est supposé capable ne le voue pas à être dans la connaissance des choses ? Il y aurait ainsi une imagination non seulement toujours cachée, non seulement toujours obscure, non seulement toujours « aveugle » pour reprendre le mot de Kant lui-même, mais encore capable de jouer et de faire jouer l'esprit dans une sorte de décalage entre schèmes et concepts ou catégories.

Quoiqu'il en soit, c'est d'abord un fait que le noyau sémantique le plus consistant du mot « industrie » tient à l'idée d'une secrète sécrétion et que l'industrie est une opération peu ou prou cryptée. Je veux dire : c'est un fait plus qu'une volonté. Si l'on préfère : c'est un art. En tout cas, il y a une pensée, celle qu'on trouvera justement chez les classiques lorsqu'ils se remettront à la lecture de Longin, qui aura admis quelque chose comme une intimité des deux notions. Roger de Piles par exemple parle, je le cite régulièrement, d'une « industrie du peintre ». C'est-à-dire d'une

capacité à la fois mystérieuse et cryptée à produire des effets.

Je n'oublie pas qu'il est une autre idée de l'art. L'expérience des modernes me conduit à penser qu'on peut aussi faire art d'opérations qui, se décryptant elle-même dans leur cours, ne font pas, n'auront pas fait figure. L'expérience de la peinture (pas celle, bien sûr, dont on aura parlé, et parle encore, classiquement) est sur ce point indéniable. Mais il vaut la peine de voir aussi ce qu'il peut en être du côté de la photographie et du cinéma. Si j'ai pu dire qu'il nous fallait « réfléchir à l'art de placer une coupe », c'est en pensant évidemment à ces techniques de l'image, et particulièrement au fait qu'il est des opérations cinématographiques où s'exposent des traits qui ne sont pas sublimes ni ne font de l'annonce leur enjeu. C'est une qualité aussi que cette exposition.

Travailler pour la forme

Ce texte a été rédigé à la demande de François-David Sebbah. La version originale a été publiée en 2023 in François-David Sebbah et Alberto Romele (dir.), *Imaginaires technologiques*, [Les Presses du Réel-Artec](#), p. 190-205.

1. Régler l'imagination

Dans un article publié au siècle des Lumières dans *l'Encyclopédie*, Voltaire oppose à une imagination qu'il dit « passive » une « active » qu'il définit prudemment : elle est celle, dit-il, « qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire ; elle rapproche plusieurs objets distants, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change ; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier ». D'Alembert apparaît au même moment comme plus radical ou plus tranchant, qui, dans le passage du *Discours préliminaire* qu'il consacre au même sujet, écrit :

« Nous ne prenons point ici l'imagination pour la faculté qu'on a de se représenter les objets ; parce que cette faculté n'est

autre chose que la mémoire même des objets sensibles [...]. Nous prenons l'imagination dans un sens plus noble et plus précis, pour le talent de créer en imitant. » [1](#)

Je m'arrête sur cette dernière phrase, elle va me permettre de circonscrire mon sujet. Dans la liaison qu'elle admet au passage, comme une évidence, de la création à l'imitation, elle reprend une formule historiquement éminente mais conceptuellement problématique et d'une certaine manière oxymorique. Cette formule fut une clé de la définition classique de l'art de peindre et il faudrait davantage s'interroger sur le fait qu'une expression aussi ambiguë que celle-là ait pu être de si grande portée historique et connaître l'ascendant et l'autorité qui auront été les siens. Ici, pourtant, je voudrais déplacer légèrement l'attention et parler moins d'imitation que de ce qui justifie, à titre de sujet dans la phrase de D'Alembert, la présence d'un mot à prendre dans un sens « noble », celui « d'imagination ». Elle serait, cette imagination, un « talent de créer », certes pas n'importe quoi, seulement des imitations, tout de même par hypothèse quelque chose, bien que ce mot de « chose » ne soit pas dit et que le verbe qui peut-être

l'attend demeure sans complément. C'est là une nouvelle ambiguïté sur laquelle il faut aussi réfléchir, mais sûrement pas pour dire que D'Alembert et ses semblables de l'époque étaient de médiocres esprits. Non, c'est bien une pensée qu'ils écrivaient et peut-être n'en est-il pas qui ne puisse jamais s'écrire sans équivocité (ou peut-être même est-ce ceci, penser : proposer, avancer entre liaisons et liens de mots suffisamment de langage sur le monde, rendre ce langage acceptable, l'écrire, l'inscrire dans une langue et, la langue ainsi inscrite, le faire passer). Bref, ma question portera sur la puissance ou capacité, ici nommée « imagination », qui est supposée apte à faire advenir quelque chose qui puisse être dite « création ». Suffit-il de la caractériser, cette puissance, comme « talent » ? Qu'est-ce qui joue dans ce mot qui me semble en dernière analyse étrange ?

À suivre D'Alembert, il y aurait trois « facultés » : la mémoire qui nourrit l'histoire, la raison « proprement dite » qui fait la philosophie et les sciences, l'imagination qui fait « naître les Beaux-Arts ».

La suite est nuancée, et même, à certains égards, embrouillée. D'Alembert ajoute qu'il faut « placer la raison avant l'imagination » car si, en effet « l'imagination est une faculté

créatrice », l'esprit, « avant de songer à créer, commence par raisonner sur ce qu'il voit, et ce qu'il connaît ». Mais il faut, semble-t-il, dire plus encore :

« Un autre motif qui doit déterminer à placer la raison avant l'imagination, c'est que dans cette dernière faculté de l'âme, les deux autres se trouvent réunies jusqu'à un certain point, et que la raison s'y joint à la mémoire. L'esprit ne crée et n'imagine des objets qu'en tant qu'ils sont semblables à ceux qu'il a connus par des idées directes et par des sensations ; plus il s'éloigne de ces objets, plus les êtres qu'il forme sont bizarres et peu agréables. Ainsi dans l'imitation de la Nature, l'invention même est assujettie à certaines règles ; et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des Beaux-arts, jusqu'à présent assez imparfaite, parce qu'elle ne peut être l'ouvrage que du génie, et que le génie aime mieux créer que discuter. » [2](#)

Ce texte, ces textes ne sont pas d'un langage compliqué et l'on peut les lire facilement. Ils ont pourtant, décidément, quelque chose d'étrange. L'écriture qui les travaille fait au fond admettre que l'imagination crée sans créer tout à fait, qu'en tout cas elle est

paradoxalement plus véritablement créative lorsqu'elle s'en tient à des limites et que même finalement (relisons ce que nous venons de lire et qui revient pour finir assez nettement au propos de Voltaire dont D'Alembert s'était pourtant d'abord, objectivement, écarté) « on ne crée et imagine des objets qu'en tant qu'ils sont semblables à ceux qu'on a connus par des idées directes et par des sensations ». Qu'il soit dit aussi, dans le même registre de complémentarité argumentative, que « la partie philosophique des beaux-Arts » est constituée de « règles » et que ces règles ont pour teneur un certain « assujettissement de l'invention », voilà qui mérite l'interrogation. Qu'est-ce que cet assujettissement ?

2. Une opération graphique

Ne nous y trompons pas d'abord : « invention » ne signifie pas exactement dans le langage d'époque ce qui nous vient aujourd'hui à l'esprit lorsque nous prononçons ce terme. Dans la pensée classique de la peinture avec laquelle les encyclopédistes réfléchissent encore, le mot désigne, comme chez De Piles par exemple, :« le choix des objets qui doivent entrer dans la composition du sujet que le Peintre veut traiter »

[...] Les poètes aussi bien que les orateurs ont plusieurs styles pour s'exprimer selon le sujet qu'ils ont entrepris de traiter ; et de là dépend le choix des paroles, de l'harmonie, et du tour des pensées. Il en est de même dans la Peinture : quand le Peintre s'est déterminé à quelque sujet, il est obligé d'y proportionner le choix des figures, et de tout ce qui les accompagne. » [3](#)

Ce qui se dit là explicitement et que les encyclopédistes et la sanction donnée par eux au mouvement de libéralisation des arts de l'image ne feront qu'accentuer, c'est que l'invention, relevant d'un choix, serait avant tout essentiellement une *cosa mentale*, et que dans ce statut elle obligerait toute la suite de l'opération artistique. Mais ce qui se dit aussi, implicitement cette fois, c'est que l'art des images ne commence pas par la technique : il l'assujettit, il la fait dépendre, ou suivre, d'une détermination qui s'est produite dans l'esprit de l'artiste, lequel est supposé n'avoir pas besoin pour commencer d'interroger les possibilités de son appareillage de travail. Dans cette façon de considérer les choses, la puissance de la technique (j'entends par ce mot de « puissance » non pas le pouvoir, mais la capacité, le champ de possibilités) est

neutralisée. Cette neutralisation est une condition de l'éminence par les temps modernes patiemment accordée à la subjectivité : si la technique est seconde lorsque les arts sont beaux, alors l'art non seulement n'est pas tout technique mais n'est pas éminemment technique. Ou encore, par jeu des mots, ou plutôt des langues qui s'entremêlent ici, celles grecque et latine : quand la technique ne prime pas, alors elle est un art et elle peut être belle.

Pour comprendre davantage ce qui se joue là, remontons un peu l'histoire et reportons-nous au temps où Dürer entreprend d'illustrer, par gravure, l'art de la perspective. Je dis, comme beaucoup, « l'art » de la perspective, mais c'est une commodité : en quel sens s'agit-il d'un art plutôt que d'une technique ? Quoiqu'il en soit, acceptons-le mot, il est d'usage. Une question, qui n'est au fond pas réglée et n'est peut-être pas même réglable, a nourri nombre de réflexions depuis la Renaissance, celle de savoir, en termes d'époque, si la perspective était naturelle ou artificielle, c'est-à-dire si elle était une extériorisation de la vision humaine ou bien, au contraire, une modalisation du visible en quelque sorte intériorisable et bientôt, en effet, suffisamment intériorisée pour que l'on puisse évoquer la notion d'un

regard si exercé et pour finir habitué qu'il ne se laissera plus prendre aux maladresses des premiers tableaux s'essayant à l'art de la perspective [4](#). Dürer n'a pas à trancher explicitement cette question, sa gravure la neutralise.



Gravure d'Albrecht Dürer parue dans l'ouvrage [Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit](#) (*Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, [1525], Le Seuil, 1995).

Qu'est-il ici montré ? Sur la moitié droite, apparemment, le cours d'un travail. Ce travail, tel qu'illustré là, a pour objectif la fabrication d'une image. Je le dirais d'imagination si je pouvais prendre ce mot, littéralement pour ainsi dire, comme signifiant toute procédure (et pas seulement « faculté », voire « talent ») de mise en image. Ici, sur cette partie droite, c'est une transcription plus qu'une création que la gravure expose, excluant même, tendant du moins à exclure qu'il puisse être question de créer à ce stade (ou dans cette part) de la tâche globale et, en ce sens, elle

réduit ce travail, elle le présente plutôt comme une exécution. En tout cas, elle l'assigne, et si bien même qu'on ne voit pas en quoi il pourrait bien y avoir là art ni ce qui pourrait bien faire de ce mot le nom d'un métier d'exception. La raison de cette situation, c'est l'outillage dont la pièce maîtresse se trouve représentée au centre, outillage connu sous le nom de « perspectographe » et doté, dans la présentation qu'en fait Dürer, d'un double avantage : d'une part la tâche ne consistant plus qu'à mettre en correspondance deux grilles, on ne risque pas l'erreur dans la construction du dessin et, d'autre part, pour cette raison même, on n'a plus à se demander si les lois de la perception sont outrées par la perspective puisqu'au fond c'est bien ce que l'on voit dans les trois dimensions de la vue naturelle qui se trouve transférée dans les deux dimensions de l'artificielle (il apparaît ainsi qu'un problème dont on n'a pas les clés conceptuelles peut à l'occasion avoir une solution en termes de pratique technique).

À suivre toute cette moitié droite de la gravure, ce qui peut faire une image, ce qui peut lui donner sa consistance matérielle, ce qui la réalise ou la chosifie, tendent à n'être, comme on dira plus tard au temps des Lumières, que routine. La part créative de l'art,

ce qu'il s'agira « d'assujettir » selon le mot des encyclopédistes (mot ambigu, encore une fois, parce que s'il est question de tenir la création d'images dans des limites, il est aussi, et même peut-être surtout question de la mettre, en tant que faculté, et comme en grammaire, sous la gouverne et la responsabilité d'un sujet), c'est l'autre moitié, la gauche, qui l'illustre et qui, l'illustrant comme elle fait, la définit comme une mise en scène. Si l'on examine avec attention ce qui est montré, ce que l'on voit, c'est bien que l'image trouve son principe (non pas son premier dessin explicite mais bien son premier dessein) dans l'arrangement d'un champ de vision qui au minimum a été élu au moment du placement du perspectographe mais qui le plus souvent (et en l'occurrence c'est le cas) est disposé à volonté (et c'est ce que l'on appelle souvent « imaginer ») par l'artiste. S'il y a une conception de l'image, elle est dans ce devancement qui littéralement produit l'opération, la détermine comme projection et se définit soi-même comme projet.

Qu'à l'autre bout de ce projet, il n'y ait, décidément enchaînée, astreinte, assignée par le dispositif, qu'une technique d'exécution, c'est ce que l'on finira, j'espère l'avoir montré, par vouloir penser. Ce dont s'occupera la

pensée des Lumières, c'est en dernière analyse de donner à l'invention de la scène par quoi l'imagination commence dans cette hypothèse quelques règles et limites, quelque chose comme une décence. Je remarque de ce point de vue que, sur la gravure, la femme, quasiment en position gynécologique, est couverte de sorte que la scène ne soit pas, ou plutôt pas trop, impudique. Mais autre chose encore me paraît susceptible de s'entrevoir, qui n'échappe pas toute à l'image conçue par Dürer mais qu'on oubliera (pourquoi ?) de souligner par la suite, et que j'appellerai le gramme du dessin, non pas son graphe, ni sa capacité à faire figure, mais sa pesée spécifique et singulière. Comment la main du dessinateur, aussi cadrée et disciplinée soit-elle, appuie-t-elle son tracé sur le support qu'elle dessine ? Elle peut plus ou moins peser, et le support au reste plus ou moins lui résister ou plus ou moins l'absorber, cela n'est pas déterminé et n'a d'ailleurs pas de condition de visibilité préalable au geste effectué : la pesée du tracé se décide dans le moment même de l'opération. Là se trouve aussi pour l'art de l'image un registre de possibilités auquel la gravure fait écho sans que l'on puisse être certain qu'elle y pense vraiment. Car ce qu'elle signifie plus volontiers et plus manifestement, c'est que les humains

sont capables de produire d'exactes graphies de ce qu'il y a, quand bien même cet « il y a » relève de leur propre capacité à imaginer, à disposer des scènes de regard. Or justement, ce qui ne demeure pas réellement étranger au regard, et que la gravure illustre aussi, fût-ce discrètement, en supplément pour ainsi dire de sa propre mise en scène majeure, c'est que le graphe est aussi fait de pesées, d'insistances, de grammes plus ou moins délicats, plus ou moins secs, ou plus ou moins gras, énergiques, saccadés, etc. Ces qualités, le dispositif perspectographique ne les calcule pas. Elles contribuent pourtant à la perceptibilité du dessin. Elles fondent même, à chaque fois, sa singularité stylistique, elles signent son esthétique spécifique.

3. Le présent des appareils

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Walter Benjamin évoque ceux qui, de manière regrettable à ses yeux, « décrient » le cinéma. Parmi eux, un cinéaste : Abel Gance. Ne nous acharnons pas contre lui particulièrement. Benjamin le nomme pour signifier que le décri dont il entend parler n'est pas nécessairement extrinsèque à la pratique mais est bien capable de se produire dans la conduite même de l'opération cinématographique, au

sein par conséquent du film tel que fait. Le dessinateur de Dürer est susceptible d'être regardé dans cet esprit : le dispositif mécanique du perspectographe tel que présenté dans la gravure fait manifestement droit à une idée qui assigne l'art à un service, celui de rendre dans les deux dimensions d'une surface cadrée une scène qu'il a bien fallu concevoir et arranger d'abord. Ce faisant il tend à décrire la dimension tactile de l'opération globale. Ce qui est le moins dit, et *a fortiori* proféré ou professé, dans notre culture des images, là même où, comme au temps des Lumières, nous acceptons de les glorifier, c'est ce qu'elles doivent à leur facture. Ce qui ne nous manque pas, en revanche, et qui anime le plus courant des pensées (mais ce mot convient-il vraiment, ou dans quelle mesure ?), c'est le rapport que ces mêmes images sont supposées entretenir (ou qu'elles font supposer de la sorte) avec des idées de départ et des préalables intentionnels, ce que j'ai inscrit plus haut au registre de la mise en scène du visible. Et c'est bien ce qui se passe aujourd'hui encore de façon extrêmement dominante. Le discours critique sur les films n'évoque pas souvent ces films dans leur fait esthétique (ils ne disent pas s'il s'agit plutôt de plans séquences ou plutôt de plans fixes, d'images-mouvement ou d'images-temps, de

vues frontales ou incidentes, etc.), mais bien davantage leur projet signifiant, leurs thématiques et leurs scènes.

Pourtant, si je considère une caméra, incontestable machin(e) à fabriquer des images, je ne la trouverai pas moins que le dessin dans la gravure de Dürer tributaire d'une démarcation. D'un côté elle est assez bien disposée pour que, depuis l'arrière, on puisse la commander. Pièce maîtresse de ce côté : le viseur qui autorise à comparer le photographe, même lorsqu'il ne travaille pas en studio, à un scénographe (il y va de la position d'un cadre par où passe une intention, une idée, un projet, la thématisation et même l'élection d'un visible). Mais de l'autre côté, c'est une esthétique qui est en jeu : il y a bien aussi, dans l'appareil, une sensibilité relative à des paramètres variables et pour cette raison comparable à la dimension grammaticale que je relevais à l'instant pour le dessin. Ainsi un photographe peut-il ouvrir plus ou moins le diaphragme de son appareil, varier la profondeur de champ, le temps de pose, la sensibilité de la pellicule ou, aujourd'hui, du capteur, etc. Il s'agit là d'éléments qui appartiennent inévitablement à la réalisation des images, mais sans y faire signe, ni même signal. Nous y sommes

sensibles sans pour autant les intégrer dans une logique sensori-motrice et/ou interprétative. Je veux dire : nous n'en faisons rien et ils ne sont pas là pour engager de notre part quelque réponse que ce soit, comme nous le ferions si en effet il s'y jouait quelque chose de l'ordre du signe ou du signal. Non, ils se trouvent plutôt dans le registre d'une perception en quelque sorte inactive (ou théorique au plus vieux sens du mot, contemplative). En tant que tels, ils forment, pour chaque cas d'image, son esthétique et cette esthétique a quelque chose d'un reste : elle n'a pas de sens, ou celui seulement de retenir ce débordement du donné en direction d'une signification qui s'appelle une interprétation. Je pourrais dire, aussi bien, qu'elle ne se synthétise pas.

Pour comprendre ce dont il peut s'agir, revenons à la peinture, à celle de Paul Klee par exemple (mais les œuvres de Pollock, de Jasper Johns et de bien d'autres encore ne rendent pas moins manifeste ou incontournable ce que je veux évoquer ici). Ne puis-je pas dire que, dans cette peinture, la moitié du dispositif de Dürer a sauté ? C'est comme s'il n'en restait que la moitié droite. L'artiste ne fait plus face à une scène et ce n'est plus par son regard, mais par sa main

que commence son travail. L'entreprise n'est donc pas optique d'abord, mais tactile. Et si la vue joue un rôle, s'il y a bien dans l'affaire quelque chose à voir, cette vue est seconde (elle ne vise pas, elle constate en suivant). Quant à la chose susceptible d'être thématifiée (mais ces mots conviennent-ils encore ? Le tableau persiste-t-il à nous affecter principalement d'une scène ?), elle n'est pas re-présentée ni transférée, mais bien aventurée sur le moment même. L'imagination y fait-elle pour autant défaut ? Non, mais pour reprendre une formule de Klee lui-même, « la nature naturante importe [ici] davantage que la nature naturée » [5](#). Autrement dit, la création tient moins à ce qu'elle rend qu'à sa procédure même, procédure que l'image ne neutralise pas : elle la trace.

Autre exemple, un film cette fois, *La France contre les robots*, réalisé en 2020 par Jean-Marie Straub. Ce film, visible sur Internet, est, comme la gravure de Dürer encore, composé de deux parties d'égale extension. Dans l'une comme dans l'autre, on voit un homme marcher, pareillement dans les deux cas. Comme le propos que tient cet homme (la part de discours dans l'opération globale, ce discours que le film connote d'un plan

séquence plus qu'il ne le met en scène, que pour mieux dire il accompagne des images réalisées synchroniquement à la diction), comme ce propos, donc, est identique d'une partie à l'autre, comme au demeurant le même générique entame chacune de ces parties, je peux un temps penser à une erreur dans la mise en ligne de l'œuvre. Il n'en est rien. Les deux moitiés se distinguent au moins par la luminosité ambiante. Le fait que la seconde ait été tournée à un autre moment que la première, sans éclairage en sus de la lumière naturelle, n'est pas nié. Vient à paraître, comparativement en somme, la sensibilité de la caméra qui, bien qu'elle enregistre identiquement et que la scène soit cadrée selon le même principe, ne produit pas les deux fois le même résultat. Pareille différence ne fait pas faire un pas à mon interprétation du propos (en tout cas, elle ne me fait pas entendre autrement le texte de Bernanos que dit le marcheur dans le film, au contraire elle a plutôt tendance, la seconde fois, à m'en distraire et à me faire voir dans la bande d'images du film et entendre dans les sons recueillis un champ perceptible que la première fois, tout polarisé que j'étais par l'énergie du texte en train d'être signifié par le marcheur, j'avais secondarisé). La distinction entre les deux moitiés, aussi indubitable soit-

elle pour moi à la fin, ne modifie pas le champ de ce que j'ai à comprendre et, en ce sens, elle n'a pas de valeur cognitive. En fait la seconde moitié de l'œuvre m'invite moins à passer outre ma perception pour en synthétiser les données qu'elle ne me lie de manière tout à fait manifeste, et non pas subreptice, à l'instance même du film. Elle est de la sorte bien plus théorique (au sens étymologique que je rappelais tout à l'heure) qu'active ou pratique. En tout cas, même si mon monde, avec le film tel que monté, s'est enrichi d'une expérience singulière, je n'envisage pas d'y produire une réponse active. Quelque chose m'est offert là qui installe seulement dans la mémoire que j'ai du film une donne de son appareillage. Cette donne est par définition généreuse. Venue au-devant de mon sentiment, elle s'y niche finalement. Et c'est ainsi qu'elle devient pour moi un souvenir majeur : je ne l'oublie pas, elle me reste à l'esprit sans que, pour reprendre un mot qu'adopte Simondon lorsqu'il réfléchit sur l'imagination, j'en fasse l'élément d'une activité « synergique ».

C'est pareille possibilité de donne technique que les théories classiques de l'image et de l'imagination négligent et dont elles soutiennent la neutralisation. Cette

proposition peut se retourner : à chaque fois qu'une capacité intrinsèque à un appareil d'image est négligée ou neutralisée, il y va d'un rapport classique à l'imaginer dont l'enjeu est peut-être, en dernière analyse, de rendre la technique plus ancillaire que généreuse et plus fonctionnelle que formelle. Quand on admet la créativité comme la propriété en soi d'une imagination essentiellement spirituelle, quand on considère cette créativité comme une faculté interne, on tend aussi à penser la technique comme un service seulement utile à la matérialisation de ce qui a été, croit-on, conçu dans le génie souverain d'un sujet. C'est cette souveraineté que je discute, et l'exigence qui s'y impliquerait d'être servi par telle ou telle opération. L'imagination n'est pas l'apanage strict d'un esprit capable d'inventer de soi. Elle se forme aussi aux capacités d'un appareillage. Ces capacités ne sont pas idéales, mais matérielles. Impliquées dans la matrice de ce que je nomme ici « appareil », elles se proposent à l'imagination de sujets qui, parce qu'obnubilés par l'idée de faire scène, n'y prennent pas garde. Cette mégarde est aussi bien mésestime du présent de l'appareil.

4. Découvrir l'esthétique des images

Deux attitudes sont somme toute toujours possibles. La première, la plus fréquente, la plus célébrée en tout cas, admet d'instrumentaliser les techniques au bénéfice d'une imagination considérée comme essentiellement psychique et subjective, quand ce n'est pas même volontariste. Pour la seconde, imaginer, c'est exercer non pas une faculté, mais une certaine puissance technique. Je dis bien « puissance », je ne dis pas « pouvoir », car il s'agit en effet de se rapporter à des potentialités qui ne s'imposent pas, qui ne sont pas impératives mais qui se tiennent *a priori* (ce point est important, il rappelle qu'il y va de propositions indépendantes que le sujet imaginant n'institue pas) comme des offres. Cette puissance attend d'être mise en œuvre, actualisée, authentifiée, dé-couverte ou, encore une fois, ex-ercée, c'est-à-dire sortie de la sorte de secret où elle se tient (c'est le rapport de la désinence -ercice à « arcane » que je souligne ici). Je pourrais dire aussi bien : elle attend de ne pas être économisée. Et la question n'est pas de savoir ce qu'elle peut rapporter ni quel est son rendement, mais bien ce qu'elle est en mesure de donner.

Or, sauf à supposer qu'il n'y a pas d'histoire des techniques, cette mesure est susceptible

de varier en raison des inventions, en somme selon les époques des appareillages. Elle est capable en ce sens de singularités. Si donc tous les appareils d'image sont généreux, aucun ne l'est tout à fait comme un autre, chacun est matrice pour une forme (et par conséquent une esthétique) qui n'est pas dans la puissance des autres. Ainsi les capacités de la photographie ne sont-elles pas celles de la peinture et c'est bien pourquoi son mode de présence à l'imagination a fini par faire date, même si dans un premier temps, comme le repérait en d'autres termes Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, elle a été si bien employée (ou économisée, ou considérée selon une logique sans égard pour sa spécificité) qu'elle s'est pratiquée de fait dans la mémoire (ou dans l'imitation) d'un art qui tenait moins à elle qu'à la possibilité de se perpétuer dans l'esprit scénographique auquel il avait été lui-même accommodé.

Pareille thèse a une réciproque, savoir que toute une sorte d'imagination est impossible tant qu'une invention n'a pas eu lieu, et refoulée tant que cette invention, une fois faite, est employée elle-même à rendre un service déjà défini, c'est-à-dire n'a pas été découverte. « Découverte », ou écartée, par un travail spécifique, d'un emploi pré-défini.

Cet écart peut être mince, et la différence ténue. Il n'empêche : les films que Pedro Costa réalise à partir d'un certain moment sont inimaginables tant que n'existe pas la caméra numérique car cette caméra autorise des placements d'objectif et des durées de prise sans équivalent. De même, la sensibilité de son capteur n'exige pas les éclairages requis par ses devancières, ni n'entretient le même rapport qu'elles au flou. Ce qui se manifeste ainsi, non pas significativement, mais esthétiquement ou plutôt, devrais-je dire, ce qui se trace dans le registre d'une optique qui n'est pas seulement scénique mais tactile, ce qui, autrement dit, vient toucher le regard, ce sont des qualités d'imagination jusqu'alors exclues de la culture des images parce que non subjectivées déjà. C'est en quoi il y va d'un événement pour tout sujet qui à terme regarde et qui, quoiqu'il veuille en dire par ailleurs pour des raisons qui sont plus culturelles qu'esthétiques, sent bien la singularité de ce qui lui arrive, par exemple lorsqu'il regarde des films de Costa. Cet événement fait date dans la perception sans y être signifié ou désigné ou particulièrement souligné et règle dans son état de fait matériel la question pendante des théories classiques de l'imagination (leur double contrainte à vrai dire) qui leur faisait parler en

même temps, comme on a vu en commençant, de création et d'imitation. Ici, la question première du cinéaste (l'entame de son travail) concerne ce que peut spécifiquement l'appareil avec lequel il va travailler, non ce qu'il veut lui-même montrer ou rendre ou mettre en scène. Il se trouve qu'en procédant de la sorte, il ouvre à l'imagination cinématographique des champs de filmage qu'elle n'anticipait pas ou pour lesquels elle n'avait pas de modèle. Pareille imagination peut bien être dite créative, mais non imitative.

De ce que peuvent ainsi créer les plus récentes poussées techniques, celles du numérique, le sentiment est encore bien rare, ces techniques étant pour l'heure essentiellement employées à recycler des éléments d'imagination déjà cultivés (des images de toutes sortes, des films, des livres, etc.). Autant dire qu'elles ne sont pas encore pour la plupart d'entre nous formellement découvertes. Leur esthétique majeure, dominante, est essentiellement d'emprunt, ce qui n'empêche nullement qu'ici et là, en mode mineur, des artistes-techniciens travaillent à mettre en œuvre leur puissance singulière et en fasse paraître quelques traces, traits ou marques formelles. Mais globalement nous ne

saurons pas grand-chose de leur générosité esthétique (ou de leur créativité) tant que nous ne nous serons pas trouvés en situation de les considérer hors des contraintes d'une économie qui les fait servir ou, cela revient au même, qui les assigne à une fonction prédéfinie (et qui est économie pour cette raison qu'elle opère en ayant toujours en vue préalablement, comme la scène dans la gravure de Dürer, un objet à rendre, et c'est ce que l'on appelle ordinairement produire, comme si produire c'était seulement rendre, ou faire dans une logique de rendement). D'une certaine manière cela nous donne une tâche, celle de pouvoir au moins en quelques endroits et moments travailler pour la forme, ce qui implique non seulement que nous libérions du temps à cette fin, mais encore que l'idée n'en soit pas dévaluée ou écartée d'avance.

Notes

1 D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Gonthier, 1965, p. 62-63 ; les citations qui suivent proviennent du même passage

2 Ibid.

[3](#) Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, édition consultable sur gallica.bnf.fr, p. 54-55.

[4](#) La question de savoir si la perspective est naturelle ou artificielle a refait surface au xxe siècle où elle a beaucoup intéressé des historiens ou théoriciens comme Erwin Panofsky et Robert Klein. La thèse de Jérémie Elalouf, soutenue en 2019 à l'université Panthéon-Sorbonne et intitulée *Arts, schématisation et conceptions du monde : le cas de la perspective (Philippe Descola, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Robert Klein)*

[5](#) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*. Denoël-Gonthier, 1971, p. 28.

L'imagination comme opération

Conférence donnée en janvier 2024 à l'intention des professeurs d'arts plastiques de l'Académie de Caen-Normandie

La notion d'art n'est pas historiquement stable. Au XVII^{ème}, on pouvait aussi bien parler de « l'industrie du peintre » que de l'art du peintre. C'est corrélativement au devenir industriel de l'industrie que s'est forgée une idée de l'art comme menée opératoire distincte des opérations techniques plus ordinaires. L'art devient au fil des temps modernes l'affaire d'un génie doté d'un style, d'une signature à chaque fois singuliers. Ce génie sait, ou saurait, imaginer comme personne, tout un chacun pouvant ensuite recevoir ses propositions avec plus ou moins d'ouverture d'esprit et, d'abord, plus ou moins de goût pour cette ouverture même.

C'est un sujet que je ne traiterai pas, celui de savoir ce que pourrait être, ce qu'aurait pu être, dans l'hypothèse que je viens de signaler, une éducation du ou au goût. Je propose plutôt de revenir sur toute cette affaire avec en tête l'idée qu'en fait elle piège, qu'elle aura

piégé l'ambition de développer un enseignement artistique dans une scolarité exigée pour tous. Je parle de piège parce que, si l'on y réfléchit bien, toute cette théorie du génie ne permet au plus grand nombre que d'accéder, au mieux, à la place des amateurs. Après tout, dira-t-on, pourquoi pas ? Mais alors il conviendrait d'être cohérent et de fixer comme perspective à une éducation artistique non pas le faire, non pas l'opérer artistiquement, mais l'aimer, l'apprécier, le goûter. Or ce qui est demandé aux enseignants, n'est-ce pas qu'ils donnent à leurs élèves une certaine compréhension du faire art ?

Je ne dis pas cela en pensant que nous disposerions aujourd'hui de méthodes pédagogiques capables, c'est selon, de rendre tout le monde génialement artiste ou, à défaut, de laisser au moins advenir et fructifier le talent dont chacun serait par hypothèse plus ou moins a priori porteur en matière d'art. Non, je le fais parce que je pense que l'imagination n'est pas une faculté (voire quelque chose comme un don) qui serait extraordinairement active chez certains et davantage réceptive chez d'autres. Elle est en fait une technique qui s'alimente de données et dont les ressorts peuvent être

exercés. Plus précisément, je la considérerai ici comme une conduite. Il y va d'une façon d'activer des opérations et d'être concerné par ces opérations. J'aurai donc à examiner deux points : le premier touchera à la nature de la technique en jeu, le second aux conditions de son activation.

Je vais reprendre ces deux points. Je précise juste auparavant que mon sujet est de comprendre comment l'imagination se réalise. Dans ce verbe : « réaliser », s'entend certes l'idée d'un s'apercevoir ou d'un se rendre compte (et donc l'idée, aussi, d'un certain état de conscience), mais encore un vieux mot latin : *res*, à traduire par « chose ». C'est parce que l'imagination se dépose en choses que nous réalisons son existence. De quelle nature sont ces choses ? Comment s'obtiennent-elles ? Telles sont mes questions.

1. Nature de la technique

L'une des étymologies du vocable « art », c'est *ars* qui, en latin, a traduit *technè*. Ce mot, d'où vient évidemment « technique », désignait tous les suppléments dont le monde est porteur du fait d'une activité qui ne tient pas à la seule nature. « Nature » veut dire « ce qui naît », « ce qui vient à croître ». Les vieux grecs disaient pour cela *phusis*, « ce qui est porté à

la lumière », « ce qui éclot ». La nature est une puissance d'éclosion qui ne va pas d'elle-même au bout de sa puissance. Autrement dit, bien des choses qui sont naturellement possibles ne se réalisent qu'en raison d'un coup de main porté à la puissance de la nature. J'utilise cette expression du « coup de main » parce que c'est une expression qui se trouve nommer chez Kant « l'art caché » dans la profondeur de l'esprit humain qu'est chez lui l'imagination. Mais je l'utilise aussi, et d'ailleurs complémentaiement, parce qu'elle évoque la situation archaïque de l'humanité dans sa nature. L'être humain est depuis la nuit des temps doté de mains qu'il ne peut pas ne pas activer puisque c'est en les activant qu'il s'est donné et se donne encore, moyennant des intermédiaires (des outils, des instruments ou des appareils) de quoi vivre, de quoi perpétuer sa nature de vivant. Nous sommes ainsi faits que pour vivre il nous aura fallu mettre en mouvement à une échelle et selon des méthodes de plus en plus complexes nos capacités de maniement. Cette mise en mouvement est une production – une portée, une menée au-devant ou au jour – et cette production est la technique. C'est par elle, ou avec elle, ou depuis elle que, étant comme nous sommes, nous avons poussé la nature à faire être pour nous ce qui

autrement ne serait pas venu à être. Il y va dans toute cette affaire de choses qui, sans être impossibles naturellement, ne sont pas spontanément dans ou de la nature. C'est notre constitution qui nous met en situation de manier le monde et d'y faire venir des éléments ayant une double caractéristique : ils résultent de nous puisque sans l'activité seconde qui est la nôtre ils n'existeraient pas et ils résultent de possibilités en quelque sorte antérieures, là déjà, là en puissance avant que nous nous activions dans ce milieu de possibilités.

Je garde finalement cette formule : « ce qu'il y a déjà », pour nommer à la fois la matière et la source de toute opération technique, imagination incluse. La technique consiste à faire advenir d'un donné une possibilité non encore avérée, non encore éclore. En tant que telle, elle n'est pas sans rapport avec la notion de création entendue dans son premier sens, celui qui se trouve dans le verbe latin *crescere*, croître. Son affaire est bien de faire éclore un possible. Il nous reste à noter qu'à présent, pour l'humanité parvenue dans son état de vie contemporain, dans ce qu'il y a déjà, dans ce qu'elle trouve toujours déjà autour d'elle, il y a des éléments techniques. Ces éléments font en grande partie la nature des vies civilisées

qui sont les nôtres, ils sont la matière avec et depuis laquelle nous vivons. L'une des thèses fondamentales de mon travail de chercheur sur ce sujet est celle-ci : la question de la croissance dans le sens d'une éclosion se pose aussi au niveau des données d'ordre technique dans lesquelles chaque génération vient à naître. Cela implique, inversement pour ainsi dire, d'admettre que les techniques n'éclosent pas spontanément et qu'elles peuvent croître – être affaire de créations – après le premier temps de leur installation.

Parmi les suppléments que l'humanité a fait techniquement advenir, il y a les images. Je laisse de côté les raisons, à chercher du côté des travaux anthropologiques, susceptibles d'expliquer pourquoi les humains se trouvent, à la différence des animaux, très particulièrement concernés par ce type de produit. Je vais ici plutôt m'intéresser au geste dans et par lequel se produit l'image. Et je vais le faire en posant auparavant que, pour comprendre la nature de ce geste, il faut comprendre la nature de tout geste en général. Comment tout supplément technique, qu'il donne lieu à image ou à tout autre sorte de produit, est-il possible ? L'un des premiers à avoir affronté cette question fut Aristote, mais de plus récentes

considérations anthropologiques ne contredisent pas son propos. Ce que nous dit tout cet ensemble de références, c'est que si quelque chose peut avoir lieu techniquement, c'est parce que l'être qui se consacre à cet avoir lieu est capable de penser au-delà de ce qui lui est manifestement donné. Ou, cela revient au même, il est en mesure de s'intéresser à ce qui n'est pas dans la plénitude de l'être, à ce qui n'est pas encore dans cette plénitude. Il s'affaire de ce qui peut être. Je dirais même que le peut-être le concerne.

Les choses semblent dès lors claires : s'il existe des objets techniques et, parmi ces objets, des images, c'est parce que d'une part nous sommes capables d'envisager sur le mode du possible (nous pensons alors à telle ou telle puissance d'être encore hypothétique, à ce peut-être dont je viens de parler) et parce que, d'autre part, nous trouvons quelque maniement capable à son tour de réaliser cet envisagé. L'affaire est en réalité plus compliquée car ce que j'appelle ici maniement est en fait une gestation qui a son inertie, je dirais même sa patience, propre. C'est une expérience qui, comme l'indique le préfixe du mot, peut toujours sortir celui qui l'aura envisagée de son envisagement même. Il n'est

pas rare, en tout cas pas impossible, que la gestation opératoire dérouté l'opérateur de ses intentions premières. Et c'est d'ailleurs dans cette dérouté que, étant données certaines leçons dont l'histoire témoigne, je n'exclus pas pour ma part de situer l'art.

2. Les conditions de l'activation

Pour justifier ce que je viens de dire, je ne prendrais qu'un seul cas, suffisant logiquement pour établir mon propos et qui plus est décisif dans le travail de recherche que j'aurai mené à l'université. Ce cas, c'est celui de la photographie. Il s'agit d'une technique ayant poussé les propriétés de certains matériaux, des sels d'argent par exemple, à enregistrer des phénomènes lumineux et à permettre qu'en soient ensuite tiré ce que nous appelons des images, lesquelles sont en fait des représentations des phénomènes lumineux en question. Le problème, cette capacité technique étant donnée, c'est de savoir qui fait la photo. Il semble bien que ce soit la photographe. Mais c'est aussi bien l'appareil car, si l'on examine bien l'opération, autrefois bien plus longue qu'aujourd'hui, on devra dire que les caractéristiques de l'image finale ne tiennent pas toute au cadrage, c'est-à-dire à ce que je viens d'appeler l'envisagement et où l'on

pense d'ordinaire que se trouve l'imagination du photographe. Elles tiennent aussi à des propriétés sises dans l'appareil lui-même. Ainsi la qualité de l'objectif, la taille et le temps d'ouverture de cet objectif, la sensibilité de la surface réceptrice jouent-ils également un rôle. Et ce qu'accepte en fait un photographe à chaque fois qu'il fait une photo, c'est de vivre un moment d'abandon. S'il prépare l'image, il ne la réalise pas lui-même, il confie cette réalisation à son appareil. Naguère il lui fallait même un certain temps, celui du développement puis du tirage, pour savoir si sa confiance était justement placée. Autrement dit, il apprenait, il découvrait l'image depuis les qualités opératoires de la petite machine qu'il mettait pour ainsi dire au travail.

Mon hypothèse dans un premier temps, ma thèse finalement, c'est que pareil cas mérite d'être généralisé. Il m'a semblé que nous pouvions penser l'art comme ce qui aura moins que l'industrie refusé de faire avec les qualités opératoires de l'appareillage qui est à chaque fois le sien. Pour être plus précis, il m'a semblé que, comme le suggérait déjà Diderot et, en fait, tout le démêlé des artistes au long de l'histoire avec l'institution et parfois l'académisation de l'art, il pouvait y avoir, il y

avait, il y a toujours « deux sortes d'art », c'est-à-dire deux sortes de conduite avec les appareils sans lesquels nous ne mettrions rien, dont les images, au monde. L'une discipline la technique, l'autre en fait l'expérience. La première est la plus classique et, partant, puisque c'est ce que veut dire le mot, la plus présentée à ceux qui font leurs classes. La seconde quant à elle n'a pas la même tradition dans l'enseignement technique en général. Elle est ce que cet enseignement minore, ce qu'il tolère dans ses marges, ce qu'il admet à la rigueur pour la petite part d'horaire qu'il réserve à l'art (et encore, à condition que cet art soit bien localisé). Disons, pour être rapide (nous y reviendrons peut-être au moment de la discussion) que, si, en raison d'une histoire où les modernes ont joué un rôle, ça passe désormais à peu près pour la peinture (art et/ou technique où des artistes ont finalement réussi à faire valoir des conduites non classiques de leur travail), ça ne passe pour l'essentiel pas dans les champs aujourd'hui majeurs du faire film et/ou du numérique.

Je reviendrai avant de conclure sur ce propos d'allure polémique qui cherche en fait à soutenir à sa façon un idéal d'instruction publique. Auparavant, je vais l'illustrer en

commentant de nouveau la gravure de Dürer elle-même donnée comme une leçon d'art mais susceptible à mon sens de valoir pour la technique en général (je ne pourrai ici faute de temps justifier cette généralisation, elle est par ailleurs dans plusieurs de mes publications).



Gravure d'Albrecht Dürer parue dans l'ouvrage [Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit](#) (*Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, [1525], Le Seuil, 1995).

Cette gravure illustre toute une économie du travail, toute une façon d'ordonner le faire en rapportant cette économie et ce faire à la mise en place d'un instrument. Cet instrument, le perspectographe, permet en l'occurrence à un dessinateur de représenter trait pour trait une scène dont la pertinence pourrait être par ailleurs interrogée. Il est clair que cette scène a été envisagée – imaginée – avant d'être et pour être mise en image. Se définit ici une hiérarchie. L'appareillage choisi réserve à la facture – en l'occurrence un dessin

– un rôle non créatif. Elle n'est, cette facture, qu'exécutoire. Il s'agit pour elle de rendre ce qu'elle produit – des tracés – sans déborder le dessein qui a présidé à la mise en place de la scène. C'est ici précisément que, me semble-t-il, la gravure fait leçon pour la définition d'un art conçu en fait comme une ingénierie (c'est-à-dire, par décomposition de ce dernier mot, une mise en [in-] œuvre, un passage en chose de ce qu'un génie [-génierie] entrevoit). Faute de pouvoir développer ce point, je m'en tiendrai ici à deux remarques plus localisées.

La première consiste à dire que, si nous mettions aujourd'hui à la place du perspectographe une caméra, nous aurions une illustration de la plus dominante conception du faire film. La gravure de Dürer n'est en ce sens pas dépassée. Elle concerne toujours nos habitudes de pensée quant à l'imaginer et au faire image.

La seconde consiste à dire que si par exemple nous lisons ce qu'un Paul Klee, c'est-à-dire un moderne en art, a pu dire dans son *Journal* ou dans telle ou telle ses conférences, nous n'aurions plus à nous mettre sous les yeux que la partie droite de la gravure. Ce qui est modifié par la modernité artistique (je rappelle toujours que « modernité », « modification » et « modalisation » sont des

mots parents), c'est le pouvoir initiateur du dessein, c'est le génie de l'artiste. C'est en conséquence de ce pouvoir que, dans la gravure de Dürer, les mains sont en position subalterne. Dirigées comme elles sont par ce que les yeux perçoivent moyennant le dispositif du perspectographe, elles n'avancent rien d'elles-mêmes et le dessinateur n'apprend rien de leur activation. Je peux penser que Klee, en supprimant la scène, nous conduirait au contraire à porter attention à leur capacité d'initiative et, par extension, à un ensemble de qualités que la gravure nous fait au contraire négliger. J'ai à l'esprit, disant cela, que le crayon utilisé par le dessinateur peut être plus ou moins gras et le geste qui le manie, lui, plus ou moins appuyé, plus ou moins énergique, plus ou moins saccadé, etc. C'est une question de savoir si nous sommes disposés à qualifier tous ces éléments (qui sont, notons-le, de l'ordre de la touche) lorsque nous envisageons de faire, quant aux images, leçon, enseignement ou éducation.

3. La question de l'éducation

Dans l'usage le plus couramment fait des appareils d'image contemporain, ce ne sont pas les éléments que je viens de dire en suivant la leçon de Klee qui sont les plus

attendus et les plus travaillés. Quoiqu'ils soient impliqués à leur façon, pas la même qu'en peinture mais équivalente, dans la moindre photographie ou le moindre plan de caméra, lesquels peuvent être plus ou moins surexposés, plus ou moins saturés dans leurs couleurs, plus ou moins dotés en profondeur de champ, etc., il est peu d'exigence à leur égard parce que ce qui compte, c'est encore et surtout la scène, c'est encore et surtout le transport de tel ou tel génie de la scène – du scénario – dans l'image. Savoir opérer pareil transport avec les appareillages de l'époque est assurément une utilité. Mais la question est de savoir si la maîtrise de cette utilité suffit à définir une éducation artistique. Oui si nous donnons à l'éducation en général la perspective de l'insertion ou de l'intégration. Nous pourrions même alors étendre aux plus récentes capacités techniques en matière d'image et d'imagination (je pense ici à tout ce qui nous vient avec le numérique) l'idée de familiariser les plus jeunes à des savoir-faire qui sont nouveaux par leurs moyens, mais guère par leurs principes. Seulement, est-ce là ce que nous pouvons espérer d'une véritable éducation ?

« Éduquer » est un mot composé d'un préfixe et d'un suffixe. Le second veut dire

« conduire », « mener », le premier « hors de ». Il s'agit donc en dernière analyse de sortir d'un état premier. Quel est en l'occurrence cet état ? Familiers du monde des photographies, des films et du numérique, les enfants le sont en fait déjà parce que tous ces ingrédients composent leur milieu de naissance. Ils n'ont pas de réserve, pas de distance quant à ce monde. Il s'agit précisément de faire en sorte que cette réserve et cette distance, ils l'apprennent, mais cela non par interdit, non par restriction, mais par décalage. L'enjeu n'est pas de ne pas user, mais, pour reprendre un mot que j'ai fait venir déjà dans mon propos, d'user « sans négligence ». Ne pas être négligent avec les capacités d'imaginer qui habitent les appareillages du monde contemporain, telle pourrait être l'une au moins des ambitions de la scolarité. Cela suppose, j'espère, à défaut de l'avoir tout à fait montré, y avoir au moins fait penser, que nous examinions nous-mêmes les capacités négligées des appareils de production d'image avec lesquels se fabrique par ailleurs toute la scénographie dominante du monde où nous vivons. Cette scénographie, je dirai pour finir qu'elle organise nos représentations en tenant les capacités d'imaginer, en arrimant cet imaginer à un ordre en plusieurs points négligés. Être moins ainsi tenus, être

davantage ouverts à la diversité qualitatives des appareillages disponibles, c'est aussi se trouver émancipé. Là n'est pas le moindre idéal que puissions nous proposer de considérer lorsque nous pensons à ceux que nous ambitionnons d'éduquer.