

Augustin Dumont et Aline Wiame (dir.)

# IMAGE ET PHILOSOPHIE

Les usages conceptuels de l'image

ANTHROPOLOGIE ET PHILOSOPHIE SOCIALE

P.I.E. Peter Lang

Augustin Dumont et Aline Wiame (dir.)

# IMAGE ET PHILOSOPHIE

Les usages conceptuels de l'image

ANTHROPOLOGIE ET PHILOSOPHIE SOCIALE

P.I.E. Peter Lang

## INTRODUCTION

# De l'image à la philosophie et retour

Augustin DUMONT et Aline WIAME

À l'origine de ce volume collectif, il y a une question : comment l'image se déploie-t-elle théoriquement et pratiquement dans les différents régimes conceptuels de l'histoire de la philosophie ? Et à l'origine de cette question, il y a un malaise. On ne cesse de parler de l'image aujourd'hui. Même si le sentiment de désarroi généré par l'image ne date pas d'hier, ladite « société de l'image » dans laquelle nous vivons désormais maximise sans doute ce vécu collectif et individuel. L'image se présente en effet comme une réalité foncièrement ambivalente, capable tour à tour d'aliéner et d'émanciper, d'enfermer et de libérer, de refléter passivement et de transformer activement. Comment ne pas s'y perdre ? Les études sociologiques, anthropologiques, historiques, mais aussi littéraires et bien sûr cinématographiques – études consacrées à l'image sous toutes ses formes – sont aujourd'hui nombreuses. Les philosophes, quant à eux, se sont également penchés sur cette question, qui dans la perspective d'une critique sociale, qui dans la perspective de l'esthétique, qui dans la direction d'une anthropologie philosophique. Chacune de ces recherches permet de cerner de façon singulière le malaise évoqué à l'instant, généré par une réalité de prime abord rétive à toute mise à distance. L'image est consubstantielle à chacune de nos activités, et nous n'avons pas fini de mesurer son impact sur les vécus individuels et collectifs, les corps, les institutions, la littérature ou le politique. Historiquement, le discours philosophique sur l'image se nourrit de l'ambivalence de la culture occidentale en général à son égard, en même temps qu'il la nourrit. C'est pourquoi le trouble ou l'inquiétude à l'origine de notre question ne faiblit pas lorsque l'on se penche spécifiquement sur l'histoire *de la philosophie*. Dire que l'on se méfie de l'image, dans l'histoire de la philosophie, est un euphémisme. Depuis les origines, les philosophes ne cessent de décliner de multiples manières l'ambiguïté de l'image, tantôt occultée, tantôt dénoncée, tantôt valorisée et, au contraire, objet d'une fascination toute particulière. On connaît bien l'aphorisme 145 du *Voyageur et son ombre*, où Nietzsche évoque la crainte (*Scheu*) générée par l'image dans

la connaissance. On reproche à l'image, dit-il, de persuader plutôt que de démontrer. L'image serait en d'autres termes une affaire de croyance, or croire n'est pas connaître – c'est du moins ce que l'on croit, explique Nietzsche en substance. De toute évidence, l'image possède du pouvoir, puisqu'elle agit sur nos croyances.

Dans la préface au volume *Penser l'image* qu'il a dirigé en 2010, Emmanuel Alloa soulignait d'entrée de jeu les deux pièges sur lesquels bute toute tentative d'élaboration globalisante d'une ontologie de l'image. Tout d'abord, il n'y a jamais une seule image, les images ne cessent de se livrer sur le mode de la prolifération. Ensuite, la multiplicité irréductible par laquelle émergent ces images fait qu'on les abordera mieux en se demandant « pourquoi », « combien », « quand » plutôt qu'en les sommant de répondre de façon unilatérale ou univoque à la question « quoi ? »<sup>1</sup>. La question « quoi ? » oblitère trop souvent celle de l'usage (« comment ? ») et des conséquences pratiques – ou pragmatiques – de celui-ci sur la pensée. Nous souhaitons ménager ici une place importante à cette question du « faire » des images, seule capable, peut-être, de nous donner à voir leur étrangeté. Nous répondrons à la question « quoi ? » en interrogeant le « comment ? ». Car les images, avance encore Alloa à la suite de Barthes, se caractérisent par leur altérité foisonnante, et par la pensabilité singulière qui s'en dégage – pensabilité autorisant en retour une rencontre avec l'activité conceptuelle, sans s'y épuiser. Derrière les reflets mal assurés de leur « ontologie » singulière, sans doute les images initient-elles des processus où les catégories conceptuelles semblent toujours en retard sur la matérialité des représentations et de toutes ces expériences de « vision » auxquelles nous sommes continuellement confrontés. Symétriquement, une création conceptuelle opère toujours un « bougé » dans l'image et transforme notre rapport à celle-ci. Quoi qu'il en soit, l'ouverture de la philosophie à l'image n'est pas un détour anodin, une application secondaire de schèmes théoriques premiers. S'affronter à l'image, c'est entrer dans un réseau de relations qui vont du corps à la pensée, de la main à l'œil et de l'œil à l'esprit – et l'activité philosophique en son ensemble est par là interrogée.

Il nous a semblé qu'il fallait tenir ensemble deux questions afin d'appréhender rigoureusement le problème de l'image et de ses pouvoirs dans le champ du discours philosophique. Ces deux questions, il faut les poser aux textes de façon à peu près simultanée. Il s'agit d'une part de se demander *de quoi parle* le philosophe lorsqu'il parle d'image. Il importe ainsi de clarifier les différents concepts d'image. Kant ou Bergson, Spinoza ou la phénoménologie allemande n'entendent pas du tout la même chose lorsqu'ils parlent d'« image », et il nous faut comprendre

---

<sup>1</sup> E. Alloa, « Introduction », in *Penser l'image*, Paris, Les Presses du Réel, 2010, pp. 7 sq.

ces nuances de façon technique et conceptuelle. D'autre part, il s'agit d'interroger ce que *fait* l'image dans le discours conceptuel, soit en connaissance de cause, soit par-devers le philosophe, ou bien malgré lui. L'image s'invite de différentes façons dans les discours philosophiques, et elle le fait aussi bien lorsque le philosophe ne parle pas spécifiquement d'elle. La question est alors de savoir *comment* se manifeste pratiquement l'image dans un discours qui nous dit par ailleurs, ou plutôt en même temps, quelque chose sur l'image.

La seconde question est assurément la plus périlleuse des deux, dans la mesure où il n'y a pas forcément adéquation entre ce que nous entendons aujourd'hui par image – lorsque nous interrogeons les « pratiques de l'image » des textes philosophiques – et l'image telle que l'entend le philosophe commenté – où nous sommes renvoyés à la première question circulairement. Les risques d'une telle démarche sont connus : actualisation à outrance de philosophes qui n'en demandent pas tant, plaquage d'un régime conceptuel sur l'autre, etc. Ce n'est évidemment pas l'objectif du présent ouvrage. Ces écueils, nous pensons pouvoir les éviter justement en tenant ensemble les deux questions soumises à examen. Nous pensons, à la manière de Georges Didi-Huberman, lui-même inspiré par Benjamin, que parvenir à « voir » l'image exige de faire droit à un certain « anachronisme de l'image ». En évitant de soumettre sans autre forme de procès le discours philosophique du passé au temps présent, il convient de réveiller ses latences à partir de préoccupations qui excèdent de toute manière l'époque du philosophe. Ce dernier est toujours lui-même en partie à contretemps, en porte-à-faux avec son temps. Tout discours philosophique de taille, dans la tradition, se montre capable d'articuler différentes temporalités, aussi bien à travers ce qu'il dit de l'image qu'à travers ce qu'il en fait. Il existe en ce sens, à côté de la performance du discours sur l'image, une réelle performance de l'image dans le discours. C'est l'empiétement de l'une et l'autre qu'il convient de saisir. Il serait naïf en effet de penser qu'une théorisation philosophique de l'image se jouerait nécessairement en deçà de toute *praxis* et/ou de toute *poïésis* elle-même déjà d'ordre imaginaire ou imaginal. Nous postulons qu'il y a chez tous les grands penseurs une mise en ordre pratique du monde, se jouant à même leurs réflexions théoriques sur l'image ou leurs conceptions de celle-ci. Comme l'écrivait malicieusement le poète suédois Tomas Tranströmer, récemment nobélisé, « l'écrivain est à moitié dans son image et s'y déplace, aigle et taupe à la fois »<sup>2</sup>. L'écrivain survole son image spéculairement, il croit la dominer en l'inscrivant dans les limites de son territoire et de son monde, mais il se meut aussi bien *en*

---

<sup>2</sup> T. Tranströmer, *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*, trad. fr. J. Outin, Paris, Gallimard, 2004, p. 76.

elle, et brasse des images comme une taupe aveugle brasse de la terre, à tâtons. L'écrivain ne peut sortir de cet entre-deux par essence ambigu, et tout porte à croire que les philosophes sont logés à la même enseigne que les poètes ou les romanciers à cet égard.

Interroger le rapport de réciprocité liant l'activation théorique du concept d'image dans les divers discours philosophiques à la « puissance » pratique exercée par l'image sur la pensée peut évidemment se faire d'innombrables manières. Imposer un cadre rigide et général préalable à toute investigation singulière des auteurs risquerait de tuer l'entreprise, dont nous devons accepter le caractère tâtonnant. Et ce d'autant plus que de nombreux philosophes de la tradition ont, pour des raisons qu'il convient également d'étudier, construit des textes qui s'offrent pour ainsi dire d'eux-mêmes, du moins de prime abord, à une histoire « doctrinale », où l'image est un concept avant d'être une image. Par là même, en résistant à la tentation de juger trop vite la démarche proposée ici à l'aune d'une histoire par trop scolaire des concepts, nous devons accepter d'entrer dans des stratégies interprétatives forcément peu balisées et peu assurées. Toutefois, des thèmes s'affirment et des motifs se répondent au fil du présent ouvrage.

Notre itinéraire dans l'histoire de la philosophie commence avec Platon, dont Sophie Klimis montre qu'il est au fond le premier à résister à toute histoire doctrinale des concepts. La séparation scolaire du fond et de la forme, devenue aussi canonique qu'impensée en Occident, est issue de la vulgate d'un platonisme qu'il convient de réinterroger intégralement. Sophie Klimis nous invite ainsi à décaler notre compréhension habituelle de l'image platonicienne en la sortant de l'opposition binaire entre copie et réalité. Non que la première n'ait rien à voir avec la seconde, bien sûr, mais plutôt dans la mesure où elle ne s'y résume pas. Il n'y a d'ailleurs aucune doctrine unifiée de l'image chez Platon, qui lui préfère des *usages* différenciés, selon les Dialogues, en fonction des types d'interrogation mis en scène, lesquels ont souvent autant de portée pédagogique qu'épistémologique. Plongeant dans cette dimension pragmatico-théorique, si l'on peut dire, du Dialogue, Sophie Klimis s'arrête sur le problème de l'âme dans le *Phèdre*, où se lie habilement l'efficace de l'image et une compréhension inédite de son rôle. En effet, si c'est bien l'*image* de l'âme qui apparaît au cœur de l'élaboration platonicienne de son *concept*, cette image, strictement discursive donc, est elle-même irréprésentable. Semblable à la seule « puissance » d'un attelage ailé et de son cocher, la forme infigurable de l'âme devient le fil rouge d'une enquête originale sur les pouvoirs et les limites de la pensée elle-même dans son auto-élaboration. Ainsi, comme l'écrit l'auteur, « le *Phèdre* donne à voir et à concevoir les modulations du devenir philosophe de l'âme, au travers des modulations de son propre discours. En tant qu'il est

l'auto-déploiement du penser, le *dialegesthai* renvoie toujours ultimement à l'âme pour Platon ».

Cette première recherche est immédiatement mise en perspective par la seconde. En se focalisant sur la figure de saint Augustin, Odile Gilon souligne toute l'ambivalence de l'héritage de Platon au Moyen Âge. Certes, chez Augustin comme chez de très nombreux penseurs médiévaux, l'image est incompatible avec la connaissance pure – la « vision » intellectuelle pure est « au-delà de l'image ». Pour autant, partout présente dans le vaste réseau culturel où se tiennent côte à côte la philosophie, la théologie, l'exégèse et la pratique liturgique, l'image joue un rôle crucial dans l'anthropologie augustinienne, puisque l'homme est en tant que tel « à l'image » de Dieu, une image qu'il doit s'efforcer de perfectionner. Comme Platon, saint Augustin surprend encore le lecteur contemporain, car la volonté d'être l'image fidèle du principe invisible n'est pas simplement une exigence dogmatique. Cette volonté s'énonce, elle fait du Verbe son lieu, au point que le discours est le médium privilégié d'une compréhension par l'image humaine de son statut d'image et d'une capacité de transformer celle-ci. Odile Gilon procède, afin de le démontrer, à l'examen de deux métaphores, c'est-à-dire de deux usages augustinien de l'image, dont la plasticité en apparence infinie déborde le caractère étroit de ce qui est devenu ensuite une « doctrine ». Il s'agit de la métaphore du sceau et de celle de la mémoire, l'une et l'autre apparentées à celle de la lumière, omniprésente chez le Père de l'Église. Ces métaphores sont, comme toutes les images discursives, à la fois support et obstacle pour la pensée humaine, mais elles sont en tout état de cause davantage qu'une simple béquille de la pensée rationnelle ou conceptuelle, comme le montre une analyse précise du style augustinien rapportée à sa théologie, car elles permettent la saisie globale d'une signification tout en soulignant l'écart et donc la finitude de l'appréhension humaine de cette signification.

Une première approche de la modernité est proposée par Augustin Dumont dans son article sur Descartes. La « théâtralité » explicite des textes du père de la philosophie moderne comme aussi leur usage constant, quasi « ludique » et soigneusement mis en scène, d'images et de métaphores, imposent de prendre un certain recul par rapport à la lecture la plus évidente et la plus facile de son œuvre, selon laquelle l'image est simplement privée de tout accès aux vérités métaphysiques quand l'entendement constitue leur support le plus fidèle. Cette compréhension au premier degré des déclarations d'intention cartésiennes n'est pas nécessairement fidèle à toutes les « opérations » pratiques, voire pragmatiques, du philosophe sur et dans le langage. Augustin Dumont repart des *Règles pour la direction de l'esprit*, où l'image apparaît comme capacité de mettre en relation les représentations connues avec les représentations inconnues, donc d'*étendre* la connaissance, littéralement,

en apparentant à la chose étendue ce qui relève de la chose pensante, l'image étant rivée aux corps et au sensible, contrairement à l'entendement. Augustin Dumont aborde ensuite les *Méditations métaphysiques* et tente de démontrer la remarquable fécondité des ambiguïtés de ce texte. Un acquis sur l'image jamais remis en cause par Descartes est sa capacité à avoir des « effets de réalité ». La question posée dans cet article est celle des effets, parfois insidieux, produits par l'image à même le déploiement d'une logique argumentative qui appartient en propre à l'entendement et à sa réflexivité. L'image et son concept entrent alors l'un et l'autre dans un chassé-croisé dont les résultats sont ni plus ni moins que le dégageement des grandes vérités métaphysiques elles-mêmes.

La solidarité de l'image avec les corps et avec le sensible en général est un acquis de la pensée occidentale, particulièrement explicite à l'époque moderne. Mais une telle solidarité n'est jamais justifiée de la même manière. S'il y a toujours une « performativité » propre à l'image, elle peut se décliner de bien des façons. Ainsi, en nous invitant à revenir sur le premier genre de connaissance selon Spinoza, à savoir l'imagination, Lorenzo Vinciguerra dégage-t-il une nouvelle dimension de sa « modernité », puisque l'auteur de l'*Éthique* l'a voulue le plus loin possible de Descartes – lui-même entre-temps figé en doctrine par les « cartésiens », il est vrai. On retrouve chez Spinoza l'aspect quasi « technique » de l'image et en tout cas pratique, puisqu'il nous invite à la *tracer*, mais ce tracé n'est pas le fait d'une substance pensante. Comme le démontre fortement Lorenzo Vinciguerra, selon Spinoza, ce n'est pas la pensée qui est en nous, mais nous qui sommes dans la pensée, laquelle a sa vie causale propre, irréductible à toute égologie, mais largement ignorée par l'esprit. Dans la mesure où ce dernier est d'abord un mode, l'idée d'idées de corps qui le traversent et le dépassent à l'intérieur d'une seule et même substance contenant ces corps eux-mêmes, il se présente avant tout comme l'interprète, et non l'acteur principal ou même le dépositaire, d'un sens en devenir, sur lequel l'image « agit » à sa manière. Rivée à l'ordre et aux connexions des affections du corps, la pensée trouve dans l'image son premier « outil », l'outil, non le plus adéquat en général, mais le plus adéquat à l'interprétation des signes sensibles, c'est-à-dire des affections du corps, par où les choses se signifient à l'esprit – et non l'inverse. Ces affections se présentent comme des « traces » ou des « figures ». D'être tracé par les autres corps, d'accueillir leurs empreintes et de les retenir, permet au corps et à son expression mentale concomitante de s'individualiser et donc de tracer à leur tour, de laisser leurs empreintes ailleurs. C'est là justement ce que Spinoza explique en traçant lui-même à dessein des figures, dont Lorenzo Vinciguerra analyse avec précision la signification tout en resituant celles-ci dans l'économie générale de l'argumentation spinoziste. Un pas supplémentaire est ainsi franchi



dans notre exploration théorico-pratique, car l'image déborde le cadre discursif. La plasticité de la frontière entre théorie de la connaissance et esthétique est déjà mise en évidence par l'auteur, lequel rend compte avec rigueur de l'aller-retour existant entre la définition, au sens mathématique du terme, de l'image et le tracé concret de figures permettant de penser la trace comme différence signifiante.

Nathanaël Masselot revient quant à lui sur un aspect de la philosophie allemande moderne dont l'influence sur toute la philosophie ultérieure a été déterminante, à savoir le statut et la fonction de l'imagination transcendante dans la *Critique de la raison pure* de Kant, à l'origine du fameux débat de Davos entre Heidegger et Cassirer. L'auteur montre qu'il est impossible de réévaluer le statut de l'image dans l'épistémologie kantienne sans revenir sur le problème du schématisme transcendantal de l'imagination (*Einbildungskraft*). C'est sur la *fonction*, au sens de Cassirer, de l'imagination transcendante, et sa capacité à *produire une synthèse*, que s'arrête essentiellement Nathanaël Masselot dans cet article. La clé de cette analyse, qui discute aussi bien l'*Anthropologie* que la première et puis la seconde *Déduction transcendante* des catégories, réside dans l'attention spécifiquement portée par l'auteur sur les fluctuations du *lexique* kantien de l'image et de la phénoménalité, strictement corollaire à l'évolution du rôle ou de la fonction de l'imagination. En interrogeant la relation de l'image à la synthèse à travers la constante redistribution des rôles du *Bild*, de la *Vorstellung* ou encore de l'*Erscheinung*, l'auteur montre de quelle façon Kant « ménage la possibilité de saisir l'opposition qui semblait binaire entre entendement et imagination dans le cadre général de la représentation. Ce faisant, loin de reconduire une distinction à un terme plus général, il réaffirme la nécessité pour l'approche transcendante de régler l'usage des dénominations [*Benennungen*] qu'elle emploie » afin de les adapter au type de représentation ou de synthèse qui convient. Car tous les modes d'objectivation du phénomène ne répondent pas aux contraintes transcendantales. Chemin faisant, l'image (*Bild*) apparaît comme – et seulement comme – le support d'un certain type de représentation (*Vorstellung*), à savoir le phénomène de la connaissance objective, dont elle n'a pas la maîtrise de l'identité, mais dont elle propose une unité problématique.

L'article de Christoph Asmuth lève un pan du voile sur le postkantisme. La philosophie de l'image de Fichte, première grande figure de l'idéalisme allemand, s'inscrit dans une certaine mesure à la suite de la théorisation kantienne, dont Nathanaël Masselot a exposé les grands axes. Seulement, comme l'indique d'entrée de jeu Christoph Asmuth, l'exigence d'une systématisation de l'édifice critique, tout comme le refus de l'antagonisme strict entre les deux sources kantienne de la connaissance, et l'exigence – plus assumée que chez Kant – d'un primat du pratique, c'est-à-dire de l'*agir*

en général, poussent Fichte à défricher de nouveaux chemins spéculatifs et pratiques. Avec beaucoup de clarté, Christoph Asmuth s'attache à son tour à une exposition du *lexique* fichtéen de la représentation, et montre de quelle manière Fichte est amené à jouer avec toute la palette de la sémantique du *voir*. L'autoposition du « moi », à la fois sujet et objet dans cet acte – exposé pour la première fois en 1794 – signifie et ne signifie rien d'autre que la pure activité de la conscience, son immanence à elle-même. Pleinement réflexive, cette immanence est elle-même la source unique de la connaissance, conjuguant sensibilité et entendement. Il ne s'agit pas de dire, comme on l'a fait bien trop longtemps, que le monde est le grand absent de cette philosophie prétendument « subjectiviste » car, tout au contraire, l'« intuition intellectuelle », par le moi, de son propre agir, est indissociable de son intentionnalité, c'est-à-dire de l'« intuition sensible » d'une *différence* toujours jouée au sein même de l'activité absolue, *pour* le moi. Loin d'une négation du monde, la première philosophie de Fichte tente en réalité d'évacuer la chose en soi. Le moi est corrélation au non-moi, et il n'y aura dans le rapport au monde que ce que le moi, compris *comme rapport ou corrélation*, y aura mis lui-même. C'est là une stratégie argumentative que Christoph Asmuth n'hésite pas à dénommer *constructiviste*. Ce constructivisme transcendantal est de nature *génétique* : les formes qui conditionnent *a priori* la possibilité de la conscience de soi, c'est-à-dire aussi de la conscience de l'autre que soi, s'emboîtent les unes dans les autres naturellement, dans la mesure où le moi philosophant les *produit*, c'est-à-dire les *construit* lui-même en réfléchissant sur soi. Ici déjà se mesure la proximité comme l'éloignement de Fichte par rapport à la doctrine de son maître Kant : si l'imagination demeure le suprême pouvoir de l'activité de la conscience, elle génère simultanément l'intuition et le concept par son autoréflexivité, c'est-à-dire la représentation (*Vorstellung*). Il n'y a plus ici de schème pour médiatiser ce rapport à la réalité puisque la réalité, comme pur et simple rapport, est une image (*Bild*). Christoph Asmuth montre ainsi combien l'inspiration néoplatonicienne de Fichte, de plus en plus prépondérante avec les années, est déjà au travail dès la première *Doctrine de la science*. Le monde est image – de la *Repräsentation* nous passons à la *Präsentation*, un glissement minutieusement analysé par Christoph Asmuth. L'image n'est pas la simple copie d'un monde extérieur préexistant puisqu'elle est *construction* ou *production* du monde comme monde. Cette construction est toujours conflictuelle – la réflexion a partie liée avec la négation – et asservie à la tâche d'une égalisation à soi, d'une coïncidence du monde sensible, celui des corps, et de la réflexivité pure. Pour autant, l'image apparaît bien, grâce aux versions plus tardives de la *Doctrine de la science*, comme copie, mais elle est la copie constructiviste de l'être ou de l'absolu – l'activité pure – qu'elle met en image. Christoph Asmuth

met cette spéculation en parallèle avec l'accusation de nihilisme, lancée par Jacobi à l'encontre de la philosophie transcendantale en général, et de celle de Fichte en particulier.

L'aventure de l'image postkantienne se poursuit avec Schelling, dont Charles Théret propose une lecture serrée de la philosophie de l'identité (1801-1809). On retrouve chez Schelling la même intransitivité de l'image que chez Fichte : l'image n'est pas d'abord le signe d'une réalité autre qu'elle, à laquelle elle est soumise, mais elle se rapporte réflexivement à soi comme autocréation. Seulement, l'acte de réflexion n'appartient en priorité ni au moi philosophant ni, par effet de retour, au moi naturel comme corrélation avec le monde. Si l'imagination est réflexion, c'est parce qu'elle est l'autoréflexion de l'absolu lui-même, c'est-à-dire du tout, au sens de la substance spinoziste. La subversion du fichtéanisme réside d'abord dans ce geste réaliste de position de l'acte d'imaginer dans l'identité originnaire elle-même, c'est-à-dire dans le monde en soi, ou encore en Dieu. L'ontologie se soumet ici la gnoséologie, comme y insiste Charles Théret, car l'être se déploie lui-même comme *logos* et il n'a nul besoin d'un *logos* spécifiquement transcendantal pour s'apparaître comme image. L'absolu, c'est-à-dire le point d'indifférence du sujet et de l'objet, où il n'y a *ni* réel *ni* idéal, *ni* être *ni* penser, *s'auto-déploie* par lui-même comme imagination, c'est-à-dire qu'il s' imagine lui-même. Cela, le philosophe l'atteste dans son propre discours plus qu'il ne le construit au sens de Fichte, et bien que son discours soit un prolongement de la puissance naturante de l'absolu en son auto-monstration : le philosophe construit bel et bien, mais sa construction est une exposition du particulier en tant qu'identique à l'essence universelle. Autrement dit, le « constructivisme » de Schelling, s'il y en a un, s'apparente à une « destruction » de la différence – comme l'explique avec précision Charles Théret –, c'est-à-dire de la différence du sujet fini opposé à l'absolu, là où la construction fichtéenne est la construction conflictuelle de la différence dans l'unité. Chez Schelling, il n'y a par définition aucune différence dans le point d'indifférence, sur le plan essentiel, c'est-à-dire encore qualitatif. Au plan existentiel en revanche, ou plan quantitatif, il y a bel et bien des différences entre les êtres, que l'on dira formelles. L'indifférence essentielle, ou sujet-objectivité en un sens que l'on dira volontiers réaliste eut égard à la sujet-objectivité fichtéenne, réfléchit donc sa propre forme pour se connaître, et *s'apparaît* dans une série de différences formelles, c'est-à-dire qu'elle s'y voit, qu'elle y voit sa mise en image de soi, identique par essence à l'essence elle-même, que l'on peut encore comprendre comme l'identité du concept universel et de l'intuition singulière. Comme Fichte, Schelling rompt avec les deux sources kantienne de la connaissance, intégrées l'une et l'autre dans une unité, dont le clivage interne, fortement pensé et intégré comme conflit

chez Fichte, est quasi évacué par Schelling, qui, insiste Charles Théret, est aussi un penseur du retour ou de la résorption du fini dans l'infini contrairement à Fichte : l'infini se réfléchit, c'est-à-dire se met en image dans le fini, lequel *se résout* ensuite dans l'infini. L'unité absolue produit sa différence en soi éternellement et la résout seule – la temporalité n'étant d'ailleurs pas engagée par son acte d'auto-objectivation. Du moins l'espace et le temps sont-ils eux-mêmes des images éternelles et universelles de l'identité absolue dans le monde phénoménal, le monde de la copie ou encore de l'image, auxquelles le philosophe, et lui seul, a immédiatement accès à travers une intuition intellectuelle revue et corrigée.

C'est auprès de la figure singulière de Nietzsche que nous emmène ensuite Céline Denat. Ce dernier entretient un rapport particulièrement fort à l'image, célébrée dès les premiers textes et intégrée à différentes stratégies d'écriture. Chez Nietzsche, l'entrelacement de la théorisation de l'image et de ses usages pratiques apparaît explicitement comme un problème central. L'image, tout d'abord, se présente résolument comme un *langage*, et même comme un *mode de discours*, dont Nietzsche oppose souvent les vertus aux stratégies argumentatives et conceptuelles de la métaphysique classique allemande. Même généreuse à l'égard de l'image, comme on l'a vu plus haut, cette dernière privilégie systématiquement, jusque Hegel, le langage conceptuel, jugé seul support digne de la pensée. Or dans la mesure où il n'y a pas de discours qui ne s'implique dans et comme réel, selon Nietzsche, ce que nous faisons avec nos mots n'est jamais anodin, et la croyance qui accompagne leur usage est le premier problème, immédiatement « opératoire » de la philosophie. Aussi, il s'agira moins, pour Nietzsche, de ratiociner sur le rôle, le statut ou la fonction de l'image, de manière surplombante, que d'entrer dans différentes expérimentations avec le langage, mobilisant toutes à différents niveaux l'image et la métaphore. S'il y a une proximité de Nietzsche et des modernes, en particulier Descartes, elle réside dans l'insistance sur cette propriété de l'image de produire des « effets de réel », de provoquer l'adhésion, de stimuler l'investissement pratique du monde par la croyance dans le sensible, dans les corps, dans le chatoiement de l'apparence. Mais, contrairement au cartésianisme, nulle relativisation et nul dépassement de cette situation ne sont à attendre du discours conceptuel ou de l'idée. En ce sens, il n'y a pas de critique de l'idolâtrie, chez Nietzsche, qui ne passe par un réinvestissement de l'image elle-même. Cela, Céline Denat le démontre patiemment et rigoureusement, en reprenant étape après étape le cheminement nietzschéen. Parti d'une opposition entre le phénomène apollinien, c'est-à-dire le masque séduisant des pulsions, et la chose en soi ou le fondement dionysiaque et terrifiant de la réalité, sur un mode

à la fois kantien et schopenhauerien, dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche, reconnaissant rétrospectivement les limites de ce lexique, réoriente son propos dans les années à venir et nous invite en même temps à repérer dans ce premier texte ce qui échappait déjà à l'emprise de ce lexique. Car l'apollonien et le dionysiaque s'y opposent comme deux « miroirs », deux « reflets », deux « images » d'une même réalité, celle des images. Abandonnant la référence au fondement de l'apparence, Nietzsche préfère, de manière de plus en plus marquée, plonger dans les *apparences* et souligner la diversité des *perspectives*, c'est-à-dire des jeux possibles de l'image, des pulsions qui animent et supportent notre compréhension pratique de la réalité. Ce caractère déjà pratique de l'activité de connaissance du monde s'explique par l'importance accordée à la *valeur*, à la nécessité d'une configuration axiologique de ce qui apparaît. Les images qui apparaissent et fluctuent au cours de l'histoire ne sont pas le fruit d'un pur et simple arbitraire : elles sont *façonnées, construites et créées* par les hommes et par le vivant en général au cours d'un processus, celui d'une *évaluation* nécessaire et continuée de la vie, infiniment varié. Accordant de manière stupéfiante le dire et le faire, Nietzsche explique moins cette situation qu'il ne la *montre* à son lecteur à travers la création de multiples images, toutes porteuses de leurs évaluations propres du monde, de leurs valeurs conflictuelles et contradictoires. Si nos jugements de valeur sont des images, non pas d'un réel comme autre de l'image, mais de la vie *comme* vie de l'image, alors ces images sont elles-mêmes des *interprétations* du vivre, c'est-à-dire en premier lieu des plongées singulières dans le foisonnement de l'expérience sensible et des sélections de ce qui, en elle, *vaut la peine*. Le « texte » de la réalité *est* son ou plutôt ses interprétations comme danse de l'apparence, comme lieux où l'apparence peut se former, se transformer, s'imaginer. Au final, si Nietzsche est un iconoclaste, comme on l'a cru longtemps, c'est en un sens somme toute extrêmement restreint, à savoir en tant qu'il refuse que l'image-idole soit le support d'autre chose qu'elle-même, d'un idéal absolu, d'une réalité stable et intangible, oublieuse de la pluralité indécise des formes. Mais il n'y a pas de transgression de l'image-idole qui ne passe par d'autres images. C'est là ce que démontre Céline Denat en passant en revue les grandes transformations nietzschéennes du lexique de l'image, de l'apparence jusqu'au « type ».

Nous abordons ensuite le XX<sup>e</sup> siècle avec l'étude de Ioulia Podoroga sur Bergson. Cette étude prend pour point de départ l'apparente indistinction bergsonienne entre langage conceptuel et langage imagé. Comme Nietzsche, Bergson est un philosophe friand de comparaisons, d'images, de métaphores, en décalage avec le discours argumenté classique de la pensée occidentale. La durée et l'élan vital, sans doute

les deux concepts les plus importants du bergsonisme, se présentent justement davantage comme des images que comme des concepts – et les commentateurs de pointer dans ce phénomène tantôt une carence de la pensée bergsonienne tantôt une spécificité positive. L'image, montre Ioulia Podoroga, pourra désigner tantôt la modalité par laquelle nous percevons le réel, comme l'affirme *Matière et mémoire*, tantôt le moteur de la pensée philosophique, sur un plan thématique, mais pourra également constituer, sur un tout autre plan, l'ensemble des procédés discursifs non conceptuels de ce qui se donne paradoxalement comme « argumentation » ou « démonstration ». La contribution de Ioulia Podoroga vise à construire de manière autonome un troisième sens de l'image, chez Bergson, à partir de cette seconde signification : par image l'auteur entend en effet « désigner les métaphores et comparaisons bergsoniennes, mais aussi les exemples et les expériences de pensée que nous sommes nous-mêmes invités à faire, c'est-à-dire tout ce qui, sans être conceptuel, joue cependant un rôle dans l'argumentation de Bergson, selon les principes qu'il expose dans ses deux textes méthodologiques sur les images ». L'image se présente ainsi comme un abord anté-explicatif de la pensée qui fait la vie même du texte de Bergson. L'auteur intègre ainsi de manière précise et subtile, dans son enquête, le va-et-vient bergsonien d'une comparaison à l'autre, les exemples, les métaphores, les schémas, le style et jusqu'aux hésitations voire aux simples allusions du texte, en particulier de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. Toutes ces stratégies d'écriture participent de la compréhension de l'image elle-même, bien sûr, mais constituent et élaborent directement les grands axes du vitalisme bergsonien en général, en particulier la question de l'intuition originaire et immédiate. De telle sorte que, si l'image ne saurait remplacer à proprement parler l'intuition de la durée – Bergson sépare l'une de l'autre – les images permettent de diriger la conscience vers cette intuition elle-même, pour autant qu'elles ne se transforment pas en concepts, c'est-à-dire qu'elles demeurent rivées au concret. Et de même pour l'idée d'intensité, etc. On appréhende ainsi avec une grande clarté le rôle des images chez Bergson en le ramenant au plus près du processus d'écriture lui-même, c'est-à-dire de la composition du texte, et pas même de son exposition.

Andrea Cavazzini nous invite ensuite à faire un pas de plus dans la tradition française. L'œuvre de Bachelard est habituellement clivée : il y aurait l'épistémologie stricte d'un côté (le concept « diurne » selon les termes de Bachelard), la philosophie des images et de la « rêverie » de l'autre (l'image « nocturne ») sans véritable communication entre les deux. Andrea Cavazzini, soutenu par une tradition d'interprètes allant de Canguilhem à Alunni, remet en question cette partition des rôles. En effet, « vus comme puissances ou fonctions ontopoïétiques ou ontogénétiques,

l'image et le concept sont les deux produits, distincts mais symétriques, d'un dynamisme de l'esprit qui agit comme appropriation active du monde. À partir de cette idée, il devient possible de comprendre le statut de l'image et de l'imagination chez Bachelard, et d'en saisir le rapport dialectique avec le travail de conceptualisation qui est propre à l'esprit scientifique ». Pour ce faire, Andrea Cavazzini part d'une problématisation de la formulation « diurne-nocturne », elle-même emblématique de l'ambiguïté de la réception. Car, entendue comme une métaphore, cette expression suggère une exclusion réciproque du jour et de la nuit, une incompatibilité. En tant que concept scientifique, elle suggère au contraire l'idée d'une polarité, et donc d'une réversibilité, et en fin de compte d'une unité. On l'aura déjà compris, il n'y a pas, pour Bachelard comme pour Bergson, de meilleure compréhension du statut de l'image que celle qu'indique le travail d'écriture et d'appropriation des images comme tel. Synthétisant l'image et le concept, la formule bachelardienne du jour et de la nuit indique justement la possibilité d'une synthèse de ces deux phases du « rythme universel » de la conscience en général, articulée en *fonctions* réalisante et irréalisante, la logique rationnelle du concept permettant de se synthétiser avec l'image en intégrant sa différence, et la logique de l'image nocturne exhibant de son côté la différence pour elle-même, de façon non dialectique et donc exclusive. Ce n'est toutefois là que le point de départ de l'exploration d'Andrea Cavazzini, enrichie notamment par l'examen de la figure concrète de l'induction, qui nous amène à prendre conscience d'un véritable constructivisme bachelardien, puisque l'idéalisation comme l'objectivation – les deux principales « direction de l'esprit scientifique » selon Bachelard – se soutiennent de la fonction imaginale, sorte de « schématisme » français, capable de mettre en perspective aussi bien le schématisme kantien que l'*a priori* matériel husserlien.

Nous poursuivons notre exploration de la pensée de l'image du XX<sup>e</sup> siècle avec la lecture du second Wittgenstein que nous propose Sabine Plaud. Comme Nietzsche, Bergson ou Bachelard, Wittgenstein refuse d'attribuer à l'image une position subalterne par rapport au concept. Bien au contraire : dès la théorie de la « proposition-image » du *Tractatus*, Wittgenstein considère que la pensée en général fonctionne sur un mode intrinsèquement *pictural*, puisque les noms y apparaissent comme des « tableaux vivants » des états de choses. Si Wittgenstein restreint par la suite le champ de sa théorie picturale, il n'en conserve pas moins la conviction que l'image joue un rôle essentiel dans tout discours. Dans les années 1930 et 1940, en effet, la philosophie a elle-même pour tâche de donner à voir, littéralement, les représentations synoptiques de notre usage des mots. Ce travail grammatical s'apparente de manière originale à une « cartographie » de nos jeux de langage ou à l'établissement

d'« arbres généalogiques » des concepts dont nous faisons usage. C'est trop peu dire que l'attitude de Wittgenstein, ici, n'est en rien théorétique. Car, comme le démontre Sabine Plaud, en recourant aux images ou aux métaphores de la carte de géographie et de l'arbre généalogique, Wittgenstein invite à penser « que ce genre spécifique de pensée qu'est l'enquête philosophique a pour fonction de produire un certain type d'images de son objet, le langage. Qui plus est, les images dont il s'agit (la carte, le plan, l'arbre) consisteront essentiellement en schématisations visant à établir une représentation projective de certaines relations structurelles, ce qui correspond au sens de l'image comme projection qui était visé par Wittgenstein dans sa première théorie de la proposition ». La preuve est donc faite par l'image d'une continuité entre la première et la seconde philosophie : si la théorisation de l'image du second Wittgenstein semble plus mesurée que celle proposée à l'époque du *Tractatus*, l'usage d'images dans le discours philosophique lui-même tend à montrer que tout l'enjeu de ce dernier est bien de déployer des images schématiques de ses objets, à savoir les jeux de langage. Sabine Plaud ne s'arrête pas à cette constatation, qui au contraire structure l'essentiel de sa démarche et l'amène à expliciter en profondeur les schémas utilisés par Wittgenstein, non sans relever leurs ambiguïtés.

Avec l'article de Laurent Van Eynde, nous accostons aux rives du continent phénoménologique, en allant tout d'abord à la rencontre d'une figure majeure de la phénoménologie allemande : celle, souvent sous-estimée, de Eugen Fink, l'un des disciples les plus importants de Husserl. L'originalité de la démarche de Laurent Van Eynde est de ne pas biffer ou ignorer la coupure existant dans l'œuvre finkienne entre ses recherches phénoménologiques, qui prolongent techniquement et conceptuellement celles de Husserl, et ses travaux les plus originaux mais aussi les plus singuliers, notamment *Le jeu comme symbole du monde*. L'auteur ne privilégie pas l'un ou l'autre pôle de la recherche finkienne mais se tient dans l'aller-retour entre les deux, montrant ainsi, de façon tout à fait originale, que l'image est justement le lieu d'une tension irrésolue par Fink lui-même, qui se voit amené à creuser l'écart entre une phénoménologie de la conscience d'image et une véritable cosmologie du jeu. Cette dernière n'est sans doute plus supportée par une méthodologie rigoureusement phénoménologique, celle-là même que Fink a promue sans relâche, mais elle lui permet, dans le geste même de l'affranchissement, d'en dévoiler le geste essentiel, voire les réquisits implicites. L'essai *Re-présentation et image*, point de départ obligé de la phénoménologie finkienne de l'image, commence par rappeler la distinction husserlienne entre actes présents – dans lesquels une objectivité intentionnelle apparaît en chair et en os – et actes représentants – où le contenu des actes présents se voit modifié de même que la conscience donatrice du noème se voit altérée.



Quant aux rétentions et aux protensions, elles ne sont ni présentations ni re-présentations, elles sont des dé-présentations, puisqu'elles nimbent d'absence tout type de vécu sans être des actes intentionnels au sens strict. Le cadre est ainsi posé d'une enquête portant sur la spécificité de la conscience d'image dans son rapport au temps. Le caractère de latence des dé-présentations pour la présentation comme pour la re-présentation confère à celles-ci l'horizon d'absence constitutif de tout vécu d'irréalité, dont l'image et ses modalités sont le cœur. La conscience imageante, entraînant une neutralisation des positions d'existence de l'objet, se distingue des autres re-présentations, qui pour leur part sont toutes posantes, mais elle s'en rapproche en tant qu'elle se donne aussi un contenu absent. Fink, montre Laurent Van Eynde, semble juger la conscience d'image beaucoup plus puissante que la simple imagination libre, et plus singulière phénoménologiquement. L'article dévoile par suite la spécificité de cet acte intentionnel qui nous reconduit au corrélat noématique d'une image, c'est-à-dire d'un objet donné en chair et en os, mais en tant qu'image et donc en tant que « fenêtre » sur un « ouvert » brut. Les concepts de « dissimulation » et de « fenestrité » sont le sommet de cette analyse en tant que l'image y révèle à la fois sa facticité et sa capacité à faire empiéter le réel (le support réel de l'image) et l'irréel (le « monde d'image » présenté dans l'image), objets simultanés d'une co-saisie : le support se dissimule et s'ouvre, telle une fenêtre, sur le monde d'image comme tel. Cette théorisation est rendue possible, chez Fink, par l'usage d'une métaphore, la fenestrité, dont Laurent Van Eynde analyse le statut dans l'économie du texte tandis qu'il en relève la pertinence ou la légitimité phénoménologique. C'est encore le caractère immédiatement opératoire de la métaphore, voire son caractère de *technè*, qui conduit Fink, presque par-devers lui, à penser le jeu humain comme ouverture au monde sur le mode de la fenêtre et donc de l'image, couplant comme elle – c'est ce que démontre Laurent Van Eynde – le réel et l'irréel, au risque de rompre avec la phénoménologie.

De la phénoménologie allemande, nous passons à la phénoménologie française. Raphaël Gély nous convie pour commencer à une exploration en profondeur de la phénoménologie sartrienne de l'image, pour laquelle la conscience imageante renvoie à tout rapport intentionnel à un objet absent, vers lequel elle « éclate » au même titre que dans le cas d'une visée perceptive. La conscience est hors d'elle-même dans l'imagination, et tendue vers l'absence comme telle. L'objet imagé n'est pas non intuitif, mais il est intuitivement donné comme absent. Cette thèse, que d'aucuns diront unilatérale, apparaît dans l'étude de Raphaël Gély – et bien plus avantageusement – comme étant *radicale*. S'il ne s'embarrasse pas des multiples distinctions techniques, husserliennes et finkiennes, engagées dans la description de toutes les facettes de la conscience d'image, c'est

parce que Sartre a en tête un autre but : penser l'image comme « aspect » du néant. Le fait que la conscience traverse ou soit travaillée par les multiples intermédiaires que constituent les images matérielles engage moins une phénoménologie du support ou de la re-présentation, chez Sartre, qu'il ne renforce la compréhension de la conscience d'image comme visée d'absence à l'état pur : « En faisant de la donation de l'objet imaginé celle d'un néant d'être, Sartre renvoie la conscience à ce qui en elle résiste à l'évidence de son auto-constitution comme conscience ouverte au monde. Il fait ainsi pleinement droit au fait que la liberté de la conscience n'est pas originellement en prise avec des objets au sein du monde, mais avec la facticité même de l'en-soi, avec ce qui résiste à toute forme d'inscription dans un rapport de corrélation entre un sujet et un objet ». Cette néantisation du monde par l'image est le cœur de l'étude de Raphaël Gély, qui se présente simultanément comme une interprétation audacieuse et novatrice à la fois du problème de la conscience d'image et de celui du néant. Car, de la « pauvreté essentielle » de l'image, qui est aussi libération de la conscience par l'absence, chez Sartre, à la richesse des descriptions de Pierre le garçon de café, entre autres – descriptions pleinement imaginantes – il y a un pas que l'on aurait certes tort de ne pas franchir, mais que l'on aurait tout aussi bien tort de ne pas voir. Et c'est l'un des principaux mérites de l'étude originale de Raphaël Gély d'obliger le lecteur de Sartre tout à la fois à prendre acte d'un hiatus entre la vie de l'image décrite et l'idéation imaginaire, pleinement créative, à la source de cette description même, et à dépasser ce hiatus en en ressaisissant la portée philosophique ultime : que nous *appren*d l'absence ? L'hyperbole semble dès lors faire loi : plus la description de la conscience imageante se radicalise et interpelle en profondeur la liberté de la conscience aux prises avec ses néantisations possibles et impossibles, c'est-à-dire avec la vulnérabilité même de son pouvoir-être ou de son désir de vie en son hésitation essentielle – ce que dans les développements les plus récents de sa pensée Raphaël Gély nomme le « débat originaire » de la conscience avec elle-même ou encore sa « théâtralisation » –, plus cette description devra mobiliser les ressources de l'imaginaire. De cette situation, l'auteur tire de nombreuses conclusions originales.

L'itinéraire se poursuit ensuite dans le monde phénoménologique avec l'enquête d'Emmanuel de Saint-Aubert sur les rapports entre perception et imaginaire chez Merleau-Ponty. Le primat merleau-pontyen de la perception est ici ni plus ni moins que remis en question et rigoureusement problématisé au départ des exigences phénoménologiques de Merleau-Ponty, qui est amené par lui-même à relativiser sa mise à l'écart de l'imaginaire. Une note inédite de 1959, assimilant l'imaginaire à la vie comme telle, sert de point de départ à une investigation novatrice de la phénoménologie merleau-pontyenne. Cette dernière s'appuie sur une

critique radicale de l'imagination sartrienne : ne pouvant bénéficier du caractère inépuisable de l'appréhension objectale par esquisses, comme de la donation en chair et en os, l'imagination nous permet certes de découvrir en primeur le monde-de-l'absence comme tel, sauf qu'il n'y a rien à découvrir. À cette lecture de la conscience imageante, Merleau-Ponty oppose l'onirisme structurel de la chair, comme le montre et l'étaye Emmanuel de Saint-Aubert dans ces pages. Le vocabulaire, ou plutôt la langue même de Sartre, se présente au fond comme le premier véritable objet de pensée de Merleau-Ponty, qui repère et critique les formulations et les expressions sartriennes à l'origine d'une accentuation substantialiste, réaliste, du sens de la « chair ». En travaillant sur la langue de Sartre, Merleau-Ponty est amené à en créer une autre, et à rouvrir le pouvoir expressif de l'image en en proposant de nouvelles expressions verbales. L'opacité de la chair à elle-même qui entre en relation avec l'opacité du monde et vice versa : une telle co-expression du sens disqualifie la transparence à soi de l'*ego* sartrien et entraîne dans son sillage une réhabilitation de l'image, qu'il fallait justement épaissir. Par son appartenance à une ambiguïté commune avec la perception, l'imaginaire s'inscrit dans le tissu du réel lui-même et le transforme. Emmanuel de Saint-Aubert aborde ainsi un pan souvent négligé de la pensée merleau-pontyenne, à savoir le thème de l'onirisme, élaboré dans une discrète complicité avec Bachelard, mais toujours contre Sartre, puisqu'il s'agit pour Merleau-Ponty de réinscrire le « hanter » et le « tapisser », deux images manipulées avec ardeur par le philosophe, dans la conscience imageante, là où Sartre, selon le premier, cherche à exorciser la phénoménologie, et la conscience avec elle, de l'épaisseur de l'image. Ceci n'est que le point de départ de cette étude, qui analyse chaque étape de la réévaluation merleau-pontyenne de l'image, jusqu'en ses aspects pratiques et éducatifs.

Avec Philippe Caumières, nous quittons la phénoménologie et abordons l'œuvre difficile et trop souvent passée sous silence de Castoriadis. Penseur de l'imaginaire par excellence, ce dernier articule cet imaginaire à l'imagination et, moins souvent, à l'image. Il fallait néanmoins tenter d'exhiber l'intrication de ces trois concepts et mesurer leur portée à l'intérieur du projet ontologique et social postmarxiste de Castoriadis. Les Grecs constituent assurément le point de départ de sa pensée, comme le montre Philippe Caumières, en repartant des caractérisations platoniciennes de l'image et du relatif discrédit dont elle fait l'objet, du moins au regard de ses réceptions dans l'histoire occidentale. Philippe Caumières repart ainsi du problème antique de la *mimèsis* et du discrédit « platonicien » de la création artistique pour comprendre de quelle manière l'institution du social et l'invention de la démocratie, selon Castoriadis, sont une réponse à la démesure et au chaos qui, dans leur

exigence d'autonomie, risque pour Platon de confiner à l'arbitraire. D'où son élaboration d'un rapport entre le modèle et la copie incapable, selon Castoriadis, d'accepter l'abîme ou le chaos d'où sourd toujours le cosmos, c'est-à-dire la béance des significations imaginaires, et par conséquent son investissement dans la « clôture du sens », paradoxal puisque Castoriadis reconnaît en Platon le (seul) penseur de « l'interrogativité perpétuelle ». L'ambivalence du rapport de Platon à l'image recouvre en fait l'ambivalence de son rapport à l'autonomie comme à la création. Le ton est ainsi donné car, selon Castoriadis, la puissance de l'imagination et des images ne cesse d'être découverte et recouverte dans l'histoire de la philosophie occidentale. Pour s'en assurer, Philippe Caumières propose de refaire brièvement, avec le philosophe, l'itinéraire de cette ambivalence, en passant notamment par Kant et Heidegger. Il débouche enfin sur la question de l'imaginaire en tant que tel, distinct de la faculté ou du pouvoir, aristotélicien ou kantien, d'imaginer. Sable mouvant de significations social-historiques, collectivement sédimentées mais aussi détruites, toujours à la fois instituées et instituanes, l'imaginaire est le problème caché non seulement des institutions mais aussi des discours, des ordres symboliques, etc. Nous ne sommes pas loin de certains acquis de la phénoménologie mis en évidence par Emmanuel de Saint-Aubert, car Castoriadis semble, comme le montre Philippe Caumières, se reconnaître précocement dans l'apport merleau-pontyen au problème de l'imaginaire. Castoriadis se réapproprie ainsi la querelle entre Sartre et Merleau-Ponty à propos de son statut, en intégrant toutefois dans son propos son expérience et ses lectures psychanalytiques. Philippe Caumières nous donne alors tous les éléments de l'anthropologie philosophique sur laquelle on débouche avec Castoriadis, une anthropologie de l'imaginaire radical, dont l'imagination et l'image sont les pôles co-constitutifs de la psyché comme de l'institution sociale.

L'article que Ludovic Duhem consacre à Gilbert Simondon poursuit l'investigation des rapports entre images et institution sociale, en accentuant encore sa portée littéralement éphémère. Inspiré notamment par Bernard Stiegler, Ludovic Duhem part en effet d'un constat portant sur notre temps, qui serait celui d'un devenir monde des images et, symétriquement et simultanément, d'un devenir image du monde. Le caractère hypericonique de notre époque, numérique, appelle une pensée qui soit à même de résister à la saturation des images – avec les risques qu'elle charrie de désensibilisation, de perte de signification et de désingularisation du monde et des êtres qu'il porte. Parce que la philosophie de Simondon se construit au croisement des questions de la technique et de l'individuation, elle fournit de solides outils permettant de rouvrir les potentialités des images dans un devenir recommencé, individuel et collectif. Réévaluer le potentiel d'individuation des images

et par les images constitue, pour Ludovic Duhem, l'axe programmatique majeur d'une iconologie générale à comprendre comme une nouvelle philosophie des images par laquelle se dessine notre monde commun. Trois modalités de la philosophie de l'individuation développée par Simondon sont ainsi examinées en fonction de ce qu'elles inventent avec et par les images. Premièrement, il nous faut développer une critique de la pensée par concept (*a posteriori*), dans laquelle l'image du monde est *in fine* séparée de lui, au profit d'une pensée *a praesenti*, pensée de l'individu en train de se faire, en train de s'individuer en relation avec un fond préindividuel. Deuxièmement, penser par l'individuation et donc par ce qui est en train de se faire plutôt que par l'être de la représentation permet de définir à nouveaux frais la place et le fonctionnement des images, désormais qualifiées dans un mouvement très bergsonien de « tierces réalités », entre l'objet et le sujet, l'abstrait et le concret, le passé et l'avenir. L'image se fait point de passage et d'individuation, avec son cycle de vie propre. Elle autorise ainsi la troisième modalité capitale de la philosophie de l'individuation proposée par Simondon : le couplage de l'imagination et de l'invention, adossé au cycle de vie des images, de telle sorte que « l'imagination est ce qui prépare et suscite l'invention, l'invention est ce qui prolonge et relance l'imagination ». Les images qui font croître le danger de la désingularisation peuvent dès lors, lorsqu'elles sont saisies dans le mouvement d'individuation, être une condition de ce qui nous sauve.

Lecteur de Simondon, Gilles Deleuze questionne également la vie des images, mais dans une optique davantage tournée vers la métaphysique et l'épistémologie. Ainsi, dans *Différence et répétition*, la validité de l'image classique de la pensée (celle d'une bonne volonté de penser qui cherche naturellement le vrai et n'est menacée que par l'erreur) est réfutée parce qu'elle n'est pas une image vivante, animée d'un mouvement réel, mais bien plutôt une image mécanique, représentative, à la secondarité épistémique évidente. Voilà un point de départ bien surprenant pour celui qui aboutira à proposer une approche métaphysique du cinéma : dans son premier ouvrage de philosophie personnelle, Deleuze en appelle à une pensée sans image. Pour comprendre le cheminement de Deleuze dans les détours de la vie des images, Aline Wiame propose une lecture croisée du statut de l'image et du théâtre de la pensée chez Deleuze. C'est que, à l'époque de *Différence et répétition*, la vie, le mouvement réel sont à chercher dans les schèmes théâtraux à l'œuvre en philosophie. Plutôt un théâtre du mouvement réel, semble dire Deleuze, que la fausse médiation du concept reflétée dans l'image de la pensée. Il faudra presque vingt ans pour que Deleuze reconnaisse dans les images cette vie véritable, ce mouvement réel qui était déjà au cœur du théâtre de la pensée. Cette affirmation nouvelle de la vie des images a nécessité un dépassement

de la théorie de la connaissance par la pratique artistique : ce sont bien les images picturales, littéraires et surtout cinématographiques qui ont forcé la pensée deleuzienne à leur faire droit. Encore faut-il comprendre que l'image ainsi réhabilitée ne peut jamais être visuelle sans être déjà emportée dans des dimensions kinesthésiques, dans un mouvement qui la décadre, qui la soustrait et la minore. L'image qui participe du constructivisme philosophique de Deleuze est façonnée par des traits ascétiques, par une visée de soustraction et d'intervalle donnant enfin à sentir le noyau d'impensable qui serait au cœur de la pensée.

Sans doute un trajet se boucle-t-il le long de l'axe qui va de l'image infigurable de l'âme platonicienne à l'image deleuzienne de la pensée toujours à soustraire et à épurer. Car dans tous les articles qui constituent ce volume, l'image se livre en tant que limite interne ou externe de la pensée – en tant qu'être hybride contre lequel la pensée s'éprouve et s'altère. L'image, en tant qu'elle résiste aux résolutions ratiocinantes, est une occasion de constante réouverture des possibles qui font la pensée.

En mars 2012, un colloque international a rassemblé à Bruxelles (à l'Université Libre de Bruxelles ainsi qu'à l'Université Saint-Louis – Bruxelles), quelques-uns des auteurs de ce volume. Les éditeurs tiennent à remercier chaleureusement l'Unité de recherche transversale *Image et culture visuelle* de l'Université libre de Bruxelles ainsi que sa Faculté de philosophie et lettres, le *Centre Prospéro – Langage, image et connaissance* de l'Université Saint-Louis – Bruxelles, le Fonds national belge de la recherche scientifique, et l'Académie universitaire Wallonie-Bruxelles. Nous remercions également très chaleureusement Raphaël Gély d'avoir accepté ce volume dans sa collection.