

# IMAGE-INSTANT/IMAGE PLASTIQUE. MÉTAMORPHOSES DE L'ORIGINE

**Alena Alexandrova**

**Collège international de Philosophie | Rue Descartes**

**2009/2 - n° 64  
pages 23 à 34**

**ISSN 1144-0821**

Article disponible en ligne à l'adresse:

-----  
<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-23.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Alexandrova Alena , « Image-instant/image plastique. Métamorphoses de l'origine » ,  
*Rue Descartes*, 2009/2 n° 64, p. 23-34. DOI : 10.3917/rdes.064.0023  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Collège international de Philosophie.

© Collège international de Philosophie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# ALENA ALEXANDROVA

## *Image-instant/image plastique. Métamorphoses de l'origine*

La métamorphose signifie un changement radical d'un corps. Néanmoins, elle suggère aussi la continuité du corps, sinon il y aurait deux entités différentes et non pas une seule qui se transforme. Or, elle suppose une plasticité ou une transformabilité immanente du corps. Cette ambiguïté de la métamorphose constitue un défi à la fois pour ses conceptualisations philosophiques et pour ses représentations visuelles. En prenant cette ambiguïté comme point de départ de cet article, je me propose d'aborder un nœud structurel, immanent à toute l'histoire des images, et qui persiste à obséder l'art contemporain.

Les notions d'origine, d'originalité, de vérité et d'authenticité n'ont jamais été entièrement effacées du vocabulaire des théoriciens ni de celui des faiseurs d'images. Leurs qualités contagieuses viennent de leur double statut: d'une part, elles sont conçues comme constitutives de l'identité de l'œuvre d'art, tout en étant critiquées, d'autre part, en tant que fictions qui véhiculent la condition politique immanente à l'image. À des moments historiques différents, les artistes, les critiques et les publics ont éprouvé la nécessité d'affirmer telle ou telle figure de l'origine – soit comme une évocation du mythe, du sacré, de la transcendance invisible dans sa version religieuse, soit comme la figure d'un art absolument nouveau, commençant de zéro – une origine « littérale » dans sa version moderniste ; ou bien finalement comme la critique ou bien comme l'affirmation de la perte d'originalité dans sa version post-moderne<sup>1</sup>. Or ce motif que je désignerai comme motif de l'origine est doté du pouvoir de survivre à ses négations, à moins qu'on ne suppose qu'il n'ait lieu qu'à cause de ses négations. Ici, je ne me propose pas d'établir une opposition nette entre, d'une part, vérité, origine et originalité, et, d'autre part, fiction, plasticité et puissance métamorphique de l'image, ce qui est une opposition évidente ; je n'examinerai pas non plus la métamorphose du motif de

1. Cf. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 2000, Paris, Macula, p. 201-223 ; Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008, Paris, Éditions de Minuit, p. 11-23.



Tacita Dean, *Kodak* (2006). 16mm colour, optical sound, 60 mins Edition of 4.  
© Courtesy de l'artiste, Frith street Gallery, Londres et Marian Goodman  
Gallery New York et Paris.

l'origine. Aussi, au lieu de révéler le statut des notions en question en tant que fictions, opération qui constitue le moment central de la pratique dite post-moderne, j'examinerai l'origine elle-même en tant que mythe, un mythe dont la condition fondamentale est la plasticité. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont affirmé que le mythe est une fiction dans le sens fort d'un façonnage, dont la fonction est de proposer des types autour desquels se forment des identités stables<sup>2</sup>. En tant qu'entité politique le mythe est une figure de l'origine qui, afin d'être effective, doit effacer ou dissimuler sa propre plasticité, son statut de fiction. La même opération joue un rôle décisif pour la détermination du statut des objets visuels; elle est par conséquent inhérente également à la condition de l'œuvre d'art. Je propose de considérer les notions d'origine et d'originalité à deux niveaux: d'une part, comme une fiction positive ou affirmative et d'autre part, comme une fiction critique. Cette double articulation est liée inextricablement à la condition technique de l'image et à l'(auto)articulation de la figure de l'artiste.

### Méduse et Persée : l'image-instant

Commençons par le début, par l'origine donc. La métamorphose est un motif, sinon le motif central des mythes grecs. D'innombrables métamorphoses ayant des résultats et des conséquences très différents, arrivent aux dieux, aux humains et aux animaux. Le motif de la métamorphose a un aspect hiérarchique très prononcé – seuls les dieux ont la capacité de se transformer eux-mêmes, ainsi qu'une dimension généalogique – les métamorphoses du dieu principal représentent dans la plupart des cas des actes de sa procréation.

La condition même de la métamorphose – le changement radical – rend difficile sa représentation par une image figée. Les artistes ont proposé différentes solutions de ce problème: soit en représentant une série de phases successives de transformation, en les soudant en une scène parfois, soit en dessinant les moments d'avant et/ou d'après, etc.<sup>3</sup>. En d'autres termes, la représentation du moment de la métamorphose ouvre l'image statique sur une temporalité qui n'est pas la sienne – celle de l'image en mouvement. Par conséquent, la figure de la créature hybride signifie d'abord un moment temporellement complexe. Or l'instant de la métamorphose, l'instant de la représentation visuelle de la métamorphose, implique le fait

2. Cf. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Mythe nazi*, 2003, Paris, Éditions de l'Aube. Le développement des concepts de fiction et de plasticité utilisés dans ce texte a été influencé à son tour par le travail de Lacoue-Labarthe (cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*, 1988, Paris, Christian Bourgois, et *Musica ficta: Figures de Wagner*, 1991, Paris, Christian Bourgois). | 3. Cf. Anthony Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, 1982, London, Leopard's Head Press.

que l'image, elle-même, devient hybride, au sens où elle s'ouvre aux autres médiums techniques. Au-delà d'être seulement un « sujet » de l'image, la métamorphose devient ainsi un mode, sinon le mode de l'image.

La temporalité de la transformation, et plus particulièrement l'instant temporel, joue un rôle central dans le mythe de la décapitation de Méduse par Persée. La métamorphose qui résulte du pouvoir de Méduse, celle *qui porte la mort dans ses yeux*<sup>4</sup>, se démarque très nettement dans le monde des métamorphoses. Ce ne sont pas les représentations multiples de ce motif qui m'intéressent ici mais la constellation « matricielle » qu'il incarne. Je l'utiliserai donc comme une fiction ou bien comme une parabole critique, pour en extraire un trait structurel élémentaire du dispositif de l'image-origine. L'opération de transposition critique sera sans doute risquée ; elle procédera d'une analogie qui est loin d'être triviale. Rappelons-nous le récit mythique. Le regard de Méduse renvoie, en tant que reflet, l'image de celui qui la regarde dans les yeux, tout en le transformant en image-pierre, en le pétrifiant. Un regard instantané dans les yeux réflecteurs de Méduse transforme chaque mortel en pierre. Or le regard de Méduse apparaît comme la matrice structurelle du médium technique dont la caractéristique déterminante est précisément la production instantanée de l'image : la photographie. Ce que le monstre chthonien du monde mythique et le dispositif de production d'image paradigmatique de la modernité, séparés par un abîme culturel, ont pourtant en commun, c'est bien ce regard opaque qui transforme instantanément l'objet sur lequel il se dirige en son image figée. Le lecteur pourrait objecter que prendre une photo ne suppose pas la métamorphose de l'objet, que l'image photographique n'est habituellement considérée que comme la copie mécanique de l'objet. Un détail pourtant y joue un rôle crucial : la temporalité de l'opération.

Pareillement au regard de Méduse, la prise d'une photo a lieu instantanément. Le référent propre d'une photo n'est pas un objet dans l'espace ou bien un champ spatial mais un instant dans le temps. C'est dans ce sens précisément que la photo peut être vue non pas comme la copie de son référent mais comme sa métamorphose. La photo transforme l'instant en image, elle est la *mimèsis* parfaite, la pétrification de la texture vivante du temps. La *mimèsis* parfaite de l'objet égale cependant sa mise à mort – c'est ce que l'appareil photographique et Méduse ont en commun. Non seulement ils produisent des « copies », mais ils engagent la métamorphose complète du corps sur lequel porte leur regard opaque. Le regard de la Caméra-Méduse produit des images qui maintiennent une relation particulière avec leur

4. Cf. Jean-Pierre Vernant, « Au miroir de Méduse », in *L'Individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, 1989, Paris, Gallimard, p. 117-129.

réfèrent : il supprime la dualité de l'original et de la copie en affirmant un instant absolu – la vérité ou bien la mort elle-même<sup>5</sup>.

Les images photographiques sont considérées comme vraies ou bien authentiques parce qu'elles ont une relation matérielle avec leurs référents, elles sont des images indicielles. Dans une perspective anachronique, Méduse serait porteuse d'un regard indiciel ; son regard produit une image vraie non pas à cause du contact avec son modèle mais parce que dans ce cas l'image *est* le modèle. Or, une des raisons pour laquelle les images indicielles sont considérées comme authentiques est qu'elles éliminent ou du moins minimisent les opérations de fabrication, de modelage ou de tracé de l'image. Ce que le médium moderne de la reproductibilité et la figure mythique de Méduse ont au fond en commun, c'est donc la condition structurelle d'une image qui en apparence n'implique pas un créateur, c'est-à-dire une image *vraie*, une image-origine. La production instantanée de l'image suspend apparemment l'idée de la participation d'un agent-producteur transcendant à la texture de l'image, par exemple la main de l'artiste, ou, plutôt, fonctionne comme un écran dissimulant les opérations de sa fabrication. L'image-origine est donc nécessairement une *image-instant*, image qui incarne la fantaisie d'une apparition instantanée et miraculeuse qui fait l'économie de la « main de l'artiste ». C'est donc une figure de l'origine en tant que fiction positive, une fiction qui dissimule la fabrication et, par conséquent, la plasticité en tant que condition de possibilité de l'image. Ainsi, bien que le caractère hautement artificiel, médiatisé, de la photographie ait été noté à maintes reprises, de même que l'indissociabilité de son dispositif d'une multiplicité de procédures de manipulation et de cadrage de l'image, la photographie – ou au moins sa perception triviale, renforcée aujourd'hui par le puissant environnement des nouveaux media – n'a jamais renoncé à l'exploitation de cette fiction positive<sup>6</sup>.

Mais que dire alors au sujet de Persée ? Selon le récit mythique il utilise le bouclier en tant que miroir dans lequel il peut voir le reflet de Méduse et l'abatte sans affronter son regard. En plus, les nymphes lui ont fourni, entre autres objets magiques, le heaume d'Hadès qui le rend invisible. Persée se voit donc doté du pouvoir d'échapper au regard « original » de Méduse, mieux : au regard de l'origine-Méduse, et de la décapiter. Ainsi, à côté du regard origininaire léthal apparaît l'image reflétée de l'élément original qui cependant pourrait être regardée. Le bouclier ou bien le dispositif de re-production, de production de copies, se trouve dans les mains de l'invisible artiste-Persée, dont l'invisibilité précisément constitue le pouvoir. Sur le plan de la parabole

5. Le rapport entre la mort, la vérité et la photographie est non seulement identifié et examiné par les discours théoriques (l'exemple paradigmatique en est *La Chambre claire: note sur la photographie* de Roland Barthes, 1980, Paris, éditions du Seuil), mais il est également thématiqué par le cinéma - on peut évoquer ici *Blow Up* d'Antonioni (1966) ainsi que *Le Petit Soldat* de Godard (1963), entre autres. | 6. Cf. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit.

critique, cette invisibilité signifierait, sans doute, une fois de plus, l'effacement des procédures de fabrication de l'image. Dans cette parabole Méduse ne joue donc pas le rôle de l'artiste, mais elle apparaît comme la « caméra » – le médium technique lui-même. Sauf que le médium – j'insiste sur ce point – se propose lui-même en tant qu'image originaire. Et pourtant elle n'est qu'un moyen, un médium – une technologie donc – de la fabrication de l'image. Or, quelqu'un devrait manipuler cette image, sinon on rechuterait dans une autre grande fantaisie, devenue obsessionnelle à notre époque – celle de la technologie auto-suffisante, de la technologie qui se manipule elle-même, et qui finira par « envahir » le monde humain, en s'appropriant la position du sujet, ou plutôt du « créateur-artiste ». Et ce *quelqu'un*, dont le dispositif technique ne peut pas se passer, n'est autre que le héros-« artiste » : Persée manipulateur de l'image. Alors, si Méduse apparaît dans cette parabole comme la figure du dispositif de la photographie – tous deux produisent l'image dans un instant absolu, sans laisser aucun espace ni possibilité de manipulation –, Persée serait à son tour l'« artiste » qui se supprime lui-même, en devenant invisible (et invincible donc), en quoi précisément il acquiert la capacité de manipuler l'image. Cela signifierait que l'opération de la fabrication de l'image engage la mort du médium technique qu'elle réduit à un dispositif-corps inanimé. Mais il s'agit alors de rien moins que de la mise à mort de l'origine elle-même, c'est-à-dire de la prothèse ou de l'*indice* originaire – en d'autres termes, de la mise en avant de la vérité en tant que (cette) mort. Cette réduction serait la réponse structurelle et l'inversion de la mort-dans-le-regard portée par le dispositif-« Méduse », avant qu'il ne soit « désarmé » et « mis à mort », ou bien desubjectivisé tout court. Le geste héroïque de l'agent-créateur ne fait donc rien d'autre que mettre à mort la mort elle-même. Mais alors, se risquera-t-on à aller explicitement jusqu'à l'affirmation radicale qui commence à se dessiner, et dire que la parabole de Persée et de Méduse préfigure la vérité chrétienne de l'image sacrée dont « la mise à mort de la mort » est la formule par excellence ?

### **Le voile de Véronique : l'image vraie**

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si ce moment structurel, le moment de la constitution mutuelle de l'invisibilité et du pouvoir, peut être observé, même sous un mode très différent, également dans une image paradigmatique de la tradition chrétienne – le fameux voile de Véronique. Cette image fait partie du groupe des images *acheiropoïètes* (du grec *acheiropoïetos* :

non faite de main d'homme). Associées avec l'origine divine, ces images sont produites par un contact direct avec le corps du Christ, ou bien par la force d'une apparition miraculeuse (comme le voile de Véronique ou bien le Mandylion) ; elles apparaissent ainsi à la fois comme l'incarnation de la vérité transcendante et comme le *lieu* matériel de l'invention de l'invisible. Incontestablement, l'analogie entre le récit mythique de la décapitation de Méduse, d'où on déduit la matrice de l'image-origine, et l'image *acheiropoïète* peut sembler excessive. Néanmoins, même si les deux récits, le grec et le chrétien, n'ont aucun lien narratif apparent, et même s'il n'existe aucun argument en faveur de l'hypothèse d'une transformation chrétienne du motif grec, ils ont en commun toute une série de correspondances structurelles surprenantes. Dans le cas du voile de Véronique, l'invisibilité acquiert une signification proprement transcendante. Elle devient un aspect immanent de l'image et désigne le rapport de l'image avec le divin, sa provenance d'un contact direct avec le divin. L'authenticité du Saint Suaire de Turin et du voile de Véronique résulte donc du contact direct du corps du Christ avec la surface médiatrice (le médium technique) ; par conséquent, ces images éliminent, elles aussi, la participation de la main de l'artiste. Car il s'agit d'une image qui apparaît effectivement de manière miraculeuse, instantanément elle aussi, sur le vêtement de Véronique, sans aucune participation d'une main oeuvrante, d'un agent formateur. La ressemblance est ici l'effet d'un contact matériel. Toutefois, ces images ne peuvent pas être décrites comme mimétiques parce qu'elles sont des *contre-formes*<sup>7</sup>, la trace matérielle du corps dont elles sont l'image ; elles ne résultent donc pas d'une imitation s'effectuant par l'opération de fabrication plastique de l'image. Cela libère ces images de toute «subjectivité gestuelle», ce qui permet leur association directe avec la présence transcendante<sup>8</sup>. Leur importance est due au fait qu'elles ne sont justement pas de représentations ou d'imitations. L'acheiropoïeton peut être vu comme une figure qui exprime authentiquement la transcendance invisible, placée au-delà du monde, dans l'objet matériel qui présente cette invisibilité<sup>9</sup>. Si le récit mythique de Méduse peut être lu comme une parabole critique de l'acte de production d'une image-instant, d'une *image vraie* (*vera icona* = Véronique), qui suppose le devenir-invisible de l'artiste mais reconnaît son statut de héros, la légende chrétienne ne

7. Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 52-55. | 8. Selon les mots de Marie-José Mondzain : «À ce fantôme de la pure productivité divine, lumineuse et sans corps, vient s'articuler, au même moment, la naissance d'une peinture qui serait pure émanation spirituelle, libérée de toute subjectivité gestuelle et qui ramènerait la question de l'image à celle de la manifestation d'une vérité originale.» (M.-J. Mondzain, *Image, Icône, Économie: Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*, 1996, Paris, Éditions du Seuil, p. 251). | 9. Marie-José Mondzain observe que les légendes qui rapportent ce type d'images, dissocient l'image de sa cause : l'opération manuelle est censée rester invisible. Toutefois, l'image est affirmée, paradoxalement, en tant que mode fondateur, en tant que type qui justifie une production manuelle subséquente. Cf. Marie-José Mondzain, «The Holy Shroud: How Invisible Hands Weave the Undecidable», in *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, ed. by Bruno Latour and Peter Weibel. 2002, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, p. 324.

permet aucune allusion à l'opération manuelle productrice. C'est sans doute la raison pour laquelle le voile de Véronique – l'image matérielle du Christ – devient un type, une image susceptible d'être imitée, paradigme de la représentation sacrée de l'icône, de même que, bien plus tard, de l'(auto)portrait – un genre centré sur l'identité comme inséparable de la représentation de la face<sup>10</sup>. Or, comme dans le mythe de Méduse, l'invisibilité dans ce cas implique l'effacement des opérations de fabrication de l'image, la réduction de l'agent de la représentation visuelle à l'invisibilité.

On peut donc aller jusqu'à affirmer que sous certains aspects concernant la structure de la représentation, les deux récits se reflètent structurellement avec une symétrie impressionnante, sinon inquiétante. Cette symétrie ne se réduit pas au « simple » fait que tous les deux, la tête de Méduse et le visage du Christ, sont représentés de face<sup>11</sup>, même si ce parallèle insolite aurait peut-être des raisons structurelles profondes, abyssales même. Ainsi, Persée tue le monstre doté du pouvoir de tuer par son seul regard, mettant ainsi à mort la mort elle-même ; à son tour, l'image qui gouverne le régime de la représentation chrétienne, l'image représentant la mort du Christ, ne montre rien d'autre que la (mise à) mort de la mort. Pour mettre à mort leur propre finitude, leur mort à eux, les chrétiens se sont donné l'image de Dieu prêt à mourir pour eux, mais pour que cela devienne possible il était nécessaire de laisser « la mort insister dans l'image » (comme Georges Didi-Huberman l'a soutenu dans *Devant l'image*).

Or, les images chrétiennes ont été animées par le double désir de tuer la mort et d'imiter la mort : « porter la mort en elles, procéder à quelque chose comme une perpétuelle « mise en mort » – un sacrifice, donc –, afin de gérer religieusement le désir commun d'une mort de la mort...<sup>12</sup> » En ce sens, le christianisme s'est doté, par l'invention du schéma de l'incarnation, d'une machine de pouvoir sans précédent, dans la mesure où le devenir-visible, en tant qu'image-corps d'un dieu transcendant et invisible, suppose le pouvoir de constituer et par suite de maîtriser le regard commun, gouverné par le désir de voir ensemble « la mort de la mort ». Par cette image, la communauté chrétienne occulte les opérations de sa propre figuration, en les projetant sur un principe transcendant.

10. Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 1993, The University of Chicago Press, p. 80-126. | 11. La face de Méduse, celle qu'il ne faut pas et qu'on ne peut pas voir, serait, semble-t-il, la seule face qui n'est représentée que de face sur les vases grecs (cf. Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, 1995, Paris, Flammarion). Or, la face, serait-elle l'invisible même, la résistance absolue au regard? | 12. Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 259.

Pour radicaliser les enjeux de la parabole critique et de l'analogie transhistorique, proposées ici, on finira par dire que, en tant qu'image de Dieu créée sans la participation d'une main humaine, le Christ lui-même apparaît comme le premier *acheiropoïeton*<sup>13</sup>. Le Christ, mort en tant qu'image, se présenterait dès lors comme la coïncidence absolue du support technique (l'image-origine) et de la fiction d'un agent plastique (le garant transcendant de l'image de la communauté). Sa mise à mort signifierait la mise à mort de l'image-origine – la mort-vérité de l'image – et en même temps la projection continue du médium originaire sur d'autres médiums, tel son écran matériel immédiat, le Saint Suaire, et, par conséquent, la prolifération contagieuse du dispositif – la survivance de l'image en tant qu'agent producteur de l'image.

### Le façonnement de l'origine

Évidemment, l'usage de l'image du voile de Véronique de même que l'usage du mythe de Persée et Méduse en tant que fictions critiques de la production de l'image rencontre un problème majeur quand celles-ci se voient appliquées à la réalité historique de l'œuvre d'art, de l'image fonctionnant dans le régime de l'art. Indubitablement, la figure de l'artiste et de sa main oeuvrante ne peuvent être supposées ni dans le mythe, ni dans la légende – Persée est un héros et certainement pas un artiste, tandis que dans le cas de Véronique on ne peut pas parler de créateur d'image car il s'agit d'une apparition miraculeuse. Les deux récits traitent d'une création d'objet ou d'image qui n'est précisément pas une œuvre d'art, qui n'est pas créée par un artiste. Néanmoins, c'est bien le motif d'une telle « création spontanée » qui devient central pour l'articulation du concept d'œuvre d'art, soit comme son inversion, soit comme sa répétition. Rien n'empêche donc de retourner cette fiction, ce motif mythique, à ses origines, à son substrat et à sa matrice mythique : aux images de Méduse ou du voile de Véronique.

Pour Hans Belting, la présence de la vérité est la caractéristique centrale de l'image culturelle en opposition avec l'image de l'« époque de l'art » qui est, pour sa part, le résultat d'une série de procédures mimétiques exécutées avec maîtrise et application par un artiste et régulées par une théorie<sup>14</sup>. Cependant, le motif et la structure matricielle de « l'image vraie » et plus généralement le motif de l'image-origine préservent leur importance dans le régime de l'art sous diverses formes. Ainsi, l'artiste de la Renaissance s'approprie ce motif, à la fois pour l'inverser et pour y puiser son incontestable et redoutable nouveau pouvoir.

<sup>13</sup>. Cf. Joseph Leo Koerner, «The Icon as Iconoclash», in *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, op. cit., p. 192. |<sup>14</sup>. Cf. Hans Belting, *Image et culte: Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, 2007, Paris, Cerf. |<sup>15</sup>. Sainte Face, 1438.

Joseph Leo Koerner observe la manière dont Jan Van Eyck, dans son interprétation de la Sainte Face<sup>15</sup> rend explicites et visibles les indicateurs faisant voir le tableau comme le résultat du travail productif de la main habile de l'artiste (inscriptions et signature, indication de la date et, surtout, la devise «*Als ikh kan*<sup>16</sup>» au lieu de les masquer. Néanmoins, du même coup, la réalisation méticuleuse de l'image et la disparition de la surface picturale dissimulent les signes de la manufacture de peinture et rendent l'image transparente. Dürer ira plus loin encore dans la même voie, en peignant sa propre image selon le paradigme de la Sainte Face, façonnant visuellement son identité selon l'origine-type. Koerner note que le réalisme de l'*Autoportrait* de Dürer<sup>17</sup> réside dans le fait que sur la surface picturale les signes du travail de l'artiste ne peuvent pas être remarqués, que «son» tableau tend ainsi à se montrer comme provenant d'une origine immaculée, comme relevant d'une sorte de réalisme miraculeux. En d'autres termes, le mode hyperréaliste, comme dans le cas de la photographie plus tard, dissimule les procédures de la fabrication de l'image. L'opération hyperréaliste permet d'effacer la hachure, la striure de la surface picturale par la manipulation artistique de l'instrument à la main, de masquer tout geste technique sur la surface du tableau, en l'éclairant comme une représentation miraculeuse, c'est-à-dire comme une présence absolue, originaire. L'appropriation du motif de Véronique sert ainsi à montrer l'habileté personnelle suprême<sup>18</sup>.

La persistance de l'image-origine dans le nouveau régime de l'art démontre ainsi deux choses – d'une part, la grande importance de la fantaisie d'une image non-produite par la main humaine, et, d'autre part, la plasticité du mythe de l'origine. En fait, les appropriations multiples de ce mythe exemplifient exactement l'inverse de ce qu'il signifie à l'origine – notamment, la virtuosité de l'artiste et la production manuelle méticuleuse de l'image.

### La plasticité du mythe. Conclusion

L'histoire des interprétations du motif de l'*image-instant* est l'histoire d'un *contre-motif*. Sa survivance est l'histoire de ses inversions, réappropriations, inventions. Sa métamorphose démontre que le mythe de l'origine serait toujours en œuvre, et non pas tant à travers son inversion ou sa négation, par lesquelles il participe à l'articulation de l'œuvre d'art, mais

16. «Comme je peux». | 17. 1500, Munich. | 18. Voici la conclusion de Koerner : «Le mythe de l'image "non faite de main d'homme" permet d'articuler l'idée du pouvoir quasi-divin de l'artiste individuel.» (J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, op. cit., p. 106).

précisément à travers sa réaffirmation en tant que mythe. Le mythe se présente ainsi comme une entité métamorphique non seulement parce qu'il est doté de variabilité historique et/ou technique attestant sa plasticité (il adopte, à des moments historiques différents, ainsi en passant de médium à médium technique, des formes différentes), mais surtout au sens où il signifie à travers la tentative de dissimuler le fait que l'image ou bien l'œuvre d'art sont le résultat des opérations de fabrication.

Pourquoi donc un tel mythe est-il si important ? L'image-origine est une fiction nécessaire, fiction qui rassemble les regards individuels, une fiction politique donc. C'est la fiction suprême de l'invention, de la production pure, le premier pas de la fabrication des fictions qu'on partage pour qu'on puisse voir ensemble et par conséquent être ensemble. Or le mythe donne corps à cet être-ensemble, l'être ensemble qui est aussi à l'origine de l'œuvre d'art. Le mythe de l'origine signifie la condition politique de l'art ou bien la constitution mutuelle de l'œuvre en tant qu'art et du regard public. L'art a toujours maintenu ce mythe d'une manière double – en l'inventant et en l'inversant, c'est-à-dire en indiquant le fait qu'il est une fiction, en révélant ainsi la plasticité du type. L'image vraie et l'image fabriquée, manipulée et manipulable, relèvent donc de la même fiction, même si elles se sont séparées, de manière constitutive, avec l'articulation du régime de l'art. Le geste de cette articulation est évidemment un geste politique au sens fort du terme : la désignation de quelque chose en tant qu'art ouvre la sphère autonome de l'effectivité de l'image qui est également la sphère de la circulation du sens libéré de sa fixation par le canon, de la création donc.

## Épilogue

Voici, à titre d'épilogue, une parabole contemporaine.

Le film de l'artiste britannique Tacita Dean *Kodak* (2006) porte sur les conditions de la production de l'image, de la fabrication de son support technique. Ce film, consacré aux derniers jours de l'usine Kodak de Chalon-sur-Saône, montre les machines lors de la dernière journée de travail, où elles produisent pour la dernière fois la pellicule cinématographique de format 16 mm. Il s'agit en fait d'un moment auto-réflexif : le sujet du film de Dean coïncide avec le médium par lequel il est réalisé, le format 16 mm ; ainsi, il se rapporte au moment auto-réflexif de l'Autoportrait de Dürer qui façonne son image selon le modèle de l'image

vraie. Selon le témoignage de Dean elle-même, le film représente une ode nostalgique à la mort d'un médium technique, le format 16 mm, qui est progressivement remplacé par le support numérique. Kodak est un film qui déplore la mort de l'image de type indiciel, opposée au support numérique dont l'unité élémentaire, le pixel, transforme la condition même de l'image, en la rendant extrêmement manipulable, plastique ; il propose donc également une fiction critique, en éveillant la vigilance à l'endroit du nouveau support numérique qui tend à rouvrir la possibilité d'un spectacle plan, d'une fiction positive ou d'une oeuvre totale. Le film propose ainsi une réflexion sur la complexité de la production de l'image, en montrant de près les procédures matérielles de la fabrication de son support technique. Dean thématise ainsi l'idée de l'authenticité de l'image, associée au support du format 16 mm, en démasquant la dépendance de cette idée des opérations de fabrication, de production matérielle. L'authenticité qu'elle met en relief dans son oeuvre est précisément celle de l'image cinématographique elle-même. Ainsi, elle montre que la seule vérité consiste dans l'opération de la fabrication de l'image : Kodak fait le deuil de la perte de l'origine mais il le fait en rendant visible la condition de sa production.

**Traduit de l'anglais et adapté par Boyan Manchev**