

L'ESPACE DU SCRIBE

Texte : David Brunel (extrait de thèse) Doctorant en Études psychanalytiques et esthétique (spécialisation photographie et phénoménologie) sous la direction de Bernard Salignon, université Paul Valéry Montpellier III, « Corps et visage de l'image photonique – la photographie vue de dos ». Photographe plasticien, chargé d'enseignement en Arts Plastiques à l'université de Provence Aix-Marseille I, à l'université Paul Valéry Montpellier III, en Arts Appliqués au centre universitaire Vauban à Nîmes, enseignant titulaire en histoire de l'art à l'Ecole Supérieure des Métiers Artistiques de Montpellier, responsable pédagogique à l'école de photographie Image Ouverte à Clarensac (Gard) où il enseigne l'histoire de la photographie, l'histoire de l'art et l'esthétique.

1. PAROLE DE MUSES ET REMINISCENCE	2
Mnemosuné.....	2
Une odeur de cendre.....	3
Attestations négatives, preuves par le vide.....	3
Des loci pour organiser le palais	6
L'image comme rossignol	7
L'invention de Theuth	8
Par la remémoration, un remède pour la mémoire	9
2. DES SUPPORTS ENCAUSTIQUES (DONNEES A RECONSTRUIRE)	10
Transition théorique	10
Dans la mémoire freudienne rien ne se perd	10
L'inconscient retire le temps	11
Un déchiffrement de l'invisible	13
La couche de cire sous-jacente du Wunderblock	14
Le poète, l'oracle, le photographe et l'analyste	16
Un matériau brut.....	17
Un « porte-empreinte » : la chôra	18
L'espace du scribe.....	19

L'ESPACE DU SCRIBE

1. Parole de Muses et réminiscence

« de l'inoubliable je n'ai pas à me souvenir »¹.

Mnémosuné

Les pères de la photographie, car elle en a plusieurs, nous sont bien connus : Nicéphore Niépce, Fox Talbot, Bayard, Daguerre... , mais qu'en est-il de la mère ? La question peut paraître saugrenue mais, d'un point de vue théorique, non dépourvue de fondements. Qui pourrait-elle donc être ? Qui lui offrir comme marâtre symbolique pour la dégager un peu de cette naissance historico-technique ultra détaillée et archi ficelée ? Nous proposons, sans détours ni attente, une déesse, une déesse Titane, *Mnémosuné* [ou *Mnémosyne*], la mère des Muses, celle qui régent la fonction poétique, la détentrice de la mémoire des âges, celle qui est habilitée à révéler « *ce qui est, ce qui sera comme ce qui était* »² ainsi que le rapporte la *Théogonie* hésiodique. Cette mère prestigieuse et allégorique sied fort bien au médium photographique, et ce, pour plusieurs raisons majeures.

Tout d'abord, à l'instar de la parole de ce parent céleste, la langue photographique déchiffre elle aussi le monde pour le restituer chiffré à nouveau ; chaque image est un poème, une part de mystère, un langage qui possède et procède à la fois de la clarté et de l'obscurité, du mensonge et de la vérité (les Muses, elles aussi prononcent la vérité et le mensonge dans la même langue, elles en avertissent d'ailleurs Hésiode – cf. *Théogonie* 26-27). Ensuite, raison encore plus immédiate tant elle tombe sous le sens, à sa manière, la photographie remplit une fonction de conservation des choses, elle rapporte le passé, c'est un rempart contre l'oubli, en conséquence un art de la mémoire. Cela suffit amplement à faire de *Mnémosuné* son ascendante directe. De plus, en endossant ce rôle, elle rejoint un aspect dominant de la fonction mémoriale qui est, comme Vernant le précise, de jeter « *un pont entre le monde des vivants et cet au-delà auquel retourne tout ce qui a quitté la lumière du soleil* »³, ce qu'elle fait très bien (*La Chambre claire* a ici, une fois de plus, valeur d'exemple).

Élus de *Mnémosuné*, poètes, aèdes et devins, auxquels nous ajoutons présentement les photographes, ont en commun de jouer avec le temps. Plus avec le futur pour le devin, plutôt avec le passé pour les autres, mais, quoi qu'il en soit, le temps reste le terrain de jeux de chacun. Dans le cas particulier de la photographie, il s'agit d'une sortie du temps, plus précisément d'une extase dans le temps, au sens étymologique d'*ekstasis*⁴, à savoir : un « déplacement », lequel s'accorde au temps de la prise de vue, mais aussi, un « égarement de l'esprit », qui, lui, correspondra plus au temps du regard. La photographie consigne donc fragmentairement le temps, le momifie définitivement, et en fait de même avec l'espace qu'elle embrasse ainsi qu'avec les choses qui s'y tiennent. Cette extase emporte tout, déplace tout, chaque fois vers un autre temps, un autre lieu – la fameuse coupe spatio-temporelle – ; le rappeler est un poncif.

¹ ANDRE DU BOUCHET, *Une excavation in Existence crise et création*, éd. Encre Marine, 2001, p. 69.

² HESIODE, *Théogonie – La Naissance des dieux* –, trad. Annie Bonnafé, éd. Rivages, Petite bibliothèque, Paris, 1998, p. 55.

³ JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs – Etudes de psychologie historique*, éd. La Découverte, Paris, 1996, p. 116.

⁴ Ce nom est dérivé du verbe *existanai* « faire sortir », « mettre hors de soi », formé de *ex-* « hors de » et de *histanai* « placer debout, dresser, fixer ». *Dictionnaire historique de la langue française*, ALAIN REY, Le Robert., p. 1375.

Une odeur de cendre

À peine moins funeste que le regard de Méduse, la photographie propose donc une temporalité statufiée qui a un relent obituaire, une odeur de cendre, un parfum d'éruption plinienne pourrions-nous inférer. Ce genre d'effluences qui, lorsqu'elles n'agissent plus olfactivement, dérivent vers une autre forme de senteur, vers une atmosphère, une « aura » dirons-nous.

À l'instar de certains endroits du golfe de Naples, pensons à Pompéi, Herculaneum, Stabies dans lesquels le temps semble avoir été condamné à un présent, qui n'est toujours pas passé, par un Vésuve qui a rendu pour ainsi dire permanent le 24 août de l'an 79 de notre ère, la photographie ramasse cette même habilité à entremêler le temps. Si l'eau ruisselle à nouveau dans les caniveaux de ces villes, là-bas, le *hic* n'a plus qu'un ersatz de *nunc* car une chape parachronique les a longtemps recouvertes⁵. Aujourd'hui, dans ces vestiges, *Chronos* et *Aiôn* s'amuse à jouter créant ainsi une confusion anachronique atypique qui donne au promeneur l'étrange sentiment de traverser une des propriétés de *Mnémosuné*, d'évoluer à l'intérieur même d'une image du temps – mais dans laquelle il vieillit quand même..., n'est pas Dorian Gray qui veut !

Certes décuplée par le poids du site et la tridimension, cette sensation de mixité temporelle s'avère cousine de ce que la visualisation de certaines épreuves photographiques peut produire (Barthes toujours, Proust aussi...). Beaucoup de photographies peuvent aisément être apparentées à une forme camarde et miniaturisée de n'importe quel être vivant et/ou lieu que cette éruption volcanique a en peu de temps, en une fois, en un instant, éternisés.

Attestations négatives, preuves par le vide

Avec les moulages de ces corps ensevelis, les affinités à l'égard de la photographie deviennent encore plus manifestes car ces derniers sont, eux aussi, la matérialisation terminale d'un support mémorial dont le déroulement inclut une phase de latence et un retournement ultime comme condition d'apparition. En effet, les êtres et les choses, d'abord recouverts sous des mètres de cendres puis désintégrés, ont laissé place à des espaces de vide qui pendant de longs siècles sont restés au secret, latents. Il faudra attendre la venue et l'idée de l'archéologue Guiseppe Fiorelli, pour que soit injecté du plâtre liquide dans ces alvéoles mortuaires afin qu'elles révèlent leur contenu (fig. 1, 2). Attestations négatives, attestations par le vide comme stigmaté à venir, ces reliques anthropomorphiques rejoignent subséquemment l'« image-surface » et exemplifient elles aussi de façon idoine l'*Aiôn*⁶ tels que les quelques mots précédemment cités de Bernard Salignon l'ont décrit, à savoir, une « pure forme vide du temps, qui s'est libérée de son contenu corporel présent »⁷.

Initialement cachées donc, invisibles (latence), en moins, en creux (négatif), ces anfractuosités ont donc attendu avant d'être retournées dans leur contraire (volume) pour devenir visibles et livrer quelques secrets. La photographie ne fait pas autre chose, ni autrement, son

⁵ Ce n'est qu'au milieu du XVIII^e que les premières fouilles débutèrent, allant en s'accroissant, particulièrement au XIX^e. Les archéologues découvrirent ainsi une gigantesque mémoire ouverte, préservée de la décrépitude pendant près de 17 siècles, devant laquelle l'instantané est encore tangible. Ce n'est qu'à la suite des exhumations successives que ces lieux ont recommencé à vieillir. C'est Freud qui, dans *L'Homme aux rats*, disait de la ville de Pompéi qu'elle « ne tombe en ruine que maintenant qu'elle est déterrée » – nous reviendrons là-dessus.

⁶ Les issues du chapitre sus-cité, *Temporalité atopique et lieu atemporel*, établissaient que si le « corps-présentatif » de l'image (support) reste pris dans la temporalité de *Chronos*, le « corps-représentatif » (surface), lui, en sort, il se tourne vers l'immuable constance de l'*Aiôn*.

⁷ BERNARD SALIGNON, *Temps et souffrance. Temps – sujet – folie*, éd. Théâtète., p. 194.

chemin est le même. À quoi il faut s'empresse d'ajouter que le mode opératoire, trace-latence-apparition-retournement-interprétation, trouve également un écho dans un autre champ d'investigation de la mémoire auquel l'image participe activement, il s'agit bien sûr de la psychanalyse. D'ailleurs, de nombreuses métaphores freudiennes destinées à « faire voir » l'appareil psychique sollicitent l'appareil photographique comme comparant.



fig. 1. Moulage d'un homme étendu sur les marches d'un escalier. Maison de Fabius Rufus, Pompéi.



fig. 2. Allan McCollum, *The Dog from Pompeii*, 1991. Cet artiste utilise ici le moule du « chien de Pompéi » pour son installation.

Indifféremment physique et/ou psychique, la production d'images renvoie donc à la mémoire dans tous ses états et au temps sous toutes ses formes. L'archéologie, comme la photographie, comme la psychanalyse, œuvrent chacune à leur façon à la mise à jour de ces traces-images enfouies qu'il faut débusquer, révéler, et traduire pour comprendre, voir, entendre, quelque chose du temps et de la mémoire (du lieu, du temps, de l'histoire, ou d'un sujet)⁸. Qu'il s'agisse de restes pompéiens, de contenu photographique, ou de traces mnésiques, dans ces trois valeurs indicielles comparables le passé siège en marge de la temporalité et il représente, comme dans la cosmogonie hésiodique, « beaucoup plus que l'antécédent du présent : il en est la source »⁹, l'origine des choses et des sujets. « En remontant jusqu'à lui, la remémoration cherche non à situer les événements dans un cadre temporel, mais à atteindre le fond de l'être, à découvrir l'originel, [...] qui permet de comprendre le devenir dans son ensemble »¹⁰.

Avant d'abandonner ce parangon archéologique et pour former une ultime liaison avec la photographie, nous notifierons que dans le vide de présent et de présence de ces cavités se lovent ainsi des annales du monde, tout comme dans la platitude de l'image photographique se cèle une partie de la mémoire collective de l'humanité et/ou individuelle. Ces sortes d'empreintes suppléent sans la supplanter la voix des muses en ce sens qu'elles restituent des morceaux de passé et font acte de mémoire. « La photographie serait l'auxiliaire de notre souvenir pour les situations auxquelles nous n'avons pas assisté »¹¹ nous précise Serge Tisseron (**fig. 3**).

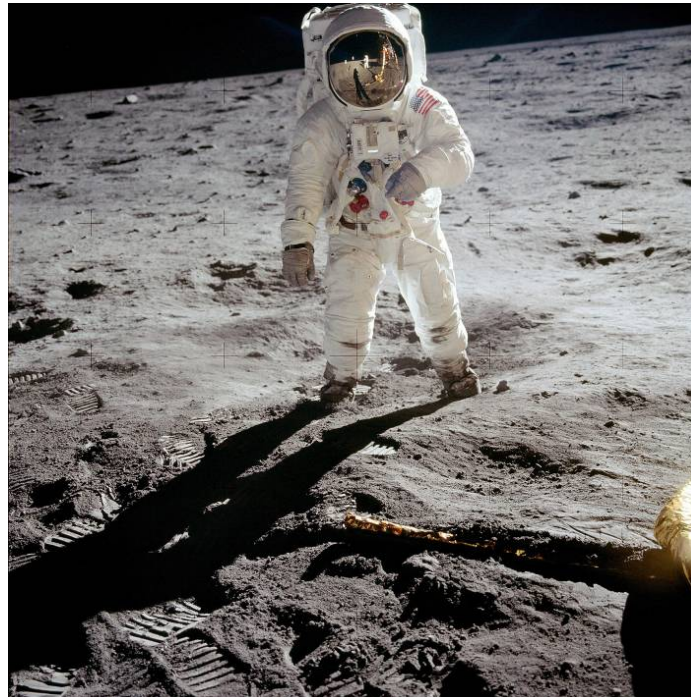


fig. 3. Neil Armstrong, Buzz Aldrin sur la lune, épreuve chromogénique, 1969.

⁸ Le regroupement de ces trois domaines nous pousse à signaler l'incontournable chapitre 7, intitulé *Palimpsestes*, que Philippe Dubois consacre à la photographie comme appareil psychique dans son non moins incontournable, et déjà cité, essai sur la photographie, *L'Acte photographique*.

⁹ JEAN-PIERRE VERNANT, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ SERGE TISSERON, *La Photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image*, in *Photographie et inconscient*, éd. Osiris, Paris, 1986, p. 72.

La photographie, certaines photographies peuvent en effet devenir « *l'auxiliaire de notre souvenir pour les situations auxquelles nous n'avons pas assisté* » ainsi que le constate Serge Tisseron. En voilà un exemple. Parmi les multiples postulats développés par Roland Barthes autour de la photographie, il y a cette idée selon laquelle « *faire une photographie c'est se donner un souvenir qu'on n'a pas eu* ». La photographie peut en effet venir prendre la place du « vrai » souvenir, ou en composer un, c'est une forme de mémoire artificielle. C'est l'appareil qui se souvient, plus le sujet (la pratique de la photo de voyage, qu'on appelle également photo souvenir correspond à cet remplacement du souvenir mnésique par l'image. Qu'y-t-il de vraiment vécu dans tout cela (pensons aux travaux de Christian Boltanski, *Les habits de François C*, *L'album de la famille D*, *L'inventaire photographique des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford*; voir ci-dessous) ?

La photographie, certaines photographies peuvent en effet devenir « *l'auxiliaire de notre souvenir pour les situations auxquelles nous n'avons pas assisté* » ainsi que le constate Serge Tisseron. En voilà un exemple. Parmi les multiples postulats développés par Roland Barthes autour de la photographie, il y a cette idée selon laquelle « *faire une photographie c'est se donner un souvenir qu'on n'a pas eu* ». La photographie peut en effet venir prendre la place du « vrai » souvenir, ou en composer un, c'est une forme de mémoire artificielle. C'est l'appareil qui se souvient, plus le sujet (la pratique de la photo de voyage, qu'on appelle également photo souvenir correspond à cet remplacement du souvenir mnésique par l'image. Qu'y a-t-il de vraiment vécu dans tout cela (pensons aux travaux de Christian Boltanski, *Les habits de François C*, *L'album de la famille D*, *L'inventaire photographique des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford* ; voir ci-dessous) ?



fig. 4. Christian Boltanski, *Les habits de François C*, 1972.

Des loci pour organiser le palais

Il est vrai qu'en consignait le temps, l'évènement, l'empreinte photonique constitue une mémoire relais, une couche de cire supplémentaire et extérieure à celle que l'âme possède déjà pour retenir les choses ainsi que Socrate l'enseigne à Théétète (191 *c-e*)¹². Qui plus est, contrairement à cette cire socratique, l'écriture de la lumière ne fait pas d'omission ou de pertes¹³.

¹² « *Eh bien accorde-moi de poser, pour les besoins de ce que j'ai à dire, qu'est contenu en nos âmes un bloc malléable de cire : plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre ; d'une cire plus pure pour l'un, plus sale pour l'autre, et assez dure, mais plus humide pour quelques-uns, et il y en a pour qui elle se situe dans la moyenne* ». PLATON, *Théétète*, traduction et présentation par Michel Narcy, éd. Flammarion, Paris 1995, p. 250.

¹³ Platon spécifie clairement que dans l'âme, le stockage n'est pas infaillible. Les choses restent dans la mémoire « *aussi longtemps que l'image en est là* » nous dit-il. En revanche, dès qu'il y a effacement ou défaillance à l'enregistrement, les choses basculent dans l'oubli, dans l'ignorance : « *Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié, c'est-à-dire que nous ne le savons pas* ». *Ibidem*.

Elle enregistre « infailliblement » et durablement. Compétente pour accomplir un méthodique archivage et un rationnel travail de scribe (cf. Eugène Atget, August Sander, Berenice Abbott...), la photographie est un matériau de premier choix pour la mémoire (nous ne l'avons pas dotée de *Mnémosuné* par générosité mais par valeur). Son fonctionnement et son potentiel la rapprochent sensiblement de certaines techniques de mémorisation qui, depuis l'Antiquité, participent activement à l'art de la mémoire, notamment à celle des *loci* et des *imagines* que fait bien apparaître le travail fouillé et fréquemment cité sur le sujet de Frances Amelia Yates¹⁴. Brièvement brossée, cette méthode instituée par les Grecs consistait à associer à chacune des choses à retenir une image mentale, les *imagines*, lesquelles devaient être ensuite situées dans des espaces architecturaux imaginaires classifiés de façon distinctives, chacun réunissant des qualités communes, les *loci*. La composition de chaque *locus* permettait, par association, de profiler et de reconstituer les caractéristiques et le contenu de l'*imagine* qui y avait été placé. « Par exemple, si nous voulons nous rappeler le genre d'un cheval, d'un lion, d'un aigle, nous devons placer leurs images dans les "loci" définis »¹⁵ explique Yates. Certaines des observations mentionnées par saint Augustin dans le Livre X de ses *Confessions* illustrent impeccablement cette ordonnance : « Ainsi, je visite au caprice du souvenir, ces magasins [comprendons *loci*] approvisionnés par les sens ; et je distingue, sans rien sentir, la senteur des lis de celle des violettes ; et je préfère le miel au raisiné, le poli à l'aspérité, par simple réminiscence »¹⁶. Cette méthode donc, également mentionnée et prônée par Cicéron dans un de ses ouvrages théoriques sur l'art oratoire (cf. *De Oratore* II)¹⁷, permet(tait) de circuler plus efficacement dans ce lieu d'accumulation vertigineusement profond qu'est la mémoire (saint Augustin, toujours lui, ne la qualifiait-il pas d'« immense palais » ?). Empli d'observations, de références et d'habitudes, qui structurent la psyché du sujet contenant, il est nécessaire de savoir agencer ce riche dédale de connaissances, d'impressions, de valeurs, ce lieu où « résident les souvenirs de toutes les révélations de l'expérience personnelle »¹⁸, de manière à pouvoir l'explorer sans se perdre. Organiser sa mémoire c'est savoir penser.

L'image comme rossignol

Et la photographie ? Couche de cire adjuvante et externe à l'âme, quel rôle peut-elle bien tenir dans tout cela ? Nous répondrons sans hésitation : celui de relais (mémoire relais comme déjà mentionné). Pourquoi ? Parce que la photographie, ou, pour commencer de manière plus globale en nous mettant de nouveau dans les pas de Cicéron, l'image, chaque image, représente « le plus sûr moyen de conserver le souvenir de quelque chose, même s'il s'agit d'un mot, ou d'une pensée »¹⁹ – ce qu'il valide par le fait que, l'image, d'un point de vue sensoriel, est issue de la vue, et

¹⁴ L'ouvrage de Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, décrit comme son nom l'indique l'évolution des arts de la mémoire depuis l'Antiquité jusqu'à la fin de la Renaissance.

¹⁵ FRANCES AMELIA YATES, *L'Art de la mémoire*, éd. Gallimard, Paris, 1975, p. 18.

¹⁶ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Livre X, § VI, in *La Mémoire et le Temps*, éd. Mille et une nuits, p. 21.

¹⁷ Cicéron était un adepte de la technique des *loci* et des *imagines* pour structurer sa mémoire et pour lister ses idées afin de les récupérer commodément lors de ses discours et de ses plaidoiries. Sa renommée d'orateur hors pair fait de lui l'ambassadeur idéal de cette pratique qu'il décrivait en ces termes : « Pour exercer cette faculté du cerveau qu'est la mémoire, on doit choisir, en pensée, des lieux distincts, ensuite se former des images des choses qu'on veut retenir, et enfin ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses car les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace ». CICÉRON, *De Oratore* II, 86, 351-354, cité par Philippe Dubois in *L'Acte photographique et autres essais*, éd. Nathan, p. 266.

¹⁸ SAINT AUGUSTIN, *Ibidem.*, p. 22.

¹⁹ CICÉRON, *De Oratore* II, 87, 357, cité par Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 268.

que ce sens, pour lui « *le plus subtil* », ce à quoi nous nous accorderons sans réserve, devient *de facto* la condition mnémotechnique par excellence, celle à laquelle il faut « *recourir* » –. L'image, ce en quoi doivent être converties toutes les autres sensations, devient subséquemment un rossignol qui ouvre les nombreuses portes d'accès à la mémoire – certaines, recouvrant plusieurs *loci* –. Confondant ici images mentales et images photographiques, nous comprenons maintenant mieux pourquoi ces dernières ont été instantanément taxées de relais dans ce processus qui ressemble à une théorie des dominos (l'image photographique amorce une image mentale qui va solliciter le bon *locus* dans lequel se tiennent les réminiscences *bad hoc*, etc.). Philippe Dubois, dans son texte *La photographie comme art de la mémoire* qui nous a d'ailleurs été ici précieux, écrit avec conviction : « *La mémoire sera visuelle ou ne sera pas. [À quoi il ajoute instantanément :] Mais l'exercice visuel de cette mémoire se fera "en pensée". [Concluant avec un] [t]out est là* »²⁰ qui en dit long sur la relation inextricable qui existe entre image et mémoire. En fait, pendant que la mémoire produit de l'image pour s'organiser, l'image continue inlassablement d'être produite comme mémoire (du paléolithique supérieur à nos jours).

L'invention de Theuth

En reprenant ces éléments à la lumière platonicienne que nous avons brièvement allumée quelques pages auparavant avec le *Théétète*, nous constaterons quand même une nette différence entre les supports-mémoire externes, tablettes de bois, blocs de cire, feuilles de papyrus, papier de riz, livres..., auxquels s'ajoutent les surfaces photosensibles durables, et le support interne de la psyché. En effet, il faut bien avouer que la « cire photographique », bien qu'active dans cette entreprise mnésique, n'atteindra jamais l'autonomie, le battement, la vie, et la noblesse, de l'authentique réminiscence platonicienne²¹. Elle n'est, et ne restera, qu'un support équivoque externe à l'âme, une chose sans vie intérieure véritable, un substitut de moindre qualité car plus proche du sensible que de l'intelligible. Plus simple, plus élémentaire, et nécessairement bien plus humble que sa grande sœur raffinée la réminiscence, la photographie rejoint ce que le jargon platonicien détermine sous le terme de remémoration²². Ce qui la place en toute logique aux côtés d'un autre art de la mémoire qui s'appuie lui aussi sur le sensible plutôt que sur l'intelligible, il s'agit de l'écriture. Et cette place n'est pas vraiment parmi les meilleures quand on se rappelle à quel point Platon la fustige à la fin du *Phèdre* (274 c). En effet, le philosophe fait rapporter par Socrate l'aventure de Theuth, ce dieu Égyptien inventeur d'arts multiples dont l'écriture. Ce dernier, lors de la présentation énumérative de ses inventions au roi Thamous, qui les évalue et les critique, annonce cette connaissance en tant que « *remède pour la mémoire* ». Ce à quoi le roi réplique que son effet sera le contraire de celui escompté. Pire, pour lui, la valeur efficiente de l'écriture deviendra la cause même d'une déficience mnésique qu'il annonce en s'adressant à Theuth en ces mots : « *À cette heure, voilà qu'en ta qualité de père des caractères de l'écriture, tu leur as, par complaisance pour eux, attribué tout le contraire de leurs véritables effets ! Car cette connaissance aura, pour résultat, chez ceux qui l'auront acquise, de rendre leurs âmes oubliées, parce qu'ils cesseront d'exercer leur*

²⁰ PHILIPPE DUBOIS, *ibidem*.

²¹ Difficile à qualifier en deux mots tant ce thème est central à la pensée platonicienne. Nous dirons pour le moment qu'elle est le ressouvenir d'acquisitions anciennes déjà présentes dans l'âme (que Platon pense immortelle). Avec la réminiscence, les choses vues ne le sont plus sur un mode sensible mais intelligible (l'âme, handicapée par le fait d'être incarnée dans un corps ne peut plus contempler directement les formes intelligibles, elle doit en passer par la réminiscence pour retrouver ses intuitions ultérieures) ; *Ménon* 80 d, 81 c-d-e 86 a-b, *Phédon* 76 c.

²² Avec la remémoration l'âme ne puise pas en elle-même le savoir vivant qu'elle tient des Idées (réminiscence), elle a recours à quelque chose d'inférieur : un support extérieur. Incapable de faire vivre ce savoir par elle-même, elle est obligée de se corrompre dans le sensible pour retrouver cette connaissance qui n'est donc pas réminiscence mais remémoration. Cf. *Phèdre* 274 c sq., *Théétète* 142 d : « *Euclide a une mauvaise mémoire, il est obligé d'écrire pour se souvenir* ».

mémoire : mettant en effet confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses. Ce n'est donc pas pour la mémoire, c'est pour la remémoration que tu as découvert un remède»²³. Le roi dit vrai. L'écriture, en réduisant l'exploitation de la mémoire interne (réminiscence), risque d'occasionner une forme d'apathie mnésique à cause de laquelle la remémoration prendrait alors le pas sur la réminiscence. Et tout ce qui vaut ici pour l'écriture vaut également pour l'image photographique. Elle peut rendre tout autant amnésique ; voire aveugle en supplément ! La facilité, l'artifice, et la passivité, peuvent vraiment dominer sur l'efficacité, l'authenticité et le dynamisme (est-ce à prouver... ?). La participation risque(ra)it alors le déclin. En somme, le seul vrai remède contre l'oubli, ce serait l'entretien de la mémoire (le roi l'insinue fortement) ; oui, nous pouvons le dire. Mais la photographie ne se retrouve pas hors-jeu pour autant (ni l'écriture d'ailleurs). Pourquoi cela ?

Par la remémoration, un remède pour la mémoire

Tout d'abord, premier point, parce qu'il serait difficile d'admettre après ce que nous avons précédemment travaillé qu'une image puisse éteindre à ce point la mémoire – bien qu'elle puisse en avoir la capacité (cf. commentaires **fig. 3**)²⁴. Ensuite, parce que son statut externe de remémoration ne la place pas sur la touche, ni hors-jeu, au contraire même, il l'ajuste dans une place sienne à partir de laquelle s'institue ce retournement entre le dehors et le dedans, entre l'image physique et l'image psychique, qui la ramène sur les traces de la réminiscence (ce que nous sommes allé préalablement chercher chez Dubois – cf. « *L'exercice visuel de cette mémoire se fera "en pensée"* »). Ce qui se joue en fait dans la mutation du matériau imagé en pensée imageante se rapproche du dualisme ontologique (ou de ce que nous avons compris de ce vaste problème)²⁵ et rassure quant à la jonction possible entre sensible et intelligible. L'image photographique, mémoire en acte, dessine bien un pont entre les deux berges platoniciennes de la connaissance. Initialement convoquée par la remémoration, la réminiscence se trouve stimulée par cette dernière qui, profitant de cet appontement, ne cesse de l'alimenter. De l'image photographique (ou de l'écriture) aux *images*, des *images* aux *loci*, des *loci* au monde des *Idées*, s'organise un mouvement sensorio-intelligible qui assure une réminiscence active, participative, et cognitive, à l'auteur de cette animation (l'âme est presque aussi légère que si elle n'était pas incarnée !).

Non, en tant que simple remémoration la photographie n'est absolument pas nuisible à la mémoire, elle ne l'altère aucunement ni ne l'anesthésie. En la maintenant, elle accomplirait même l'effet inverse. Le roi, dans son évaluation de l'écriture en tant que remède pour la remémoration plutôt que pour la mémoire a assurément raison, mais une simple extension théorique permet de faire apparaître le syllogisme suivant : si l'écriture (ou l'image photographique) n'est pas un remède pour la mémoire mais pour la remémoration, et si la remémoration est, elle, un remède pour la mémoire, alors l'écriture (photographique), en étant un remède pour la remémoration en est aussi un pour la mémoire ; un remède indirect en somme, mais un remède malgré tout.

²³ PLATON, *Phèdre*, trad. P. Vicaire, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1998, pp. 87-88.

²⁴ fig. 3. Cf. Neil Armstrong, *Buzz Aldrin sur la lune*, épreuve chromogénique, 1969.

²⁵ Le dualisme ontologique est la conséquence directe de la théorie des Idées et relève de la séparation entre sensible et intelligible. L'Idée, nous le savons, ne relève pas du sensible, elle n'est même pas visible. Elle se tient dans un lieu que seul l'esprit peut visiter, du côté des formes intelligibles (universalité, indivisibilité...). À ce monde que seule l'intelligence peut atteindre et dans lequel la réalité est donnée indirectement, s'oppose le monde des sens dans lequel la réalité est donnée directement et reste à (re)construire. Cette opposition caractérise le dualisme ontologique.

2. Des supports encaustiques (données à reconstruire)

*« à la mémoire de toute façon sera rapporté, quand on le rencontre,
pareil trou qui n'est dans la conscience du présent
que mise à découvert du temps évincé »²⁶.*

Transition théorique

Affichant la volonté de faire un pas supplémentaire, et surtout autre, dans la rencontre du versatile attelage mémoire et photographie, nous sentions venir avec imminence l'obligation de quitter le socle platonicien. Nous y sommes. Ceci ne remet nullement en question le travail jusqu'alors effectué sur cette base, mais il y a présentement un léger problème au niveau de cette inscription des choses dans l'encaustique du *Théétète*. En clair, le bloc cire, par son peu de malléabilité et son exigence, devient parfois trop embarrassant, trop contraignant. Il laisse filer trop d'éléments à cause de sa nature incertaine²⁷, et le stock qu'il permet en est trop tributaire ; le retour d'informations en est, lui, *de facto* affecté. De plus, il nous semble qu'avec l'image, la remémoration déborde du cadre de la mémoire saisissable, elle n'est pas qu'un simple *vade-mecum*, son application mnémotechnique ouvre, à celui qui la consulte (qu'il en soit l'auteur ou simple regardeur), bien plus que des *loci* ; il y a essentiellement ce qui n'est pas clairement représenté, mais qui pourtant organise la représentation. Quittons un moment la réminiscence pour l'inconscient.

Dans la mémoire freudienne rien ne se perd

S'il semble avéré pour Platon que ce qui se perd est pour toujours perdu, il n'en va pas de même pour tout le monde. La mémoire abandonnerait-elle les choses aussi facilement dans l'oubli ? Nous ne pouvons nous résoudre à le croire. Ce don de *Mnémosuné* n'est quand même pas un gadget capricieux ! Le travail de recherche qu'a conduit Vernant autour de cette thématique dans *Mythes et pensée chez les Grecs* démontre le contraire et apporte une quantité de détails et d'explications qui rassurent quant à la qualité de la mémoire (il permet ainsi de désamorcer notre inquiétude sans doute un peu exagérée). Sans retourner en profondeur dans son texte, notons simplement que parmi les postulats d'ouverture il mentionnait : « *La mémoire est une fonction très élaborée qui touche à de grandes catégories psychologiques, comme le temps et le moi* »²⁸.

Le « temps » et le « moi ». Plusieurs fois présents dans les pages précédentes, ces deux critères dont le tour à peine amorcé est fort loin d'être bouclé, possèdent la photographie plus qu'elle ne les possède. Couplé au temps, le caractère moïque introduit dans la mémoire de l'indéterminé, du nébuleux, un aléatoire que la pensée platonicienne récuse. Qu'elle compte pour disparu, oublié, perdu, ce qui ne s'imprègne soi-disant pas dans l'âme – d'où notre désarroi –, passe encore, mais que cet oubli soit irréversible devient frustrant et contrariant. La mémoire est un joyau de connaissances difficile à examiner qui de plus ne laisse pas facilement les choses s'échapper ; et ce dans tous les sens du terme : inscription et restitution. Même si nous entendons

²⁶ ANDRE DU BOUCHET, *Une excavation in Existence crise et création*, p. 60.

²⁷ Rappelons-nous que le bloc est « *plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre ; d'une cire plus pure pour l'un, plus sale pour l'autre, et assez dure, mais plus humide pour quelques-uns* », heureusement que pour certains la cire « *se situe dans la moyenne* » sans quoi nous n'aurions pas autant de bibliothèques...

²⁸ JEAN-PIERRE VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs – Etudes de psychologie historique*, op. cit., p. 110.

le « moi » de Vernant comme un « moi » désignant la personne dans son ensemble, quelque chose nous dit que ce « moi »-là, a aussi quelque chose de freudien en ce sens que sa position frontière, voire en étai, entre l'extérieur (perception) et l'intérieur (pulsions), délivre, sous la coupe d'un point de vue essentiellement dynamique, une foule de choses possiblement faites, ou défaites, par la censure, et certainement marquées par le désir. À la convocation par la remémoration, il manque à la réminiscence platonicienne la démence, l'impondérable, le débordement. Cette âme n'est pas qu'oublieuse, elle est surtout trieuse, obsessionnelle. Son équilibre la déséquilibre. C'est pourquoi nous l'abandonnerons en chemin pour nous tourner un temps vers son envers, vers un fond récepteur qui lâche plus d'écho.

Ainsi, pour continuer à sonder la question de la trace, de l'empreinte, de l'inscription du souvenir, et de l'image photographique comme déclencheur de mémoire, c'est vers une pensée qui admet d'abord que l'« *image peut n'être plus présente à la conscience, elle n'est pas pour autant nécessairement frappée d'oubli* »²⁹ qu'il faut s'orienter. Et, derrière cette assertion d'Hubert Damisch, c'est bien entendu la pensée freudienne que nous visons. Car, si « *pour Platon ce qui ne s'imprègne pas échappe au savoir, pour Freud tout s'imprègne et fait retour* »³⁰, et c'est un plus ; un plus complexe, certes, mais un plus pour la mémoire, pour le temps..., et pour la personne dans son ensemble.

Quoi qu'il en soit, avec Freud la donne change considérablement au niveau de la durabilité de l'inscription dans l'âme, ou, plus précisément, dans l'appareil psychique, dans l'inconscient pour vraiment s'ajuster au champ analytique. Elle perd son caractère éphémère, tout s'inscrit et tout reste. « *Rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables* »³¹ explique-t-il. Ce qui, en regard de la réminiscence platonicienne, change assurément la donne.

L'inconscient retire le temps

Et la différence ne se cantonne pas uniquement à l'archivage. Le temps peut lui aussi subir des modifications conceptuelles suivant le lieu de stockage du souvenir. S'il conserve une représentation linéaire dans la conscience et dans le préconscient il n'en va pas de même dans le système inconscient dont Freud estime les processus « *hors-temps* », il les indique comme « *“intemporels”, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps* »³² ; résurgence de l'*Aïôn*... ? Dans le lieu de l'inconscient, « *rien ne finit, rien ne passe, rien n'est oublié* » pour reprendre la terminologie freudienne. Aussi, lorsqu'à ces données minimales, mais fondamentales, nous ajoutons le constat d'analogie que tire Serge Tisseron entre le fonctionnement de l'image et celui de l'inconscient³³, nous

²⁹ HUBERT DAMISCH, *L'Image dans le tableau*, in *Actualité des modèles freudiens-Langage-image-pensée*, P.U.F., p. 39.

³⁰ BERNARD SALIGNON, Séminaire de thèse, 2003/04, Montpellier, décembre 2003, non publié.

³¹ SIGMUND FREUD, *Malaise dans la civilisation*, P.U.F., Paris, 1971, p. 11.

³² SIGMUND FREUD, *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, éd. Gallimard, Paris, 1968, réédition 2005, p. 97.

³³ Tisseron marque des connivences entre images photographiques et le système : « *Du point de vue métapsychologique, le système inconscient est régi par des règles particulières : il ne possède ni indice de temps ni possibilité de négation, et ses contenus sont caractérisés par la libre circulation des charges affectives qui leur sont associées. C'est de ce [...] point de vue que l'approche de l'image en psychanalyse s'est opérée : les images – en particulier la photographie – sont considérées comme un mode de signification et de communication analogique qui ne possède ni indice de temps ni possibilité de négation* ». SERGE TISSERON, *L'Inconscient de la photographie*, in *La Recherche photographique n°17*, Paris Audiovisuel, 1994, p. 80. Revoir également la citation précédente de Freud.

mesurons mieux pourquoi l'image-surface-souvenir, une variante du corps représentatif, peut glisser hors temps. L'image photographique, du moins certaines images, certains contenus seulement, ont aussi une forme d'inconscient. C'est un inconscient passif, meuble, vacant, protéiforme, en libre service, qui n'est présent que pour l'homme intérieur, celui qui sait devenir ce qu'il voit.

La corrélation de similitude instituée entre processus inconscient et processus de l'image place cette dernière dans un savoir où tout se conserve dans une coprésence libérée du temps (seul le regard réintroduit de la temporalité). Tout peut donc revenir, être à nouveau là, n'importe quand, rien ne se perd dans l'appareil psychique. Peu importe que le retour des choses advienne sous l'action d'une régression bien menée, voire par un événement fortuit, ou par une remémoration activée par un de nos cinq sens – donc possiblement par la visualisation d'une image photographique –, il peut advenir, c'est tout. Le souvenir peut toujours, à travers n'importe quel présent, n'importe quelle présence, refaire surface dans l'appareil psychique ; il lui suffit, comme l'indique Freud, de se retrouver « *rattach[é] à une impression actuelle, une occasion dans le présent qui a été en mesure de réveiller un des grands désirs de l'individu ; à partir de là, il se reporte sur le souvenir d'une expérience antérieure [...]; et il crée maintenant une situation rapportée à l'avenir, qui se présente comme l'accomplissement de ce désir [...]. Passé, présent et avenir donc, comme enfilés sur le cordeau qui les traverse* »³⁴.

Sans commentaires additifs, maintenons simplement ouverte la dernière phrase de la citation précédente, « *Passé, présent et avenir...* », et observons à travers elle deux échantillons produits sous l'inspiration de *Mnémosuné*. Déposons d'une part un fragment poétique d'André du Bouchet qui nous dit, « *Le retour ouvre au futur* »³⁵ ; et de l'autre cette devenue, et désormais, très curieuse image d'André Kertész, *New York 1972* (**fig. 1**), laquelle semble convertir le « *ça-a-été* » en un étrange « *ça-sera* »...

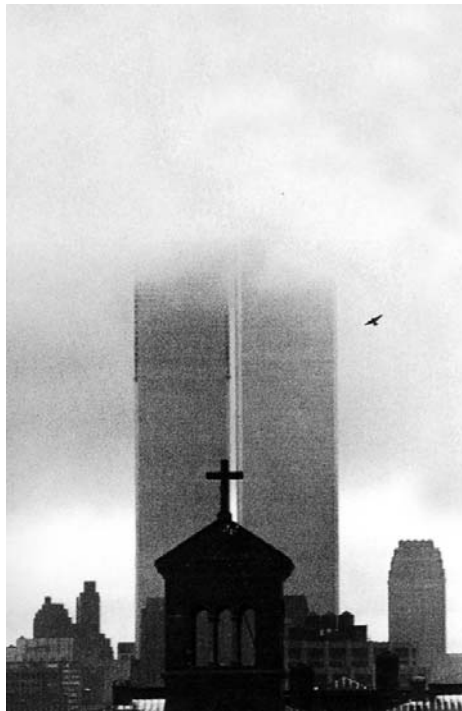


fig. 1. André Kertész, *New York, 1972*,
Ministère de la Culture (Patrimoine photographique), France.

³⁴ SIGMUND FREUD, *Le créateur littéraire et la fantaisie* in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, éd. Gallimard, Paris, 2002, p. 39.

³⁵ ANDRÉ DU BOUCHET, *ibidem*, p. 66.

Cette image a pour ainsi dire entretenu sa latence pendant près de trente années (de 1972 à 2001) avant d'éclorre. Le chassé croisé temporel que cette image donne à voir, la place dans un temps déroutant plutôt que déroulant qui déstabilise, et c'est par là qu'elle sourd. Ce cliché de Kertész alterne entre le terme de représentation tel que la langue française le définit, à savoir, un retour dans le présent d'une figure, d'une image ou d'une pensée, et sa traduction allemande, la *Vorstellung*, qui elle implique une projection en avant.

En revanche, que le souvenir jaillisse avec ou sans surprise, avec ou sans véhémence, de derrière ou de devant, l'état dans lequel il revient demande immanquablement une restauration. Qu'elle soit partielle (faits latents maintenus dans le préconscient) ou quasi intégrale (faits refoulés dans l'inconscient), elle est nécessaire car ce que le sujet ou l'analyste récupère comme image, ne correspond en rien à un impeccable savoir « réminiscent », propre, et intelligible, mais plutôt à un « in-su » déliquescant, défait, et à reconstituer, une chose sauvage et passionnante qui remonte du fond de l'être.

Un déchiffrement de l'invisible

L'image photographique donne, elle aussi, par le visible une connaissance en kit, un puzzle sans modèle (entre photographie et hiéroglyphes il n'y a qu'un pas). Elle se présente toujours comme un savoir passé mystérieux qui demeure éternellement à traduire. Sans doute tient-elle cela de sa mère qui, lorsqu'elle chante, dévoile les plis du temps en les revoilant aussitôt. Ce passé que détient et entretient la photographie comporte vraisemblablement les mêmes caractéristiques que le passé tel que Vernant le présente lorsqu'il dit de celui-ci qu'il fait « *partie intégrante du cosmos* [et que] *l'explorer c'est découvrir ce qui se dissimule dans les profondeurs de l'être*. [L'helléniste ajoute à cela :] *L'histoire que chante Mnémosuné est un déchiffrement de l'invisible, une géographie du surnaturel* »³⁶. À ce chant maternel la photographie se joint sans faillir, sans fausse note. Même si les portées de ses partitions ne comportent qu'une seule clef, celle du passé, cette mélodie lui est néanmoins familière et accessible. Elle connaît les différents *tempi* de la remémoration et sait accompagner la réminiscence dans le ton – probablement épaulée par ses étranges accointances avec le temps –. Ce « *passé à explorer* » dont Vernant fait part, représente pour nous, en toute logique théorique, la photographie, car, comme l'aria de *Mnémosuné*, elle est capable de faire sortir des éclats de mémoire des « *profondeurs de l'être* ». Le « *déchiffrement de l'invisible* » n'est pas exclusif au chant des Muses, l'image photographique en a sa part, et la psychanalyse la sienne. Cette part ne se hisse peut-être pas au niveau de celle de l'analyste, cet « *accoucheur de la liberté* » ainsi que le nommait Ricoeur³⁷, mais elle offre un potentiel et il n'est aucunement ridicule.

Si la valeur palimpsestique de la photographie n'est plus à prouver – elle serait plutôt à éprouver –, la question reste de savoir si au final, elle délivre suffisamment d'indices pour que soit atteinte, par recomposition de l'« in-su » dans l'« in-vu », une réminiscence hautement intelligible. Difficile de l'affirmer. Même identique, chaque image est différente pour chacun, elle est autre, voire *Autre* (*Autre* du savoir, *Autre* du désir...). Il faut donc l'expérimenter, la vivre, la faire sortir du secret, l'interpréter ainsi que nous le soulignons incessamment. Proust, en fin connaisseur du matériau mnésique et temporel, propose à l'égard de ce genre d'expérience une procédure métaphorique qui fixe bien la systématique et insidieuse latence des choses issues des sensations et la nécessité d'une investigation appliquée qui convoque *in fine* l'intelligence : « *On éprouve, mais ce*

³⁶ JEAN-PIERRE VERNANT, *ibidem*, p. 116.

³⁷ « *Le sens profond de la cure (psychanalytique) n'est pas une explication de la conscience par l'inconscient, mais un triomphe de la conscience sur ses propres interdits par le détour d'une autre conscience déchiffreuse. L'analyste est l'accoucheur de la liberté, en aidant le malade à "former" la pensée qui convient à son mal* ». PAUL RICOEUR, *Philosophie de la volonté*, I, éd. Aubier, p. 375

qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence »³⁸. Voilà sans doute à quoi s'apparente peut-être, et nous soulignons bien « peut-être », la juste modalité d'approche et d'utilisation des souvenirs indifféremment issus de supports internes ou externes. Lorsque noirceur et inversion il y a, le décapage et le retournement que cela implique correspondent en somme au passage de la reconnaissance à la connaissance, c'est-à-dire de la mémoire à l'intelligence. Un grand pas !

Car il ne faut pas croire que l'image photographique, dans sa belle robe argentique, a le pouvoir d'être promptement intelligible et compréhensible juste parce qu'elle est précise, juste parce qu'elle est mémoire. Au contraire même. Son réalisme est parfois d'une telle facture qu'il en devient surréaliste, nous ne savons plus ce que nous voyons – Minor White a longuement fait son cheval de bataille de cette scotomisation du visuel ; un retournement dans lequel la réalité arrive à s'exclure par excès de réalité... Souvent trop nette pour être honnête, elle endosse une fois de plus de par ce travers une possible caractéristique de l'image mnésique, il s'agit cette fois-ci de ce que Freud nomme le « *souvenir écran* »³⁹. Ce n'est dans ce cas pas par le biais de l'indélébilité ou du travestissement, qui restent des points communs entre l'image photonique et l'inconscient, qu'elle rejoint le champ théorique analytique, mais par sa possibilité de signification trop précise pour être admise en tant que telle. À cet endroit elle perd du secret, son affiliation maternelle, par ce trop de clarté, est moins manifeste, elle rejoindrait plutôt ses pères et leur volonté républicaine de faire d'elle un savoir éducatif – en profondeur elle reste toujours cette image à défaire, à décondenser (comme pour le « *souvenir-écran* »).

La couche de cire sous-jacente du Wunderblock

Notre élan comparatif entre photographie et inconscient nous amènerait même à ajouter qu'elle présente un dédoublement analogue à celui que possède le rêve selon Freud, à savoir, une face latente, et l'autre manifeste⁴⁰. Et qu'à l'exemple de ce dernier, elle engage également une relation entre l'activité consciente et l'activité inconsciente. Tous deux, photographie et rêve, avec

³⁸ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. IV, 1989, p. 475. Déjà quelques lignes auparavant Proust indique que le passé des hommes est « *encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés"* ». *Ibidem*. p. 474.

³⁹ Ce sont des souvenirs d'enfance qui se caractérisent par leur extrême netteté et par une apparence de surface plutôt anodine. En fait, le contenu des « souvenirs-écrans » masque des expériences sexuelles refoulées ou des fantasmes. Ce genre de souvenir est un accommodement, un arrangement dissimulant dont la solution se trouve dans l'inconscient, du côté du refoulé. Voir le texte de Freud, *Sur les souvenirs-écrans*, in *Névrose, Psychose et Perversion*, PUF, Paris, 1973, pp. 112-113.

⁴⁰ Le rêve, activité psychique du dormeur, produit de l'inconscient, est considéré par Freud comme un rébus dans lequel l'image est un déguisement du signifiant. Freud nomme rêve manifeste le rêve tel que le rêveur s'en souvient, et rêve latent le rêve tel qu'il est profilé à la sortie de l'interprétation (le désir apparaît). Entre les deux, par l'entremise de la condensation et du déplacement, une élaboration s'est mise en place pour travestir le désir et déjouer la censure. L'interprétation se doit de marcher à rebours de cette élaboration. Le domaine du rêve est un vaste champ ouvert à la contradiction, au cumul, à la mixité, aux antonymes, dans lequel une chose peut être signifiée par son contraire, voire prendre deux significations, l'une et son contraire : « *Il [le rêve] excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Le rêve représente souvent aussi un élément quelconque par son désir contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément de rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve* ». SIGMUND FREUD, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., p. 274. Voir également le texte *Complément métapsychologique à la théorie du rêve* in *Métapsychologie*, *op. cit.*, pp. 123-143.

Sur le sujet rêve et photographie, nous prenons la liberté de conseiller la très agréable lecture des poésies en prose que Gérard Macé consacre à ce tandem tout au long de la deuxième partie de son livre, *La mémoire aime chasser dans le noir*, *op. cit.*, pp. 52-81.

leurs moyens respectifs, tracent une voie entre l'inconscient et le préconscient en faisant apparaître des images (qu'elles viennent, dans le cas du médium, de l'extérieur, du monde étheré, ou, dans le cas de l'onirisme, de l'intérieur, du monde enfoui, ne diffère que peu). Freud lui-même conçoit cette analogie (bien qu'il la qualifie de « grossière » rappelons-le)⁴¹.

Bref, si chez Freud le matériau utilisé pour métaphoriser l'espace d'inscription mnésique reste encore la cire (cf. *Note sur le « Bloc-notes magique »*), sa nature n'est manifestement plus la même et son mode inscriptif diffère notablement⁴² – ce pourquoi il nous convient mieux. En effet, comme nous l'avons déjà constaté, cette cire là résiste d'une certaine manière à l'effacement, lequel perd donc de sa radicalité et de son irréversibilité. Freud a observé avec le « *Bloc-notes magique* » que toujours persiste une possibilité de relecture des traces effacées : « [O]n constate facilement que la trace durable de l'écriture est conservée sur le tableau de cire lui-même et qu'elle peut être lue sous un éclairage approprié »⁴³. Cette modalité institue une liaison avec la photographie car elle offre également une durabilité à l'inscription. Tout autant trace d'une trace, spécifiquement scorie de temporalité, l'écriture photonique persiste durablement et rejoint en ce point la couche de cire sous-jacente du *Wunderblock*, celle qui conserve les traces, donc l'inconscient (alors que cette considération occupe notre pensée, la série des « *Tableaux de la Sorbonne* » du photographe Olivier Gronon se présente avec insistance à notre mémoire). L'insistance de cette manifestation mnésique, justement, tient sûrement au fait que ces images métaphorisent à la fois la nature du médium et cette sous-couche du bloc-notes magique (repensons à la série d'images de Philippe Gronon, *Les tableaux de la Sorbonne*. Tous deux donc, photographie et inconscient, à leur façon, offrent la possibilité de sauvegarder durablement des données, ces mêmes données que le système perceptif conscient a tendance à perdre au fur et à mesure qu'il les perçoit, ou peu de temps après. Reste que, indifféremment mnésiques ou iconographies, ces traces résiduelles sont ni évidentes à intercepter, à atteindre, à saisir, car très fragiles, très versatiles, ni commodes à convertir. Dans l'inconscient comme dans la photographie, elles opposent une résistance sourde.

⁴¹ « Une analogie grossière mais qui ne serait pas inappropriée, avec cette relation supposée de l'activité inconsciente à l'activité consciente, pourrait être trouvée dans la photographie. Le premier temps est le négatif : toute photographie doit passer par le processus négatif, et ceux des négatifs qui ont réussi l'épreuve sont admis au processus positif aboutissant à l'image finale ». SIGMUND FREUD, *Métapsychologie*, op. cit., p. 182.

⁴² Nous rapportons un fragment récapitulatif condensé de la présentation du fonctionnement de ce fameux *Wunderblock* : « Le bloc-notes magique est un tableau fait d'un morceau de résine ou de cire [...]; il est recouvert d'une feuille mince et translucide [...]. Elle comporte elle-même deux couches qui peuvent être séparées l'une de l'autre sauf à leurs bords transversaux. La couche supérieure est un feuillet de celluloïd transparent et l'inférieure est faite de papier ciré mince et donc translucide. [...] Pour se servir de ce bloc-notes magique, on écrit sur le feuillet de celluloïd de la feuille qui recouvre le tableau de cire. On n'a pas besoin de crayon ou de craie, car l'inscription ne consiste pas ici en un dépôt de matériel sur la surface réceptrice. Il s'agit là d'un retour à la manière dont les Anciens écrivaient sur des tablettes d'argile ou de cire. Un style pointu raye la surface où l'« écriture » s'inscrit en creux [...]. Le style fait adhérer, en tous les points qu'il touche, la face inférieure du papier ciré au tableau de cire, et les rayures qu'il fait apparaissent en écriture sombre sur la surface du celluloïd qui, autrement, resterait d'un blanc gris uniformément lisse. Si l'on veut détruire l'inscription, il n'y a qu'à séparer du tableau de cire la feuille recouvrante avec ses deux couches en la tirant légèrement à partir du bord inférieur ». SIGMUND FREUD, *Note sur le « bloc-notes magique »*, in *Résultats, idées, problèmes II*, P.U.F., Paris, 1995, p. 121.

Notons également que des explications limpides au sujet de cette inscription persistante et de son croisement avec la photographie sont données par Philippe Dubois dans *L'acte photographique*, op. cit., pp. 279-282, ainsi que par Serge Tisseron dans *Photographie et inconscient*, op. cit., pp. 64-74.

⁴³ *Ibidem*, p. 122. Il est amusant de constater que la même condition de visibilité est requise pour la lecture des daguerréotypes lesquels demandent une incidence lumineuse particulière pour apparaître en positif (sans quoi ils sont perçus en négatif).



fig. 2. Philippe Gronon, *Tableaux de la Sorbonne*. Tirage noir & blanc, 1997 100 x 200 cm.

Le poète, l'oracle, le photographe et l'analyste

En fait, l'image photographique a une façon de livrer les choses à l'entendement qui obéit, en plus de la poésie, aux règles de la Pythie dans la mesure où, à son exemple, elle ne montre pas vraiment, elle ne cache pas pour autant non-plus, elle suggère « simplement »⁴⁴. À l'instar de la parole de la prêtresse de l'oracle, l'image photonique est à prendre avec des pincettes (c'est d'ailleurs une étape effective en chambre noire) et requiert une interprétation attentionnée, réfléchie et délicate. Nous admettons que l'image photographique propose effectivement une mémoire, mais nous savons aussi que cette dernière est anhydre et qu'elle nécessite une dilution dont les proportions sont malheureusement – et heureusement – en nul endroit inscrites et pourtant à respecter scrupuleusement sous peine de perdre, par un mélange trop dilué, ou une réhydratation pas assez généreuse, les informations virtuellement là et potentiellement exploitables. Voilà également pourquoi, dans l'approche de l'image mémoire le champ analytique s'avère utile. Il amène une assise, un cadre, un rythme, une patience et une vue sur les détails à partir desquels les choses peuvent apparaître ; la dilution est convenablement dosée – nous pensons particulièrement à ces mots que place Freud dans son analyse du Moïse de Michel-Ange : « Celle-ci [la psychanalyse] est habituée à deviner des choses secrètes et cachées à partir des traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut de l'observation »⁴⁵.

En somme, dans la descendance de *Mnémosuné*, après le poète, l'intermédiaire de la parole mémoriale, après l'oracle, l'annonceur du devant du temps, après le photographe, l'humble mandataire de la collecte des images du monde (encore la figure d'Atget et sa suite documentaire), il y a, au bout de cette souche, possiblement/nécessairement, l'analyste, celui qui se tient à l'écoute de la mémoire de ce monde de paroles chiffrées et d'images encodées ; et il décrypte les deux.

⁴⁴ Nous nous appuyons sur le fragment 107 d'Héraclite : « *Le maître dont l'oracle est à Delphes n'affirme ni ne cache rien, mais suggère* ». HERACLITE, *Trois présocratiques*, Y. Battistini, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ SIGMUND FREUD, *Le Moïse de Michel-Ange* in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 103.

Un matériau brut

Nous dirons donc de la photographie que la mémoire qu'elle institue est une mémoire paradoxalement vide, une mémoire désamorcée, une entité sans combustible, un signe sans concept, un signifiant sans signifié, une mémoire en attente d'être faite. L'image n'a pas de savoir, cela lui est extrinsèque. C'est un matériau brut qui demande de longs traitements pour qu'une esquisse de vérité, ou de mensonge en soit extraite, apparaisse, mais, à la manière d'un excipient, elle les contient. Comme la parole des Muses, elle détient une connaissance du temps mais elle est énoncée dans un flot de paroles silencieuses (latence) dans lesquelles mensonges et vérités sont imbriqués – le vrai sans faux serait de toute façon sans relief, voire insupportable –. Elle appelle donc essentiellement, et de façon incontournable, à une interprétation, à un tri, un décorticage à l'issue duquel un savoir doit apparaître. Il nous semble opportun de citer à titre d'exemple le travail de superposition d'Idris Khan dont les images symbolisent avec force ce que les quelques lignes de ce paragraphe stipulent. L'ubiquité répétée du figuratif les rend indéchiffrables, abstraites. Ces photographies métaphorisent pour nous le matériau brut précédemment évoqué, qu'il soit de type iconographique, poétique, littéraire ou psychique (voir **fig. 3, 4**).



fig. 3. Idris Khan, *Every...William Turner postcard from Tate Britain*, 2004, Lamda digital C print on aluminum mount.



fig. 4. Idris Khan, *Every... photograph taken whilst on top of the Empire State Building*, 2003, Lamda digital C print on aluminum mount.

À ce moment précis se jouent et se nouent les problématiques de la mémoire photographique car, pour qu'une vérité apparaisse, l'image doit être ouverte, elle doit être retournée, parfois dans son contraire, elle doit être gommée, ou *a minima* suffisamment estompée pour que sa forme cachée, sa forme en creux, laisse place à la pensée. Ce moment-là correspond approximativement à ce que Céline Masson nomme dans son travail sur la fonction de l'image dans l'appareil psychique, « *le retrait de l'image dans l'image* ». Ce qui représente pour elle, et nous adoptons son point de vue, « *un moment essentiel de l'ouverture de l'image [...]. Dès lors, c'est un "théâtre de la mémoire" qui ouvre ses portes* »⁴⁶.

Un « porte-empreinte » : la chôra

En fin de compte, l'image photographique correspond à un lieu d'inscription au sein duquel s'installe une remémoration et à travers lequel s'érige hypothétiquement la réminiscence. À la fois matière sensible et, par impulsion, forme intelligible, elle rejoindrait quelque peu l'espace théorique de la *chôra* platonicienne ; c'est du moins ce que nous pressentons⁴⁷. Succinctement définie, la *chôra* désigne un « lieu d'accueil », le plus souvent la « place », mais aussi « réceptacle », « siège », « porte-empreintes », « nourrice », le « ce en quoi ». La restitution de quelques fragments explicatifs puisés dans le travail pointu qu'a mené Jean-François Mattéi sur le sujet nous permettra d'un peu mieux définir cette notion et, dans le même temps, de déjà conforter le lien avec la photographie puisque Mattéi lui-même le désigne. Ce dernier dépeint la chôra comme un « [...] réceptacle antérieur à la lumière de l'Idée, puisqu'il existe en dehors d'elle [...], est comparable à une camera obscura en laquelle les Formes viennent inscrire leur empreinte d'une manière étonnante [...]. Le matériau de la chôra, amorphe et noir, possède une sensibilité prédéterminée propre à être affectée par la lumière des modèles intelligibles. [Mattéi fait remarquer que la définition de la chôra s'appuie sur le principe de la photographie puisqu'il permet] [...] l'inscription graphique de la lumière dans une matière amorphe et rémanente. La chôra est [pour lui] une gigantesque chambre noire, [...] dans laquelle le cosmos tout entier vient à inscrire l'ensemble de ses déterminations. Elle est donc bien "ce en quoi" les figures découpées et gravées prennent forme sensible, et en même temps "ce de quoi" elles sont formées, le matériau constitutif des images modelées par les archétypes extérieurs, c'est-à-dire leur figuration symbolique »⁴⁸.

D'aspect invisible et sans forme donc, la *chôra* s'apparente manifestement à un support récepteur. Essentiellement, elle représente un milieu originel où se dessinent les images des Formes qui par la suite ordonnent les manifestations du monde sensible. Elle fait donc la liaison entre les modèles intelligibles et leurs copies qui se trouvent dans le sensible. « À l'instar d'un support vierge sur lequel se conservent, invisibles, les traces physiques du modèle avant de libérer la positivité d'une image qui fait sens vers l'absent, la chôra apparaît comme le négatif de l'Idée »⁴⁹. Voilà comment Jean-François Mattéi l'exemplifie et la présente. Fin connaisseur des questions platoniciennes, il l'interprète comme « le champ inconscient de l'Âme du monde, son envers éternel, et donc de toutes les âmes

⁴⁶ CELINE MASSON, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Collection Actualité de la psychanalyse, éd. Érès, 2004, p. 75.

⁴⁷ Sans malheureusement pouvoir nous immerger correctement dans la complexité abyssale des divers registres de la *chôra*, dans la multiplicité de ses interprétations et de ses différents modes (carence culturelle et intellectuelle sans doute), le peu que nous en savons nous empêche déjà de nous résoudre à ne pas mentionner ce genre à part dans les catégories platoniciennes. Sa nature semble tant coller à l'image photographique, du moins, répétons-le, de ce que nous connaissons et avons compris de cette nature. La *chôra* se rencontre dans un dialogue de la dernière période, il s'agit du *Timée* (48 e, 53 a, 50 b, 51 b).

⁴⁸ JEAN-FRANÇOIS MATTEI, *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, op. cit., pp. 208-209.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 209.

individuelles à partir desquelles la pensée s'ouvre à l'intelligibilité du sens»⁵⁰. À une échelle moindre, c'est ce à quoi ouvre l'empreinte photogénique quand, dans son retrait d'elle-même à elle-même, elle laisse s'ouvrir le « théâtre de la mémoire » susmentionné. Là, dans l'invisible de l'image, l'intelligible, éveillé par le sensible, vient donner du sens à ce dernier. Ce lieu d'invisibilité de l'image est le lieu de toutes les visibilités, le lieu où se développe l'inconscient de l'image, inconscient que nous disions tout à l'heure vacant, en libre service. Si la procédure de la *chôra* renvoie effectivement au « champ le plus profond de l'âme [...], là où le sensible vient recevoir l'intelligible éclat du sens »⁵¹, la photographie, l'image photographique, ou plus exactement, l'« image-mémoire », sans rejoindre totalement ce mode opératoire, s'en approche néanmoins de très très près. Elle n'est assurément pas le lieu originel à l'intérieur duquel « s'élaborent les opérations inconscientes du langage et de la connaissance »⁵², cela reste exclusif à la *chôra*, mais ses qualités d'intermédiaire entre sensible et intelligible – et vice versa lorsqu'elle se retire, lorsqu'elle s'ouvre en disparaissant – répondent toutefois au rôle que joue la *chôra* dans le dessein de la connaissance tel que Mattéi le décrit : « Le dessein de la connaissance consiste donc à retrouver, grâce à l'invisible médiation de la *chôra* [...], la filiation de l'intelligible à partir de ces images qui font signe au-delà d'elles-mêmes »⁵³.

L'espace du scribe

Pour refermer ce chapitre, nous dirons que l'image « remémorante » obstrue en partie le souvenir aussi longtemps qu'elle est maintenue dans le visible, ce n'est qu'avec le vortex que déclenche en elle la pensée qu'elle devient exploitable. Ainsi, qu'il s'agisse d'inscriptions délicates et possiblement évanescences dans la cire platonicienne du *Théétète* (âme), ou d'inscriptions indélébiles mais difficilement accessibles sur la couche de cire sous-jacente du *Wunderblock* freudien (inconscient), la position de celui qui ausculte ces empreintes, qu'elles soient externes ou internes, se retrouve invariablement face à un vaste chantier de rénovation dont le maître d'œuvre reste l'interprétation, et l'outillage l'intelligence.

Au risque de paraître incongru, nous voyons dans la figure du célèbre *Scribe "accroupi"* que l'on rencontre au Musée du Louvre (**fig. 5**), une sorte de synthèse globale de la mémoire telle que la photographie nous la propose et telle que nous venons de l'envisager. Rapidement, description et analyse mises à l'écart, nous signalerons seulement les deux points que nous tenons pour hautement symboliques de cette mémoire photographique : le regard frontal et minéral du Scribe (**fig. 6**), et le pinceau absent sur un papyrus vierge. L'évidence et la superficialité du premier point n'appellent même pas d'argumentation. Ces yeux en cristal de roche sertis dans du métal renvoient clairement et basiquement au dispositif optique de l'appareil. Ce regard donne l'impression d'être confronté à un objectif. Il est droit, perforant, à la fois figé, à l'affût et expectant. En revanche, cette main posée sur la feuille déroulée de papyrus dont le pinceau a disparu offre plus de directions métaphoriques. À travers l'absence de l'outil inscriptif, un ensemble de choses sus-traitées reviennent. Evoquons dans le désordre la latence de l'image photographique, son retrait, l'écriture blanche qu'elle donne à déchiffrer, l'illisibilité qu'elle occasionne, la grande part d'interprétation qu'elle impose, la fonte du référent au profit de l'apparition du support, sa parole silencieuse, la présence de l'absence, les « ratés » de la cire platonicienne, la fuite des souvenirs, la mauvaise mémoire d'Euclide dans le *Théétète* et son besoin

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 214

⁵² *Ibid.*, p. 211

⁵³ *Ibid.*, p. 207

d'écrire les paroles de Socrate pour les retenir, les inscriptions mnésiques enfouies, cachées, refoulées de l'appareil psychique freudien, les feuillets de plastique du *Wunderblock*, l'inconscient..., tout semble être là, réuni, condensé dans cette gestuelle immobile, dans cette main prête à écrire, dans ces doigts dépossédés de leur instrument et délicatement posés sur cet espace d'accueil vide, offert à la mémoire. Ce Scribe, dans son ensemble, nous renvoie tour à tour à la photographie, à l'inconscient, et à leur racine commune, la *chôra*.

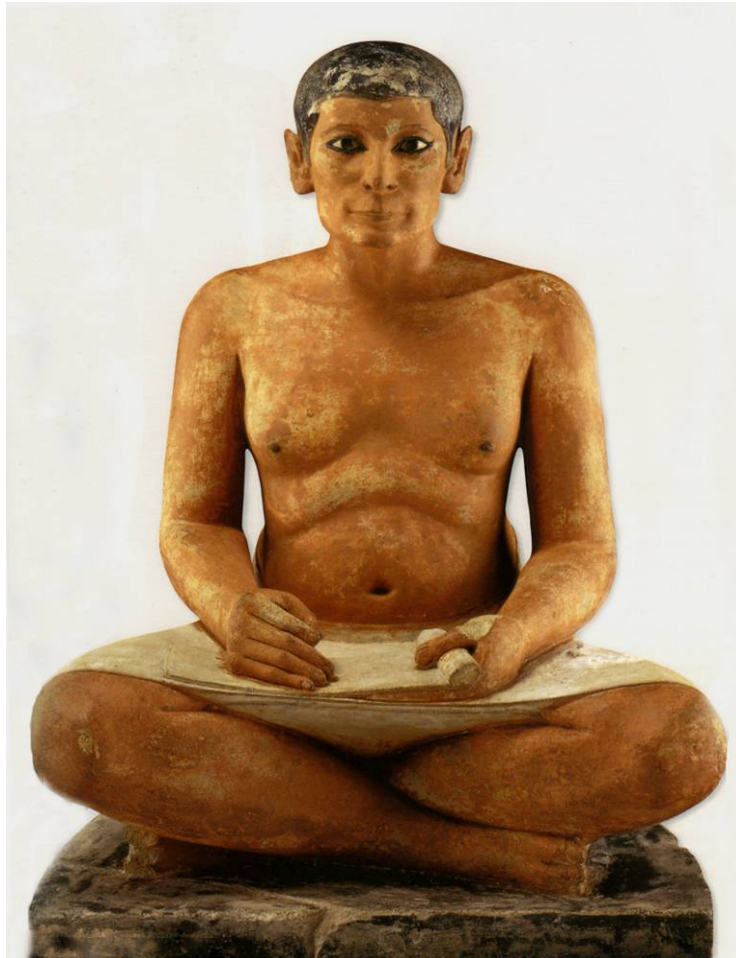


fig. 5. *Le Scribe « accroupi »* (Scribe de Saqqarah). Vers 2600-2350 av. J.-C. (IVe ou Ve dynastie). Statue, calcaire peint, yeux de cristal de roche sertis dans du cuivre.

H : 53,7 ; L : 44 ; Pr. : 35 cm.



fig. 6. Détail des yeux du Scribe « accroupi » montrant les divers composants : le tour de l'œil en cuivre à l'arsenic, la sclérotique veinée de rouge, l'ensemble cornée/chambre antérieure en cristal de roche dans lequel un début de perforation figure la pupille. L'iris est souligné par une matière grisée.