

Marie-José Latour

## Petite introduction à la folie des images \*

« [...] je me vois je dis me comme je dis je  
comme je dirais il parce que ça m'amuse [...] »

Samuel Beckett

« [...] il faudrait savoir ce que serait le *moi*  
dans un monde où personne ne saurait rien  
de la symétrie par rapport à un plan. »

Jacques Lacan

Peut-être avons-nous eu tendance à oublier qu'en 1953, dans le discours fondateur de son enseignement, Jacques Lacan reconnaissait à la psychanalyse avec les enfants d'avoir donné l'impulsion qui permettait de distinguer la fonction de l'imaginaire comme le premier des trois grands problèmes de la psychanalyse, les deux autres étant la relation d'objet et la formation du psychanalyste. Traiter l'importance de cette fonction, sans se laisser aller à la tentation d'abandonner le fondement de la parole, est l'enjeu du point de départ <sup>1</sup> de l'enseignement de Lacan.

Que la naissance de la psychanalyse soit contemporaine de celle de la photographie et du cinéma indique une affinité structurale : pas d'invention, dans quelque domaine que ce soit, sans le recours au symbolique. La prégnance des images et des écrans ne doit pas nous amener à réduire le goût pour les images, propre à celui qui y trouve

---

\* Ce texte reprend le travail fait à l'occasion des conférences données à l'invitation de Geneviève Faleni et du pôle 5 à Gourdon le 1<sup>er</sup> juin 2013 et de Sylvette Maugard-Reynaud et du pôle 4 à Carcassonne le 29 juin 2013.

1. J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 242-243.

un moyen de pallier sa néoténie – ce que Lacan appelait la préférence pour l'image –, à un épiphénomène produit par la révolution numérique.

Le psychanalyste a à mesurer l'impact de ces changements dans le rapport que le sujet entretient avec la dimension de l'imaginaire et à se repérer dans les distinctions, exigées par la clinique, entre imaginaire et imagination, entre les différents nouages des trois registres dans lesquels s'inscrivent la dit-mension humaine et son expérience : réel, symbolique et imaginaire. Ajoutons encore à ce vaste chantier l'articulation de Lacan sur la fin de l'analyse, nouant le savoir-y-faire avec le symptôme et ce que l'homme fait avec son image <sup>2</sup>.

### **De la forme à l'image, pas sans le signifiant**

Qu'il n'y ait pour l'humain aucun « savoir de nature », aucun instinct qui ne soit subverti par le signifiant, impose un écart entre lui et le monde, sa présence ne pouvant y être instantanée. Dès lors, sa dé-tresse originaire impose à la survie le détour par celui qui le porte au monde et, ce faisant, construit cette chicane qui exige la re-présentation pour un possible rapport au monde.

Saint Augustin témoignait déjà du paradoxe qu'il y a à penser le chaos : « J'appelais informe ce qui était en état, non pas de manquer de forme, mais d'en avoir une telle que, si elle apparaissait, son aspect insolite et bizarre rebutât mes sens <sup>3</sup>. » Georges Bataille soulignait l'aporie qu'il y a à affirmer que l'univers est informe et ne ressemble à rien <sup>4</sup>. En effet, « ce monde sans forme, personne ne l'a jamais vu <sup>5</sup> », comme l'écrit Jean-Christophe Bailly dans une leçon qu'il a donnée récemment à l'École nationale supérieure de création industrielle. Que le monde humain soit déterminé par l'ordre symbolique implique qu'il n'y ait pas plus de chaos sans ordre que de nuit sans jour ou de large sans rivage, et cela alors même que c'est proprement une des ressources du symbolique de nous laisser croire qu'il pourrait en être autrement. Dès que l'être parlant se trouve en

---

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, leçon du 16 novembre 1976, inédit.

3. Saint Augustin, *Confessions*, dans *Œuvres*, tome XIV, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

4. G. Bataille, « Informe », dans *Documents*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 217.

5. J.-C. Bailly, *Sur la forme*, Paris, Manuella éditions, 2013.

proie à ce qui le déconcerte, il tente de le penser – certains, que l'on nomme artistes, parvenant jusqu'à en figurer quelque chose.

Comment dire ce qui n'est pas encore formulable ? Comment attraper ce qui n'a pas encore de forme établie ? Dans *Images de pensée*<sup>6</sup>, Nicole Marchand-Zanartu et Marie-Haude Caraës ont rassemblé cinquante-huit images rendant compte d'une pensée en train de naître, chez Joseph Beuys, Merce Cunningham, Charles Darwin, Goethe, Fritz Lang, Iannis Xenakis, etc. Remontant des abysses de la pensée, un schéma, un tracé, un dessin, un gribouillis, sans visée esthétique, apprivoisent ce que le langage est impuissant à saisir. Ces témoins de la grâce de l'instant que Lacan appelait « dessin d'écriture », Paul Valéry « escargot mental », sont autant de témoignages de la « main de la pensée ». Le livre s'ouvre sur le schéma que Freud envoie à Fliess le 7 janvier 1895, une espèce de cartographie où se cacherait la mélancolie. Ce n'est pas la valeur de représentation qui est ici en jeu mais la configuration inédite d'une fulgurance, une tentative pour « remédier à la déficience de la pensée devant l'impénétrable » (Freud) ; quelque chose se courbe par la main, dans le temps de sa formation (*Bildung* en allemand, qui vient du mot *Bild*, image) dans le psychisme. L'image vient donner corps à la pensée, lui donner sa *form*-ulation.

Chacun ayant une pratique clinique avec des enfants sait à quel point leurs dessins peuvent être pertinents. Cela exige-t-il, certainement, d'être attentif à autre chose qu'à la représentation ! C'est par la tragédie de l'image que l'on entre dans le monde, le narrateur du *Petit Prince*<sup>7</sup> a su faire paradigme. Saint-Exupéry y raconte qu'il est devenu aviateur parce qu'il a été découragé par l'insuccès de ses dessins. « Lorsque j'avais six ans, j'ai vu, une fois, une magnifique image dans un livre... » Vous vous souvenez certainement de la déconvenue du narrateur devant l'interprétation par les adultes de son dessin représentant un serpent boa qui digérait un éléphant. Ainsi, lorsque, dans le désert, le Petit Prince demande : « Dessine-moi un mouton », il préfère lui répondre qu'il ne sait pas dessiner. Le Petit Prince insiste, mais l'image ne convient pas. Faute de patience, le narrateur finit par lancer : « Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est

---

6. N. Marchand-Zanartu et M.-H. Caraës, *Images de pensée*, 2011, RMN.

7. A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1946.

dedans. » Pourrait-on dire : l'imaginaire, c'est la caisse, et le mouton, c'est l'imagination ? Cette question indique en tout cas notre responsabilité quant à notre façon d'accueillir les productions des enfants dans les séances. Saurons-nous y repérer le point même qui déconcerte la représentation, ouvrant le pas à ce qui l'excède, et, du coup, une autre perspective que celle du formatage à l'uniformité du « dessin du bonhomme » ?

### **De l'image au corps, pas sans l'Autre**

Que ce soit l'affolement de tel enfant devant son reflet, « qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce qu'il fait ? il fait comme moi ? », l'impatience rageuse de tel autre devant sa maladresse à représenter quelque chose de son rapport au monde, l'angoisse massive de telle fillette devant la béance fascinante du miroir, la perplexité de ce jeune homme devant l'énigme du rapport entre son corps, son image et son être, ou le déplaisir de Freud à voir surgir sa propre image dans la glace de la porte de communication entre deux wagons, la clinique ne manque pas de nous rappeler à quel point le rapport du sujet à son image regarde celui qui a la responsabilité de ce dispositif de parole qu'est une psychanalyse.

Dans l'introduction de la série de textes ayant précédé son insertion de l'inconscient dans le langage <sup>8</sup>, Lacan évoque le problème dit de Molyneux, qui, à l'époque, venait de faire l'objet d'un travail d'Alain Grosrichard <sup>9</sup> : un aveugle de naissance qui aurait soudain retrouvé la vue serait-il en mesure de distinguer, rien qu'en les regardant, deux objets, un cube et un globe, qu'il identifiait autrefois par le toucher ? Cette question de la forme, tout à fait déterminante pour la subsistance, comme l'éthologie animale nous le montre, est donc capitale. Cependant, les animaux ne s'intéressent aux images que s'ils sont trompés par elles, à partir du moment où ils en saisissent l'inanité ils ne s'y intéressent plus. Alors que, selon le bon mot d'Agamben, l'homme s'intéressant aux images en tant que telles est l'animal qui va au cinéma !

---

8. J. Lacan, « De nos antécédents », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 71.

9. A. Grosrichard, « Une expérience psychologique au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers pour l'analyse*, n° 1-2, Société du Graphe, Paris, Seuil, 1966.

Cette inscription dans l'imaginaire donne la mesure de la teneur du « drame » auquel est confronté le petit humain prématuré, anticipant son unité pour suppléer à son insuffisance. La détresse originaire impose à la survie le lien, le lien à l'Autre, aux autres, à l'altérité. Ce trajet par l'Autre est exigé pour que se constitue ce scandaleux mais néanmoins nécessaire mensonge d'une unité unifiante de la condition humaine <sup>10</sup>. La constitution de l'image du corps porte la marque de cette altération. Pas de re-connaissance sans mé-connaissance. L'enfant grâce à l'image spéculaire et à la présence de l'Autre anticipe sur l'unité de son corps, ce qui lui ouvre l'accès à la formation du « je ».

C'est à la condition de trouver sa maison en un point situé dans l'Autre, au-delà donc de l'image dont il est fait, que voir son image et s'y identifier restera différent de l'image et que le sujet pourra se débrouiller de la distinction entre apparence et apparition, entre reflet et double. La forme, l'apparence témoignent de la ressemblance, soit de ce qui est impliqué par l'Autre qui parle, mais quelque chose a lieu dont ni le symbolique ni l'imaginaire ne peuvent rendre compte et revient nous hanter sous les formes diverses de l'apparition, du rêve à l'hallucination et autre accès punctiforme à l'invisible. Edgar Allan Poe est certainement celui qui a su le mieux écrire ce trouble. Il s'est appuyé sur les trois problématiques du trou, de l'inversion et du reflet, induites par ce petit objet que les navigateurs du xv<sup>e</sup> siècle emportaient par centaines dans leurs cargaisons pour effrayer et séduire les habitants des contrées qu'ils souhaitaient découvrir : le miroir. Si « l'imaginaire se supporte du reflet du semblable au semblable <sup>11</sup> », le miroir est en quelque sorte la forme portable de l'imaginaire que Lacan mettra au cœur du schéma optique avec lequel il en dégage la fonction.

Lacan reviendra à plusieurs reprises, au cours de son enseignement, sur ce schéma <sup>12</sup>. On peut y lire, d'une part, à quel point ce qui, par définition, n'a pas de corps se révèle indispensable à l'être

---

10. J. Lacan, « Communication et discussion faite au symposium international du John Hopkins Humanities Center à Baltimore (usa) », 21 octobre 1966, dans *The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The Structuralist Controversy*, dirigé par R. Macksey et E. Donato, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins Press, 1970, p. 186-195.

11. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975.

12. Colette Soler l'a fait valoir dans plusieurs de ses séminaires, notamment dans sa lecture du *Séminaire X* de J. Lacan.

parlant pour établir un rapport vivable à son corps et, d'autre part, qu'il ne saurait y avoir d'image du corps supportable sans altérité. Lacan y met en évidence ce quelque chose du vivant qui échappe à la représentation, ce quelque chose qui n'entre pas dans l'image, qui précisément garantit l'altérité et qu'il note d'une lettre, (a).

Ainsi, cette image du corps que Lacan note  $i(a)$  dans son schéma, chargée de donner son unité au corps, on pourrait en décliner la dualité : du côté du  $i$ , la forme, l'apparence, la ressemblance, la représentation, le cadrage, l'objet ; du côté du  $a$ , l'investissement libidinal, l'apparition, le semblant, la présentation, le montage, l'acte. Les Grecs établissaient cette division de l'image selon deux signifiants : l'idole et l'icône. Divisée entre ce qu'elle présente (*eidolon*, présentification de l'invisible) et ce qu'elle représente (*eikon*, imitation des apparences), l'image déchire la ressemblance. Ainsi cette intrigue contradictoire est-elle autant contrainte qu'ouverture à la création. C'est le paradoxe de l'image qui peut nous reconforter autant que nous inquiéter. Nous ravir, pourrait-on dire !

Dans son séminaire *Les non-dupes errent*, Lacan note la congruence de l'imaginaire avec le deux<sup>13</sup> (le symbolique avec le un et le réel avec le trois). Notons que dès qu'il y a tresse il y a complication pour imaginer justement et démêler ce qui est dessus de ce qui est dessous. Si l'imaginaire commandé par le rapport à sa propre image introduit ce deux, ce qui est méconnu et que le schéma optique met pourtant en évidence, c'est que le deux requiert le un et le trois.

### **Le pouvoir de l'image**

Pour qui a cette préférence pour l'image, on aurait pu supposer que l'absence d'image serait angoissante. Or, beaucoup d'exemples le disent : pour l'être parlant, c'est tout d'abord effrayant, les images. La plupart du temps, nous perdons vite le souvenir de la façon dont un très jeune enfant regarde les images. Il existe de nombreux témoignages de cette rencontre angoissante avec les images.

L'Homme aux loups racontera à Freud comment, très jeune, il était terrorisé par l'image d'un livre : un loup dressé en train d'avancer. Sa sœur ne manquait pas une occasion de la lui mettre sous le

---

13. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXI, Les non-dupes errent*, leçon du 14 mai 1974, inédit.

nez ! Il reconnaissait que cette angoisse était tout à fait démesurée. Pourquoi quelques traits d'encre ont-ils autant de force ?

Nathalie Sarraute dans *Enfance* rapporte avec étonnement le souvenir intact de quelques images des livres qu'enfant elle lisait. Elle fait la différence entre « la peur pour s'amuser » suscitée par l'image des deux méchants de *Max et Moritz* ficelés dans un plat et prêts à être rôtis et « la peur pour de bon » devant l'image d'un homme très maigre brandissant une paire de ciseaux ouverte, etc.

Michèle Montrelay, dans *L'Ombre et le Nom*, donne l'exemple d'une phobie du poisson, phobie de l'image, puisque c'est aussi bien le seul contour du poisson qui peut se révéler angoissant. Cette phobie trouve son départ dans les images que le père de l'analysante lui montrait alors qu'elle avait à peine deux ans, dans un magnifique livre d'histoire naturelle illustré, les planches étant faites d'une dizaine de feuilles transparentes sur lesquelles une partie ou un organe de l'animal représenté apparaissait.

Aby Warburg, le fondateur de l'iconologie, raconte dans un de ses fragments autobiographiques comment il a gardé une grande peur, suscitée par « l'incohérence et la force disproportionnée des souvenirs visuels ou des sensations olfactives et auditives » provoqués par la fièvre typhoïde contractée à l'âge de six ans.

Le grand cinéaste russe Sergueï Eisenstein raconte cette impression vivante venue de l'écran, dans un vieux film Pathé, d'un homme ayant commis l'adultère dénudé pour être brûlé au fer rouge de la marque des forçats : « La scène du marquage est restée jusqu'à maintenant dans ma mémoire... *Difficile de savoir qui marquait qui* <sup>14</sup>. »

Pourquoi et comment ce qui n'est que pure présence de l'absence peut-il se révéler aussi affolant ? Comment peut-on perdre de vue la dimension de semblant de l'image ? Dans l'écheveau des ressemblances et dans le chaos informe des apparitions, il en va de la construction d'un obstacle à la contiguïté hallucinatoire, celle-là même que Samuel Beckett met à l'œuvre dans l'écriture de cette phrase de dix pages sans ponctuation qu'il intitule *L'Image* <sup>15</sup>.

---

14. S. M. Eisenstein, *Mémoires*, cité par G. Didi-Huberman dans *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995.

15. S. Beckett, *L'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

L'apparence étant affectée par le langage, entrant en ressemblance avec d'autres choses, supposant ce que Bataille nommait « la besogne des mots », l'image peut se révéler terrifiante. Mais n'est-ce pas plutôt la violence de la présentation qui nous fait fermer les yeux devant un film jusqu'à nous faire oublier que « c'est du cinéma » ? Freud a pu écrire à quel point l'apparition non voulue et imprévue – et non l'apparence – de sa propre image dans un miroir de compartiment de wagon-lit lui avait profondément déplu.

Le pouvoir de l'image se déploie également selon deux axes, celui qui nous fait prendre des vessies pour des lanternes côtoie celui qui inquiète la somnolence produite par la représentation. Dans son dernier livre <sup>16</sup>, Jean-François Chevrier fait valoir toute l'ampleur de la formule d'Aragon quand celui-ci évoque « le stupéfiant image », mobilisant dans cette équivoque autant le goût de soufre et la révolte que l'engourdissement et l'hébétéude.

### L'épreuve de l'image

J'ai déjà dit <sup>17</sup> comment ce n'est pas sans Georges Didi-Huberman que j'ai pu m'avancer dans ce qu'Aby Warburg nous apprend sur la question des images. Didi-Huberman nous invite à relire Warburg comme Lacan a relu Freud, et nous pouvons ainsi mesurer que ce contemporain de Freud, qui a passé sa vie à se consacrer à « la connaissance des images et sa faille constitutive », a, d'une part, introduit dans l'histoire de l'art l'hypothèse de l'inconscient et, d'autre part, témoigné d'un traitement possible de la psychose.

À l'automne 1918, alors que s'achève la première grande catastrophe de ce siècle, quelque chose du tourment de la face difforme des pensées ne peut plus être mis à l'écart dans l'embrouillamini de son esprit. Aby Warburg, chercheur, historien d'art, dont le désir le plus ardent était de résoudre le mystère des images, déclenche un épisode délirant : il se pense responsable de l'issue malheureuse de la guerre et attend la punition.

---

16. J.-F. Chevrier, *L'Hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012.

17. M.-J. Latour, « Ce qui nous regarde dans la tragédie de l'image », *L'En-je lacanien*, n° 19, *L'esp d'un laps*, Toulouse, Érès, 2012.

Warburg est d'abord hospitalisé à Iéna avant d'arriver, en 1921, à Kreuzlingen, au bord du lac de Constance. Le docteur Ludwig Binswanger accueille celui dont il a lu les essais. Le pronostic est très sombre. Halluciné, persécuté, Warburg est un patient encombrant, bruyant, hurlant des heures durant au point d'y perdre sa voix. Binswanger pense alors improbable la possibilité de reconstruction intellectuelle. Pourtant, c'est en écoutant, à la clinique si bien nommée Bellevue, une conférence de Binswanger sur la phénoménologie, le 16 novembre 1922, qu'Aby Warburg va renouer avec ses préoccupations de chercheur, comptant, comme il l'écrira plus tard à son frère, sur « la reprise du travail scientifique comme facteur subjectif de guérison ». Lui vient à ce moment-là l'idée d'une contribution à « la connaissance de la psyché saine et malade d'un homme cérébral », qu'il envisage d'intituler « Image et signe <sup>18</sup> ». L'écriture et les images accompagnent Aby Warburg depuis longtemps et vont l'accompagner encore dans la catastrophe subjective qui va s'imposer à lui. Si « la création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur » est ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine, il s'agit bien d'inventer les moyens de la remettre en fonction et de traverser autrement ce que Christophe Kihm appelle très justement l'épreuve de l'image <sup>19</sup>.

Warburg explique dans sa lettre du 16 juillet 1921 aux directeurs de la clinique Bellevue que sa maladie consiste en ce qu'il perd la capacité de relier les choses d'après leurs simples rapports de causalité <sup>20</sup>. C'est en se mettant à la place de la cause de l'enchaînement inexplicable qu'il déclenche l'épisode délirant de 1918. C'est à cette place de la cause que Lacan dans le *Séminaire XVI* <sup>21</sup> positionne l'objet (*a*) comme ce qui se substitue à ce qu'il en est radicalement de la faille du sujet : « Le petit (*a*) vient se substituer à la béance qui se désigne dans l'impasse du rapport sexuel, et il redouble la division du sujet en lui donnant sa cause, qui jusque-là n'était saisissable d'aucune façon, car le propre de la castration c'est que rien ne peut à proprement parler l'énoncer, parce que sa cause est absente. À sa

18. A. Warburg, « À propos de la conférence de Ludwig Binswanger, "Sur la phénoménologie" », dans *La Guérison infinie*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

19. C. Kihm, *L'Épreuve de l'image*, Montrouge, Bayard, 2013.

20. A. Warburg, *La Guérison infinie*, op. cit., p. 186.

21. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 347.

place vient l'objet *a*, comme cause substituée à ce qu'il en est radicalement de la faille du sujet. » Faut de cette substitution, le rapport au monde devient invivable. Avec son interprétation du rituel hopi, Warburg trouve dans le serpent le symbole qui sert à circonscrire une terreur sans forme. Si l'éclair reste insaisissable, le serpent peut être saisi. C'est sur ce « symbolisme incarné dans le réel qui s'approprie les choses en les prenant en main <sup>22</sup> » que Warburg comptait pour relever le défi avec les images et transformer l'angoisse en pensée.

Dès lors, de ce qui a le pouvoir de condenser la peur et l'angoisse dans une figure, de ce « qui vit et qui ne fait aucun mal » comme il qualifie l'image, Warburg va se consacrer à établir l'atlas. Il passe la plus grande partie de son temps à disposer des photographies dans diverses configurations, qu'il prévoit de publier dans un vaste recueil d'images qu'il nomme d'abord *Mnemosyne* puis *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, ou bien *De l'orientation de l'homme en lui-même et dans le cosmos à partir du mythe de la peur en direction de la science et du raisonnement*. Ce dispositif de soixante-dix-neuf panneaux mobiles continuellement montés, démontés, remontés fait de Warburg le précurseur des fenêtres multiples ouvertes et des liens hypertextes.

Aby Warburg ne se contente pas d'une accumulation de savoir, il a le souci de le rendre utilisable. S'il réunit livres et images qui conservent la mémoire de la pensée du passé, ce n'est pas dans le but de l'archive mais pour permettre qu'un chemin soit préservé aux « survivances » entre l'oubli et la mémoire : *Nachleben*, « après-vivre » des images qui témoigne de la capacité des formes à ne jamais mourir tout à fait et de resurgir là où on ne les attend pas <sup>23</sup>. Les images sont ce qui reste de ce qui nous a précédés, une mémoire inconsciente donc. Vous voyez comment Freud et Warburg se sont posé le même type de questions à la même époque. Ce constat conduit Georges Didi-Huberman à poser l'hypothèse d'une commune mesure entre ce que l'un nomme « les formations de survivance » et l'autre « les formations de symptôme ».

Pour Warburg, les images avaient tendance à se figer en spectres et il s'agissait pour lui de les rendre à la vie, de leur redonner

---

22. A. Warburg, *Le Rituel du serpent*, Macula, 2011.

23. G. Didi-Huberman, dans *Les Grands entretiens d'Artpress* Paris, Imec éditeur/Artpress, 2012.

leur dimension de ressource, de les « dé-démoniser » en y localisant la fureur et en descendant « au plus profond de l'intrication pulsionnelle qui noue l'esprit humain à une matière sédimentée au mépris de toute chronologie <sup>24</sup> ». Par son travail de montage devant un impossible à penser, Warburg circonscrit un espace où la pensée et la vie redeviennent possibles et où il trouve « le courage de communiquer l'indicible <sup>25</sup> ».

Aby Warburg est arrivé à faire du nœud de problèmes, de « la soupe d'anguilles », du « nœud de jouissances à l'origine de tout savoir <sup>26</sup> », révélé par chaque image, l'occasion de ce que Bataille appellera le gai savoir de la catastrophe. « Parce qu'elles attestent la tension polaire inhérente à l'acte de création artistique – entre imagination identificatrice et raison distanciatrice – les images fournissent une ressource immense », qui permet de situer l'art « entre une fonction que l'on pourrait dire anti-chaotique – dans la mesure où la forme artistique implique un choix et une clarification des contours d'un objet singulier – et le culte que voue à l'idole créée celui qui la contemple <sup>27</sup> ».

Ce fou des images est un témoin précieux de ce qui est exigé pour établir un rapport supportable avec de folles images.

\*

Il n'y a guère lieu à conclure une introduction. Qu'il n'y ait pas d'étanchéité entre perception, imagination, rêve et folie ne rend pas le travail d'élucidation confortable. Cependant, c'est bien à distinguer l'imagination de l'imaginaire, le fantasme de l'hallucination, les nouages différents entre le réel, l'imaginaire et le symbolique et leurs conséquences quant au rapport au monde et à l'autre que nous aurons chance de rendre compte de ce qui transforme la vue en vision, la description en imagination, l'image en objet, la forme en création. Si le rond brûlé de ce qui n'a pas d'image vient hanter chaque image, le prendre en compte révèle à quel point l'image commence bien plus par la disparition que par la tache.

---

24. A. Warburg, « Introduction à l'*Atlas Mnemosyne* », dans *Miroirs de faille*, Les Presses du réel, 2011.

25. *Ibid.*

26. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, op. cit., p. 350.

27. A. Warburg, « Introduction à l'*Atlas Mnemosyne* », op. cit.