

## La mort et la fabrication des images

*Veilleuses. Autour de trois images de Jacques Derrida de Ginette Michaud.* Éditions Nota bene, « Empreintes », 116 p.

Nicolas Lévesque

---

Fictions du tueur en série

Number 229, November–December 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62050ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Lévesque, N. (2009). Review of [La mort et la fabrication des images / *Veilleuses. Autour de trois images de Jacques Derrida* de Ginette Michaud. Éditions Nota bene, « Empreintes », 116 p.] *Spirale*,(229), 37–38.

tardivement que le nom comme tel de « métaphysique » apparaît sur la scène philosophique et, par l'effet d'un phénomène de traduction, l'expression grecque est devenue un nom latin qui a contaminé à rebours l'usage grec en lui imposant un nom qui n'existait pas chez les Anciens, comme si le temps revenait sur lui-même. Par ailleurs, une légende suppose que cette étrange expression renvoie en fait au classement des premières « œuvres complètes » d'Aristote éditées par Andronicos de Rhodes au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. qui aurait simplement rassemblé des textes hétérogènes et leur aurait donné un titre indiquant qu'ils venaient après les traités sur la physique. Il est certainement paradoxal de trouver l'origine du nom d'une « science » du supra-sensible dans la matérialité d'un classement bibliographique, mais les plus grands philosophes jusqu'à Heidegger ont glosé avec plaisir ce hasard pour mieux en révoquer la contingence.

Cependant, il faut doublement le reprendre : et comme matérialisation historique de processus de transmission matériels et comme légende ou rumeur (les potins sont en effet des formes de transmission des discours sociaux aussi importantes que les livres savants). La philologie a reconstitué d'autres classements antiques des œuvres d'Aristote où il apparaît que ces traités rassemblés sous ce titre venaient en fait après les ouvrages mathématiques...

Dans le texte savant d'Aristote, une seule expression inédite est notable pour qualifier cette nouvelle « science » : non *metaphusika*, mais *to ti ên einai*, autrement dit « ce que c'était que d'être ». Aristote n'utilise pas le présent que nous attendrions : « ce que c'est que d'être », il déplie le temps et rapporte l'infinif (typique des formes verbales de ce que nous appelons encore métaphy-

sique depuis Parménide) à un imparfait. Aristote ne fait donc pas référence à la plénitude substantielle d'un présent, mais à une diffraction temporelle qui, du sein du présent, prend le point de vue du futur sur le passé dans son ensemble.

On voit ici le fonctionnement éminemment pratique de l'intermédialité : histoire des usages linguistiques, matérialités des supports, légendes transmises, coups éditoriaux, constructions institutionnelles, fantasmes philosophiques, ce sont toutes ces « techniques » qu'il faut analyser. Il ne faut donc pas réduire la technique à la tuyauterie universelle ni la métaphysique au royaume du suprasensible. ☞

(à suivre dans le prochain numéro)

**G**inette Michaud organise ici la rencontre du deuil et de la photographie, comme un « *toucher sans toucher* », une caresse de la fine pellicule du souvenir, de la petite peau de l'image de l'absence, de « *ce là jamais là* », dans ce beau livre blanc parsemé de photos en couleurs, blanc comme les neiges éternelles ou les « blancs » de mémoire. Certaines pages, lorsque traversées par la lumière, révèlent dans un jeu de transparence une inscription secrète, spectrale : « *vila 25 % COTTON RECYCLED* ». Les disparus habitent le corps de la page, son drap blanc, lui donnent sa douceur, sa texture, sa fiction pulpeuse. Ils veillent, dissimulés, *via* le blanc du papier ou le blanc des yeux. Toute écriture naît sur le fond de ce flash éblouissant, où l'amnésie initiale permet à la fois un nouveau récit et un *flash-back*. La « *vilie* », recyclée.

Eau de vie, eau de mort, le bain de l'impression photographique porte le négatif comme un enfant à naître, à développer, à sortir de l'enveloppe. Si l'image est trace et écriture, l'écriture est aussi une impression, une série de traits, le tracé liquide d'un geste, d'un jet, d'un pinceau, comme dans l'écriture chinoise.

Mettre de l'eau — des larmes — dans son encre. Plonger dans l'écran liquide, le cinéma des mots. Livrer le livre « *à son imperfection* », « *ne pas trop écrire ce qui doit rester fragile en lui* ». Ne pas tenir un discours sur le deuil sans y prendre part, y perdre pied, y laisser sa peau, son image. Que les portraits du disparu, de la mort, viennent nous surprendre, nous regarder comme un cliché, nous prendre en photo : on écrit toujours des autoportraits. La vie, comme la mort, est un œil borgne, un miroir opaque, un cadre suspendu dans la nuit. On observe, on scrute, on dévisage, mais ce sont plutôt les images qui veillent sur nous, comme sur des enfants endormis.

Portée par cette philosophie spectrale, « *aux semelles de vent* », Ginette Michaud nous fait cette offrande, ce cadeau de deuil, ce petit essai-chandelle, magnifique traînée de gouttes de cire gardant

# La mort et la fabrication des images

PAR NICOLAS LÉVESQUE

**VEILLEUSES. AUTOUR DE TROIS IMAGES DE JACQUES DERRIDA de Ginette Michaud**

Éditions Nota bene, « Empreintes », 116 p.

la lettre et le secret; elle parvient à laisser ses pertes successives — son père, sa mère, E., N. et Jacques Derrida, tous morts en 2004 — venir hanter sa plume d'une chaleur nouvelle. Sur le clavier, comme une série de *click*, de déclenchements de l'esquisse infinie d'un modèle insaisissable. Séance photo. Séance d'écriture. Séance d'analyse.

Accompagnée, notamment, de Roland Barthes et de Jean-Luc Nancy, elle veille au grain de la photographie, baignant dans une attention flottante qui, dans un temps suspendu, volé, permet à l'ombilic de l'image de venir à elle, de la percer comme une flèche et de lui pointer là où la représentation prend la fuite, s'excède, révèle l'intrication de l'absence et de la présence, le métissage du « *mystère* » et d'une myriade de significations. Un peu comme en rêve ou comme on accueille un rêve.

En suivant le parcours de son regard fasciné à travers trois photographies (« Jacques à la veilleuse », « J.D. écolier », « Autoportrait au carreau »), c'est une histoire de l'art que l'on voit défilier en arrière-plan, sur un fond flou, hors champ : du portrait aux natures mortes à l'abstraction — « *cet accident de lumière* »,

cette « *traînée de points lumineux, sans doute les flashes réfractés par la vitre durant la photo* », cet enfant sans visage « *plus qu'à moitié blanchi par la luminosité trop forte* ». L'auteure note, épingle ces détails énigmatiques sur l'agrandissement d'une photo (prise par un téléphone cellulaire) de photo de classe de J.D. écolier, image reçue par courriel, qu'elle regarde sur son écran de larmes, le puits où se noie tous les Narcisse.

L'histoire de l'art, l'histoire du dévoilement progressif des politiques de l'image, des dispositifs de la représentation : l'image est toujours déjà une installation, une performance oubliée, cachée, comme si chaque archive opérait un blanchiment de la mémoire, le refoulement de sa naissance et de sa fabrication, comme on blanchit de l'argent ou quelqu'un de ses accusations. Nancy : « *... la disposition précède la position [...] Il n'y a pas de présence, mais une configuration de présentation* ». Il n'y a de l'être que présenté. Il n'y a de visibilité que cadrée. Tout regard procède comme un réalisateur qui « monte » la réalité, une image, un film, un spectacle; malgré les apparences d'une conservation, l'archive est surtout le résultat d'une décision, d'une

ESSAI

autorité (*archè*) qui croit savoir ce qui doit être détruit, coupé au montage (sans laisser de traces). L'illusion ultime des *making of* est de nous faire croire que l'on peut retrouver les objets perdus, les secrets de l'histoire et le sang sur les mains de la machine à faire naître des impressions de la « réalité », du « naturel ». Ginette Michaud nous le rappelle : l'être humain, par la photographie, révèle son manque de naturel, son artifice d'origine.

## Veilleuses en plein jour

Clin d'œil à Nietzsche, Derrida dit dans un entretien, cité à la fin du livre, qu'il travaille toujours avec une lumière artificielle, même le jour, ajoutant toujours ce supplément à la lumière naturelle. Plus d'une lumière, pourrait-on dire, en guise de principe d'une déconstruction du visuel. Ginette Michaud indique d'ailleurs la présence d'une chaise de régie — tel qu'on en trouve sur les plateaux de cinéma et de télévision — dans la photographie de « Jacques à la veilleuse » qu'elle compare au tableau de Georges de La Tour, *Madeleine à la veilleuse*. Assis sur cette chaise du maître d'archive et d'illusion, Derrida semble dire « Action ! » ou « Coupez ! » ; il semble surtout ironique, se moquant de l'image, y résistant, résistant à cacher son montage, son artifice. En véritable psychanalyste, Ginette Michaud s'intéresse à cette ambivalence chez Derrida, à cette aversion à l'endroit de l'image (de lui-même, mais aussi de l'image en général) qui dissimule également, selon le fabuleux mécanisme de l'inversion de l'affect, un désir irrépressible, une séduction immense par les sirènes de la représentation — c'est-à-dire l'histoire de la pensée, son voyage depuis Ulysse. On peut facilement comprendre qu'un penseur de la déconstruction résiste au médium par excellence de l'illusion de présence, d'identité et d'immédiateté. Mais « *se laisser prendre* » en photo ne témoigne-t-il pas encore davantage du deuil, du consentement à la distance, à la désidentification, à l'artifice, au pouvoir de l'autre sur soi ? « *L'image lui fait la peau* », écrit Ginette Michaud. Ce n'est pas le moindre mérite de ce livre que de donner accès à cette fragilité humaine, trop humaine, de Derrida, car c'est aussi à la mort qu'il résiste, assis, nous regardant, regardant la mort, se sachant, au moment de la photo, mourant. Car la mort, qu'est-ce d'autre que la résistance à la mort ?

De même, l'identité ne peut faire l'économie de la résistance à l'identité, puisque c'est toujours le regard de l'autre qui décide, cadre et monte mon image, me prend, me détermine, me capte et capte mon portrait. Comment, en effet, consentir à se laisser prendre « *pour un autre par un autre* » sans résister ? C'est là tout le paradoxe de la condition humaine : l'autre me permet et m'empêche d'exister, d'apparaître. Dette infinie. Grief infini. *Infinite grief*.

## Moi, ce carreau disjoint

L'« autoportrait au carreau » étend le corps narcissique au-delà d'une conception classique du narcissisme et du corps dit propre. L'auteure constate que les images d'objets, tels ce carreau de céramique, ce tallith autour du cou de J.D. écolier ou encore ces objets qui

gisent sur la table de travail du philosophe comme des pommes de Cézanne, évoquent davantage Jacques Derrida que les photos de lui « en personne ». Elle saisit l'occasion pour s'arrêter à ces objets, nous donner de belles réflexions sur « *ces choses (qui) tiennent, retiennent les larmes* », ces choses qui nous perdent et nous gardent en elles, alors que nous passons notre vie dans la peur de les perdre. On pourrait même y voir la continuation des idées de Marx et de Freud, qui voyaient dans les objets (du capital et de la libido) le condensé d'un *travail* invisible, disparaissant au moment de l'apparition de cet objet-symptôme qui masque les étapes de sa fabrication.

L'autoportrait en question, « *la photographie la plus « ressemblante » de Derrida* », est l'image d'un carreau disjoint, d'un défaut dans le carrelage, sur le sol du vestibule de la maison d'enfance de Derrida, à El Biar en Algérie. Ce carreau est un foyer symbolique très riche, surdéterminé, où se concentrent plusieurs enjeux personnels et philosophiques de Derrida. Ce pavé *inégal*, différent, est à la fois unique comme une signature et intégré à une répétition ; qui sait si ce n'est pas l'image de sa propre solitude. C'est aussi la marque d'une blessure qui s'est fixée dans la généalogie familiale, le souvenir de cette maison que son père s'est vu forcé de laisser en quittant l'Algérie. Pavé dans la marre de l'inégalité. « *Carreau hamletien* », pierre d'assise d'une promesse révoltée de réparer l'injustice faite au père ; carreau disjoint, *out of joint* ; « *Je suis né to set it right* », écrit Derrida en ne cachant pas son identification à Hamlet. Cet « à l'endroit » est bien sûr paradoxal, étant donné que la déconstruction est aussi l'injonction de défendre cette irrégularité sans lui enlever sa singularité, cette inégalité sans l'aplatir, l'exigence de s'intéresser à « *ce qui ne va pas dans l'ordre* », dans l'agencement d'un carrelage philosophique et social. Ce carreau est le symptôme de « ce qui ne va pas » dans un psychisme, dans une famille, dans une société, dans un système idéologique.

Derrida a écrit à quelques reprises sur ce carreau et il a souligné également le manque de relief, la quotidienneté de cette céramique (re) foulée tous les jours, de manière répétitive, ce qui pousse à oublier son existence même — selon une métaphore qui rappelle l'allégorie du langage et de la vérité comme amnésies, monnaies usées, effacées, chez Mallarmé et Nietzsche.

Le style fragmentaire de cet essai à la couverture carrée n'évoque-t-il pas lui-même ce montage, cette installation de carreaux en série, de Jacques en série ? En outre, l'insertion de certains fragments en italiques n'est-elle pas un clin d'œil à ce carreau qui résiste au nivellement, à l'aplatissement et à l'uniformisation ?

En songeant à cet enjeu de la singularité et en notant, au fil des pages, une légère surenchère de la symbolique chrétienne, je me suis demandé si l'unicité de Derrida n'était pas liée également au fait qu'il a vécu au carrefour des héritages juifs, arabomusulmans et chrétiens. L'aversion/attrait de Derrida à l'endroit de l'image ne provient-elle pas

aussi de ces héritages religieux et du destin d'un jeune Algérien exilé en France ?

La religion chrétienne est la seule religion de l'image, pourrait-on dire, ou, à tout le moins, la seule de l'image divine. Les religions juive et islamique (et même la protestante) sont liées profondément à un interdit de représentation. Par exemple, dans l'Islam, pour réduire le risque d'adoration et d'idolâtrie, les images sont tolérées sur des objets « bas » — nous sommes loin des œuvres accrochées au mur ou érigées en hauteur de « nos » musées —, objets sur lesquels on peut marcher ou s'asseoir. Il y a donc un parti pris pour le sol (les céramiques, les tapis et donc les chaussures à enlever, comme les chapeaux chez les chrétiens aériens) et contre la figuration (ce qui favorise toutes ces incroyables mosaïques intégrées à l'architecture, par exemple). Lorsque je vois Derrida s'identifier à un carreau de céramique dont il précise qu'il a été installé sans faux-plancher, à même le sol, et dont il a déposé en outre la reproduction encadrée sur le plancher de sa maison en France, je vois un parti pris affectif, une blessure vive, un attachement à sa terre natale, à cette terre battue — par la France, par l'héritage chrétien et sa métaphysique. « *Je suis né to set it right.* »

Il importe de préciser que le rapport chrétien au deuil et à l'image — la mort du Christ s'associant à l'impression de son visage sur la toile, à une soif de portraits, d'archives et de tournages de la dernière scène de *Jesus Christ Superstar* — est héritier des mondes égyptien, grec et romain, de leurs passions figuratives, de l'histoire de leurs dispositifs de présentation. Mais les religions, qu'elles soient du dévoilement ou du voilement, ne passent-elles pas à côté du fait que ce n'est pas l'image en tant que telle qui est adorée ou idolâtrée, ni même le sujet de l'image, mais bien le montage invisible du pouvoir qui l'a produite (ou interdite) ? Ce ne sont peut-être pas les mannequins qui séduisent, sur les affiches ou les écrans, mais ce qui, en coulisse, tire les ficelles, fixe les pixels ou les efface — ce qui a le pouvoir de transformer les gens en objets ou de les faire disparaître.

Il faudrait donc aussi veiller sur l'image, selon la métaphore militaire du veilleur qui monte la garde, surveille l'image, car en elle gît toujours une pulsion d'emprise, un désir de *prendre* en photo, comme une araignée tisse sa toile pour *capter* et enrouler un visiteur de son site (web), fasciné par une si belle composition suspendue, apparemment, dans le vide.

Ginette Michaud nous ouvre à tous les plis de l'image, autant à sa dimension politique qu'à ce qui excède tout conflit, tout calcul numérique et toute prise finale : « *Le noir me poursuit toujours. Je m' imagine finalement, pour finir et en finir avec cette scène, une autre scène encore. [...] (Derrida) se lève pour ouvrir la porte au photographe, qui arrive à l'heure dite mais avec un léger retard, avec tout son attirail, projecteurs, pieds, caméras munies de zooms et autres viseurs, fils électriques, "Quel contingent, pense Derrida, tout l'armement pour capturer la bête." »* ©