
« Mémoire » de l'art : vers la condition originaire de l'humain

Athanasia Vidali-Soula, doctorante Université de Liège

Quel lien y a-t-il entre art et mémoire ? Il s'agit d'une question complexe, sans réponse définitive, une question qui présente de nombreuses ramifications. Cet exposé se limitera à deux d'entre elles. Je présenterai deux arguments en faveur de l'idée que la technique artistique implique, de manière fondamentale, la mémoire. Mon argument de base sera que l'art nous conduit vers la condition fondamentale de l'humain, vers une certaine forme de « mémoire », si vous voulez, d'une situation pré-langagière. C'est le moment où le sens apparaît comme non clôturé, toujours en formation, comme un sens qui détourne la logique – logique qui désigne des idées fermées – pour laisser la signification errer dans le domaine du silence, silence qui nous enracine dans une expérience originaire et sensible, plus proche d'une « animalité » du vécu. Le deuxième argument est apparenté au premier. Partant de l'idée que les images de l'art produisent des ramifications de sens plutôt que des sens clairement désignés, je montrerai comment dans l'art, contemporain ou non, vibrent autant le présent et l'autrefois, dans une forme de mémoire dialectique qui apparaît rythmiquement dans chaque image véritable. L'œuvre d'art, même moderne ou contemporaine, est liée à l'« aura » benjaminienne, dans le sens où il produit un désir, le désir de lier le présent et le passé de façon toujours renouvelable, à l'encontre de l'idée logique d'une signification stable de l'image.

* * *

Commençons avec le premier argument, l'argument de l'art comme mémoire d'un statut pré-langagier. Il s'agit d'un argument bien connu dans la pensée philosophique, qui

s'articule surtout à travers les écrits de Merleau-Ponty, particulièrement *L'Œil et l'esprit* où le philosophe examine comment l'art, et plus spécifiquement la peinture, nous fait plonger dans une expérience du monde vécu qui apparaît principalement en rapport avec le corps. L'approche phénoménologique de Merleau-Ponty souligne cet enracinement de l'esprit dans le corps et le monde — qui est un entrelacement changeant plutôt qu'un objet que la pensée a défini une fois pour toutes. Le monde n'est pas une forme finie sous notre contrôle. Au contraire, il s'agit du lieu de naissance du sujet qui se constitue comme une expression latente qui nous invite à une conception expérientielle du sens silencieux qui le structure. Dans la philosophie de Merleau-Ponty, le monde se présente comme un « texte » qui n'a pas encore sa propre parole, et qu'il nous faut conduire vers son expression artistique, littéraire ou philosophique. L'art est ainsi une activité éminemment expressive, un effort visant à articuler cette parole inouïe. À travers les couleurs, on tente de traduire la structure du réel, cet invisible qui enveloppe le visible, en le dynamisant et en l'ouvrant continûment vers un nouvel horizon. L'art se tourne vers l'être des choses, vers leur vibration secrète. L'art ouvre ainsi une perspective sur le réel ou la nature en sa forme non objectivée, non utilitaire¹, en ce sens originale, antérieure à la distanciation du discours qui nous dirige vers une signification clôturée.

Un écho de cette situation originale semble le mot « ζωγραφίζειν », qui en grec signifie dessiner/peindre et qui vient de ζῶον « animal » et de γράφειν « inscrire ». En plus de sa traduction littérale (« inscription de la vie »), ce mot composé fait écho à la dynamique animale d'une expérience originale et prélangagière qui nous rend sensibles, si l'on peut dire, à une certaine affinité avec l'animalité : l'animalité comprise non pas dans son opposition à l'humain, mais comme l'altérité qui — du moins si on en accepte la conception humaniste — fonde l'humain.

Ici, il serait peut-être sage de faire une pause et de revenir à la notion d'animalité. Cette notion est encore mal formulée. Elle a souvent servi de matrice négative, l'idée étant de

¹ Aleka Mouriki, « Εισαγωγή » [Introduction], dans Maurice Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* [Le doute de Cézanne - *L'Œil et l'Esprit*], trad. A.Mouriki, Athènes, Nefeli, 1991, p. 9-23.

dire d'abord ce que l'humain n'est pas, pour en saisir ensuite les qualités positives. C'est en ce sens que Giorgio Agamben observait que, dans l'histoire de la philosophie, la séparation avec l'animal est la première étape en vue d'une définition de l'humanité. Néanmoins, en dehors de cette césure qui nous fournit une définition négative, la définition positive de ce qui revient en propre à l'humain reste vague. Il continue : « Si la césure entre l'homme et l'animal passe d'abord à l'intérieur de l'homme, c'est alors la question même de l'homme – et de l'“humanisme” – qui doit être posée d'une manière nouvelle »².

La plupart des développements autour de la (non)animalité de l'homme prennent appui sur le *De Anima* d'Aristote. Au lieu de donner une définition unifiée de l'âme, autrement dit du principe vital (précisément ce qui met en mouvement un corps, ce qui l'anime), le Stagirite commence par son éclatement et sa décomposition, afin de réarticuler la définition autour d'une série de facultés et de puissances. Ce qui a été séparé et divisé est précisément ce qui permet la construction de l'unité de la vie comme un ensemble hiérarchique de facultés et d'oppositions fonctionnelles : la faculté la plus haute et la plus noble, celle de la parole différente du simple cri animal, est ce qui fonde l'humanité de l'animal humain.

Ce simple parcours schématique suffit déjà à nous indiquer la place de l'animalité dans l'histoire de la philosophie, devenue simple expédient pour saisir la nature de l'homme. Ce n'est donc pas un hasard si, chez Heidegger, l'animalité reste le concept « le plus difficile », dont la saisie précise échappe en droit à la pensée humaine ; si bien que, paradoxalement, la définition de l'animal se présente comme « le presque impensable de la pensée (et de l'impensé) — et qui finalement vient à signifier la chose la plus propre à la pensée »³. Comment donc articuler le rapport, insaisissable en apparence, entre animaux et humains ?

² Giorgio Agamben, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Editions Rivages, Paris, 2006, p.30.

³ Juan-Manuel Garrido, « L'Animalité de l'être », *Le Portique* [Online], 23-24 | 2009. En ligne à partir du 28 Avril 2010, consulté le 16 Juillet, 2016. DOI : <http://leportique.revues.org/2435>. Plus généralement, sur le thème heideggérien de la présence de l'impensé dans la pensée (*Qu'appelle-t-on penser?*), et qui force

* * *

Cette altérité opaque de ce qui ne partage pas notre logique, Derrida tente de la pénétrer d'un autre point de vue, s'efforçant d'adopter la perspective du non-humain plutôt que de l'humain. Dans *L'Animal que donc je suis*⁴, Derrida déconstruit l'idée d'animal – jusqu'ici caractérisé par son alogicité – et lui substitue une approche poétique mettant en avant, cette fois, *les animaux* – au pluriel – qui existent sans jamais répondre. La pensée des animaux reste un mystère pour Derrida. Il commente indirectement la conception humaniste qui, depuis Descartes, reconnaît aux animaux un système de réactions, mais non la capacité de raisonner et ainsi de donner une réponse⁵. Le regard animal devient par là une limite abyssale : limite de l'humain qui ose se nommer différent de ce qu'il appelle animal. L'animal est sourd, incapable d'avoir conscience de soi-même et ainsi d'invoquer une identité. Mais le concept d'animal n'est rien d'autre qu'un mot, une appellation que les humains ont instituée afin de se donner droit et souveraineté sur l'autre vivant⁶. Mais si la raison semble être ce qui manque aux animaux, c'est peut-être que la question de la différence entre homme et animal doit être posée différemment.

Si maintenant les animaux, vus comme des autres absolus, cessent d'être définis par leur incapacité logique, alors ils acquièrent le statut d'un silence qui détourne le discours humain. Ici, la question du silence devient centrale. « On ne saurait traiter de l'animalité supposée de l'animal sans traiter la question de la réponse, et de ce que répondre veut dire. »⁷ Les animaux sont privés de langage *et donc* de la capacité de répondre : répondre, ce n'est pas simplement réagir. Répondre devient une capacité que l'homme se réserve à

précisément la pensée à penser, on pourra se référer aux développements chez Artaud, Blanchot (*L'espace littéraire, Le livre à venir*), ou encore Deleuze (*Différence et répétition, Image-temps*).

⁴ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

⁵ Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesko, *De Quoi Demain..., De Quoi Demain...*, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.

⁶ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op.cit.*, p. 43.

⁷ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, *op.cit.*, p.55.

lui-même. La parole, le dialogue et la réponse constituent désormais la base même de l'identité humaine :

Les animaux ne répondent pas, disent tant de philosophes et de théoriciens, d'Aristote à Lacan, et ils partagent cette irresponsabilité avec l'écriture, telle du moins que l'interprète Platon dans le *Phèdre*. Ce qui est terrible (*deinon*) avec l'écriture, dit Socrate, c'est que, comme la peinture (*zographia*), les choses qu'elle engendre, et qui sont comme des vivants (*ôs zonta*), ne répondent pas (275 d). Quelque question qu'on leur pose, les écrits se taisent, ils gardent un silence plein de dignité ou bien ils répondent toujours la même chose, ce qui n'est pas répondre.⁸

Le silence de la langue écrite aborde l'ambiguïté de la langue sacrée, également condamnée par Socrate et que son étrangeté rend semblable à l'œuvre littéraire. Ce que Socrate condamne, en réalité, c'est tout langage qui parle d'une absence : absence de justification, d'explication d'un interlocuteur qui défend sa vérité. Cet étonnant « silence qui parle » qu'est l'écriture ressemble à s'y méprendre, dit Socrate à Phèdre, à celui de la peinture. Il est vrai que le silence caractérise l'art et la création en général puisque, comme les mots écrits ou sacrés, il surgit, comme une passion, d'une source inconnue et qu'il pointe vers des directions inconnues. Dans le processus de création d'une œuvre d'art, il y a une sorte de « violence indistincte », une force qui pousse vers l'avant, ouvrant d'espace vers l'inconnu. Au début de la création survient quelque chose qui se distingue de la pensée discursive : force et passion, d'abord attachées au présent, tendent maintenant vers un avenir non encore révélé.

C'est ici que trouve sa place la comparaison avec les animaux, qui acquièrent un statut échappant au discours humain. Ce n'est pas une coïncidence si Derrida suggère que le logos poétique est la seule forme de logos capable d'atteindre l'animalité des animaux. Car le logos poétique ne se définit pas par des idées déjà formées, mais par la polysémie

⁸ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, op.cit., p. 79.

– une polysémie où les choses n’existent pas comme telles, mais touchent au domaine d’une sensibilité à l’aune de laquelle plus d’une vérité sont possibles. Cette idée de logos poétique peut et doit s’étendre à l’art en général, qui pose ses questions sans leur apporter jamais de réponse définitive. La raison en est que l’art donne accès à une situation antérieure à la parole, à la langue elle-même. En art, les questions existent bel et bien, mais laissées à leur ambiguïté.

De même, le dessiner est une forme de compréhension qui, pour ainsi dire, prend forme dans le processus de sa formation, semblable à la force vitale toujours en devenir. C’est précisément en ce sens que le processus créatif se rapproche de celui de la vie. Des formes en formation : voilà ce qui définit la création, qu’elle soit artistique ou vitale. « Exister, écrit Jean-Christophe Bailly dans les premières pages de *Sur la forme*, c’est exister sous une certaine forme et pas autrement, et il en va ainsi pour toute forme d’existence »⁹. L’art et le vivant ont en commun d’être des formes dans leur tension existentielle. Cette tension qui est la force derrière tout devenir, nous relie aux origines de l’existence – existence qui, comme telle, ne peut être décrite par le langage, qui se distingue au contraire par une absence de toute définition stable.

* * *

C’est d’un point de vue analogue que Nancy parle du dessiner comme mouvement, devenir, forme non clôturée. Pour Nancy, le dessin est l’ouverture de la forme qui surgit avec le mouvement de la main qui la trace. Cette ouverture peut avoir deux significations : le dessin est d’abord le geste qui inscrit la figure ; il indique ensuite, dans cette même figure, « un inachèvement essentiel, une non-clôture, ou une non-totalisation de la forme »¹⁰. Dans les deux cas, le dessin a une valeur dynamique,

⁹ Jean-Christophe Bailly, *Sur la forme*, Paris, Manuella Editions, 2013.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p.9.

énergique et inchoative. « Le mot “dessin” s’entraîne, se tire en avant de toute forme déposée, de tout tracé, comme lancé sur une trace qu’il faut toujours à nouveau découvrir, voire ouvrir, frayer, amorcer, inciser »¹¹.

Le dessin se réfère à un sens inédit, qui ne se rapporte à aucun projet déjà formé. Au contraire, il est emporté par un *dessein* qui se confond avec le mouvement, c’est-à-dire avec le geste d’étendre la trace qui n’est autre que « le mouvement qui le détache de l’informe au fond duquel rien ne se distingue »¹². Signification sans dehors, *immanente*, le dessin « tire son trait de ce retrait »¹³ et doit donc être considéré comme une suspension d’une vérité *imminente* : l’anticipation de la forme, l’exposition de ce qui est à venir.

Le dessin est la forme non donnée, non disponible, non formée. Le geste qui fait naître la forme est toujours *statu formandi*, en formation perpétuelle. Le dessin est la passion qui n’est dominée par aucune finalité, qui échappe au contrôle de l’artiste. S’il est plutôt pulsion que pensée contemplative, il est une pulsion qui désigne un sens : mais un sens toujours en formation, non achevé, à l’opposé de toute structure complète et finie, qui surgit à l’infinité des possibilités ouvertes par l’approche sensible du monde. Un sens donc qui, pourrait-on dire, détourne le Logos en offrant une structure indécomposable. Un sens qui est comme un don, un événement inattendu qui nous surprend. En marquant son tracé, le dessin est ouverture à la pensée du monde et *déclension* du champ du réel. « “Qu’une forme advienne”, telle est la formule du dessin, et cette formule implique une façon de s’en remettre à (...) une surprise qu’aucune formalité antérieure n’aura pu ni précéder ni donc préformer »¹⁴. Et Nancy de poursuivre que la nature du dessin devient ainsi « ressenti<e> et expérimenté<e> comme une compulsion, comme l’effet d’un élan irrésistible »¹⁵.

¹¹ *Ibid.*, p.10.

¹² *Ibid.*, p.92.

¹³ *Ibid.* p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p.11.

¹⁵ *Ibid.*, p.25.

Le dessin tire son sens du moment de son apparition, car son tracé est déjà une approche du monde, une modalité du toucher. Le toucher, contrairement au pouvoir contemplatif de la conscience, révèle une manière d' « être au monde » qui présente le moment où la main – dans son mouvement spontané – inscrit la forme dans le champ du réel. Le toucher réduit la distance, mais il ne la fait pas disparaître : il exprime plutôt un état d'approche, d'attente qui dure aussi longtemps que dure le mouvement, un geste d'approche continuellement en suspens.

* * *

On pourrait dire que le dessin ne fait qu'accentuer la vérité de l'image qui ne peut pas être expliquée par le logos discursif. Car sa signification est intimement liée à sa réalité matérielle, au geste par lequel il vient à apparaître. Gottfried Boehm a montré en quel sens l'image appartient en réalité au domaine de la monstration. Or, comme il le note, toute image, en tant qu'expression déictique, présuppose un corps auquel elle est présentée, ainsi qu'un corps dont elle émane. L'image est plus proche du geste que de l'argument discursif.

Dans leur lien matériel avec le monde, les images nous guident vers la signification dans son expression première : un champ originaire de sens qui s'étend loin au-delà du logos prédicatif. En ce sens, elles sont moins – et pourtant plus – que la langue. Car leur logique n'est pas celle des signes. En opérant entre relation et conjonction, les images nous amènent au premier sens du mot logos, au *legein* dont la signification est originellement double : la parole, mais aussi la connexion, le rassemblement. Penser l'image signifie, selon Boehm, penser l'unité toujours « en tension entre l'œil, la main et la bouche »¹⁶.

¹⁶ Emmanuel Alloa (ed.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 39.

* * *

Mais en touchant à la dimension corporelle de l'image dessinée, à sa réalité gestuelle qui appartient au présent sans finalité, nous touchons du même coup au monde animal. Car la réalité des animaux se définit par sa sensibilité, par sa non-discursivité et par sa mutation perpétuelle. À suivre Bailly, le monde des animaux est traversé par les traces que les animaux laissent en errant sur leur territoire – traces comparables à celles laissées par la main sur la surface de papier. Le mouvement définit les animaux, qui se déplacent perpétuellement comme les passeurs en établissant « l'ensemble des choses qui sont en vie comme un tressage infini de visible et de caché »¹⁷. Cette belle métaphore suggère un dessin, un geste de sensibilité entre visibilité et invisibilité. Plus encore, pour Bailly, le monde des animaux est décrit par des verbes. Des verbes qui définissent le mouvement et l'action dans un présent étendu, perpétuellement renouvelable¹⁸. C'est cette pulsion animale parcourant le monde qui correspond au geste d'inscrire des formes sur le papier. Dans le mouvement des animaux, « on peut déjà voir les formes, un phrasé infini de formes, naître et se déployer »¹⁹. Le geste du dessin comme le mouvement des animaux, dans leur *poïein*, sont des tendances corporelles, des élans en temps présent qui ne sont soumis à aucune forme *a priori*, mais plutôt à une (re)formation perpétuelle.

* * *

Ce mouvement qui inscrit l'image selon Nancy est au plus proche du surgissement rythmique du sens chez Didi-Huberman — le sens toujours en (trans)formation, toujours

¹⁷ Jean-Christophe Bailly, *Le Parti Pris Des Animaux*. Paris, C. Bourgois, 2013. p. 26.

¹⁸ *Ibid.* p. 46.

¹⁹ «*Ibid.* p.40.

en mouvement dialectique, qui semble ancré autant au présent qu'à l'autrefois. Didi-Huberman, suivant l'approche théorique de Walter Benjamin, perçoit l'image artistique comme une image dialectique. « Aura » est le terme que Benjamin introduit dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*²⁰ afin de désigner l'expérience singulière de l'œuvre d'art authentique. Il s'agit d'une expérience qui se rapporte à une distance, en quelque sorte religieuse, entre l'objet de contemplation et le spectateur. Pour Benjamin, cette distance est nécessaire pour une véritable expérience esthétique.

Pour Didi-Huberman, le déclin de l'aura benjaminienne à l'époque contemporaine ne correspond pas nécessairement à sa dissolution. Il s'agit plutôt d'une transformation : « Déclin, chez <Benjamin>, ne signifie justement pas disparition. Plutôt : un détour vers le bas, une inclinaison, une déviation, une inflexion nouvelles »²¹. Si dans le passé l'aura concernait principalement des œuvres d'origine religieuse, la distance introduite se rapportant à quelque forme de spiritualité, à une source d'adoration, dans le cas de l'art d'aujourd'hui elle est entendue comme cet élément dialectique des images « qui nous surplombent ou nous tirent vers le bas, qui nous “regardent” ou nous laissent atterrés »²². Enfin l'image authentique, c'est-à-dire l'image qui nous concerne et qui nous pose des questions, nous sidère à travers sa surdétermination et sa relation particulière avec le temps. Cette relation lie en ramifications multiples le passé et le présent : l'image éveille des représentations situées historiquement. La temporalité de l'image apparaît comme une temporalité qui nous dépasse : face à l'image qui survient, c'est le spectateur qui devient l'élément temporaire et fragile de cette relation.

Dans son livre *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Didi-Huberman cite l'exemple de la peinture moderniste comme une forme d'art où l'aura réapparaît. La peinture et les dessins de Barnett Newman sont présentés comme un

²⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps : Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p.234

²² *Ibid.*

champ de formes définies à travers une tension dialectique, une inquiétude continue, un entrelacement rythmique du présent avec le passé qui fait apparaître ce que Didi-Huberman qualifie lui-même d'« affinités électives »²³, par opposition à une approche linéaire de l'histoire. « L'image est hautement surdéterminée : elle joue, pourrait-on dire, sur plusieurs tableaux à la fois », sans jamais présenter une signification stable. L'artiste du présent crée en se référant à des formes du passé, dans une forme de mémoire de l'origine qui se récupère pour être déconstruite, c'est-à-dire pour être reconstruite dans des formes qui se rapportent au présent : « Produire une image dialectique, c'est faire appel à l'Autrefois, c'est accepter le choc d'une mémoire en refusant de se soumettre ou d' "en revenir" au passé [...]. C'est critiquer la modernité (l'oubli de l'aura) par un acte de la mémoire, et c'est en même temps critiquer l'archaïsme (la nostalgie de l'aura) par un acte d'invention, de substitution, de dé-signification essentiellement modernes »²⁴. Cette pensée de l'origine n'a rien à voir avec une nostalgie du passé. Tout au contraire, il « concerne exactement la collision féconde du Maintenant avec un Autrefois inattendu, réinventé ; qui n'a rien à voir avec une visée de restauration ou de 'renaissance', mais qui porte exactement l'enjeu d'une modernité radicale »²⁵. C'est dans cette perspective que la peinture abstraite de la première moitié du vingtième siècle se présente comme une réapparition critique de l'aura. Ainsi, quand Newman utilise des termes comme « extase », « désir », « terreur »²⁶, ce n'est pas pour revenir à une peinture primitive ou religieuse. Il s'agit plutôt de déconstruire l'histoire d'art comme un parcours linéaire, afin de mettre en avant le « rapport qu'un artiste *maintenant* entretient avec le passé (l'origine-source) ». Finalement, « l'origine en tant qu'elle n'est pas le passé révolu, fût-il fondateur, mais au contraire le rythme haletant, fragile, le double régime dynamique d'une historicité qui, sans relâche, jusque dans notre propre présent demande à être

²³ *Ibid.*, p.124.

²⁴ *Ibid.*, p. 242.

²⁵ *Ibid.*, p.246.

²⁶ *Ibid.*, p.246.

reconnue d'une part comme chose qui est par la même inachevée, toujours ouverte »²⁷. Telle est la force de la mémoire dans l'image – mémoire « qui n'est pas exactement le passé »²⁸, mais plutôt une apparition, une possibilité du passé au présent.

* * *

La mémoire de l'image – contre l'idée d'une histoire comme fil continu – est cette force qui nous reconduit vers l'origine archaïque de toute image. Cette origine surgit soudainement, sous la forme d'un réveil qui renverse toute interprétation antérieure. Cette mémoire fait partie de la nature de l'image. Sans jamais répondre à des discours axiomatiques, l'image donne naissance à toujours plus de ramifications d'un sens silencieux. Et c'est dans ce silence plein de sens que l'image se rapproche de l'animal qui, comme autre, nous regarde sans parler et nous montre du doigt les origines de notre humanité. L'animal devient le symptôme de l'humain – un accident qui inquiète la stabilité en déplaçant la signification et en ouvrant des possibilités en train de naître. L'animal comme l'image ouvrent la signification de l'humain. Tous deux illustrent la perte des repères et celle d'une signification stable et univoque. « L'image crée en nous, dans nos savoirs, des ouvertures »²⁹. La même constatation vaut pour le regard animal. « Ouvrir en ce sens vient à parler en termes de processus, plutôt qu'en termes de choses fixes, formation plutôt que de forme close³⁰. » Chaque image artistique et chaque interrogation sur l'animalité de l'humain sont des champs dialectiques ouvrant la

²⁷ *Ibid*, p.235.

²⁸ *Ibid*, p.37.

²⁹ Maud Hagelstein, « George Didi-Huberman : une esthétique du symptôme », *Δαίμων, Revista de Filosofia*, n.34, 2005, p. 95.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 161.

signification : ils l'inquiètent³¹. Troublée, la signification reste « toujours en mouvement, toujours tendant vers l'infini, ce "sans fin" (*Unendliche*) »³².

La mémoire est cette force originaire au sein de l'image qui lie le présent au passé, cette signification toujours métamorphosée qui nous mène vers la souveraineté d'un logos autre – un logos qui, même s'il ne répond pas, a tant de choses à nous dire.

³¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, *op.cit.*, p. 136.

³² *Ibid.*

Bibliographie :

Agamben, Giorgio, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Paris, Editions Rivages, 2006

Alloa, Emmanuel (ed.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2011.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Parti Pris Des Animaux*. Paris, C. Bourgois, 2013.

Bailly, Jean-Christophe, *Sur la forme*, Paris, Manuella Editions, 2013.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

Derrida, Jacques, Roudinesco, Elisabeth, *De Quoi Demain..., De Quoi Demain...*, Paris, Flammarion, 2003.

Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le Temps : Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.

Mouriki, Aleka, « Εισαγωγή » [Introduction], dans Maurice Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* [*Le doute de Cézanne - L'Œil et l'Esprit*], trad. A.Mouriki, Athènes, Nefeli, 1991

Articles :

Garrido, Juan-Manuel, « L'Animalité de l'être », *Le Portique* [Online], 23-24, 2009. En ligne à partir du 28 April 2010, consulté le 16 Juillet, 2016. DOI : <http://leportique.revues.org/2435>.

Hagelstein Maud, « George Didi-Huberman : une esthétique du symptôme », *Δαίμων*,
Revista de Filosofia, n.34, 2005, 81.96.