

L'INVISIBLE DU VISIBLE
THE INVISIBLE PART OF IMAGES
(O INVISÍVEL DO VISÍVEL)

Luc Bachelot

Vol. XIV | n°27 | 2017 | ISSN 2316 8412



L'invisible du visible¹

Luc Bachelot²

Résumé: Ce travail tente une analyse ontologique de l'image visant à expliquer son omniprésence dans l'histoire de l'humanité. En effet, il n'existe pas de société qui ait ignoré les images. Même celles qui les ont condamnées avec vigueur, en agissant ainsi, ne faisaient que souligner l'importance qu'elles leur accordaient. Les images ont donc suscité des passions aussi bien négatives (condamnation théorique, interdiction pratique, iconoclasme, etc.) que positives (amour des images, de la représentation, etc.). On défend ici l'hypothèse que ce qui est au fondement de l'image, c'est sa capacité à faire le lien entre le visible (ce qui se donne effectivement à voir dans l'image) et l'invisible (tout ce qui ne s'y voit pas, mais vers lequel on se tourne pour interpréter). En effet, aucune description aussi détaillée qu'elle puisse être n'en épuise la signification. C'est dire que ce qui n'est pas dans l'image compte autant, sinon plus, que ce qui s'y trouve. Pour étayer cette démonstration, on s'appuie à la fois sur la très suggestive documentation de la Mésopotamie ancienne et sur certaines créations emblématiques de l'art contemporain à la lumière de deux des courants de pensée qui ont marqué le XXe siècle, la psychanalyse et la philosophie de Jacques Derrida (1930-2004).

Mots clés : Mésopotamie, image, visible, invisible, philosophie.

Abstract: This paper tries an ontological analysis of the images in order to explain its omnipresence in the history of humanity. It is a fact that there is no society that has ignored images. Even those which vigorously condemned them, in doing so, simply emphasized the importance they attached to them. The images have thus aroused both negative passions (theoretical condemnation, practical prohibition, iconoclasm, etc.) and positive ones (love of images, representation, etc.). Here, we defend the hypothesis that what is at the basis of the image is its capacity to link the visible (what is actually seen in the image) and the invisible (all what one cannot see, but to which one turns to interpret this image). Indeed, no description as detailed as it may be exhausting its meaning. This means that, what is not in the image counts as much, if not more, than what is there. To support this demonstration, we rely on both the very suggestive documentation of ancient Mesopotamia and on some emblematic creations of contemporary art in the light of two of the schools of thought that marked the twentieth century, psychoanalysis and the philosophy of Jacques Derrida (1930-2004).

Keywords : Mesopotamia, image, visible, invisible, philosophy

¹ Le texte de cette conférence a été publié en français dans l'ouvrage *L'arte nel vicino oriente antico, bellezza, rappresentazione, espressione* : atti del Convegno internazionale, Milano, 12 marzo 2005, Milano, Edizioni Ares (2006). Je remercie Mme Terzi de m'avoir invité à parler de l'art mésopotamien au *convegno* de Milan et pour son accueil chaleureux. Ma reconnaissance va aussi au Pr. Frederick Mario Fales (Université de Udine) qui a sollicité mon intervention et au Dr. Massimo Forlanini pour son efficacité et sa bienveillance dans la préparation des conférences.

² Chercheur au *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) - UMR 7041- Archéologie et Sciences de l'Antiquité-Nanterre. Archéologue travaillant sur les cultures anciennes du Proche et Moyen-Orient, a participé ou dirigé des missions archéologiques en Iran, en Iraq et Syrie. Outre les travaux de terrain et la publication des résultats de fouilles, a développé ses recherches dans le champ de la théorie des images. Avec la philosophe Florence Begel, a animé au Collège International de Philosophie (Paris) durant trois ans un séminaire « Rencontre philosophie et archéologie » sur le thème *L'image à l'origine de la communauté*. A été responsable de l'un des Thèmes transversaux de l'UMR Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn- Maison de l'Archéologie – Nanterre) qui avait pour titre : « Images, Textes et Sociétés ». Dans ce cadre-là a codirigé (2004-2010) avec Claude Pouzadoux (MCF-Paris X) un séminaire mensuel : « La peur des images ».

Resumo: Este trabalho tenta realizar uma análise ontológica da imagem visando a explicar sua onnipresença na história da humanidade. De fato, não há sociedade que tenha ignorado as imagens. Mesmo aquele que as condenaram com vigor, ao agirem assim, não faziam nada mais do que sublinhar a importante que atribuíam a elas. As imagens suscitaram então paixões tanto negativas (condenação teórica, interdição prática, iconoclasma, etc.) quanto positivas (amor pelas imagens, pela representação, etc.). Defende-se aqui a hipótese de que aquilo que está no fundamento da imagem é a sua capacidade de fazer a ligação entre o visível (aquilo que efetivamente se dá a ver na imagem) e o invisível (tudo aquilo que não se vê nela, mas na direção de que nos voltamos, para poder interpretá-la). De fato, nenhuma descrição, por mais detalhada que possa ser, esgota a significação dela. Implica dizer que aquilo que não está na imagem conta tanto quanto, senão até mais, do que aquilo que se encontra nela. Para balizar esta demonstração, apoiamos-nos sobre a documentação muito sugestiva da Mesopotâmia antiga e sobre certas criações emblemáticas da arte contemporânea, à luz de duas correntes de pensamento que marcaram o século XX, a psicanálise e a filosofia de Jacques Derrida (1930-2004).

Palavras-chave: Mesopotâmia, imagem, visível, invisível, filosofia

SILENCE, ON REGARDE...

Une série d'exposés circonstanciés, précis et bien documentés ont précédé cette intervention. Sans être nécessairement moins sérieux, les propos qui vont suivre seront infiniment plus légers et, pour cela, on voudra bien leur pardonner de voler au-dessus des millénaires et des continents. N'est-ce pas, après tout, le passe-droit institutionnellement accordé aux archéologues de sauter par-dessus l'espace et le temps, de s'envoler³?

Mais, que ce survol (**fig. 1 à 9**), pour une fois, respecte le mot d'ordre: Silence⁴!

Les conférences sur les images s'enchaînent depuis toujours, ou presque, elles sont donc légions. À bien y penser et à bien des égards, elles n'en sont pas moins incongrues. Le plus souvent, on montre des images et on en parle. Cette scène se joue quotidiennement dans les musées, les universités et tous les lieux où s'exposent et où tentent de s'expliquer les œuvres d'art. Mais, en ces occasions, se souvient-on seulement que leurs auteurs les ont d'abord destinées, non à un discours, mais à un regard? Rarement, il faut en convenir... Pourtant, à rester au plus près de l'étymologie, on devrait accorder à une conférence le droit de faire l'économie de la palabre. En effet, la conférence n'est-elle pas simplement le port ou le transport (lat: *cum fero*) avec – ou auprès de – la chose qui peut, sans difficulté aucune, s'exposer sans parole? C'est à cette expérience, à la fois simple mais rarement entreprise, que nous avons invité d'abord les auditeurs de ce *convegno* et les lecteurs maintenant, avant de reprendre la voie et la voix du commentaire. Regarder sans intervenir, voir, ne faire que voir, telle fut la leçon des Grecs, celle de l'attitude théorique par définition (du

³ Ce privilège mériterait bien sûr un examen critique attentif, sans doute particulièrement éclairant.

⁴ Lors de la conférence donnée à ce *convegno*, l'assistance a vu défiler devant ses yeux une série de douze images que n'accompagnait, pour une fois, aucun commentaire... Nous ne donnons pour la publication de ces actes que neuf d'entre elles.

grec *théôrein* être au spectacle). De cette racine nous vient également le mot théâtre, ce lieu « où l'on ne peut que regarder sans intervenir » (Brague 2005, p. 7-11).

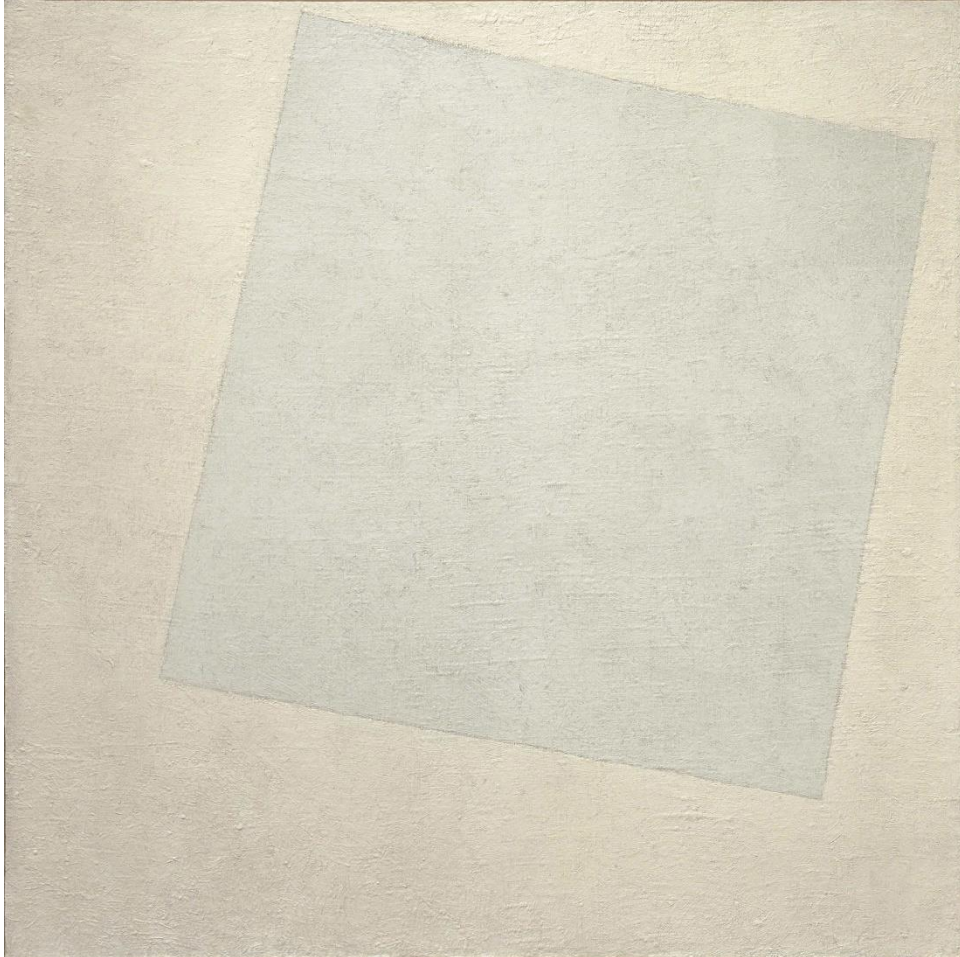


Fig. 1: Carré blanc sur fond blanc, de Kasimir Malevitch, 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, The Museum of Modern Art, New-York. (Photo libre de droit. Internet: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png))

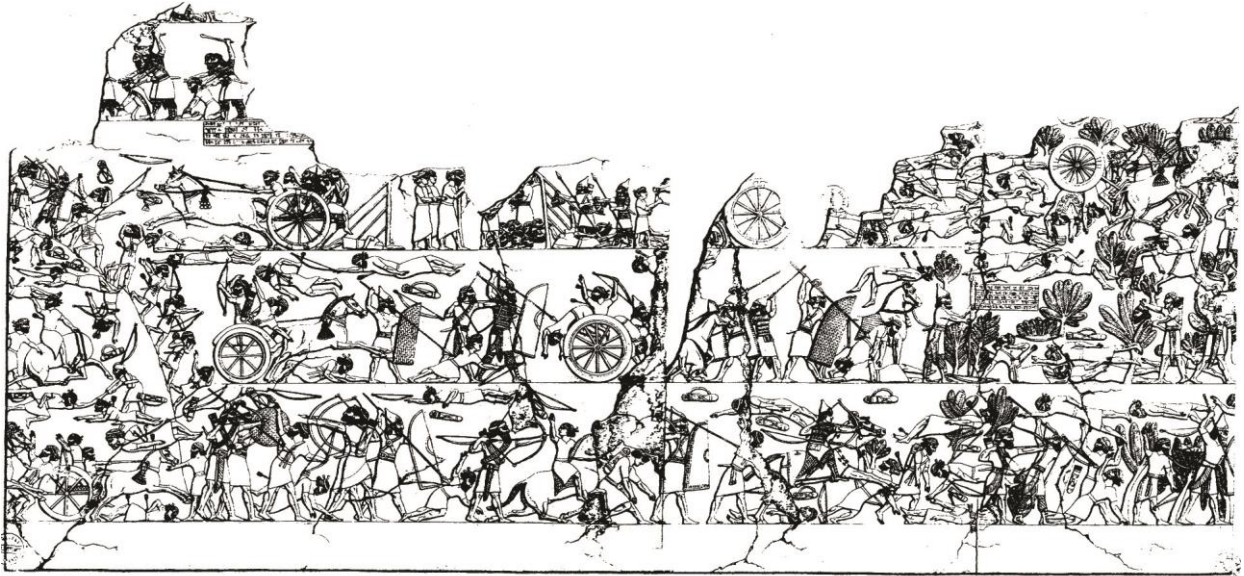


Fig. 2: Pièce XXXIII du palais de Sennacherib à Ninive (règne d'Assurbanipal). Bataille menée par les armées de d'Assurbanipal contre les Elamites sur les bords de l'Ulai et la mort du roi élamite; partie gauche et centrale de la scène (Libre de droit, d'après Layard A. H. 1849).



Fig. 3: Pièce XXXIII du palais de Sennacherib à Ninive (règne d'Assurbanipal). Bataille menée par les armées de d'Assurbanipal contre les Elamites sur les bord de l'Ulai et la mort du roi élamite; partie droite de la scène (Libre de droit, d'après Layard A. H. 1849).



Fig. 4: Détail de la figure 2: le roi élamite se sauvant (Libre de droit, d'après Layard A. H. 1849).



Fig. 5: Détail de la figure 3: Mise à mort du roi élamite (Libre de droit, d'après Layard A. H. 1849).

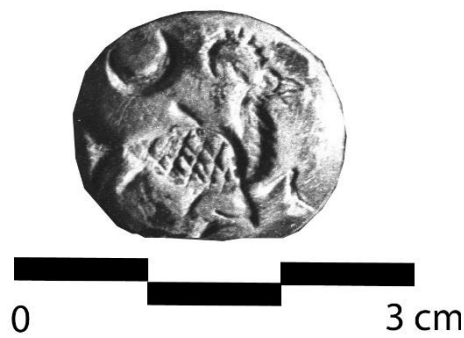


Fig. 6: Un Suhumashu. Sceau de Tell Shiukh Fawqani, VIIe s. av. J.-C. (Photo L. Bachelot).



Fig. 7: Emblème du Dieu Sin. Sceau de Tell Shiukh Fawqani, VIIe s. av. J.-C. (Photo L. Bachelot).

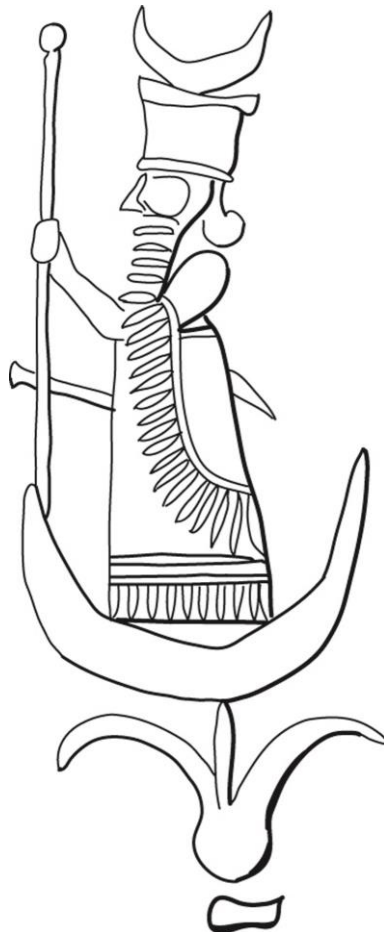


Fig. 8: Représentation du dieu Sin. Détail d'un cylindre néo-babylonien, d'après J. Black et A. Green. *Gods, Demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. London, British Museum Press, 1992.



Fig. 9: Projet d'image de Marguerite Duras, pour un film qu'elle ne tourna jamais.

Après le vol ou le survol silencieux de ces œuvres, de ces mondes, il faut revenir à notre propos, au propos simplement, à la parole donc. Outre le plaisir de la vue, outre également la continuité et l'unité temporelle de cette expérience du survol, quelle cohérence y a-t-il dans cette suite hétéroclite d'images? Quelle justification avancer pour ce rassemblement de toutes ces époques et de tous ces styles? À cette collection on trouvera, nous le verrons, plus, beaucoup plus de cohérence qu'il n'y paraît. Cette dernière se tient dans ce que l'on pourrait appeler *l'invisible*: le terme initial du titre de cette communication. L'image conduit qui la regarde au-delà de ce qu'elle montre, au-delà de ce qu'elle fait voir, et le pousse donc vers l'inconnu, l'invisible. Ce dernier engendre la passion, elle-même faite de l'excès, de l'exceptionnel. À ce qui excède l'expérience ordinaire, l'extraordinaire ouvert par la perception de l'image, répond l'excès de la passion. Sur la nature et les effets de ces deux excès, noués par l'image, portera l'examen.

LA PASSION DES IMAGES

Si le silence devant les images requiert un véritable effort, c'est qu'elles n'intéressent pas seulement: elles préoccupent. Leur présence obtuse demeure indéfiniment mais, se prêtant à toutes les interprétations, ne se donne totalement dans aucune. Nul commentaire, nulle exégèse, aussi savant soient-ils, ne permettent de les saisir entièrement. En revanche, elles, nous saisissent toujours. Elles sont toujours

là, toujours déjà là et surprenantes, même quand leur intrusion dans notre monde personnel n'intervient qu'après la suite, potentiellement sans fin, des discours interprétatifs dont nous pouvons avoir connaissance. Tout se passe comme si ces explications avaient trouvé leurs destinataires, amateurs impatients de savoir, mais pas vraiment atteint leur destination: la compréhension de ceux qui les regardent. Penser aux images, penser les images, tenter de capter la pensée dans les images (si même il y en a...) est, pour quiconque s'y adonne, un voyage sans fin. On ne peut que le poursuivre toujours avec le même étonnement, la même surprise, la même fascination que font naître ces millions d'objets que, sous toutes les latitudes et à toutes les époques, on n'a cessé de produire, de diffuser, d'examiner, d'interroger, d'aimer et, plus radicalement encore, de chérir, c'est-à-dire d'en faire l'objet d'un amour exclusif ou symétriquement de haïr.

Pour les modernes, malgré les craintes ou la peur⁵ même qu'elle peut susciter chez eux et que nous évoquerons plus loin, l'image reste un accès privilégié à ce que les Grecs appelaient la beauté. Et l'on sait depuis Platon que cet accès, si l'on veut bien suivre les conseils de la prêtresse Diotime en mettant ses pas dans ceux du dieu Amour (Eros), conduit au monde des Idées⁶. Cependant, croire au monde des Idées platoniciennes n'est pas indispensable pour prendre toute la mesure de la passion que peuvent déclencher les images. Et puisque nous sommes en Italie, revenons à ce qui fut la source de tant de récits, de tant de rêves, mais aussi de toute une tradition savante... Pompéï. Rappelons, entre mille histoires possibles, celle de la passion pour l'image qui eut pour cadre ce lieu si fameux et que Freud (1907; 1912)⁷, à la suite de Jensen (1903), utilisa pour illustrer sa théorie du refoulement. Il s'agit de l'histoire d'un jeune archéologue, Norbert Harnold, qui tomba amoureux de la statue de marbre ancienne de Gradiva, au point de ne voir dans la jeune femme réelle et éprise de lui qui l'attendait que l'apparition fantomatique de la statue ancienne qu'il admirait⁸. Autres exemples de passion amoureuse pour l'image, célèbres pour avoir marqué l'imaginaire collectif: celui de Pygmalion tombant amoureux de la statue d'Aphrodite et bien sûr celui de Narcisse amoureux fou de sa propre image, reflétée sur la surface argentée d'une pièce d'eau... Les exemples de ces amours abondent dans les mythologies, les littératures. Cette passion des hommes pour les images se fond et se confond avec leur passion amoureuse, que celle-ci ait pour objet des êtres humains ou des divinités. Au panthéon si humain de la Grèce ancienne, ces passions faisaient partie de l'ordre naturel et ne posaient donc aucun problème d'ordre métaphysique. Pour Platon, en revanche, elles étaient éminemment dangereuses, car les images, du moins quand elles se faisaient simulations ou simulacres, travestissaient, masquaient le

⁵ Ce thème de « La peur des images » a fait l'objet, en 2005, d'un séminaire à la Maison de l'archéologie et de l'ethnologie, René Ginouvès, de Nanterre (la MAE), animé par Claude Pouzadoux et l'auteur. Un résumé des interventions à ce séminaire est disponible sur le site de la MAE à l'adresse suivante : www.mae.u-paris10.fr.

⁶ Pl. *Sym.* 210-212. L'édition et la traduction des textes de Platon ici utilisés sont, sauf indications différentes, celles de Léon Robin 1950, dans *Platon, œuvres complètes*, T. I et II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

⁷ *Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »*, Leipzig et Vienne, Heller. Texte de la première édition avec adjonction d'un supplément (Nachtrag) de 87 pages. Pour la traduction française : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, P. Arbex et R.-M. Zeitlin, 1986 col. Folio essais, Paris, Gallimard. Ce dernier volume comprend également la traduction du texte de W. Jensen. Voir la note suivante.

⁸ Pour un commentaire de l'analyse du conte de W. Jensen qu'a menée S. Freud, voir, Rancière (2001).

monde des Idées. Les images devenaient des idoles⁹, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Avec l'apparition du monothéisme mosaïque aucune représentation ne pouvait être à la mesure de l'être divin. Pouvait-on sereinement faire du dieu une simple image puis, par un retournement presque inévitable, faire rapidement de cette image un dieu? L'épisode biblique du « veau d'or » nous rappelle que, pour l'avoir fait, les Hébreux encoururent la colère divine¹⁰.

Néanmoins, comment concevoir « Dieu » en dehors de tout système de représentation, comment donc se le « représenter », en dehors de toute production d'image? Car sans système de représentation, dans tous les sens du terme, aucune production d'image n'est possible. Il fallut donc opérer une double distinction entre images et images et entre les attitudes qu'il convenait d'avoir envers ces différentes catégories. Cette opération se fit au cours de ce que l'on appela pudiquement « la querelle des images », à Byzance, au cours du VIII^e siècle de notre ère. On opposa alors vénération et adoration. Ainsi vénère-t-on des icônes qui rappellent la présence divine et ne servent que de support au croyant, de point d'appui pour une élévation vers une divinité qui se trouve bien au-delà. L'idole au contraire serait l'objet d'un culte pour elle-même. C'est elle-même qui serait l'objet de la dévotion... l'« idolâtrie »¹¹. « La guerre des images » à Byzance a laissé dans l'histoire une trace sanglante qui n'eut jamais et nulle part d'équivalent. Sous les règnes de Léon III (714-741) et de Constantin V (741-775)¹² se multiplièrent, contre les iconophiles, persécutions et meurtres. Pour être bien connu et régulièrement évoqué ce moment ne doit pas être banalisé. Il reste absolument emblématique du fonctionnement des images et des terribles effets qu'il peut avoir. Il ne s'agit aucunement d'un épisode particulier, exceptionnel, d'un accident, mais de la conséquence prévisible des rapports passionnels enchaînant les hommes à leurs images. Ces dernières sont dotées d'une efficacité qui conditionne les rapports que leurs utilisateurs entretiennent avec elles et entre eux.

Mais la violence ne se manifeste pas seulement dans la rue, elle agit aussi dans et sur les esprits. Il suffit d'examiner, encore une fois, la condamnation platonicienne des images, accusées de tromperie,

⁹ Pl. *Sph.* 236c. L'Étranger : « Voilà donc les deux espèces que je disais exister dans l'art de produire des simulacres (*eidolopiikè*) : un art de la simulation (*eikastikè*) et un art de l'apparence illusoire (*phantastikè*) ».

¹⁰ V.T. *Ex.* 32, « Le Seigneur frappa donc le peuple pour avoir entraîné Aaron à fabriquer le veau d'or », dans *La Sainte Bible*, version établie par les moines de Maredsous, 1968.

¹¹ La distinction entre adoration et vénération fut établie par Jean Damascène, 730 « Discours contre ceux qui rejettent les images », III, 16, 26, dans Darras-Worms (1994, p. 76-81). Voir à ce sujet Lavaud (1999, p. 29 et 217 ; 38-41). Cité par ce dernier, voir également Marion (1977). Il faut néanmoins souligner que la distinction de Jean Damascène s'appuie globalement sur la distinction déjà faite par Platon entre idole et icône.

¹² Pour une étude récente qui relate les faits et traite avec précision des enjeux philosophiques et théologiques de cette question qui a engendré un corpus de texte considérable, voir Michaud (2002), notamment le chapitre II : « Images en pièces », p. 41-129. L'essentiel de la bibliographie est citée dans cet ouvrage.

simulacre et faux-semblant. Celui qui fait des images est logé à la même enseigne que le poète ou le dramaturge¹³, qui doit être exclu de la cité idéale, imaginée par le philosophe¹⁴.

Passions positives, on l'a vu, autant que négatives, amoureuses ou meurtrières, des hommes entre eux et des hommes pour leurs images. Phénomène tout à fait étonnant de celui qui éprouve à l'encontre d'objets, fussent-ils sortis de ses mains, les mêmes sentiments que s'il s'agissait de personnes. Pourtant les images ne sont jamais que des objets inertes, sourds et aveugles, matière transformée, façonnée, taillée, manipulée par des artisans. Cette dernière n'est devenue image, que sous la main, le marteau, le ciseau ou le couteau de celui qui a décidé de lui donner forme. Difficile d'imaginer dépendance plus absolue et pourtant force est de constater que, devant elles, on se sent plus dominé que dominant... On s'interroge, on s'inquiète, on se perd en conjectures, on pâtit, ce qui veut dire souffrir, le prix de la passion. D'où vient donc l'étrangeté de ce comportement qui n'a d'égale que l'étrangeté de ces images à leur monde. Les images se sont échappées des mains de celui qui les a façonnées, fait exister et lui sont à proprement parler devenues étrangères. Venues d'un lointain, d'un ailleurs qu'il n'a jamais connu, jamais vu, de l'invisible... L'antinomie s'impose ici dans toute sa brutalité.

L'image entre le plus de visibilité et les figures de l'invisible

En effet, rien ne semble davantage relever du visible que l'image. L'image serait faite pour faire voir autant que pour être vue. La déclaration de Paul Klee: « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » est devenue un axiome de toute la réflexion sur l'image. Le propre de l'image serait donc de rendre visible même ce qui, pour une raison quelconque, échapperait à la vue, ou en serait momentanément soustrait. On remarque mieux, en effet, dans la nature ce que l'on a déjà vu dans un tableau. Mais nous savons bien que pour le plus grand nombre, le spectacle de la nature n'a pas attendu d'expérience esthétique pour émouvoir. Mais même dans ces cas, on peut dire que l'image est une doublure du visible, une démultiplication de la visibilité du visible. Avant donc que puisse s'exercer cette capacité de l'image à tirer du côté de la visibilité ce qui n'y serait pas, pas encore ou plus, elle a la possibilité de redoubler, même de façon partielle, la nature. Ce qui se voit dans l'image, mais qui existe aussi en dehors de ses limites, serait rendu, par elle et en elle, plus visible. Effet de loupe bien connu... L'image cadre le visible et, en lui imposant des limites, capte le regard, l'oriente, le canalise sur un champ restreint pour l'attacher à un fragment de réalité, le temps au moins de la perception. Objet élu, sélectionné, soumis au grossissement de la loupe que constitue le choix

¹³ Pl. *Rep.* X, 600-601 : « Tenons donc pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou tout autre chose, ne sont que des imitateurs d'images et qu'ils n'atteignent pas la vérité, et c'est ainsi qu'un peintre, comme nous le disions tout à l'heure, fera sans rien entendre lui-même à la cordonnerie, un cordonnier qui paraîtra véritable... » Trad. Émile Champy, 1967, Platon, *La république* X, 600 e et 601 a. Œuvres complètes T. VII, Paris, Les belles lettres.

¹⁴ Pl. *Rep.* X, 607 b : « Voilà, repris-je, ce que je voulais dire, en revenant à la poésie pour me justifier d'avoir précédemment banni de notre république un art aussi frivole: la raison nous en faisait devoir ».

même que l'on fit de lui, il est investi d'un pouvoir (celui de capter le regard) qu'il n'avait pas avant d'être le sujet de l'image. Changement spectaculaire de statut de l'objet en sujet. D'objet passif du monde, il est devenu sujet, armé de potentialités considérables qui mobilisent chez le spectateur, une sensibilité, qui font naître une attente, confiante ou craintive, souvent de quelque chose d'indéterminé. Ce pouvoir de mettre en éveil en fait un sujet éminemment actif. Il acquiert, dès lors un surcroît de visibilité, celle qu'il anticipe, qu'il imagine et qui s'ajoute à celle qui est manifeste. L'image et le visible sont donc dans un rapport de quasi identité. L'antinomie à l'instant évoquée se dresse encore et toujours: celle de cet invisible toujours accroché au visible.

Que peuvent donc être les figures de l'invisible dans une production faite par et pour la visibilité? L'invisibilité du visible est ce à quoi est nécessairement exposé tout spectateur d'image. Ce qui frappe, qui tourmente, dans l'image, est ce qui ne s'y voit pas.

– Qu'a donc « voulu dire » ce peintre, ce dessinateur ou ce sculpteur, justement sans choisir et sans doute sans pouvoir le dire, le dire, avec des mots en tout cas, mais au prix d'un travail acharné souvent?

– Ce que l'on reconnaît immédiatement? le coucher de soleil, les personnages, les scènes dans la représentation figurative ou les figures géométriques, les teintes diffuses et mélangées de la peinture abstraite ?

– Non, bien sûr!

– Quelles étaient alors ses intentions?

– Pas sûr qu'il en ait eu?

Se mettre en quête de ses raisons, et plus encore de la raison, qui le fit produire cette image-là et de cette façon précise, c'est évidemment courir vers un horizon qui ne cesse de reculer. Mais l'impossibilité de la réponse ne parvient jamais à décourager le questionnement. Dans quelle situation nous trouvons-nous alors? Celle de l'inconfort, de l'inquiétude, de la peur parfois... car l'image installe dans notre appréhension du monde un principe de discontinuité.

LE MONDE EN MORCEAUX

Elle est source d'interrogations, ouverture sur un inconnu, une béance. La discontinuité brutalement et profondément taillée dans le monde où nous vivons, la faille invisible qui peut sous nos pieds s'ouvrir à tout moment, tel est bien le risque auquel nous expose la perception de l'image. Dans l'espace, pour nous rendre quelque part, nous nous déplaçons et, pour nous déplacer, notre regard doit se décoller de l'immédiate proximité, car nous ne pouvons avancer qu'en voyant où nous allons mettre les pieds, où précisément nous allons porter le pas, les tout prochains d'abord, puis les suivants et les plus lointains encore, jusqu'à notre destination finale que nous pouvons, sinon toujours apercevoir, du moins imaginer ou anticiper

car, entre notre position actuelle et notre destination, nous élaborons la vision d'une continuité du chemin tracé sur un espace homogène. C'est la visée de notre destination qui nous permet d'avancer. Le même processus est d'ailleurs en jeu dans toutes les sphères d'activité, y compris les plus abstraites: c'est, par exemple, le résultat escompté qui nous fait travailler. Pour agir, nous devons bâtir un monde continu; construction qui apparaît même comme la condition de possibilité de toute action. Le monde, pour être habitable, doit être doté d'un minimum d'unité, de continuité. L'image, au contraire, est la manifestation de la discontinuité même. Elle renvoie toujours à ce qui n'est pas elle. Ne sachant pas vraiment ce qui en elle se manifeste et pourquoi, elle introduit une rupture, une solution de continuité, source d'interrogation, si ce n'est d'angoisse. Un certain nombre d'œuvres mésopotamiennes manifestent avec éclat cette fragmentation de l'espace comme du temps que produit l'invisible, à l'infini démultiplié, par tous les vides de l'image et les manques qui s'y logent.

À titre d'exemples, trois d'entre elles seront très rapidement analysées.

a- Les reliefs de Ninive

Les rois assyriens du IX^e au VII^e siècles av. J.-C. firent construire, dans leurs capitales, de vastes palais, lieu de résidence du souverain, mais aussi lieu de l'administration de l'empire, lieu du pouvoir. Ils en décorèrent les salles principales de bas-reliefs qui couraient sur toute la longueur des murs. Les programmes iconographiques appliqués à ces immenses murs d'images étaient composés pour l'essentiel de représentations du roi dans l'exercice de ses fonctions: la conduite de la guerre essentiellement, qui, dans le contexte assyrien, est un devoir imposé par la divinité tutélaire, la chasse qui n'est qu'une métaphore de la guerre, et, dans une bien moindre mesure, le culte et quelques scènes de construction¹⁵. Les scènes guerrières renvoient toujours à des batailles qui eurent lieu réellement. Examinons le relief de la chambre XXXIII du palais de Sennachérib (704-681 av. J.-C.) à Ninive. Les détails précis abondent dans ces représentations et les inscriptions portées sur l'image même nous décrivent ce qui est représenté. Sur ce relief, il s'agit de la bataille de Tell Tuba sur les bords du fleuve Ulay, frontière naturelle entre l'Elam (Iran du sud-ouest) et la Mésopotamie (Iraq du sud-est). Au cours de cet affrontement, le roi assyrien Sennacherib vainquit ses ennemis élamites: le roi Te'Umman, son fils Tamritu et ses principaux dignitaires furent tués. La scène traduit bien la violence des combats et montre les épisodes déterminants de la bataille, notamment la décapitation des chefs élamites. Quatre cartouches portant quelques lignes d'inscriptions cunéiformes, apparaissent dans la composition comme de véritables légendes qui explicitent le sens de l'image. L'une d'entre elle précise notamment:

¹⁵ Pour l'*editio princeps* de ces monuments, voir Layard (1849). Pour leurs reproductions photographiques, voir Barnett (1967). Pour leur description, voir Reade (1979 a, p. 17-49 ; 1979 b, p. 52-110). Voir également Fales (1980). Pour l'interprétation de ces reliefs et l'idéologie qui les sous-tendait, voir Bachelot (1991, p. 109-128).

« Te'umman, roi d'Elam, qui avait été blessé dans un combat acharné et Tamritou son fils aîné qui l'aidait, se sont enfuis et se cachent dans un fourré pour se sauver. Avec l'aide d'Assur, je les ai tués, et je leur ai coupé la tête à tous les deux ».

Sur ce type de monument, comme d'ailleurs dans les textes des annales qui relatent eux aussi les hauts-faits du souverain, seul ce dernier avait la possibilité de s'exprimer à la première personne. Chose tout à fait surprenante en l'occurrence: le souverain n'y est aucunement représenté, alors qu'il déclare participer à cette bataille. Il est là pourtant, il fait entendre sa voix qui, par le truchement de l'inscription, proclame ses glorieuses actions! Ces dernières sont, elles, précisément représentées. On voit, en effet, comme le signale l'inscription, le roi élamite qui, aidé de son fils le tirant par le bras, tente désespérément de se cacher dans les buissons (**Fig. 4**) avant de se faire fracasser le crâne puis trancher le cou (**Fig. 5**). Par ailleurs, les ennemis sont écrasés, défaits, au sens littéral du terme, démembrés. Ici ou là, dans la cohue de la bataille, jambes, bras jonchent le sol et les têtes tranchées sont brandies à bout de bras. Peu de commentateurs ont remarqué « l'ailleurs » d'où provenait cette voix. Le roi, on le sait, était dans sa capitale de Ninive, dans son palais, alors que la bataille faisait rage à quelques centaines de kilomètres de là. Quel que soit le contexte historique, il est vrai, gagner une bataille ne signifie pas nécessairement y avoir participé. C'est sans doute la raison pour laquelle, même récemment, on a rarement relevé cette absence du roi assyrien au cœur de l'événement¹⁶. Mais il convient aussi de souligner que les souverains, n'ont généralement pas hésité à se faire représenter dans ces scènes guerrières, qu'ils en aient été ou non des acteurs réels. Ce fut sans doute le cas dans de nombreux autres reliefs assyriens. Nous ne pouvons donc jamais être sûr que toutes ces images renvoient, dans tous leurs détails, à la réalité vécue. Ce qui est extraordinaire dans le relief de Ninive c'est l'exposition, en pleine lumière, de la nature paradoxale du roi. De cette bataille dont il dit avoir fait prendre le tournant décisif (l'exécution du roi ennemi et celle son fils), il était donc bien loin, mais ne le dissimule pas, comme il eût été facile de le faire en se faisant représenter dans la scène, au contraire! En procédant ainsi, le roi, commanditaire de ces œuvres et qui en surveillait scrupuleusement l'exécution, proclame sa victoire. En agissant de la sorte, il transmet avec force, mais sans mot dire, sa conviction que l'image montre ce qu'elle donne à voir et surtout ne montre pas (dé-montre donc) l'au-delà du visible et le démontre seulement en « faisant entendre » son existence.

Les bas reliefs néo-assyriens sont des œuvres tout fait exceptionnelles. Il n'en existe pas d'autres en Mésopotamie de cette ampleur. On évoque souvent la rareté de la pierre dans cette région pour expliquer la rareté de ces images et leur valeur particulière. Tout cela est parfaitement exact mais rappelons également que des images, comparables dans leur contenu et sans doute dans leur extension, existaient très vraisemblablement en nombre beaucoup plus important que celles qui nous sont parvenues. Faites de peintures, elles ont simplement disparu en même temps que les murs de terre crue qui leur servaient de

¹⁶À notre connaissance seul Jean-Marie Durand (1982, p. 34-44) l'a fait.

support. En effet, les peintures du palais de Mari (XVIII^e siècle av. J.-C.) et celle de Til Barsip (VIII^e siècle av. J.-C.) en témoignent suffisamment. Bien d'autres ont donc pu exister, mais les peintures de Mari, plus anciennes d'un millénaire que les reliefs néo-assyriens, ne leur sont en rien comparables. Leur iconographie notamment renvoie à un univers essentiellement religieux. Quant aux quelques fragments conservés de Til Barsip, datant comme les reliefs de la période néo-assyrienne, et décorant effectivement un palais assyrien de province, ils reproduisent exactement les schémas des reliefs. L'originalité de ces derniers ne vient donc pas pour l'essentiel de leur support. Ils sont la manifestation, entre le IX^e et VII^e siècle av. J.-C., de l'instauration d'un rapport radicalement nouveau que les hommes instaurent avec les images. À cette époque, les rois assyriens semblent avoir pris conscience que leur souveraineté avait partie liée avec l'efficace de l'image. Non parce que celle-ci représentait, comme on n'a cessé de le répéter, un outil de propagande particulièrement bien adapté (Bachelot 1991), mais parce que son fonctionnement, fait de la circulation incessante entre le visible et l'invisible, était la manifestation même de ce qui, par nature, échappe aux catégories du commun selon lesquelles la présence-absence en un phénomène unique n'est guère possible. En revanche l'image et le roi ont en partage le visible-invisible, dont aucun autre être ne peut se prévaloir. C'est là leur puissance incontestable.

b- Les *suhurmashus* et les *apkallus* (Fig. 6)

Sur un cachet de Tell Shiukh Fawqani¹⁷, le motif gravé représente un être hybride: la chèvre-poisson ou *suhurmashu* en akkadien, symbole du dieu Enki-Ea.

La chèvre-poisson est l'un des *apkallus* (Joannes 2001; Servier 1998, p. 100-103), créatures mythologiques venues du monde des eaux primordiales pour apporter aux hommes, l'organisation sociale, la science et les arts. Ils sont donc normalement associés au dieu Enki-Ea, dieu des eaux souterraines, initiateur de la connaissance. Ce terme même d'*apkallu* est parfois utilisé comme titre divin, appliqué précisément au dieu Ea. Après avoir apporté la connaissance à l'humanité, les premiers *apkallus*, qui étaient au nombre de sept, sont censés avoir rejoint leur élément d'origine, la mer. L'intervention des premiers *apkallus* se fit donc avant le Déluge qui marque le passage décisif de l'état de nature à l'état de culture. Les *apkallus* furent toujours considérés en Mésopotamie comme des êtres éminemment bienfaisants pour l'humanité. Ils prolongeaient en quelque sorte les activités du Dieu Enki-Ea. Quoiqu'il en soit, on les imaginait comme détenteurs de savoirs secrets, venant de la sphère divine. Ce qui parfois attisa, à leur égard, la colère divine. Les *apkallus* se présentaient donc comme de parfaits intermédiaires entre les mondes divin et humain. Dans le cas du *suhurmashu*, le corps de poisson évoque évidemment l'élément d'origine de cette figure

¹⁷ Nous reproduisons ici la description de ce document, comme celle du suivant, données dans la publication: Bachelot (2005, p. 583-589).

mythologique. Dès l'époque paléobabylonienne, des prêtres attachés au culte d'Ea, à Eridu notamment, portent le nom d'*apkallus*.

N'y a-t-il pas là l'illustration de ce qui précisément ne pouvait faire partie du monde visible, puis qu'il n'y avait pas de monde, tout simplement... Pour signaler l'existence de cet univers aquatique, mais sans monde, il fallait créer des figures qui ne renvoient pas à ce monde plus tardivement apparu, celui que devraient habiter les hommes. La création d'un animal composite, la chèvre-poisson, devait remplir cette fonction. Figure de l'invisible mais reconnaissable, trop reconnaissable peut-être ? Descartes¹⁸, en effet, avait souligné que toute représentation de monstre, d'être hybride, suppose nécessairement l'animal réel. De ce point de vue, les Mésopotamiens restèrent prudemment en deçà de la limite d'une conception franche de l'invisible. Relevons aussi que l'eau apparaît toujours comme élément déterminant dans les conceptions religieuses Mésopotamiennes. Cela s'explique évidemment par le contexte géographique de la région qui, hormis les deux grands fleuves qui la parcourent, ne comprenait guère de ressources hydrauliques importantes. Mais l'exemple suivant qui met également en scène l'élément aquatique permettra de déceler des raisons d'un autre type pour expliquer cette présence. Indiquons simplement, pour le moment, que l'eau peut être considérée comme ayant des propriétés comparables à celles de l'image.

c- Le voyage céleste du Dieu Sin (Fig. 7 et 8)

Le motif représenté sur un autre sceau de Tell Shiukh Fawqâni (Bachelot 1991), est une hampe, sommée d'un croissant de lune, formant un demi-cercle presque parfait, pourvu de deux appendices pendants, motifs formant un demi-cercle symétrique et opposé au croissant de lune. Sans doute s'agit-il là de la représentation schématique des rubans qui dans la réalité étaient attachés au sommet de la hampe ou du mat. Cette hampe, enfoncée sur un piédestal de forme carrée, constitue le motif central de la composition de part et d'autre duquel sont gravées deux lignes verticales. Celle de gauche est barrée de cinq encoches horizontales et celle de droite de quatre.

L'ensemble de cette composition est l'une des représentations symboliques bien connues du dieu lune Sin. Sous l'aspect du croissant de lune, les Mésopotamiens virent également une forme de la barque sur laquelle la divinité voyageait dans les cieux nocturnes. Ils ne manquèrent pas également de faire le rapprochement entre cette forme et celle des cornes d'un taureau, sous les traits duquel pouvait également s'incarner la divinité. Les deux lignes verticales, barrées de courtes incisions horizontales sont des représentations schématiques d'arbre. Le dieu Sin fut honoré dans tout le Proche-Orient ancien et des sanctuaires majeurs lui furent consacrés, en pays de Sumer et notamment à Ur dès le troisième millénaire

¹⁸ Descartes R. (*Méditations*, I) utilise l'exemple des monstres pour définir l'imagination comme combinaison inattendue d'éléments réels: « Car, de vrai, les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ».

av. J.-C., mais aussi en Mésopotamie du Nord, à Harran surtout, dans le sanctuaire de *l'Ehulhul*, qui fut successivement restauré par le roi Salmanazar III au IX^e siècle av. J.-C., puis par Assurbanipal au VII^e siècle av. J.-C. enfin par Nabonide de Babylone au VI^e siècle av. J.-C., avant d'être détruit en 382 av. J.-C., par l'empereur Théodose.

Un impératif s'imposait au Mésopotamiens: rendre visible leur divinité. Ils en firent donc une image sculptée, taillée¹⁹ ou peinte (**Fig. 8**). Le dieu prenait ici figure humaine et son véhicule céleste n'était guère éloigné, dans sa forme, des embarcations habituellement utilisées par les hommes. Mais, ainsi installée dans la réalité, parmi les autres objets du monde, le sujet de la représentation courait le risque de voir s'estomper et progressivement se dissiper sa dimension surnaturelle. Il fallait que quelque chose rappelle son origine divine et lointaine. C'est l'élément marin qui pouvait avoir cette fonction, par ailleurs assumée par l'image elle-même. L'eau, plus spécifiquement la mer, comme l'image, représente cette réserve infinie, indéterminable de puissance, ce contenu sans forme, mais pouvant s'adapter à toutes, ce lieu, ce milieu de tous les possibles : évocation idéale de la puissance divine... Sous forme de mer ou d'océan, l'eau représente un monde densément peuplé d'êtres qui ne se voient que très occasionnellement. Pour appréhender sa richesse, il faut aller à la peine, à la pêche. Elle est bien cette immensité obscure, habitée de puissances invisibles. Il n'est pas étonnant donc que les Mésopotamiens l'aient associée au monde divin. Etre là, se manifester, sans se livrer tout à fait, retenir en soi une masse considérable d'invisible, c'est ce qu'ont en commun le divin, la mer et l'image, rassemblés en des mêmes documents.

L'INVISIBLE ET LA PEUR

Pour manifester, représenter l'invisible, les images entraînent le spectateur vers un inconnu qui peut inquiéter. Ouverture d'un questionnement, surgissement d'une possible discontinuité du monde, d'une béance... En effet, une image, quel qu'en soit le sujet, même si ce dernier est empreint de calme et de sérénité, place celui qui la regarde devant un fragment, un extrait de la réalité, d'autant plus proche de cette dernière que le rapport mimétique entre la représentation et le monde extérieur est étroit. Mais cette extraction est problématique et douloureuse.

L'image a sélectionné, tranché, retranché et pour pouvoir montrer quelque chose a fait disparaître le reste, tout le reste, immense; disparu à la vue, mais imposé à l'esprit. C'est finalement ce qui ne se voit pas qui obnubile. Alors, si l'important est ce qui ne se voit pas dans l'image, autant ne rien montrer, ou plutôt montrer le rien, qui sera, au bout du compte, le tout de l'image. En pointe de cette stratégie sans concession:

¹⁹ Sur un cachet d'époque néo-babylonienne (VI^e siècle av. J.-C.) on voit représenté le dieu lui-même dans sa barque et non plus simplement son symbole, comme précédemment.

les carrés vides de Malevitch²⁰ (Fig. 1) ou le projet de Marguerite Duras²¹ (Fig. 9). La très grande majorité de la production iconographique témoigne cependant de moins de radicalité. Elle montre le plus souvent quelque chose sans pour autant exposer l'essentiel. Ne pas montrer ce qui importe le plus pour en faire ressortir la force et la puissance, c'est ce que firent de nombreux artistes. Cette action sélective et bridée, mais pas nécessairement consciente, est désignée par un terme, terne assurément, mais couramment utilisé: la suggestion. Suggérer, signifie, selon la terminologie courante (Robert), faire concevoir, sans exprimer. Une demi livraison en quelque sorte, ou une expression atténuée, amoindrie. Mais au nom de quoi serait-il légitime de taxer finalement de quelque faiblesse cette décision de montrer quelque chose plutôt que rien? Pour être moins sans concession que les choix de Malevitch et de Duras, pour ne mentionner que ces noms bien connus parmi de nombreux autres ayant eu une démarche comparable, elle n'a en fait d'autre fonction que d'accentuer ou d'atténuer la force du désir ou de l'horreur. Jacques Rancière l'a récemment souligné en reprenant un texte de Corneille, qui voulut faire pour la scène française une adaptation de l'*Œdipe* de Sophocle représentant, selon lui, le sujet tragique par excellence. Rapidement Corneille se résolut à modifier complètement la pièce originelle car il jugeait la scène, durant laquelle Œdipe se crève les yeux, d'une violence insoutenable pour les sensibilités de son temps et préféra user de la suggestion.

J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre et que cette éloquence et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames...²²

Ainsi, ces yeux crevés que Corneille ne voulut pas mettre sous ceux de son public l'engagèrent à mettre en œuvre ce procédé classique qui ne concède guère que l'évocation. Il en fut souvent ainsi pour la mise en scène des situations particulièrement violentes: tueries guerrières, agressions, meurtres, exécutions, mais aussi pour la description des rapports amoureux.

Sans même parler de ces cas qui mènent à l'extrême de la passion, toujours ce qui se trouve au-delà de l'image attire vers une immensité de questions, où tout ou rien n'est possible, peuplée des représentations en nombre illimité jamais sorties de l'ombre par la force, la magie ou l'habileté du faiseur d'image. On spéculé alors sur l'imaginaire de l'artiste. Mais qui peut sérieusement prétendre imaginer l'imaginaire de quelqu'un et s'en saisir?

²⁰ « J'ai débouché dans le blanc, camarade aviateur, voyez à ma suite dans l'espace sans fin », cité par Blistène (2002, p. 81).

²¹ Marguerite Duras, alors qu'elle accomplissait son œuvre littéraire et cinématographique, ne cessa jamais de s'interroger sur les liens unissant les deux pratiques artistiques. Elle refusait l'opposition que l'on établit souvent entre elles, mais mena une réflexion constante sur chacune d'elle. À un moment de sa réflexion, comme le rapporte L. Adler, elle jugea que seul un film sans image atteindrait l'essence même de l'image. « Elle fera même du cinéma sans image avec du son, du texte, du noir, rien que du noir ». Adler (1998).

²² Corneille, Œuvres complètes, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1987, t. III, p. 18, Paris, Gallimard cité par Rancière (2001, p. 17-18).

Bref, nous sommes partis de cette expérience facilement compréhensible dès que l'on s'éloigne de la croyance naïve à l'accessibilité immédiate de la signification des images, que ces dernières nous frappent davantage par ce qu'elles ne nous montrent pas que par ce qu'elles nous montrent, par ce qui n'est pas visible que par ce qui s'y donne à voir.

L'image semble donc donner toujours trop peu... La conscience de l'incomplétude de sa livraison se colore de la surprise inquiète d'un univers jamais vraiment, ni totalement, abordable, perdu d'avance donc. Faire une image nécessite un effort immense qui ne fait jamais que trace, de façon légère, et signe en fin de compte un manque abyssal. La question qui se pose est alors : qu'est-ce que l'au-delà de l'image. Comment peut-on l'évoquer?

L'au-delà métaphysique

L'inconnu, le destin au futur antérieur. Ce qui aura été à l'origine de ce fragment du monde qui est sous nos yeux... Cette puissance matérialisée dans cela, cet objet, cette image, mais qui la dépasse infiniment et que l'on peut facilement, à son insu peut-être, faire descendre de quelque sphère divine, quels que soient les traits et qualificatifs qu'on attribue à la dite sphère et que l'on soit croyant ou non, tel est cet au-delà.

La production artistique dérègle les catégories de l'espace et du temps. Grâce à elle le futur a toujours pu passer dans le passé et le passé dans le futur. La technique comme phénomène de reproductibilité mis en place, donc dans un passé plus ou moins lointain, anticipe le futur, en a fait sa visée et l'a même intégré dans sa mise au point. C'est son futur, futur anticipé, son programme, qui justifie son élaboration. Son passé se construit de son futur. L'avenir est passé avant le passé et le passé après l'avenir, ce qui fait apparaître justement ce que J. Derrida appelle les spectres ou les fantômes. Ces « revenances²³ » sont là dès qu'il y a inscription ou enregistrement technique.

Or précisément parce que nous savons maintenant, sous la lumière, devant les caméras, en entendant résonner nos voix, que ce moment *live*, vivant, pourra être, qu'il est déjà capté dans les machines qui le transporteront et le montreront peut-être Dieu sait quand et Dieu sait où, nous, nous savons que la mort est là (Derrida, Stiegler 1996, p. 47).

L'image apparaît donc toujours comme témoin anticipé de notre propre mort.

Les figures de l'invisible peuvent se présenter, nous l'avons vu, sous l'apparence de monstres, d'êtres hybrides. Ce sont bien des figures puisqu'elles entrent dans la composition d'une scène ou d'une image, elles sont bien visibles, mais nulle part ailleurs que dans l'image. Elles sont aussi, comme nous l'a montré l'évocation du monde marin sur les cachets, plus haut décrits, seulement pressenties. Mais dans tous les cas, sont-ce ces figures de l'invisible elles-mêmes qui nous intéressent le plus ou l'invisible par elles, aussi figuratives soient-elle, caché?

²³ C'est moi qui souligne.

CONCLUSION

Entre les carrés de Malevitch, l'écran noir de Marguerite Duras et les exemples mésopotamiens, avons-nous décelé une quelconque communauté?

Les images font, bien sûr, encore pour nous contemporains, parti de l'ordre du visible, car nous sommes toujours prisonniers de la caverne platonicienne. Nous n'en sommes jamais vraiment sortis. Les images devraient être le reflet et seulement le reflet du monde extérieur, pour certains celui des idées. Nous sommes d'autant moins sortis de cette caverne qu'au moment de la Renaissance, ici en Italie, on remettait au goût du jour l'Antiquité gréco-romaine. On redécouvrait ses grâces incomparables, mais cette porte qui conduisait à la luminosité d'une liberté débarrassée de l'obscurantisme religieux, favorisa aussi l'enchaînement à la métaphysique platonicienne et au diktat de la raison. Kant établit dans ses trois critiques et notamment la troisième, *La critique de la faculté de juger*, les conditions dans lesquelles cette raison pouvait encore s'exercer, laissant ainsi à la postérité, les clés qui permettraient de rouvrir la porte d'une interprétation libre, fermée depuis Platon.

Il fallut donc attendre l'âge de l'esthétique, le XIX^e siècle de notre ère. Non avec Baumgarten qui installa ce terme dans le champ lexical de la philosophie, mais avec Schlegel, notamment. Le romantisme alors naissait en Europe et dans sa lignée l'un des penseurs le plus révolutionnaire du siècle, Sigmund Freud, établissait qu'il y a de la pensée qui ne pense pas et de la non-pensée, chargée de pensée. Que le vrai peut surgir de ce qui semble faux, au premier coup d'œil du premier venu, et que le détail révèle souvent plus profondément la réalité qu'une description élaborée par une raison sûre d'elle-même. On sait aussi depuis les travaux du père de la psychanalyse et de ceux qui le suivirent qu'il n'y a pas de raison extérieure capable d'assurer la pleine maîtrise sur le monde extérieur... Les frontières d'ailleurs entre l'extérieur et l'intérieur sont, pour tout observateur contemporain, devenues de plus en plus fluctuantes.

Les Mésopotamiens étaient des artistes abstraits avant l'heure et les figures de l'invisible peuplaient leur imaginaire jusqu'à ses plus lointains confins. Ils étaient en quelque sorte freudiens, cinq mille ans avant Freud. Ce dernier n'eut comme artistes à interroger que ceux de l'Antiquité classique, gréco-romaine, habillés ou rhabillés plutôt, par les inventeurs, les archéologues. Dans le même temps, cette archéologie, celle qui s'activait en Orient, découvrait peu à peu les images de la civilisation mésopotamienne. Mais, comme on l'a fréquemment souligné, c'était à travers le prisme de la préoccupation biblique; un frein bien sûr, mais qui ne résista pas longtemps à la multiplication des données nouvelles, ébranlant les certitudes empruntées de religiosité. Freud à ce moment-là n'avait pas encore accès à cette documentation. Il était arrivé un peu trop tôt... Aurait-il attendu quelques décennies pour naître que sa pensée certainement eût reçu l'étalement d'une archéologie de plus en plus abondante et précise. En retour, l'archéologie aurait sans doute

connu, dans le domaine interprétatif, une élaboration infiniment plus fine et un développement plus rapide que ceux qui furent les siens.

Les Mésopotamiens ne furent jamais vraiment soumis à la raison, telle que nous la concevons. C'est à la révélation, comme émanation directe de la sphère divine, qu'ils attribuaient l'apparition de la connaissance. Les *apkallus*, il y a un instant commentés, en étant les principaux convoyeurs. Avec ou sans paroles, en Orient comme ailleurs, le visible invisible de l'image: toute une histoire (du grec *istorein* : contempler) !

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER, L. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998.
- BACHELOT, L. La fonction politique des reliefs néo-assyriens. In : CHARPIN, D. ; JOANNES, F. (éd.). *Marchands, diplomates et empereurs*. Paris: ERC, 1991, p. 109-128.
- BACHELOT, L. Les sceaux et empreintes de sceaux du chantier F, niveaux IX, néo-assyrien. In : BACHELOT, L. ; FALES, F. M. (éd.). *Tell Shiukh Fawqani 1994-1998*. Padova: SARGON, 2005, p. 583-589.
- BARNETT, R. D. *Sculptures from the North-Palace of Assurbanipal at Nineveh*. London : The British Museum, 1967.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Gradiva, fantaisie pompéienne*. Col. Folio essais. Paris : Gallimard, 1986.
- BLISTENE, B. *Une histoire de l'art du XX^e siècle*. Beaux-Arts Magazine, Paris : Centre Pompidou, 2002.
- BRAGUE, R. 2005, « La leçon des Anciens ». *Le Point*, hors série, p. 7-11, 2005.
- DARRAS-WORMS, A.-L. *Le visage de l'invisible*. Paris : Éditions J.-P. Migne, 1994.
- DERRIDA, J. ; STIEGLER, B. *Échographies de la télévision*. Paris : Galilée-INA, 1996.
- DURAND, J.-M. 1982, « Textes et images à l'époque néo-assyrienne ». *Dire, voir, écrire. Le texte et l'image*, n°6, Paris : Université de Paris VII, 1982.
- FALES, F.M. (ed.). *Assyrian royal inscriptions: new horizons in literary, ideological and historical analysis*. Papers of a symposium held in Cetona (Siena) June 26-28, 1980. Roma : Istituto per l'Oriente Centro per la Antichità e la Storia dell'Arte del Vicino Oriente, 1980.
- FREUD, S. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens*, « *Gradiva* », Leipzig et Vienne: Heller, 1907 et 1912.
- J. RANCIERE, J. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- JENSEN, W. *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresde et Leipzig : Carl Reissner, 1903.
- JOANNES, F. (éd.). *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*. Paris : Robert Laffont, 2001.
- LAVAUD, L. « Icône/idole ». In : *L'image*. Paris : GF Flammarion, 1999.
- LAVAUD, L. « Introduction ». In : *L'image*. Paris : GF Flammarion, 1999.
- LAYARD, A. H. *The Monuments of Nineveh, T. I et II*. London : J. Murray, 1849.
- MARION, J.-L. *L'idole et la distance*. Paris : Grasset, 1977.
- MICHAUD, Ph.-A. *Le peuple des images*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.
- PLATON. *Œuvres complètes*, T. I et II (trad. Léon Robin). Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.
- RANCIERE, J. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- READE, J. E. « Assyrian Architectural decoration : Techniques and Subjects matter », *Baghdader Mitteilungen* 10, p. 17-49, 1979a.
- READE, J. E. « Narrative composition in Assyrian sculpture », *Baghdader Mitteilungen* 10, p. 52-110, 1979b.
- SERVIER, J (éd.). *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*. Paris : PUF, 1998.