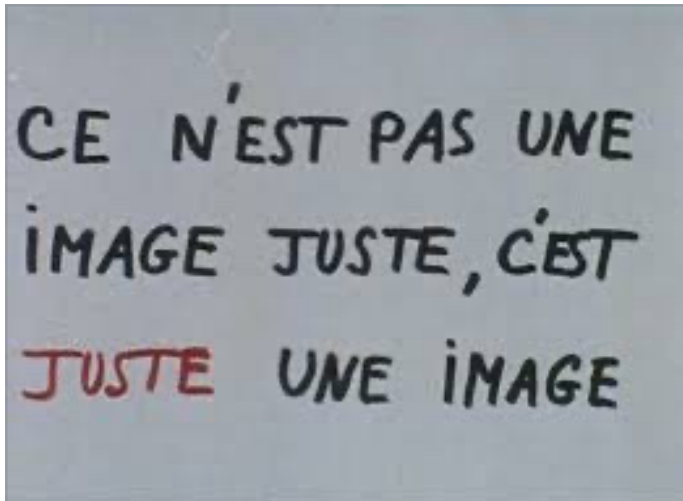


## Y a-t-il des images justes ?

NB1: Ce qui suit n'est pas un corrigé au sens étroit, matériel, mécanique et consumériste où l'on enferme parfois le mot, mais un **essai de dissertation** au sens ouvert, spirituel, organique et généreux.

NB2: pour clarifier formellement le propos et pour des raisons didactiques, j'indique les étapes et, soulignés, les moments dialectiques; mais il va de soi que cela ne doit pas figurer sur une copie.



### Introduction:

Si l'on convient de nommer image toute représentation visuelle, mentale ou verbale, naturelle ou artificielle, d'une réalité qu'elle remplace, alors il est permis de s'interroger sur le caractère juste des images que nous percevons et que nous produisons. Mais ce « caractère juste » reste encore à déterminer. Ce qu'il faut entendre ici, c'est sans doute à la fois la justesse et la justice: c'est-à-dire la conformité à une règle, et l'esprit d'équité qui préside à l'existence, individuelle et collective, des « animaux raisonnables » que nous sommes. La justesse des images présuppose donc un paradigme, c'est-à-dire à la fois un cadre et une norme, qui permet d'en apprécier et d'en juger la pertinence, à la fois formelle et substantielle. Mais la légitimité de ce modèle est énigmatique: il faudrait qu'on nous dise enfin qui, quelle loi, quelle autorité légitime, décide, ou plutôt a décidé quelles étaient les images justes, et celles qui ne l'étaient pas. Ainsi, à l'évidence, cette justesse ne peut être seulement formelle, car une image, comme support, ne peut être distinguée de son sens ni de sa portée. C'est pourquoi la justesse se détermine finalement en justice, c'est-à-dire en exigence d'ordre moral et social. La justice des images, ce n'est pas seulement leur correction formelle, c'est bien plutôt la pertinence de leur présence parmi les humains. Et ici, on le sent, le débat est plus ouvert encore, car s'il y a des lois pour les images justes, on peut se demander dans quel coin de la terre et sous quel type de gouvernement.

**Peut-on penser en un mot que la justesse des images soit la condition nécessaire et suffisante à leur justice, c'est-à-dire à la fois leur conformité et leur pertinence, leur beauté et leur bonté, dans les usages humains ?**

Nous verrons tout d'abord que les images tiennent leur justesse d'une forme d'exactitude mimétique, puis qu'elles déploient leur signification dans le contexte d'une pertinence et d'une tolérance politiques et sociales, pour enfin trouver une réponse à la question de l'existence d'images justes dans la liberté de voir.

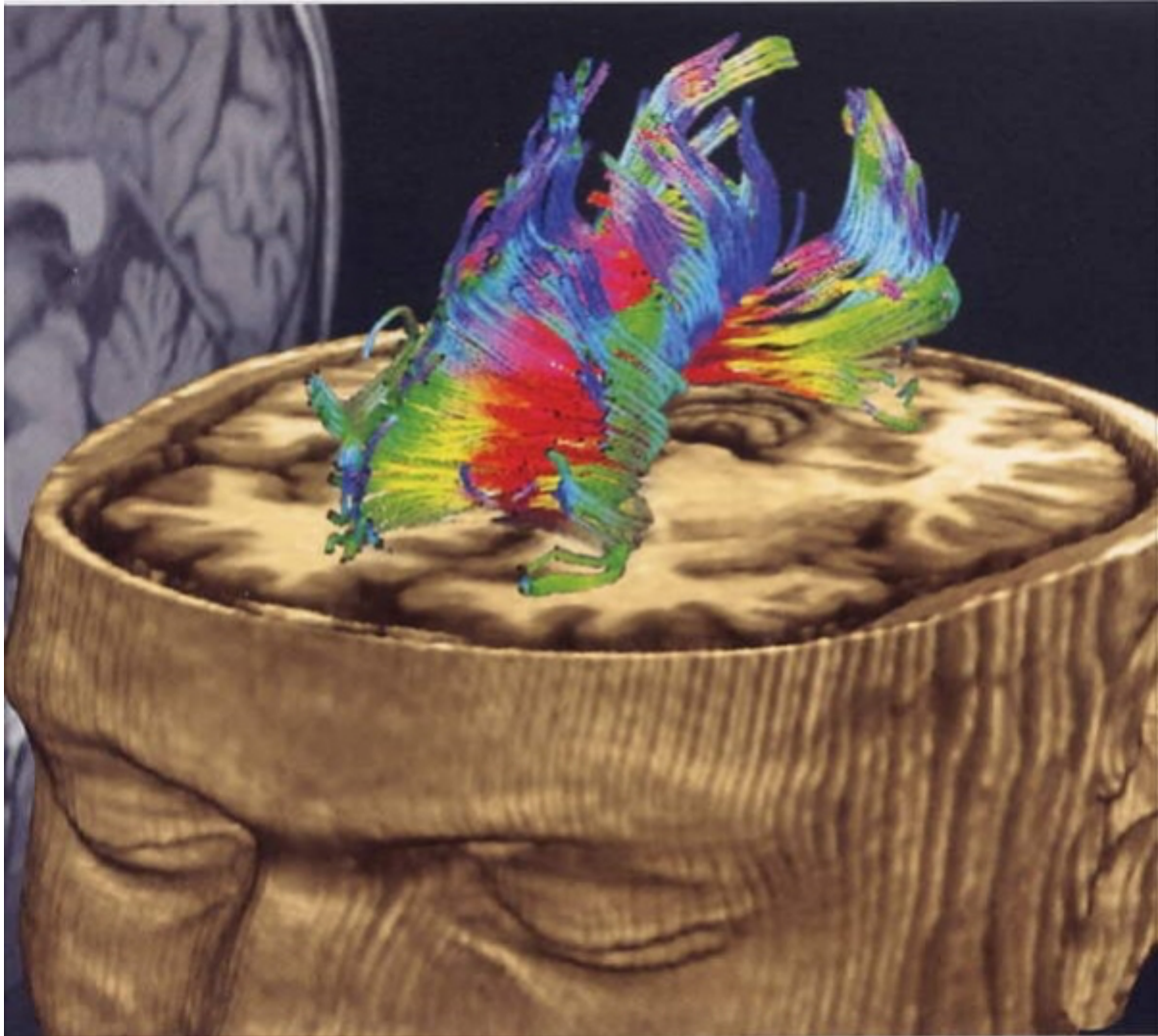
## **I- L'exactitude mimétique (les images scientifiques)**

### A- Des images justes pour connaître

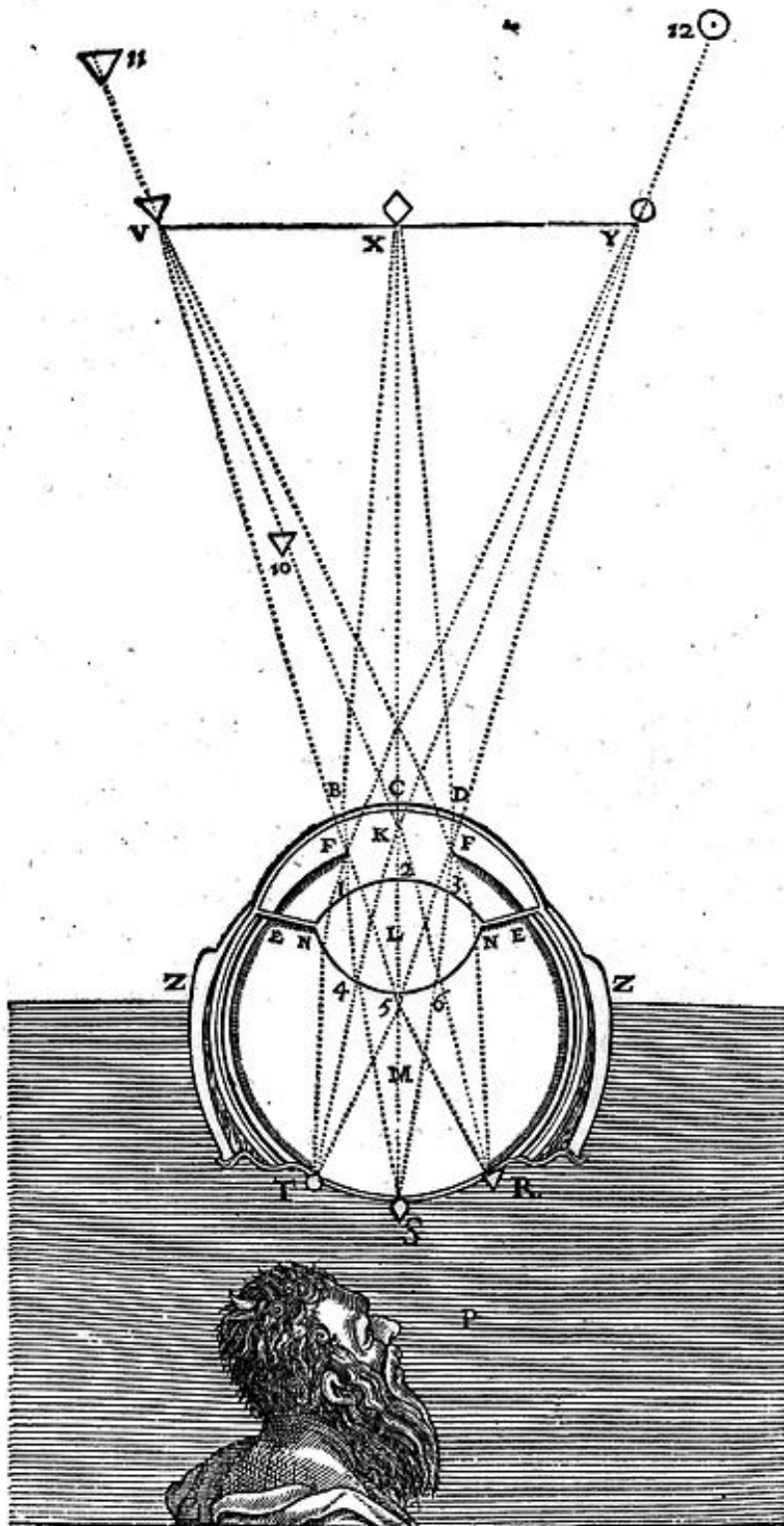
Il faut voir pour savoir, à condition qu'on contrôle et corrige ce qu'on voit. On le sait, la connaissance du monde physique ne se fait pas seulement par abstraction; il faut que la théorie rencontre le réel qui l'éprouve. Dans tous les moments de la recherche, l'image tient dans la connaissance scientifique une place décisive: en particulier pour l'expérimentation, qui teste les hypothèses **Les images sont nécessaires, non pas tant pour raisonner, mais pour donner corps au raisonnement dans la préfiguration du réel par son image, mais aussi dans la représentation du procès et du résultat de l'expérimentation.**

Pour Aristote, les hommes désirent naturellement connaître. « Tous les hommes ont par nature le désir de connaître; le plaisir causé par les sensations en est la preuve, car en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes, et, **plus que toutes les autres, les sensations visuelles**» (*Métaphysiques*, A, 1). « Par nature » (*κατα φυσιν, kata physin*) c'est aussi bien dire par la nécessité de leur nature d'être raisonnables: à tout moment, de l'enfance à la mort, nous désirons de connaître, et mettons en oeuvre notre capacité à produire des images pour entrer dans le procès de la connaissance vraie. Car pour connaître, il faut imaginer; les images, corrigées, servent à connaître. « Nous avons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue est pénible dans la réalité » car « **en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui (...)** » *La Poétique*, IV.

### B-L'imagerie scientifique: le sens de la justesse



Mais, si les images servent à connaître, l'image scientifique propose cependant un mode de croyance spécifique. Le « rendu réaliste » de ces images justes, grâce à un progrès de sophistication technologique, fournit des applications nombreuses et stimulantes, mais dans le même geste nous fait entrer dans un univers de croyance qui n'est plus celui de l'expérience visuelle du monde sensible. **En effet, dans l'expérience visuelle ordinaire, le lien entre image et objet fonde la « foi perceptive » de l'observateur. Dans l'imagerie scientifique le lien est rompu et la foi perceptive est déstabilisée, débouchant sur un autre régime de croyance: l'efficacité technologique.** Descartes fut sans doute le premier à systématiser l'usage raisonné des images pour justifier les théories physiques. Par exemple, il écrit un traité sur la réfraction des rayons lumineux, *La Dioptrique* (1637), un des trois traités qui devaient suivre et illustrer le *Discours de la Méthode* (1637).



Dans le discours VII de ce traité, Descartes explore les moyens pratiques pour améliorer la vision, précisément, donc pour créer, par l'artifice technique, des images plus justes, destinées à la Physique. Pour ce qui est de la vision d'objets proches, Descartes propose une méthode empirique: la construction de verres polis (c'était le métier de Spinoza), adaptés à la vue de chacun, car

« la figure précise de l'œil ne nous peut être connue ». **Mais concernant la possibilité d'agrandir les figures lointaines, il imagine un système d'optiques (Galilée avait construit sa première « lunette astronomique » en 1609) et de réfractions qui permettrait aux rayons de rentrer dans l'œil « en même façon que s'ils venaient d'un objet plus grand et plus proche », un diaphragme jouant le rôle de la pupille. « Maintenant que nous avons assez examiné comment se fait la vision, recueillons en peu de mots et nous remettons devant les yeux toutes les conditions qui sont requises à sa perfection, afin que, considérant en quelle sorte il a déjà été pourvu à chacune par la nature, nous puissions faire un dénombrement exact de tout ce qui reste encore à l'art à y ajouter. »** Descartes, *La Dioptrique*, discours VII.

### C- Voir juste en Dieu

Cependant, les apories de la connaissance exacte par les images justes ne manquent pas, à commencer par la nécessaire mais problématique précession de la justesse des résultats de l'expérience dans la justesse des images qui la produisent. On pourrait donc rêver d'une autre justesse, plus sûre, plus immédiate et spontanée aussi, par quoi l'image me ferait connaître le monde, sans délai ni voile: une révélation mondaine, une épiphanie épistémologique.

Nicolas Malebranche, prêtre oratorien et philosophe français contemporain exact de Louis XIV, aura accompli l'exploit presque athlétique de concilier Augustin et Descartes. Il attribue à Augustin (en sollicitant un peu les textes...) la thèse selon laquelle l'esprit humain voit en Dieu seulement les vérités nécessaires et immuables de la morale et des sciences exactes (Malebranche se fit élire en 1699 à l'Académie... des Sciences). Ainsi, la connaissance que nous avons des choses par leur « archétype » ou leurs « modèle » est la seule certitude que nous puissions avoir des réalités différentes de notre esprit. Dans *La Recherche de la Vérité – De l'imagination* (livre II), il s'explique longuement. « Cela fait voir clairement que **cette puissance qu'a l'âme de former des images renferme deux choses : l'une qui dépend de l'âme même, et l'autre qui dépend du corps. La première est l'action, et le commandement de la volonté; la seconde est l'obéissance que lui rendent les esprits animaux ((les nerfs, à peu près))** qui tracent ces images, et les fibres du cerveau sur lesquelles elles doivent être gravées. » (chapitre I) (...) « Il est constant, et tout le monde le sait par expérience, que lorsque nous voulons penser à quelque chose en particulier, nous jetons d'abord la vue sur tous les êtres, et nous nous appliquons ensuite à la considération de l'objet auquel nous souhaitons de penser. Or **il est indubitable que nous ne saurions désirer de voir un objet particulier, que nous ne le voyions déjà, quoique confusément et en général** : de sorte que, pouvant désirer de voir tous les êtres, tantôt l'un tantôt l'autre, **il est certain que tous les êtres sont présents à notre esprit, et il semble que tous les êtres ne puissent être présents à notre esprit que parce que Dieu lui est présent, c'est-à-dire celui qui renferme toutes choses dans la simplicité de son être.** » (Livre III, chapitre 6)

Transition: Ainsi, puisque la connaissance scientifique se justifie par elle-même, ou qu'elle s'accrédite de la véracité divine, ce n'est peut-être donc pas tant dans leur être que les images sont justes, mais bien plutôt dans leur fonction.

## II- La signification pertinente (les images sociales)

### A- La censure politique des images



(Cette image est interdite en Russie).

On sait que la censure est ce qui autorise certaines images (et d'autres non), donc ce qui décide de ce que sont des images justes, au sens de leur pertinence sociale et politique. On connaît bien les retouches opportunes des photos officielles des dirigeants soviétiques proches de Staline, au gré des purges successives. Mais ce sont là des ersatz: **l'important est l'idéologie esthétique qui contrôlait toutes les images dans l'Union Soviétique**, et qui perdure aujourd'hui, presque inchangée, dans le nationalisme poutinien. Une directive esthétique en 1972 proclame la méthode du « réalisme socialiste » comme unique procédé de la « vraie » création artistique. **Or, les images autorisées (« justes » selon le pouvoir) ne sont réalistes qu'en apparence, elles sont en fait parfaitement stylisées: pas un trait n'échappe, rien ne bouge, tout est figé et conforme à son essence socialiste.** Les images « pertinentes » de l'art officiel n'ont d'ailleurs servi qu'à orner le pouvoir, qui, en plus du bonheur éternel, promettait un « monde de beauté ».

Jacques Rancière, né en 1940, a consacré une part de ses réflexions au problème du partage du sensible. Il définit ce partage en tant que découpage du visible et de l'invisible. Mais ce « visible » est toujours politiquement déterminé par son usage, et pas seulement chez les Soviets (comme disaient Hergé et De Gaulle). **C'est ainsi par leurs fonctions, multiples, que l'on juge des images justes, et s'il y a un travail de l'art, c'est « d'ajuster » ces « images justes ».** « N'y a-t-il pas, sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art ? (...) À quelles conditions peut-on déclarer irreprésentables certains événements? À quelles conditions peut-on donner à cet irreprésentable une figure conceptuelle spécifique? Bien sûr, cette investigation n'est pas neutre » écrit ainsi Jacques Rancière dans *Le destin des images*, en 2003.

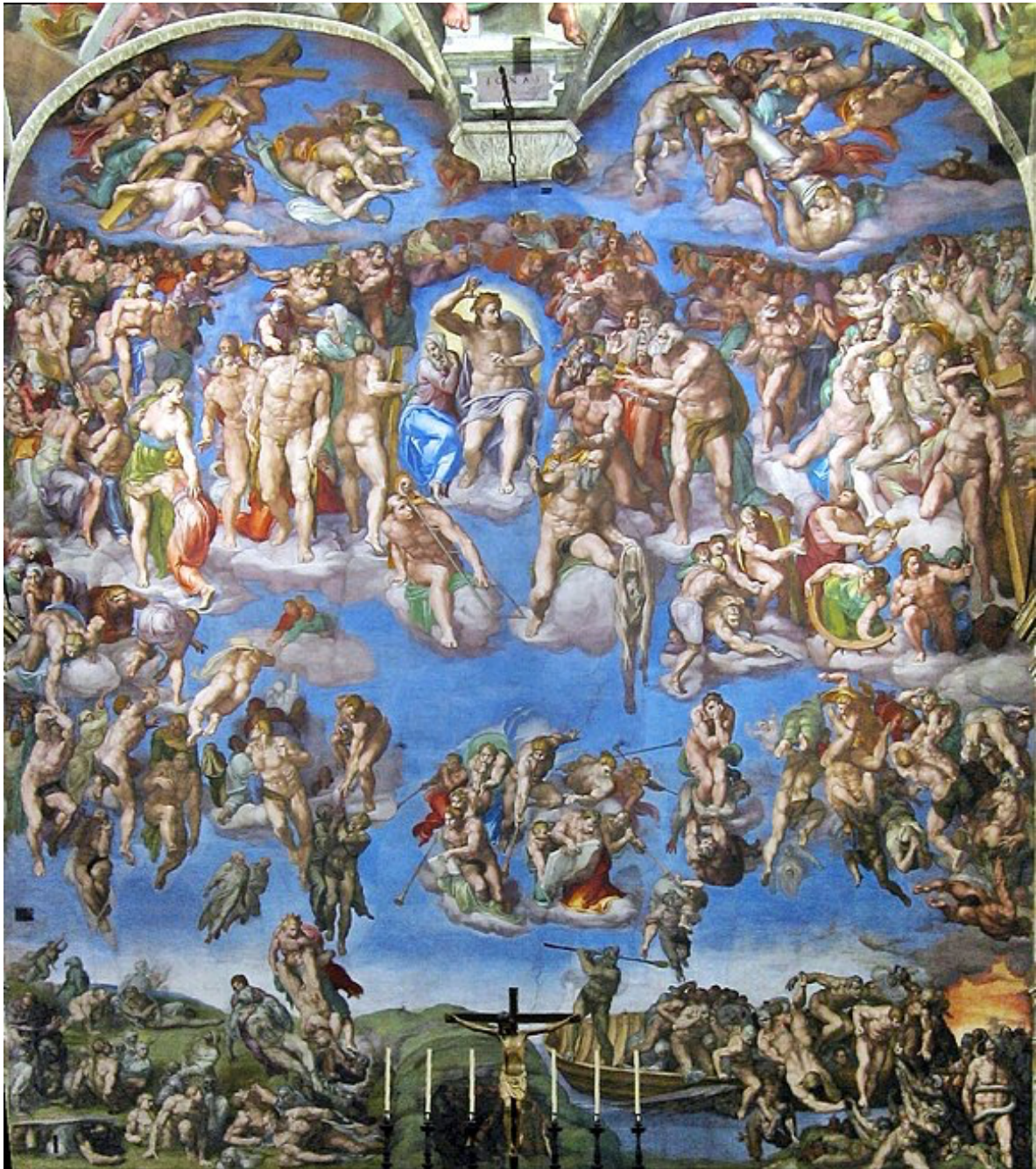
### B- Braghettone

Plus généralement, la bienséance justifie souvent la censure des images,



surtout des images pieuses. Ce n'est pas qu'un ordre moral devienne mécaniquement ordre social, puis esthétique; c'est plutôt que les images justes doivent l'être d'abord par leur conformité aux règles et usages « décents ». On le voit dans le régime de la nudité des corps dans les oeuvres de la Renaissance: elle est à la fois un principe académique, rappelant la statuaire grecque, mais aussi un tabou chrétien lié au péché originel: « Leurs yeux s'ouvrirent, et ils connurent qu'ils étaient nus », *Ancien Testament*, « Genèse », 3,7.

Sait-on que le Christ de Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), au centre de la fresque *Le Jugement dernier* (1541) qui surplombe l'autel de la chapelle Sixtine au Vatican, était originellement nu, aussi nu que tous les autres corps de la fresque ?



En effet, cette représentation de la Parousie (retour glorieux du Christ à la fin des temps pour établir éternellement le royaume de Dieu sur la terre), une des

images les plus connues de la chrétienté, a été modifiée, après la mort de son auteur. Le 21 janvier 1564, quelques mois avant la mort de Michel-Ange, la Congrégation du Concile de Trente ordonna que l'on couvrît les « obscénités » de la fresque. Ce travail fut confiée au malheureux Daniele da Volterra, ami et collaborateur de Michel-Ange, qui en reçut pour la postérité le surnom de « // *Braghettone* ». À l'occasion de la restauration de l'oeuvre, achevée en 1994, toutes les « culottes » tardives ont été supprimées, tandis que celles du XVIe siècle, témoignage historique de la Contre-Réforme, ont été conservées. Au-delà de l'anecdote, **en quoi la nudité du Christ de Michel-Ange était-elle juste, et pourquoi impertinente aux yeux de Paul III, pape, successeur du commanditaire de l'oeuvre, Clément VII ?** Cette fresque est la représentation de la souveraineté du Christ: l'autorité divine y est exprimée par le torse épais du Christ Juge, par la force écrasante de son corps. **Ce Christ a la beauté d'un dieu grec**, imberbe et musculeux, à l'image de Zeus ou d'Apollon. **L'angoisse eschatologique, présente dans le geste de bénédiction des élus et de malédiction des réprouvés, justifiait pour Michel-Ange cette nudité du Christ, signe du retour heureux à l'état adamique**, avant le péché originel. Mais cette justesse de l'image du Jugement (si l'on peut dire) était celle d'un artiste, et non d'un ecclésiastique: l'Église jugea que cette vision théologique d'un peintre ne valait pas d'être vue, et le voile de la pudeur sociale recouvrit la vérité théologique.

C- Usbek et Rica, et l'image de la France

**Dans les Lettres aussi, l'intériorisation de la censure, la prévention de ses verdicts, ont paradoxalement nourri bien des livres.** Donner une image convenable d'une personne, d'un gouvernement ou d'un peuple est une tâche si aisée qu'elle répugne aux philosophes et aux écrivains, qui laissent cela aux polygraphes nécessaires lus de leur maître. **Jouer avec la censure**, voilà un travail intéressant: non pas tant pour des motifs ludiques (bien qu'ils soient très nobles en eux-mêmes), mais pour dire la vérité, rendre justice. Au-delà des lunettes et des ciseaux des censeurs, une autre loi, supérieure, s'impose alors à l'écrivain: délivrer une image non servile de ce que l'on décrit, faire justice à la liberté d'écrire et de représenter.

L'anonymat fait partie du système des *Lettres persanes*, et même au-delà de la fiction prudente d'un Montesquieu simple éditeur. Les seuls noms de personnes, dans les cent soixante et une lettres du recueil, sont ceux des voyageurs. La règle presque absolue consiste à ne représenter aucun Français par son nom, ni même à lui attribuer un patronyme fictif: leur image, issue du regard faussement naïf des amis persans, n'en sera que plus juste. Quand survient un portrait, le personnage dépeint appartient à une catégorie suffisamment importante pour être répertoriée: l'alchimiste, le géomètre, le juge, l'homme fortuné... **Montesquieu dresse un portrait satirique de la France figée dans la monarchie absolue, puissance qui censure, à travers la curiosité maligne des personnages Persans.** Mais comment désigner sans nommer ? Comment donner une image suffisamment claire de cette France, une image juste, qui ne se dénonce pourtant jamais ? **Par autant de périphrases énigmatiques aussitôt résolues chez le lecteur qui, lui, connaît**



**les noms et les institutions évités.** La ruse de Montesquieu consiste alors à feindre les lacunes de vocabulaire des Persans devant ce qui leur est inconnu. La feinte de l'anonymat des français dessine une image on ne peut plus juste de leur état.

Transition:

La pertinence sociale est une réponse, en un sens, au problème de la justesse/ justice des images. Mais elle mène à une vision assez... judiciaire de cette justice. Or, il n'y a, et il n'y aura d'images justes que dans la liberté de créer et de voir.

### III- La liberté de voir (les images esthétiques)

A- La justesse cathartique des images.

L'oeuvre d'art n'est pas une image banale du réel. Elle cherche une représentation dont la saisie saisit à son tour le récepteur d'une impression surprenante, puissante et durable. **Dans l'art, et non pas seulement dans l'art contemporain, comme dans le reste des images diffusées dans le monde, la violence, par exemple, est non dissimulée mais bien plutôt exhibée.** En effet, que ce soit en peinture ou en sculpture, des oeuvres d'art ont toujours représenté des scènes de massacre, de meurtre, de pillage. Ainsi le massacre de Chios fut perpétré par les Ottomans contre la population grecque de l'île de Chios en avril 1822, et les *Scènes des massacres de Scio* est un tableau peint par Eugène Delacroix en 1824. Mais il est vrai qu'aujourd'hui le rapport que l'art entretient avec la violence est inédit, en raison des nouvelles images dont dispose la représentation esthétique. **La photographie et la vidéo ont créé un nouveau rapport entre l'art et le réel, mais aussi entre l'oeuvre et le spectateur.** Lorsque Stelarc (Stelios Arcadiou né en 1946, australien) suspend son corps dans les airs au moyen de crochets qui traversent sa chair, il désire tester les limites physiques de son corps en lui imposant un exercice douloureux et violent; le but selon lui n'est pas l'image / exhibition mais le partage. De même, les lacérations rituelles que s'imposa l'artiste Gina Pane (1939-1990, française) à l'occasion de certaines performances, entre autres à l'aide de rasoirs, lui permettait de **reprenre possession de son corps** en le détachant, par la violence de l'acte et la douleur qui y était irrémédiablement associée, du corps social totalisant. Le but est ici politique: les actions sont souvent impressionnantes par leur dureté et la douleur qu'elles engendrent, mais l'artiste, se penchant sur les souffrances du corps féminin, insiste sur ce que ses gestes ne sont pas de la mutilation mais des blessures. **Elles figurent avec justesse son engagement et sa juste révolte.** L'artiste écrit: « Je me blesse mais ne me mutile jamais. (...) La blessure ? **Identifier, inscrire et repérer un certain malaise,** elle est au centre » in *Terre-Artiste-Ciel*, catalogue d'une exposition de photographies, 2005.

B- L'image signifiante, l'image signifiée

« Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une **image acoustique**. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler «matérielle», c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. (...) L'ambiguïté disparaîtrait si l'on désignait les trois notions ici en présence par des noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant. **Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant**; ces derniers termes ont l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie" écrit Ferdinand de Saussure dans son *Cours de Linguistique Générale* (1920)

Chez Picasso, comme pour tous les peintres, le signifiant matériel n'est pas seulement composé de pinceaux et tubes de couleurs, mais aussi de moyens esthétiques, qu'il a contribué à inventer, qui forment **une vision du monde, image mentale de la nature, des humains et de l'Histoire: le cubisme**. Cette esthétique, on le sait, se sépare des lois de la perspective et du réalisme naïf; pour les portraits, les corps sont dotés d'une anatomie nouvelle, qui obéit à l'imaginaire, la fantaisie, le désir graphiques du peintre. Dans la série « Femme qui pleure » (dessins, plus quatre peintures à l'huile, 1937), Picasso peint Dora Maar sa maîtresse, avec qui il entretient une relation orageuse et peut-être violente, mais aussi ou plutôt une femme espagnole durant le bombardement de Lerida, dont il se procure les clichés réalisés par le photographe Agusti Centelles, et dont le souvenir l'obsède. **Mais ici s'accomplit le « miracle » de l'art, et survient la justesse véritable des images: certes l'esthétique cubiste déconstruit le portrait d'un visage, mais ce visage est lui-même défait par les larmes, et on parvient ainsi à un niveau supérieur de réalisme. Le signifiant et le signifié s'accordent, entrent en symbiose et expriment tour à tour et ensemble tout le malheur du monde, des femmes, de la guerre.**



### C- Juste des images

Car il y a bien des images justes, quand elles ne visent ni l'exactitude, asymptote paralysante, ni la convenance, consensus décevant. Le cinéma, par exemple, y compris les documentaires (ou « cinéma du réel » comme l'on dit maintenant), ne délivre ni portraits exhaustifs ni leçons immédiates, mais « juste des images » qui défilent à la vitesse imitée de la vie. Ce n'est pas que le/la cinéaste néglige son oeuvre en y mêlant tout sans ordre; c'est qu'**il/elle est témoin de la diversité contingente du monde. Seulement des images, qui parlent et ne disent rien (le cinéma fut longtemps muet), du moins pas tout, des images seules au monde, mais qui peuvent seules, peut-être, changer le monde et le rendre plus juste.** La formule, qui maintenant nous requiert plus qu'elle nous amuse (« Pas d'image juste, juste une image »), a été prononcée en 1967 par Jean-Luc Godard, au cours du montage de son film  *Ici et Ailleurs*. Il hésitait sur un plan: devait-il insérer l'interview d'un Palestinien dont il venait d'apprendre la mort au combat ? Jusqu'où, se demandait-il, l'image fixe ou animée est-elle regardable sans que l'on devienne admiratif devant le spectaculaire photographié ? **Faut-il risquer le voyeurisme ou**

**cacher l'actualité violente et injuste ? Il y avait encore un autre choix: ni exhiber ni cacher, mais laisser voir, juste en images. C'est ce que choisit Godard.**

En cette même année 1967, à propos du film *Méditerranée* (1963) de Jean-Daniel Pollet, Godard, ébloui, écrit dans un article célèbre et énigmatique (c'est son style) des *Cahiers du Cinéma*: « Que savons-nous de la Grèce aujourd'hui... Que savons-nous des pieds agiles d'Atalante... des discours de Périclès... ?(...) Que savons-nous donc de cette minute superbe où quelques hommes, comment dire, au lieu de ramener le monde à eux comme un quelconque Darius ou Gengis Khan, **se sont sentis solidaires de lui, solidaires de la lumière non pas envoyée par les dieux mais réfléchi par eux, solidaires du soleil, solidaires de la mer...** De cet instant à la fois décisif et naturel, le film de Jean-Daniel Pollet nous livre sinon le trousseau complet, du moins les clés les plus importantes... Les plus fragiles aussi... Dans cette **banale série d'images** en 16 sur lesquelles souffle l'extraordinaire esprit du 70, à nous maintenant de savoir trouver l'espace (...) **des plans lisses et ronds abandonnés sur l'écran comme un galet sur le rivage...** ».

## Conclusion

C'est finalement bien sûr à nous de penser et de dire s'il y a des images justes, et ce qu'elles sont. Elles sont libres, c'est là toute leur justesse et c'est là leur justice. Elles sont libres de la liberté de voir des récepteurs et de la liberté de concevoir des créateurs. Mais libre ne signifie pas détaché de toute nécessité, et **nous avons aussi la responsabilité des images justes. Ce sont les images à usage esthétique, qui, surtout, peuvent se libérer des contraintes formelles ou sociales où la vie collective ne cesse de les enfermer**: laissons-nous donc guider, comme par une femme désirée, libre et étrange qui marche dans la ville, par les images enfin justes que nous proposent les artistes.

L'édition de 1928 de *Nadja* d'André Breton comprend quarante quatre images: des photographies, portraits, lieux, reproductions de documents, tableaux et dessins, dont ceux de Nadja elle-même. Ce corpus iconographique dépasse de beaucoup le simple rôle d'illustration et s'inscrit entièrement dans la structure narrative. Dans son « Avant-dire », préface à la réédition de l'ouvrage en 1962, André Breton écrit ainsi: « L'abondante illustration photographique avait pour but d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* ». Déjà dans *Les Pas perdus* en 1924, Breton concevait l'appareil photographique comme le miroir du concept d'écriture automatique, « véritable photographie de la pensée ». **Par les images, la linéarité diégétique explose, en laissant apparaître une constellation de signes mystérieux et divinatoires, juste une image de Nadja.**