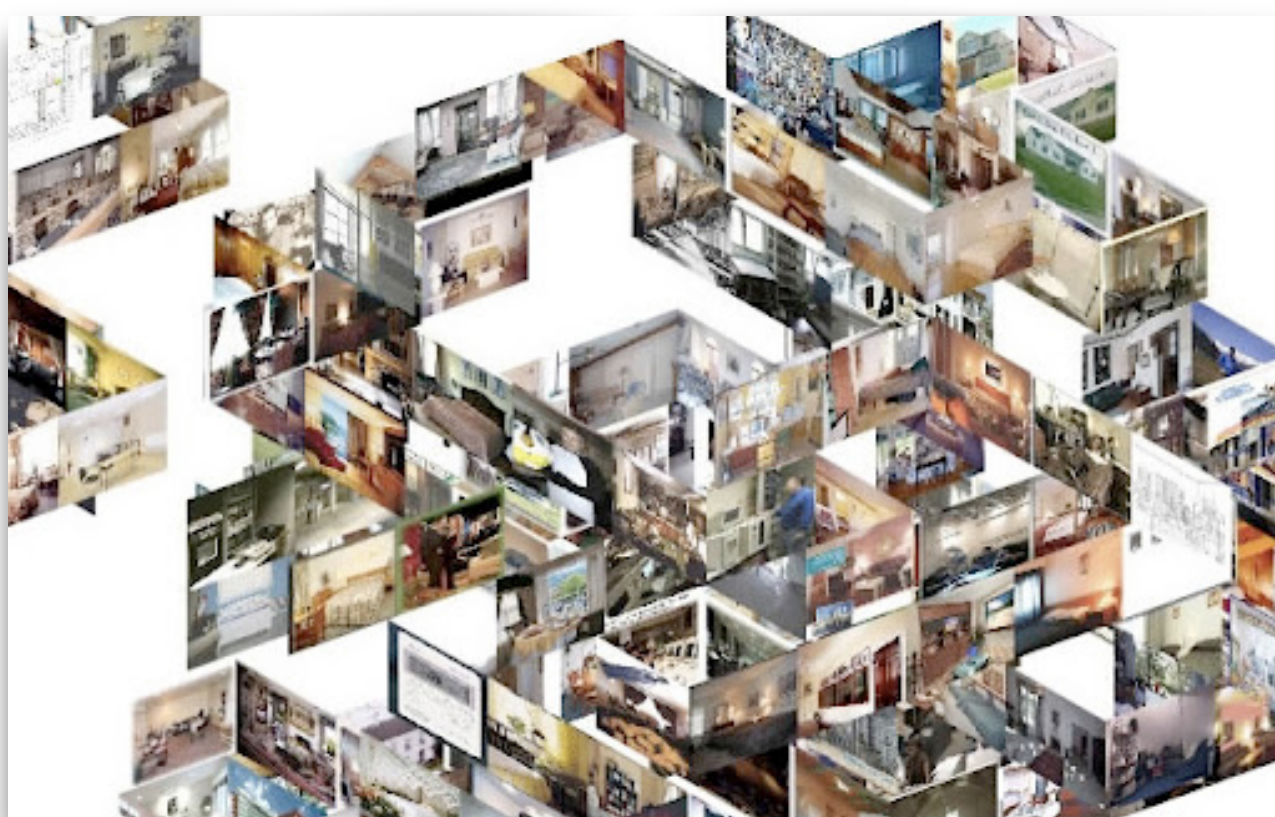


Corpus DS2

Sur le thème de l'image



Page précédente: [Stéphane Degoutin & Marika Dermineur, Googlehouse \(2003\)](#).

Vous pouvez cliquer sur le lien pour accéder à une page qui présente l'œuvre.



Anders

« *Ce sont les événements* – les événements eux-mêmes, non des informations les concernant –, les matchs de football, les services religieux, les explosions atomiques *qui nous rendent visite* ; c'est la montagne qui vient au prophète, *le monde qui vient à l'homme et non l'homme au monde* : telle est, après la fabrication de l'ermite de masse et la transformation de la famille en public miniature, *la nouvelle réussite proprement bouleversante de la radio et de la télévision*.

Notre enquête va maintenant porter sur ce troisième bouleversement. Car elle s'attache presque exclusivement aux altérations singulières que subit l'homme, en tant qu'être auquel on fournit le monde comme on lui fournit gaz et électricité, et aux conséquences non moins singulières que cette livraison du monde à domicile entraîne pour le concept de monde et pour le monde lui-même. Afin de montrer que cela pose de véritables questions philosophiques, voici dans un ordre presque systématique quelques-unes des conséquences que nous serons amenés à envisager au cours de notre enquête.

1. Quand c'est le monde qui vient à nous et non l'inverse, nous ne sommes plus "au monde", nous nous comportons comme les habitants d'un pays de cocagne qui consomment leur monde.

2. Quand il vient à nous, mais seulement en tant qu'image, il est à la fois présent et absent, c'est-à-dire fantomatique.

3. Quand nous le convoquons à tout moment (nous ne pouvons certes pas disposer le lui mais nous pouvons l'allumer et l'éteindre), nous détenons une puissance divine.

4. Quand le monde s'adresse à nous sans que nous puissions nous adresser à lui, nous sommes condamnés au silence, condamnés à la servitude.

5. Quand il nous est seulement perceptible et que nous ne pouvons pas agir sur lui, nous sommes transformés en espions et en voyeurs.

6. Quand un événement ayant eu lieu à un endroit précis est retransmis et peut-être expédié n'importe où sous forme d'"émission", il est alors transformé en une marchandise mobile et presque omniprésente : l'espace dans lequel il advient n'est plus son « principe d'individuation ».

7. Quand il est mobile et apparaît en un nombre virtuellement illimités d'exemplaires, il appartient alors, en tant qu'objet, aux produits de série : c'est bien la preuve que l'événement est une marchandise.

8. Quand il n'a d'importance sociale que sous la forme de reproduction, c'est-à-dire en tant qu'image, la différence entre être et paraître, entre réalité et image, est abolie.

9. Quand l'événement sous forme de reproduction prend socialement le pas sur sa forme originale, l'original doit alors se conformer aux exigences de la reproduction et l'événement devenir la simple matrice de sa reproduction.

10. Quand l'expérience dominante du monde se nourrit de pareils produits de série, on peut tirer un trait sur un concept de monde (pour autant que l'on entende encore par « monde » ce dans quoi nous sommes). On perd le monde, et les émissions font alors de l'homme un « idéaliste ».

Le monde ne nous apparaît plus, à nous, consommateurs de radio et de télévision, comme le monde extérieur dans lequel nous vivons, mais comme le *nôtre* (cf. le point 1). Le monde a effectivement subi un *déplacement* remarquable. Il ne se trouve certes pas, comme le disent les versions vulgaires de l'idéalisme, « dans notre conscience » ni même « dans notre cerveau », mais il a néanmoins été *transféré de l'extérieur à l'intérieur*. Au lieu de rester dehors, il a désormais trouvé sa place dans mon salon en tant qu'image à consommer, en tant que pure essence, et ce transfert ressemble de façon particulièrement frappante à celui qu'opère l'idéalisme classique. Le monde est désormais *mien*, il est ma représentation, il s'est même transformé- si l'on veut bien prendre le mot de « représentation » à la fois au sens que lui a donné Schopenhauer et dans son acception théâtrale -, en une « représentation pour moi ». C'est ce « *pour moi* » qui est l'élément idéaliste. Car est « idéaliste », au sens le plus large du terme, *toute attitude qui fait du monde une chose qui est à moi ou à nous*, quelque chose de disponible, bref *une possession*, ma représentation ou encore ce que j'ai moi-même « posé » (au sens fichtéen). Si le terme « idéaliste » surprend ici, c'est seulement parce que l'idéalisme ne porte habituellement que sur des réalités spéculatives, alors qu'il désigne ici une situation où *la métamorphose du monde en une chose dont je dispose est accomplie réellement et techniquement*. »

Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme* (1956).



Anders

« Ce que l'on considère maintenant comme le Tout n'est plus rien de théorique mais *une image pragmatique du monde*. Cette expression ne signifie pas seulement que ce prétendu monde que l'on nous offre en lieu et place du vrai n'est qu'une simple « conception subjective du monde » ; elle signifie aussi qu'il constitue un instrument pratique, un instrument destiné à nous exercer à modeler nos acres, notre résistance, notre comportement, nos lacunes, notre goût, et, ce faisant, l'ensemble de notre pratique, un instrument qui se présente déguisé en « monde » pour dissimuler sa vocation instrumentale. *C'est instrument qui sous la forme d'un pseudo-modèle microcosmique se donne pour le monde lui-même.*

Cette formule semble résolument obscure. Une analogie la rendra plus claire, Avec le planétarium, nous avons en effet un objet du même type : d'un côté, le planétarium est un instrument puisqu'il prétend exercer notre connaissance (du monde des étoiles) et notre pratique (de la localisation des étoiles,), mais, d'un autre côté, il se présente comme un modèle microcosmique qui cherche en tant que tel à créer l'illusion, certes en toute innocence, qu'il est le ciel étoilé lui-même. La comparaison serait parfaite avec un pseudo-planétarium, un planétarium astrologique, disons, qui, tout en prétendant indûment être un modèle du ciel étoilé, voudrait nous apprendre à regarder le véritable monde des étoiles à travers l'image qu'il en donne. Le « monde » que construisent les émissions et dont la télévision nous transmet l'image est un objet de ce type. Il n'est qu'un *stimulus* à l'aide duquel nous devons nous entraîner aux « *behaviour patterns* » – aux modèles de comportement – et spécialiser nos « réflexes » jusqu'à devenir, ainsi spécialisés, incapables de nous comporter dans le monde réel autrement que devant ce stimulus, jusqu'à ce que le monde lui-même ne puisse plus désormais susciter chez nous d'autre réaction que celle qu'appelle ce stimulus. Ce qui est ainsi visé, c'est *une coïncidence du monde réel et du modèle*. Mais cette coïncidence ne doit pas avoir lieu sous la forme d'une déclaration théorique d'identité – ce serait déjà concéder une différence préalable –, elle doit prendre la forme d'une « *équation pragmatique* ». Elle doit s'imposer en tant que comportement effectif, en tant que rapport avec le monde qui ne laisse jamais naître le soupçon que celui-ci ne coïncide pas avec le stimulus, qu'il ne lui est pas identique. Si un tel soupçon naissait malgré tout, elle devrait faire en sorte qu'il reste sans effet. L'Allemagne nationale-socialiste a connu un exemple d'une telle « équation pragmatique ». Pour le lecteur du *Stürmer* soumis au « *conditioning* » par les modèles du Juif et du « monde enjuivé » que publiait cette revue, la différence entre le Juif véritable et le stimulus diffusé par la propagande n'était pas seulement négligeable : elle n'existait tout simplement pas. Il percevait si peu la distinction entre la réalité et l'image qu'il pouvait traiter – et traitait effectivement – les véritables Juifs comme s'ils n'étaient précisément rien d'autre que leurs images. [...]

Les stéréotypes sont donc des *formes-conditions a priori* ; non seulement les formes conditions *a priori* de l'entendement, non seulement les formes-conditions *a priori* du sentiment, mais aussi les formes-conditions *a priori* des *comportements* et des *actes*, c'est-à-dire des matrices d'un usage si répandu et d'une puissance si universelle que les plus spéculatifs des philosophes n'auraient pu les imaginer, et surtout pas ceux de notre époque, qui est censée être celle de l'empirisme.

La mentalité ainsi formée ne peut se comparer qu'à celle des « primitifs », qui (s'il faut en croire Frazer, Lévy-Bruhl, Cassirer, etc.) vivent selon un code qui fixe définitivement et d'une façon si stricte leur conception du monde et leurs mœurs qu'ils ne peuvent tenir compte ni théoriquement ni pratiquement de ce qui n'a pas été prévu par ce code.

Bien sûr, cette expression « formes-conditions *a priori* » ne doit pas être prise à la lettre, c'est-à-dire au sens de Kant. On ne peut rien imaginer qui soit moins « inné » que ces formes qui ont été produites pour être imprimées dans l'esprit de l'homme. Mais elles sont malgré tout « *a priori* » en ceci que, comme des moules, c'est-à-dire comme des conditions, elles préexistent à l'expérience, au sentiment, au comportement, et ainsi les « conditionnent ». Et puisque ces conditions ne préjugent pas seulement du *comment* de l'expérience mais aussi de *ce dont* on fera ou ne fera pas l'expérience, de *ce qu'on* ressentira ou ne ressentira pas, etc., leur puissance est extraordinairement grande et leur champ d'application extraordinairement vaste. Celui dont l'esprit a été ainsi conditionné n'est désormais plus disposé qu'à ce à quoi les émissions l'ont préparé à domicile. Il ne voit, ne pense, ne ressent, n'aime, ne fait que cela. C'est à la mise en place de ces matrices et à la réalisation de ce conditionnement que sont destinées les émissions. Mais puisque, comme nous l'avons vu, la forme des matrices ne doit pas révéler qu'elles sont des matrices, *les conditions doivent se présenter sous la forme de choses, et les matrices comme des fragments du monde.* »

Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme* (1956).



Bourdieu

« J'ai avancé en commençant que l'accès à la télévision a pour contrepartie une formidable censure, une perte d'autonomie liée, entre autres choses, au fait que le sujet est imposé, que les conditions de la communication sont imposées et surtout, que la limitation du temps impose au discours des contraintes telles qu'il est peu probable que quelque chose puisse se dire. Cette censure qui s'exerce sur les invités, mais aussi sur les journalistes qui contribuent à la faire peser, on s'attend à ce que je dise qu'elle est politique. Il est vrai qu'il y a des interventions politiques, un contrôle politique (qui s'exerce notamment au travers des nominations aux postes dirigeants) ; il est vrai aussi et surtout que dans une période où, comme aujourd'hui, il y a une armée de réserve et une très grande précarité de l'emploi dans les professions de la télévision et de la radio, la propension au conformisme politique est plus grande. Les gens se conforment par une forme consciente ou inconsciente d'autocensure, sans qu'il soit besoin de faire des rappels à l'ordre. [...]

Je voudrais donc démontrer une série de mécanismes qui font que la télévision exerce une forme particulièrement pernicieuse de violence symbolique. La violence symbolique est une violence qui s'exerce avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir. La sociologie, comme toutes les sciences, a pour fonction de dévoiler des choses cachées ; ce faisant, elle peut contribuer à minimiser la violence symbolique qui s'exerce dans les rapports sociaux et en particulier dans les rapports de communication médiatique.

Prenons le plus facile : les faits divers, qui ont toujours été la pâture préférée de la presse à sensations ; le sang et le sexe, le drame et le crime ont toujours fait vendre et le règne de l'audimat devait faire remonter à la une, à l'ouverture des journaux télévisés, ces ingrédients que le souci de respectabilité imposé par le modèle de la presse écrite sérieuse avait jusque-là porté à écarter ou à reléguer. Mais les faits divers, ce sont aussi des faits qui font diversion. Les prestidigitateurs ont un principe élémentaire qui consiste à attirer l'attention sur autre chose que ce qu'ils font. Une part de l'action symbolique à télévision, au niveau des informations par exemple, consiste à attirer l'attention sur des faits qui sont de nature à intéresser tout le monde, dont on peut dire qu'ils sont omnibus – c'est-à-dire pour tout le monde. Les faits omnibus sont des faits qui, comme on dit, ne doivent choquer personne, qui sont sans enjeu, qui ne divisent pas, qui font le consensus, qui intéressent tout le monde mais sur un mode tel qu'ils ne touchent à rien d'important. Le fait divers, c'est cette sorte de denrée élémentaire, rudimentaire, de l'information qui est très importante parce qu'elle intéresse tout le monde sans tirer à conséquence et qu'elle prend du temps, du temps qui pourrait être employé pour dire autre chose. Or le temps est une denrée extrêmement rare à la télévision. Et si l'on emploie des minutes si précieuses pour dire des choses si futiles, c'est que ces choses si futiles sont en fait très importantes dans la mesure où elles cachent des choses précieuses. Si j'insiste sur ce point, c'est qu'on sait par ailleurs qu'il y a une proportion très importante de gens qui ne lisent aucun quotidien ; qui sont voués corps et âme à la télévision comme source unique d'informations. La télévision a une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population. Or, en mettant l'accent sur les faits divers, en remplissant ce temps rare avec du vide, du rien ou du presque rien, on écarte les informations pertinentes que devrait posséder le citoyen pour exercer ses droits démocratiques. Par ce biais, on s'oriente vers une division, en matière d'information, entre ceux qui peuvent lire les quotidiens dits sérieux, si tant est qu'ils resteront sérieux du fait de la concurrence de la télévision, ceux qui ont accès aux journaux internationaux, aux chaînes de radio en langue étrangère, et, de l'autre côté, ceux qui ont pour tout bagage politique l'information fournie par la télévision, c'est-à-dire à peu près rien (en dehors de l'information que procure la connaissance directe des hommes et des femmes en vue, de leur visage, de leurs expressions, autant de choses que les plus démunis culturellement savent déchiffrer, – ce qui ne contribue pas peu à les éloigner de nombre de responsables politiques). »

Bourdieu, *Sur la Télévision*, (1996).



Bourdieu

« J'ai mis l'accent sur le plus visible. Je voudrais aller vers des choses légèrement moins visibles en montrant comment la télévision peut, paradoxalement, cacher en montrant, en montrant autre chose que ce qu'il faudrait montrer si on faisait ce que l'on est censé faire, c'est-à-dire informer ; ou encore en montrant ce qu'il faut montrer, mais de telle manière qu'on ne le montre pas ou qu'on le rend insignifiant, ou en le construisant de telle manière qu'il prend un sens qui ne correspond pas du tout à la réalité.

Sur ce point, je prendrai deux exemples empruntés aux travaux de Patrick Champagne. Dans *La Misère du monde*, Patrick Champagne a consacré un chapitre à la représentation que les médias donnent des phénomènes dits de « banlieue » et il montre comment les journalistes, portés à la fois par les propensions inhérentes à leur métier, à leur vision du monde, à leur formation, à leurs dispositions, mais aussi par la logique de la profession, sélectionnent dans cette réalité particulière qu'est la vie des banlieues, un aspect tout à fait particulier, en fonction de catégories de perception qui leur sont propres. La métaphore la plus communément employée par les professeurs pour expliquer cette notion de catégorie, c'est-à-dire ces structures invisibles qui organisent le perçu, déterminant ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, est celle des lunettes. Ces catégories sont le produit de notre éducation, de l'histoire, etc. Les journalistes ont des « lunettes » particulières à partir desquelles ils voient certaines choses et pas d'autres ; et voient d'une certaine manière les choses qu'ils voient. Ils opèrent une sélection et une construction de ce qui est sélectionné.

Le principe de sélection, c'est la recherche du sensationnel, du spectaculaire. La télévision appelle à la *dramatisation*, au double sens : elle met en scène, en images, un événement et elle en exagère l'importance, la gravité, et le caractère dramatique, tragique. Pour les banlieues, ce qui intéressera ce sont les émeutes. C'est déjà un grand mot... (...). Les journalistes, grosso modo, s'intéressent à l'exceptionnel, à ce qui est exceptionnel *pour eux*. Ce qui peut être banal pour d'autres pourra être extraordinaire pour eux ou l'inverse. Ils s'intéressent à l'extraordinaire, à ce qui rompt avec l'ordinaire, à ce qui n'est pas quotidien — les quotidiens doivent offrir quotidiennement de l'extra-quotidien, ce n'est pas facile... D'où la place qu'ils accordent à l'extraordinaire ordinaire, c'est-à-dire prévu par les attentes ordinaires, incendies, inondations, assassinats, faits divers. Mais l'extra-ordinaire, c'est aussi et surtout ce qui n'est pas ordinaire par rapport aux autres journaux. C'est ce qui est différent de l'ordinaire et ce qui est différent de ce que les autres journaux disent de l'ordinaire, ou disent ordinairement. C'est une contrainte terrible : celle qu'impose la poursuite du *scoop*. Pour être le premier à voir et à faire voir quelque chose, on est prêt à peu près à n'importe quoi, et comme on se copie mutuellement en vue de devancer les autres, de faire avant les autres, ou de faire autrement que les autres, on finit par faire tous la même chose, la recherche de l'exclusivité, qui, ailleurs, dans d'autres champs, produit l'originalité, la singularité, aboutit ici à l'uniformisation et à la banalisation.

Cette recherche intéressée, acharnée, de l'extra-ordinaire peut avoir, autant que les consignes directement politiques ou les auto-censures inspirées par la crainte de l'exclusion, des effets politiques. Disposant de cette force exceptionnelle qu'est celle de l'image télévisée, les journalistes peuvent produire des effets sans équivalents. La vision quotidienne d'une banlieue, dans sa monotonie et sa grisaille, ne dit rien à personne, n'intéresse personne, et les journalistes moins que personne. Mais s'intéresseraient-ils à ce qui se passe vraiment dans les banlieues et voudraient-ils vraiment le montrer, que ce serait extrêmement difficile, en tout cas. Il n'y a rien de plus difficile que de faire ressentir la réalité dans sa banalité. Flaubert aimait à dire : « il faut peindre bien le médiocre ». C'est le problème que rencontrent les sociologues : rendre extraordinaire l'ordinaire ; évoquer l'ordinaire de façon à ce que les gens voient à quel point il est extraordinaire.

Les dangers politiques qui sont inhérents à l'usage ordinaire de la télévision tiennent au fait que l'image a cette particularité qu'elle peut produire ce que les critiques littéraires appellent *l'effet de réel*, elle peut faire voir et faire croire à ce qu'elle fait voir. Cette puissance d'évocation a des effets de mobilisation. Elle peut faire exister des idées ou des représentations, mais aussi des groupes. Les faits divers, les incidents ou les accidents quotidiens, peuvent être chargés d'implications politiques, éthiques, etc. propres à déclencher des sentiments forts, souvent négatifs, comme le racisme, la xénophobie, la peur-haine de l'étranger et le simple compte rendu, le fait de rapporter, *to record*, en *reporter*, implique toujours une construction sociale de la réalité capable d'exercer des effets sociaux de mobilisation (ou de démobilisation).

Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* (1996)



Niney

« Si la vérité documentaire était la simple adéquation d'un plan-séquence ininterrompu au temps réel d'une action spontanée, les bandes de vidéo-surveillance feraient l'affaire. Mais même ces témoins audiovisuels, apparemment si objectifs, sont des coupes dans le temps et l'espace. Leur point de vue restreint, monotone et obsessionnel, est celui du petit bout de la lorgnette. Il a son utilité opérationnelle (la surveillance à distance), mais en dehors de ça, l'exclusion de tout contre-champ le voue à l'insignifiance. La vidéo-surveillance pousse la fonction indicielle des prises de vues jusqu'à l'exclusion de toute valeur symbolique expressive. Leur objectivité machinale les condamne à l'abstraction de n'importe quel prélèvement répétitif. L'image techniquement suffisante est idiote, elle ne fait signe à personne, elle est un indice potentiel qui, comme le dit Pierce, peut avoir ou pas d'interprétant (y a-t-il seulement quelqu'un qui regarde les écrans de télé-surveillance ?). *L'objectivisme*, c'est-à-dire cette instrumentalisation de l'image, loin de garantir l'objectivité de la représentation, réduit les images à être soit de simples indices, soit des instantanés idiots. Croire à l'équivalence du plan-séquence et de la réalité qu'il appréhende, c'est ignorer que le montage et le principe actif de toute prise de vue, c'est ne pas (vouloir) savoir qu'il y a forcément du hors-champ et du temps off à inclure dans le sens du film. [...]

Le montage n'est pas le vice caché du cinéma, il en est la vertu manifeste, la force expressive (même si parfois abusive). Il faut toujours ajouter ou retrancher quelque chose de l'image pour éviter qu'elle ne sombre dans la suffisance, le cliché. [...] Le montage n'est mensonge systématique qu'aux yeux de ceux qui croient (ou veulent faire croire) que le plan, lui, est vérité, évidence, empreinte objective de la réalité, que l'image est pleine du fait accompli. [...] Le montage n'est un défaut de réel que si l'on croit positivement que reproduire le réel tel quel est possible et suffisant. Comme s'il était possible de fixer le réel, qui est perspective de fuite, insaisissable présence, coexistence unique et inimaginable de tous les points de vue possibles ! Et comme si l'instantané pouvait y suffire. Sans mémoire ni projection, l'image ne fait pas image. [...]

Une mémoire instantanée (idéal « polaroid » et informatique) est une contradiction dans les termes. Pour tirer du réel - horizon imprenable du devenir - *des réalités significatives et communicables*, force est de fixer, cadrer, découper, monter, comparer, viser et réviser, quel que soit le langage utilisé. Le *scoop* résume bien l'absurdité de la croyance médiatique de l'image comme évidence : le *scoop*, c'est la synthèse inédite du jamais-vu et du déjà-vu, de l'original renversant et du cliché attendu, susceptible de suspendre totalement et d'être immédiatement compris, l'instantané qui fait histoire, le point de vue unique qui contiendrait et annulerait tous les autres. A travers la doublure-couverture qu'elle produit du monde, l'actualité télévisée fait commerce de ce credo béat de l'image comme fait accompli, et fonctionne globalement dans le déni du montage : elle pratique évidemment plans de coupe et effets de choc mais ignore le montage comme principe de la prise de vue, comme crise de vue, *interrogation critique de la vision sur ce qui lui échappe*.

« *Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible ?* » S'interrogeait Dziga Vertov [...] Une interrogation essentielle que l'actualité ignore en général. Mais comprenons bien : pas plus qu'il ne jaillit d'un face à face sujet/objet, le sens ne se tient caché » derrière les apparences. Il est dans la relation, à condition de l'entendre non comme la captation d'un donné, mise en adéquation d'un sujet réceptacle avec de faits tout faits, mais comme connexion-penser d'événements par un tissage de signes. Le sens n'est pas contemplation-conformation d'une conscience à un objet, mais effectuation toujours à refaire (ne dit-on pas justement « faire signe ») par prospection, rapprochements d'événements et mise en série de signes, jeu d'interprétations et variations [...]. Suivant cette perspective pragmatiste, le sens ne révèle pas une essence, il relève d'une fonction expérimentale ; il ne dépend pas d'une logique définitoire et attributive (sujet/prédicat, nature des choses), il s'envisage comme force appropriée de liaison (ou déliaison) et réseaux de résonances, entre convention et invention (« arracher une image à la série des clichés » dira Gilles Deleuze). »

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran* (2000).



Niney

« On pourrait reformuler ainsi la question de la preuve par l'image : en quoi les effets de réel produits par tel ou tel documentaire ou reportage reproduisent-ils l'état des choses (et les choses en l'Etat), cet effet de vitrine trop pleine dont la télévision fait commerce ? En mettent-ils en question les clichés établis et notre vision préfabriquée pour tenter d'en produire une intelligence nouvelle, fut-elle lacunaire ? Une telle question n'a aucun sens si l'on admet *a priori* que le réel est une donnée intangible, existant en soi et hors de nous, ce que fait globalement l'info télé : *on vous montre ce qui est, le reste affaire d'opinion*. Au contraire, la question prend forme si l'on pense, avec Robert Kramer, que « *la définition de la réalité est une construction politique. Réel, sondages, consensus, en sont les instruments. Qu'est-ce que la réalité ? La manière de voir de ceux qui font le film. Le pouvoir, c'est la possibilité de définir ce qui est réel. Il y a eu récemment une guerre (Tempête du désert) spécialement conçue pour illustrer cela aux yeux du grand nombre. La bande annonce disait : « Le film Vietnam, c'est fini. Nous savons maintenant comment fabriquer un récit plus persuasif. » Tout ce qui n'entre pas dans leurs plans, c'est de la fiction. C'est plus ou moins ça, même si ma création nous rapproche de quelque chose de vécu, d'éprouvé. Le problème n'est pas réel/fiction, le problème c'est de voir.* » [...]

J'avancerai une hypothèse. Les reportages ou programmes TV à effet de réel, poussés à la fois par les facilités techniques de la caméra directe et les replis identitaires de notre époque, nous détaillent toujours davantage le « comment » des situations et des actes, mais ne mettent guère en scène le « pourquoi ? ». La télévision, appareil d'entretien des ménages et entremetteur des représentants patentés, est là pour « couvrir » le monde, pour dire et montrer « comment c'est », pas pour se demander « pourquoi c'est comme ça ? ». Les cinéastes semblent, eux, ne plus oser le « pourquoi » pour une raison diamétralement opposée : l'incertitude des temps et la peur de l'idéologie, de ces idéologies (dont on est revenus) qui menacent toujours d'être dogmatiques sinon totalitaires. Pas de discours, des faits ! Mais, des faits « bruts » à l'effet brutal, il n'y a qu'un coup de gâchette. Et on se met à attendre de la reconstitution crue du coup de flingue (voir la violence « gratuite » et complaisante dans nombre de films contemporains) qu'elle nous livre la vérité du crime (revoir, à l'opposé, les films de Fritz Lang). On finit ainsi par sacrifier tout universel au particulier, les idées abstraites à la réalité. A la manière américaine, les *real people* prennent le pas sur « les grands principes ». Il semblerait que la propagande moderne – qui depuis la guerre prétend informer, pas seulement endoctriner – commence là où les forêts de *comment*, avec ses mille détails vrais, se chargent de cacher l'arbre du *pourquoi*. [...]

La grande carence de la sociologie (et de ses avatars médiatiques), c'est de prétendre à une objectivité purement descriptive, c'est-à-dire qu'elle accepte l'état des choses et le jeu des pouvoirs établis, et se contente d'y trouver et analyser des corrélations, des profils, des tendances. Ce faux réalisme des faits classifiés et cette obsession du type et du chiffre la rapprochent plus du marketing que de la science, et l'éloignent en tout cas de toute problématique critique [...] Or l'histoire montre à l'évidence que les théories sociales qui comptent ont toutes procédé d'un point de vue engagé mettant en question les classements institués : Marx, Weber, l'Ecole de Francfort, Roger Caillois, Norbert Elias, Michel Foucault... Dans sa reproduction classifiée de l'actuel, la télévision relève du sociologisme de bas-étage, comptabilisant les faits, catégorisant les opinions. Les techniques du direct sont recrutées ici pour attester la présence de la caméra sur les lieux, l'évidence de l'événement, sa vérité instantanée ; là, pour échantillonner, à coups de micros-trottoirs et micros-cravates, l'opinion publique et celle de ses représentants. Or l'enjeu documentaire, c'est au contraire d'arriver à voir autre chose que ce qui est déjà pré-vu. »

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran* (2000).



Latour

« La distinction cruciale que nous aimerions esquisser dans cette exposition n'est pas celle qui distinguerait un monde d'images d'un monde sans image – comme les guerriers de l'image aimeraient nous le faire croire –, mais la distinction entre le flux *interrompu* des images et une *cascade* d'images. En détournant l'attention des visiteurs vers ces cascades, nous n'espérons pas la paix – l'histoire de l'image est bien trop chargée pour cela –, mais nous encourageons doucement le public à rechercher d'autres propriétés de l'image, des propriétés que les guerres de religion ont enfoui sous la poussière de leurs flammes et fureurs incessantes. [...]

La cascade d'images est plus frappante encore si l'on examine les séries rassemblées sous l'étiquette scientifique. Une image scientifique isolée est dépourvue de sens ; elle ne prouve rien, ne dit rien, ne montre rien, n'a pas de référent. Pourquoi ? Parce que, plus encore qu'une image religieuse chrétienne, une image —ou mieux une inscription scientifique— est *un ensemble d'instructions permettant d'atteindre la suivante* dans la série. Un tableau de chiffres mène à une carte qui mène à une photographie qui mène à un diagramme qui mène à un paragraphe qui mène à une constatation. L'ensemble de la série a une signification, mais aucune de ses parties prises isolément n'a de sens.

Impossible de s'arrêter nulle part dans les très belles séries, tirées de l'astronomie et présentées par Galison, si l'on veut « appréhender » le phénomène qu'elles représentent. Car l'objectivité, la visibilité, la véridicité procèdent du parcours de bout en bout de la série. Il en va de même de l'exemple de biologie moléculaire proposé par Rheinberger : rien à voir à aucun stade dans le marquage radio, et pourtant, pas d'autre moyen d'observer les gènes. L'invisibilité en science est plus frappante encore qu'en religion – rien de plus absurde donc que l'opposition entre le monde visible de la science et celui « invisible » de la religion . Aucun des deux ne peut être appréhendé, hormis par des images brisées, incomplètes, interrompues, oui opaques, qui toujours mènent à d'autres images.

Détacher les yeux de l'image pour se tourner vers le prototype *qu'elles* sont supposées représenter, ce serait voir moins, infiniment moins. Ce serait s'aveugler pour de bon. Demandez à une physicienne de renoncer aux enregistrements réalisés par ses détecteurs, et elle ne détectera plus rien : elle ne commencera à avoir un semblant d'idée qu'en rassemblant toujours plus d'enregistrements, toujours plus de résultats instrumentaux, toujours plus d'équations. Ce n'est qu'à *l'intérieur* des murs clos de sa tour d'ivoire qu'elle peut prétendre au moindre accès au monde « du dehors ».

Encore une fois, ce paradoxe des images scientifiques échappe complètement aux guerriers de l'image, qui exigent brutalement que nous *choisissions* entre le visible et l'invisible, l'image et le prototype, le monde du dehors et le monde artificiel et construit du dedans. Ils ne peuvent comprendre que plus l'inscription est artificielle, plus sa capacité à lier, à se lier aux autres, à créer sans cesse une meilleure objectivité augmente.

Aussi, demander aux briseurs d'idoles de détruire les multiples médiateurs de la science afin de mieux atteindre, et plus vite, le monde réel du dehors serait non pas un appel aux Lumières, mais à la barbarie. Devons-nous vraiment passer un autre siècle à tituber furieusement entre constructivisme et réalisme, entre artificialité et authenticité ? La science mérite mieux qu'une adoration naïve ou qu'un mépris naïf. Son régime d'invisibilité est aussi stimulant que celui de la religion ou de l'art. La subtilité de ses traces exige une forme nouvelle de traitement et d'attention. Elle exige, oui, – pourquoi se priver du mot ? – une spiritualité qui lui soit exactement ajustée. »

Bruno Latour, « Iconoclash ». Au-delà de la guerre des images (2002) – Introduction au catalogue d'une vaste exposition internationale qui s'est tenue au ZKM de Karlsruhe en 2002, dirigée par Bruno Latour et Peter Weibel.



Braqué

« Sans nul doute, le flux d'images constamment déversé, notamment par le médium télévisuel, suscite de plus en plus l'apathie, l'engourdissement, voire le désintérêt du spectateur. Cette anesthésie du regardeur, on pourrait en voir l'une des plus récentes preuves dans le désintérêt total de la communauté internationale pour la guerre du Darfour – qualifiée par la Croix-Rouge de « crise de l'ombre » : une guerre qui ne parvient pas à mobiliser, malgré l'intervention médiatique de plusieurs personnalités hollywoodiennes comme George Clooney, une guerre non « couverte » et donc sans images. Orpheline d'images, en quelque sorte... Complexité d'une guerre dont on ne sait trop si elle est d'abord tribale, religieuse ou raciale ? Ou, plus radicalement, lassitude de l'homme blanc devant la répétition, que rien ne semble devoir arrêter, de ces guerres africaines aussi sanglantes qu'incompréhensibles, tribales et archaïques ?

À quoi l'on peut ajouter les dégâts commis par le *charity business*, son mélange obscène de spectacularisation de la misère et de starification de la charité, ainsi que ces innombrables émissions de télévision qui, notamment aux alentours de Noël, sollicitent de plus en plus la charité des particuliers, là où l'État avoue son incapacité à résoudre des problèmes de société qui sont au premier chef – il conviendrait de ne pas l'oublier – des problèmes politiques concernant des choix de société.

L'affaire de la compassion est-elle pour autant entendue ? Il semble que non, et je voudrais ici convoquer au moins deux points de vue contradictoires sur cette question : celui de Susan Sontag, dans *Devant la douleur des autres* ; celui de John Keane, dans *Reflections on Violence* (1996).

Sontag s'en prend avec virulence à ce qu'elle appelle « le particularisme français », qui consiste à transformer la réalité, de Guy Debord à Jean Baudrillard, en « société du spectacle ». La réalité aurait abdiqué, seules demeureraient les représentations, c'est-à-dire les médias. Du même coup, la guerre se réduit à un spectacle, un phénomène médiatique. Or, déclarer que la guerre est devenue spectacle relève de ce que Sontag appelle un « provincialisme stupéfiant », émanant d'une petite communauté de gens vivant dans la partie du monde la plus prospère, celle où l'information est devenue *entertainment*. Double effet pervers de cette conception selon Sontag : chacun est défini comme un spectateur, d'une part ; il n'y a pas de souffrance réelle dans le monde, d'autre part. D'où le « cliché », désormais acquis, selon lequel les images de l'atrocité seraient dépourvues du moindre effet, et que seul le cynisme préside à leur diffusion.

Or, si je partage avec Sontag un même agacement à l'égard des théories outrancières du simulacre qui, à force de spectaculariser le réel, finissent tout bonnement par l'éradiquer et par proclamer, avec Baudrillard, que *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* – éliminant au passage toute possibilité de lutte effective contre un réel concret et historicisé –, je vois mal, pour autant, en quoi sa critique peut restaurer la confiance perdue dans les images et, plus spécifiquement, le schème affectif de la compassion, qui me semble définitivement érodé.

À l'inverse, John Keane, grand défenseur de la liberté de presse, estime pour sa part que les photographies de presse ont pour vocation de documenter un point de vue ou d'étayer une position, mais, bien plus encore, selon les principes d'une démocratie qu'il ne serait pas abusif de qualifier de « participative », d'ouvrir à ce qu'il nomme des « sphères publiques de controverse ». La question fondamentale étant celle-ci : quel type de savoir peut bien être créé « positivement » par les images d'étrangers souffrants que fournissent les agences de presse et qu'utilisent les journaux d'opinion ? Or, selon la position – pour le moins optimiste – de Keane, les sphères publiques produisent quatre effets : 1) elles contribuent à perpétuer le souvenir de l'inhumanité, 2) elles accentuent la conscience de la cruauté, 3) elles contribuent à faire circuler les opinions quant à la légitimité de la violence, 4) enfin, elles encouragent les sujets à trouver des remèdes à opposer à la barbarie...

Ainsi, pour Keane, l'espace public de réception des images violentes ressemblerait à l'*agora* grecque où d'emblée se joue un débat rationnel – oubliant peut-être du même coup que de telles images font davantage appel aux *epitumiai* platoniciennes qu'au *logos*.

S'il est vrai, toutefois, que l'on peut s'accorder sur le fait que les images de la barbarie – ainsi pour la Shoah ou pour la guerre du Vietnam – éveillent la conscience, et qu'éventuellement elles peuvent de surcroît donner à penser sur la légitimité de la violence, je vois mal (c'est le reproche essentiel que j'adresserai à Keane) comment elles aideraient des sujets de plus en plus indifférents, force est de le constater, à opposer des remèdes à la barbarie.

En fait, tout l'argumentaire de Keane me semble reposer sur une double conception de la conscience « en alerte » et d'une démocratie extrêmement vivante, active, dont je crains fort qu'à ce jour, y compris en Occident, elle ne soit considérablement altérée.



Du même coup, on l'aura deviné, Keane rejette les thèses de Baudrillard, qu'il juge « extravagantes », et selon lesquelles les médias feraient de l'horreur un divertissement léger. Keane postule tout au contraire que le public éprouve d'emblée une répulsion morale devant ce qu'il voit, qu'il évite spontanément ces images ou qu'il en discute. Parallèlement, Keane rend hommage au travail effectué par les photojournalistes du XX^e siècle, en dressant la liste des horreurs qui, selon lui, ont été « honorablement » traitées par l'image : « Les guerres génocidaires, les villes attaquées à la bombe incendiaire, les explosions nucléaires, les camps de concentration, les tueries sanglantes de la sphère privée. »

Il reprend enfin l'exemple emblématique de la photographie prise par Nick Ut de la petite Vietnamiennne napalmée, et de ces images « qui déclenchent parfois – ou souvent – des questions de responsabilité parmi ceux et celles qui voient ou qui entendent la peine des gens qui pleurent ». Et Keane de conclure – pour le moins hâtivement à mon sens : « Il y a bien une empathie envers les victimes de violation, mais ce qui est totalement imprévisible, c'est pourquoi, quand, et pour combien de temps. Tout ce qu'on sait, c'est que ça se produit et, dans cette mesure, nous pouvons parler d'une dialectique cachée, potentiellement civilisatrice, dans la tendance croissante chez les médias à couvrir pratiquement toutes les formes de violence. »

Mais la position de Keane me semble fragile à plus d'un titre : par son optimisme que n'appuie nulle démonstration, elle me paraît relever d'un vague héritage des Lumières, parfaitement déconnecté des réalités contemporaines. Les « sphères publiques de controverse » énoncent de façon quelque peu dogmatique, sans aucune preuve à l'appui, que chacun est sensible à la barbarie des images et prêt à se mobiliser. Enfin, les exemples iconiques choisis par Keane ne peuvent convaincre que dans la mesure, précisément, où ils relèvent d'une époque (la guerre du Vietnam, notamment) où le regard n'était pas encore saturé d'images de violence. Que dire enfin quand Keane ajoute *in fine* que l'un des rapports souhaitables à celui qui souffre est la « honte », susceptible de favoriser l'interaction avec les victimes ?... Piètre argument, me semble-t-il : ce que Nietzsche a appelé les « passions réactives », telles que la honte, la pitié, la compassion, le ressentiment, etc., dans leur opposition aux « passions actives », ne permet jamais de nouer un lien riche et généreux à l'Autre...

Dès lors, je m'en tiendrai à ma position : oui, il y a bien une usure du regard aujourd'hui, dont je vois mal comment elle pourrait être « rédimée » – si ce n'est peut-être par un autre régime d'images : les arts de l'image, qui évitent définitivement et délibérément le piège de la compassion, et qui mettent en place d'autres stratégies visuelles pour réveiller les consciences. »

Dominique Braqué, *L'Effroi du présent. Figurer la violence* (2004).



Mucchielli

« Le traitement médiatique des violences urbaines pose donc au moins trois grands problèmes dont on s'étonne qu'ils ne suscitent pas davantage d'interrogations déontologiques dans la profession.

La *co-construction* des phénomènes est certes inhérente au traitement télévisuel lui-même puisqu'il s'agit toujours de faire un tri dans une réalité plus large. Mais, lorsque la télévision a décidé à un certain moment de « couvrir » ce qu'elle considère comme un événement, la présence des caméras peut à elle seule façonner un phénomène qui, sans cette présence, n'aurait jamais pris la même ampleur, ni même nécessairement la même signification. Ainsi les fêtes de la fin de l'année 1995 ont été marquées par le surgissement sur le petit écran des incendies de voitures en série à Strasbourg. Selon les observateurs, le traitement télévisuel de ces événements, marqué à la fois par la précipitation sur un phénomène spectaculaire et par la concurrence entre les grandes chaînes de télévision, a conduit à des dérives étonnantes. On a vu en effet des journalistes prendre des rendez-vous avec des groupes de jeunes pour assister à l'« événement ». La chose a reçu une telle publicité qu'une véritable compétition s'est organisée progressivement entre les différents quartiers, les jeunes d'ici voulant faire mieux (« avoir » TF1 ou Canal Plus) que ceux de là. Les journalistes s'en sont émus, mais combien ont modifié radicalement leurs pratiques ? Au contraire, l'une d'entre eux observe que « l'année suivante les équipes y ont été envoyées pour "couvrir" l'anniversaire alors que rien ne l'annonçait. Au bout du compte, la médiatisation a contribué à « construire » le phénomène, à le ritualiser (depuis 1995, les mêmes faits se reproduisent à Strasbourg chaque fin d'année) et à le propager (ils sont apparus à l'identique dans d'autres villes).

La *déformation* de la réalité est une dérive qui découle du même tri obligé mais qui ouvre des risques de manipulation des opinions d'autant plus graves qu'ils ne sont reconnus qu'à l'occasion d'événements qui passent pour les exceptions confirmant la règle (on se souvient des charniers de Timisoara, en Roumanie). Rappelons d'abord la pratique de la reconstitution filmée (par exemple, les journalistes demandant après coup aux policiers de rejouer la scène où ils prenaient d'assaut telle résidence abritant de dangereux malfaiteurs) qui était très répandue dans les *reality shows* des années quatre-vingt. Critiquée au sein même de la profession, la pratique est sans aucun doute plus rare aujourd'hui. Mais elle n'a pas disparu pour autant, ainsi qu'en témoignent des affaires récentes. Insistons ensuite sur le fait que le risque de déformation est en réalité omniprésent puisqu'il consiste simplement en une certaine manière de découper le réel pour en choisir la signification. Ainsi cette anecdote très significative rapportée par un chercheur : « Un enseignant d'un lycée de la banlieue est de la capitale m'a raconté, scandalisé, comment l'équipe de télévision venue interroger ses élèves avait placé au premier rang les "beurs" et les "blacks", afin qu'ils occupent totalement l'écran, alors qu'ils étaient minoritaires dans sa classe et dans l'établissement, et plutôt bien intégrés. » La chose est ici presque caricaturale puisque le résultat est le produit d'une action volontaire de la part du journaliste. Mais la déformation résulte le plus souvent d'une omission volontaire ou involontaire, par exemple lorsque, dans un conflit opposant deux parties, seule la version des faits d'une des parties (généralement celle des représentants des institutions de l'État) est recueillie. Le problème est à nouveau d'ordre pratique : l'équipe de télévision dépêchée sur place n'a que peu de temps pour faire son reportage, et il ne lui est donc pas possible d'aller enquêter sérieusement auprès des populations civiles ; au mieux, elle essaie d'interviewer quelques jeunes présents sur place en espérant tomber sur quelqu'un qui se prêtera au jeu. C'est ce qui fait dire depuis longtemps à Pierre Bourdieu que les quartiers populaires « parlent beaucoup moins qu'ils ne sont parlés ».

La *stigmatisation* des personnes et des lieux est aussi en partie inhérente à l'information : il faut bien rendre compte des faits qui sortent de l'ordinaire, parler des trains qui déraillent et pas de ceux qui arrivent à l'heure ou bien qui n'ont connu que des incidents sans gravité. Du moins est-ce le postulat qui semble fonder tout le journalisme contemporain : les « gens » ne regarderaient pas les informations si on n'y parlait pas d'événements sortant de l'ordinaire. Admettons. Mais les dérives peuvent là aussi prendre une ampleur étonnante. Dans son édition du 17 février 1999, *Le Parisien* propose un dossier complet sur « Les cités à hauts risques » de la banlieue parisienne. Se fondant sans distance sur les sources policières (les rapports de la section des RG dont on reparlera), les journalistes vont jusqu'à publier une carte de ces 84 quartiers de la région parisienne, indiquant le nom des quartiers et parfois même le nom des rues où « plus personne n'ose pénétrer ». Le 6 octobre 1999, ce journal indique cette fois les rues parisiennes où séviraient des bandes de jeunes. Quelques jours plus tard, sur la base du rapport du ministère de l'Éducation nationale (dont on s'étonne également qu'il soit rendu public), le magazine *Valeurs actuelles* (23 octobre 1999) publie la liste des établissements scolaires « sensibles » en France. L'année suivante,



c'est *Le Figaro* (15 juin 2000) qui annonce à la une « La nouvelle liste des collègues à risques ». Voudrait-on, sous prétexte de permettre une information « de proximité », renforcer la stigmatisation des lieux, exaspérer les peurs, désespérer les habitants de ces quartiers et les parents d'élèves de ces écoles qu'on ne s'y prendrait pas autrement. Est-ce là le sens du devoir d'informer ?

Pour toutes ces raisons, sans partager une philosophie du soupçon systématique, il est légitime de considérer que les médias, qui cherchent souvent à se présenter comme « au-dessus de la mêlée » participent en réalité pleinement à la construction de ce discours au terme duquel la société française serait de plus en plus minée par la violence des jeunes de banlieue. Bien entendu, ce ne sont pas fondamentalement les journalistes de terrain qui sont en cause (on sait que ce métier est touché aussi par la précarité de l'emploi), mais les chefs de rédaction, les patrons de chaîne, les décideurs, leur concurrence dans la course aux parts de marchés, à la captation de l'audience. Du coup, le « sensationnalisme » revient en force, les faits divers occupent une place croissante. Et finalement l'image du monde qui nous est donnée ne grandit ni nos intelligences ni nos valeurs. Certains journalistes en sont du reste très conscients et cela provoque parfois quelques conflits internes. On préférerait un grand débat public. »

Laurent Mucchielli, *Violences et insécurité. Fantômes et réalités dans le débat français* (2007).



Faccioli

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord, *La société du spectacle*). Dans la société postmoderne, en suivant Debord et d'autres, les relations sociales sont médiatisées par les images qui ont joué un rôle central dans la construction de la vie sociale et dans la construction des significations.

Ernst Gombrich, historien de l'art, préfigurait, quant à lui, une époque historique dans laquelle l'image aurait remplacé la parole et l'écriture. L'immersion dans le contexte visuel pénètre la vie quotidienne et les images sont en train de substituer, toujours plus, l'écriture comme canal privilégié de communication, tandis que le monde actuel est conceptualisable comme un « phénomène vu ». Ce changement social (et technologique) a fait réfléchir beaucoup de spécialistes qui ont mis particulièrement l'accent sur le rapport entre le langage écrit et le langage visuel dans les processus culturels qui se situent à la base des formations sociales. Nous savons, d'ailleurs, que l'écriture a joué un rôle clé dans la formation des sociétés complexes à l'époque moderne. Dans la société postmoderne où nous vivons, les images ont de plus en plus remplacé les textes écrits comme forme culturelle dominante : le monde comme « texte » a été remplacé par le monde comme « image » (Mitchell). La fin des grands récits, disait déjà Lyotard dans les années 1980, est survenue parallèlement au passage d'une culture du discours, textuel et diachronique, à une culture synchronique de l'image à fort impact immédiat. On peut donc penser que les principes organisationnels de la formation sociale postmoderne soient fondés sur le langage visuel plutôt que sur l'écriture. Comme Gillian Rose le suggère, la postmodernité est non seulement « oculocentrique » par la quantité d'images qui circulent et articulent les connaissances, mais parce que les individus interagissent toujours plus avec des expériences visuelles totalement construites. Enfin, pour reprendre les mots de Nicholas Mirzoeff, « le visuel brise et met en discussion chaque tentative de définir la culture en termes exclusivement linguistiques ».

Le flux d'images dans nos maisons est aujourd'hui quasi ininterrompu et semble naturel : « En onde sur les écrans qui en un seul minute sont aptes à montrer plus d'images que celles qu'aurait pu contenir en plusieurs vies une riche maison flamande du XVII^e siècle ». Notre réflexion sur ce flux d'images qui nous entourent ne doit pas se référer seulement aux images véhiculées par les médias électroniques, mais aussi à celles représentées par les dimensions visuelles du monde qui nous entoure et à travers lesquelles nous faisons quotidiennement l'expérience du monde. Je suis pleinement d'accord avec Emmison et Smith sur le fait que, outre les images photographiques, télévisuelles, informatisées, etc., il existe encore beaucoup d'autres formes de données visuelles qui entourent notre expérience de vie.

À l'instar des images, les objets qui nous entourent véhiculent eux aussi des significations visuelles. Il en est de même des édifices, des rues, des murs, des centres commerciaux. En outre, comme l'a fait remarquer Goffman, toute interaction publique se base sur la communication visuelle produite par le langage du corps (de l'habillement à l'expression).

C'est précisément cette attention aux dimensions visuelles du monde social - plus même que les moyens électroniques - qui marque la frontière entre la sociologie des médias (anciens et nouveaux) et la sociologie visuelle.

C'est en ce sens qu'il convient de nous poser d'abord quelques questions : des images produites par qui ? Dans quel but ? Vues par qui ? Interprétées et utilisées comment ?

Partons du concept de « culture visuelle » qui a été élaboré par quelques spécialistes - je me réfère, parmi d'autres, à Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall, Jessica Evans, William Mitchell, Chris Jenks - qui sont passées des cultural studies vers le nouveau champ disciplinaire des visual cultural studies. Les raisons du choix et de l'individuation de ce nouveau champ disciplinaire se réfèrent à l'explosion d'images et de technologies visuelles de la fin du dernier siècle, explosion qui a amené avec elle un changement culturel dans la vie quotidienne des individus. Étudier la culture visuelle ne signifie donc pas simplement étudier et analyser les images, mais aussi prendre en considération la dimension centrale qu'a pris la vision dans l'expérience quotidienne subjective et, par conséquent, dans les processus de construction et de partage des significations.

Les principales caractéristiques de la culture visuelle sont décrites par Mirzoeff (2002), qui distingue plusieurs éléments :

- la tendance à visualiser des choses non visuelles à l'aide de supports technologiques : cette tendance change le rapport entre le visible et l'invisible, lui faisant accomplir une sorte de cercle.



L'art sacré représentait l'invisible (la divinité), c'est-à-dire une réalité visible seulement à travers l'œil de la foi. La photographie a permis à l'œil de la science de représenter la réalité visible. D'autres technologies, comme le microscope et les rayons X, ont permis de regarder au-delà de la possibilité de l'œil et de rendre visible une réalité invisible mais réelle.

« Dans l'ère du visuel » (Debray 1999) la technologie rend visible une réalité qui est seulement simulation, mais que nous pouvons vivre comme réelle (si nous y croyons).

L'image construite par l'ordinateur est alors ontologiquement (et paradoxalement) plus semblable aux icônes religieuses du passé qu'aux images produites avec les technologies non virtuelles ;

- la tendance à visualiser l'existence : tout est visualisé, des modèles informatiques à la médecine, aux interfaces graphiques et aux téléphones, et jusqu'à la vie privée ;
- la centralité de l'expérience visuelle : alors que dans le passé il existait des modalités et des lieux de représentation visuelle socialement définis et alors que les sujets étaient des destinataires passifs, aujourd'hui les observateurs s'approprient les images, les décontextualisent et les utilisent pour communiquer. Ainsi, quand Mona Lisa sort du Louvre et tourne autour du monde imprimée sur un tee-shirt, elle n'a plus le même sens que dans le contexte solennel du musée. C'est pourquoi il devient important de poser l'attention sur ce que les individus font avec les images;
- la visualisation du monde : elle suppose que les images ne soient pas la réalité ni même sa représentation. La retouche photographique et le montage filmique pouvaient apparaître comme une construction et une interprétation de la réalité, mais ils entretenaient avec elle un rapport indicatif, tandis que la simulation, pour utiliser les mots de Virilio, bouleverse l'idée même de réalité.

Dans ce contexte, examinons maintenant le concept de visualisation. Qu'est-ce que visualiser? Rendre visible, montrer, produire une image est une construction sociale, même lorsque – comme je le disais ci-dessus – l'image maintient un rapport indicatif (Eco) avec la réalité représentée, comme c'est le cas dans la photographie et le cinéma. Les technologies visuelles aujourd'hui peuvent même effacer la composante de nature (la lumière émise par l'objet photographié ou filmé) qui fournissait le frame à l'intérieur duquel la culture pouvait se déplacer, de sorte qu'il n'y ait aucune limite à la possibilité de visualiser. Visualiser équivaut ainsi à donner une définition de la réalité, à véhiculer une signification, à produire une vision du monde. La visualisation, quelle que soit le médium technologique sur lequel elle se fonde, du pictogramme au pixel, exprime et incarne des relations de pouvoir. J'en donne ici quelques exemples. »

Patrizia Faccioli, « La sociologie dans la société de l'image » dans *Sociétés* (2007).



Faccioli

« On peut affirmer, à la manière de Mirzoeff, que « la vie dans les pays industrialisés est placée de plus en plus sous la surveillance des caméras : des écrans sur autobus à ceux des *shopping malls*, à ceux des autoroutes, des ponts ou près des distributeurs d'argent ». Il est vrai aussi, toujours selon le même auteur, que « dans l'ère des écrans visuels notre point de vue est central ».

Quelle signification donner à cette dernière phrase ? Je crois que, quand on réfléchit sur la société de l'image, on ne doit pas prendre en considération seulement le « régime scopique », le panopticon. Au contraire, il faut également considérer que le pouvoir de visualiser, et donc de véhiculer des significations, est lui aussi objet de négociation : la visualisation n'advient pas dans le vide mais toujours à l'intérieur d'une culture. Je suis ici en accord avec Stuart Hall, qui estime que la culture n'est pas un ensemble de choses (tableaux, romans, émissions de télé, etc.) mais un processus, un ensemble de pratiques de production et d'échanges de significations. S'il est vrai que les images sont une interprétation du monde, il est vrai aussi que la culture dépend de l'interprétation que ses adeptes donnent à ce qui les entoure et du sens qu'ils donnent au monde – tout comme elle dépend également de l'interprétation que divers groupes dans une société donnent au monde.

Plus fondamentalement, la question est donc : comment les images travaillent-elles ? S'il est vrai que le monde est devenu ou est en train de devenir toujours plus visuel, il n'y a pas autant de certitude sur ce qu'il signifie pour les individus qui l'habitent. De nombreuses études récentes portant sur les effets des médias convergent vers la notion de « réalité médiatique », c'est-à-dire la production d'images du monde qui entrent dans les processus subjectifs de construction de la réalité sociale. Actuellement, beaucoup d'études portent également sur les conséquences des expériences dans la réalité virtuelle, vécues comme réelles, surtout pour les identités individuelles. Par contre, il n'existe pas d'études significatives sur les effets que les dimensions visuelles de la vie sociale ont, dans le sens plus large dont j'ai parlé précédemment, sur les individus.

Autrement dit, comment agissent et communiquent les images (des médias aux murs, aux corps, aux objets, à la signalétique routière, à la publicité, aux tee-shirts, aux vitrines, aux places, aux produits artistiques, etc.) sur la construction des significations, sur la clarification des normes et des valeurs, sur la régulation des interactions, sur l'affirmation des différences et des appartenances, et enfin sur les parcours de construction des identités ? Et que font les individus avec les images ? Est-il vrai que celui qui est vu (photographié, filmé, contrôlé) est toujours du côté négatif d'une relation de pouvoir ?

Partons de cette dernière question : les exemples de visualisation-contrôle que j'ai donnés plus haut (le nu dans la peinture européenne, le point de vu des Blancs sur les Noirs colonisés) ne doivent pas, à mon avis, absolutiser la relation entre celui qui voit (le photographe) et celui qui est vu (le sujet photographié) comme une relation asymétrique. Dans le portrait, par exemple, il y a une négociation entre les deux acteurs, comme dans la plupart des photographies des albums de famille (négociation qui, au contraire, manque dans les photographies dites « volées » ou dans les images filmées dans un circuit de vidéosurveillance). D'ailleurs, depuis toujours, les personnes désirent justement voir « la société du spectacle ». Ainsi, aujourd'hui, beaucoup de personnes désirent aussi être vues (surtout à la télé : pensons par exemple au talk-show et à la télé-réalité, ce qui ouvrirait un autre chapitre intéressant). Bien sûr on trouve aussi des « résistances » au pouvoir de la visualisation, des personnes qui la combattent avec leurs propres armes, comme la photographie, l'art des Africains et des Afro-Américains, des gays, des femmes, ou comme l'autoreprésentation de son propre corps atteint par le cancer ou le Sida, ou détruit par la drogue, pour en donner une définition différente de celle du point de vue dominant. Ou bien, il peut arriver que circulent des images qui vont à fêler celle du soldat héroïque américain qui combat pour apporter la paix et la démocratie, images véhiculées par les sources officielles, telles les récentes photographies montrant la façon dont les marines américains traitaient des prisonniers irakiens.

Il y a, toutefois, un troisième acteur entre celui qui voit et photographie et celui qui est vu et photographié : il s'agit de celui qui voit l'image et qui l'interprète. Beaucoup de choses sont à dire à propos de l'interprétation de l'image. Je chercherai à synthétiser ici certains des éléments qui doivent être pris en compte en relation avec le contexte de la vision et avec celui de l'image en soi.

Première chose : la vision d'une image a toujours lieu dans des contextes sociaux particuliers qui en conditionnent l'impact ; le type de vision induit, engage dans un ensemble de pratiques sociales diverses qui en modifient les significations et les usages. Et les diverses façons de regarder une image, en modifieront les effets.



Deuxième élément : la vision d'une image advient aussi dans des lieux spécifiques qui ont des règles et des pratiques sociales diverses (le salon de la maison, la place, le cinéma, le musée, le centre commercial, etc.). Les images se déplacent continûment et apparaissent dans divers lieux qui influencent la manière dont elles sont vues.

Troisième point : les usagers amènent leurs façons de regarder et, de cette manière, les significations sont renégociées, jusqu'au renversement, par des publics particuliers et dans des circonstances spécifiques. »

Patrizia Faccioli, « La sociologie dans la société de l'image » dans *Sociétés* (2007).



Masson

« En médecine comme ailleurs, nous sommes entrés dans le règne de l'image. Ce sont particulièrement les écrans actuels (informatique (Internet), télévision (médias), technologie médicale (scanners, IRM, échographies...)) qui sont le support de cette *image-vérité*. L'image est l'instrument de la vérité et des conquêtes médiatiques, elle incarne le savoir et instaure un pouvoir. Les nouveaux dispositifs techniques (et spécifiquement en médecine) modifient la nature même de l'image et le rapport au corps. Nous faisons l'épreuve de la toute puissance du visible et de ses conséquences souvent diaboliques. L'image est une réalité à laquelle nous *croions*, elle ne laisse pas de place à l'énigme, car une image qui sait (*tout*) est une image sans faille, sans lacune (espace vide), or il nous semble que le propre de l'image est d'être trouée, de contenir le manque. Le « regardeur » contemporain, du fait même de ces « nouveaux écrans », est privé de la distance nécessaire à la critique, il est précipité dans un état confusionnel où la réalité va se confondre avec l'image. La question qui se pose dès lors est celle de savoir ce qu'est un corps à l'écran et comment, en médecine notamment puisque telle est notre problématique, ce corps va être lu, vu ? Quel corps regardons-nous au travers de l'écran ? Autrement dit quel corps voulons-nous (voir) ? »

Céline Masson, « L'image en médecine. Quels sont les enjeux de l'utilisation des différentes techniques d'imagerie médicale ? », dans la revue *Recherches en psychanalyse* (2009).



Boyer

« Trois ans après avoir réalisé la première « épreuve photographie », Nicéphore Niepce (1765-1833) s'associe à Louis Daguerre (1787-1851) pour mettre au point un procédé disponible, utilisable et commercialisable pour tous. [...] Mais, dans l'ombre, quelqu'un s'estime floué. Hippolyte Bayard, en effet, menait en parallèle ses propres recherches pour obtenir des images positives sur papier qu'il présente au public dès juin 1839. Quand, deux mois plus tard, il voit le procédé Daguerre être reconnu par l'institution comme « invention » de la photographie, et le sien ignoré, il décide de se photographier en « noyé » et d'envoyer l'épreuve avec cette mention : « *Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de monsieur Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. [...] Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à monsieur Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. [...]* » Cette image séminale est ainsi le premier autoportrait d'artiste, la première mise en scène, la première fiction et le premier suicide d'artiste d'une histoire de la photographie qui n'a même pas quinze ans ! C'est aussi la première fois qu'une image est utilisée comme la preuve d'un fait, l'attestation d'un réel, alors même que ce fait est en réalité faux, ce que tout le monde sait, le réel de la photographie venant s'imposer à la vie même. Hippolyte Bayard est mort non parce qu'il n'existe plus physiquement mais parce qu'en n'ayant plus d'existence scientifique, intellectuelle et sociale, il a disparu du visible du monde. La photographie et ainsi, dès l'origine, ce qui « fait image » aux yeux de soi comme aux yeux du monde.

Autre date déterminante : vingt ans plus tard, au Salon de 1859, ou des photographies sont présentées pour la toute première fois. Mais pas n'importe lesquelles : les « Marines » du peintre et photographe Gustave Le Gray, portraitiste officiel de la famille impériale (il en a créé le genre), membre fondateur de la Société héliographique (qui deviendra ensuite la Société française de photographie). [...] Ses « Marines » ont cela d'exceptionnel que le ciel et la mer y sont dans une seule et même harmonie, y ont une intensité équivalente (aujourd'hui on dirait la même « définition »), chose jusque -là impossible. En fait, il s'agit d'un trucage mis au point par Le Gray lui-même : le montage précis et minutieux de deux négatifs successifs, l'un pour le ciel et ses nuages, l'autre pour la mer et le mouvement arrêté de ses vagues. Le succès est tel qu'il en fera des centaines. Mais certains crieront au blasphème ; la photographie « d'art » devant être « pure », non « manipulée ». Le trucage est donc consubstantiel, lui aussi, à la photographie, tout comme sa dénonciation. Mais, pour tous, là encore, le réel de la photographie semble primer sur le réel lui-même. [...]

Dans le domaine du photojournalisme, le débat fait ainsi rage sur la nouvelle génération de reporters photographes qui retouchent la lumière et l'intensité de leurs clichés sur Photoshop pour que la réalité soit plus saisissante aux yeux du lecteur. En témoigne le dernier « Visa pour l'image », à Perpignan, où a ressurgi l'argument de l'« authenticité » de l'image ou de la « pureté » de l'acte photographique contre les tenants d'une « post-production » numérique . Mais pourquoi condamner aujourd'hui -parce que la retouche est faite par un logiciel d'ordinateur - ce qui était admis hier - parce que la retouche était manuelle, surtout quand elle qualifiait l'écriture même d'un photographe, de Bill Brandt à Sebastião Salgado ? [...]

Mais la photographie a-t-elle été un jour authentique ? A-t-elle été une seule fois pure ? Et son objectif a-t-il été de seulement représenter le réel le plus exactement possible ? Et, pour être « véritablement » exact, ne faut-il pas passer par le fictionnel, ou pour le moins le décalé, le distancié ? Pour exemple, Éric Baudelaire a, depuis plusieurs années déjà, pris ses distances avec l'image de terrain au profit d'une image réflexive. En parallèle, Bruno Serralongue ou Matthias Bruggmann ne se positionnent-ils pas, eux, en marge, en coulisses de l'événement pour mieux nous le signifier, pour mieux le faire « parler » ? Sans parler de Mohamed Bourouissa qui, d'images mises en scène en vidéo prises avec un téléphone portable, redéfinit aujourd'hui l'idée même de témoignage du réel, ou de documentaire social. Des docu-menteurs ? Rien n'est si simple, et tout se joue en permanence sur le fil du rasoir des apparences et de notre capacité à les déjouer... »

Charles-Arthur Boyer, « Le devenir image de la photographie », dans le mensuel *Artpress* (2010).



Laval

« Nos sociétés sont dominées par une nouvelle utopie, celle de la surveillance numérisée, supposée capable d'éradiquer le crime et la délinquance. Vidéosurveillance et utopie ? Le rapprochement de ces termes pourrait paraître curieux et problématique. Comment de prosaïques caméras de surveillance pourraient-elles bien relever de l'utopie ? Aucune caméra n'a jamais fait rêver quiconque. Il n'empêche, l'effet global provoqué par la multiplication et le croisement des points d'observation renvoie à une problématique qui relève de l'utopie moderne de la société et de l'homme transparents à eux-mêmes, au travers desquels on pourrait lire directement les intentions ou les intérêts, une transparence qui serait au fond le moyen idéal de s'assurer des personnes, de les conduire dans leurs actions sinon dans leurs pensées, et d'apporter aux individus et à la société une pleine et entière sécurité.

Que penser en effet de la prétention de « tout voir », de la possibilité de scruter tout ce qui se passe dans la société, dans l'espace public, aux entrées des espaces privés, voire dans ces espaces privés eux-mêmes ? Que penser d'une société qui serait ainsi entièrement visible grâce à des technologies de surveillance des mouvements et des comportements ? Que devient un territoire soumis à un regard permanent situé dans le ciel grâce à la population croissante de satellites géostationnaires qui sont au-dessus de nos têtes, en attendant la circulation de drones dotés de caméras ? Ce « tout voir » est une dimension utopique inscrite dans notre fonctionnement social, c'est une espérance qui anime nombre de recherches actuelles qui veulent mieux connaître les sujets humains, pour mieux les conduire et pour mieux « piloter », comme l'on dit maintenant, la société elle-même.

Le mot *utopie* appliquée à la technologie de surveillance est évidemment très problématique. Y a-t-il encore une utopie possible dans le genre de monde dans lequel nous sommes forcés de vivre ? [...] Si l'utopie technicienne appliquée au monde social ne peut plus se déployer aussi naïvement qu'avant dans le champ politique, si elle est souvent reléguée dans des genres dits mineurs de la fiction, on peut pourtant la retrouver à l'état pratique, dans les technologies de l'information, dans les équipements et organisations du pouvoir, dans les discours qui les accompagnent. La société idéale, telle qu'on peut la déduire de ce qui est dit des vertus de la technologie sociale, du management ou de l'économie politique, c'est la représentation de notre société efficace, performante, productive, celle-là même qui contiendrait potentiellement les moyens de *se contrôler*. [...] La société idéale n'est pas la société parfaite, personne n'y croit plus, c'est une société qui aurait de plus en plus les moyens de colmater les brèches, qui se donnerait l'infini pour terme puisqu'elle serait douée d'une capacité d'autotransformation et d'autocorrection sans limites. Cette société de l'utopie technicienne a deux grandes qualités complémentaires : c'est une société malléable, plastique, aisément pliable aux nécessités de sa transformation permanente – on sait quelle place est donnée à la dimension de la « modernisation » sans fin pour faire face à la nécessaire adaptation aux contraintes – et c'est une société transparente, faite d'individus visibles et identifiables, que l'on peut compter, que l'on peut classer, que l'on peut connaître de près, dont les relations et les mouvements sont le plus parfaitement exposés à l'observation, à l'évaluation et au jugement. Les modes de pouvoir dans les sociétés modernes font non seulement appel à ces deux qualités de plasticité et de transparence, elles les engendrent techniquement. Ces qualités sont des effets des dispositifs de gouvernement des hommes, des techniques de formation ou de management : faire des individus « flexibles » d'un côté, ou adaptables indéfiniment, et des individus discernables, identifiables, évaluable en permanence, c'est-à-dire des individus dont on peut s'assurer de l'efficacité sociale, dont on peut contrôler l'utilité sociale.

Inutile de dire que cette utopie technicienne est difficilement questionnable dans la mesure où la technique se développe pour le plus grand bonheur du plus grand nombre, selon la formule du XVIII^e siècle. Elle apporte santé, sécurité, efficacité. Nous attendons d'être protégés de toute insécurité en provenance d'autrui. Comme on sait, il existe toujours une forte demande de sécurité adressée à l'État, qui depuis sa naissance à l'époque moderne, est un État de défense du territoire contre les agressions extérieures, mais aussi un État de sécurisation et de pacification de la population.

Parmi toutes les technologies qui contribuent à cette sécurisation et au contrôle de la population, l'une se distingue entre toutes parce qu'elle articule dans son effectivité même un pouvoir de connaissance des individus et un pouvoir de normalisation des conduites. C'est la



technologie de la surveillance. La surveillance, au sens le plus général, apporte des informations, ou comme on dit dans la police, des « renseignements », c'est-à-dire un savoir qui peut s'accumuler sur des individus, des groupes, des entités morales. Cette fonction est inséparable d'un autre effet, qui est d'orienter les conduites, de les modifier, voire de les corriger ou de les normaliser par l'effet même du regard braqué, qu'il soit réel ou virtuel, sur les individus, par l'effet du savoir qui peut s'accumuler sur eux. La technologie de la surveillance est ainsi particulièrement bien adaptée à notre société, au point de pouvoir faire de notre société, selon un certain nombre de commentateurs, une véritable « société de surveillance ».

Christian Laval, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*
(2012)



Illouz

« La question de l'imagination fait donc signe vers celle de l'organisation du désir : comment les personnes désirent-elles, comment des croyances et cognitions façonnent-elles le désir et comment de tels désirs, toujours ancrés dans des cultures, créent-ils à leur tour des formes ordinaires de souffrance, telles qu'une insatisfaction et une désillusion chroniques, une envie perpétuelle? L'anticipation imaginaire de l'expérience pose deux problèmes : un problème épistémologique (est-ce que je fais l'expérience de la chose en elle-même ou de sa représentation?) et un problème éthique (comment cette anticipation imaginaire affecte-t-elle ma capacité à vivre une vie bonne?). La question de l'impact émotionnel des technologies de l'imagination est d'autant plus essentielle que le XX^{ème} s a été marqué par leur essor spectaculaire. Le cinéma a perfectionné ce que le roman avait amorcé -les techniques d'identification à des personnages, d'exploration de cadres visuels et de comportements inconnus ou d'organisation des images de la vie quotidienne à l'intérieur de vignettes esthétiques. Plus que toute autre culture dans l'histoire humaine, celle de la société de consommation a activement, parfois de manière agressive, suscité l'exercice de l'imagination. »

Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal* (2012).



Illouz

« Au fil de ses promenades, le flâneur de Walter Benjamin était témoin, à travers une nouvelle architecture, de nouvelles vitrines et, par la sexualisation des objets, de la transformation de la rue en spectacle :

Seule la masse permet à l'objet sexuel de se refléter en même temps dans des centaines de visions excitantes. Du reste, la vénalité elle-même peut devenir un excitant sexuel ; et cet attrait s'accroît lorsqu'une offre abondante de femmes souligne leur caractère de marchandise. La revue de music-hall, plus tard, a introduit de manière explicite l'article de masse dans la vie pulsionnelle des habitants des grandes villes, en exposant des girls habillées de façon strictement identique.

Comme Benjamin le remarque ici avec beaucoup d'acuité, l'objet sexuel rejailit à travers de multiples reflets de lui-même dans une culture de la consommation qui érotise la réclame et la vente de marchandises. Ambroise, flâneur moderne, est un spectateur sexuel qui consomme les corps féminins comme un spectacle ou une marchandise sexuelle. Ce spectateur regarde le corps comme une surface visuelle où miroite une multiplicité de signes sexuels et voit la sphère de la consommation comme un flux continu et discret de désir sexuel, organisé dans les espaces publics urbains.

Le « sex-appeal » est la résultante de nouvelles idéologies, qui voient la sexualité comme une marchandise et le moi comme une image. Il recourt aux objets de consommation pour révéler, exhiber et mettre en avant le corps sexuel (et sexualisé). Il désigne le corps nu (désirable), les vêtements se chargeant de signaler et d'évoquer le corps nu. Etre sexy, c'est porter certains types de vêtements (de jeans par exemple) d'une certaine manière (bien ajustés au corps, par exemple). Le sex-appeal a ceci de plus démocratique que la beauté qu'un grand nombre d personnes peuvent y prétendre, les gens beaux comme les moins beaux, les physiquement chanceux comme les moins chanceux ; parce qu'il est le résultat d'une beauté fabriquée plutôt qu'innée, il fait de la consommation un trait permanent de l'expérience du sujet. Comme l'attractivité sexuelle s'établit de manière performative à travers des objets et des pratiques de consommation, elle devient du même coup une performance économique : à travers le sport, la mode, les cosmétiques, les produits médicaux et pharmaceutiques, le corps est transformé en surface de consommation visuelle, en objet défini par sa capacité à susciter du désir sexuel. Alors que la notion d'*hexis*, telle que l'a redéfinie Pierre Bourdieu, suggérait que l'appartenance à une classe sociale s'exprimait dans et par le corps, le complexe industriel scopique (constitué par l'association des industries de la beauté, de la mode, du sport et des médias) crée des modèles d'attractivité et de sex-appeal qui n'opèrent pas de véritable distinction entre les classes, et sont diffusés par les nouveaux groupes sociaux associés à ses industries. Créateurs de mode, stylistes, mannequins, acteurs, photographes, rédacteurs de magazines féminins, cosmétologues, coiffeurs, réalisateurs et bien plus encore font tous la promotion de l'apparence visuelle comme un bien échangeable.

Le regard sexuel saisit les objets et les personnes d'un seul bloc, instaurant une continuité parfaite entre les deux par le biais de la catégorie culturelle du corps sexy et attirant, où la sexualité et la consommation se mettent mutuellement en scène pour le regard. C'est ce qu'illustre Uri, un israélien de vingt-huit ans, à propos du type de femme qu'il trouve attirant :

Uri : Je n'aime pas trop le style « dame » ; les ongles vernis, les talons hauts, le maquillage, les vêtements trop soignés, ça ne m'attire pas beaucoup. Pour moi, c'est comme une image. J'aime les femmes qui ont l'air beaucoup plus décontractées, qui portent des jeans, par exemple. Des jeans moulants et des tee-shirts moulants. Je trouve ça très sexy.

Il est à noter que la catégorie sexuelle qui attire (ou non) cet homme correspond à un ensemble construit d'objets et d'images de consommation (ou en provient). Le type sexuel est ici assimilé à un type de consommateur (le type « dame » est un type de consommateur ; un autre exemple serait, dans la culture gay, la « communauté cuir », désignant à la fois un type sexuel et un type de consommateur). Ce qui est estampillé féminin ou masculin correspond donc à un style de consommation, qui obéit à une logique visuelle de reconnaissance de la part du consommateur. Comme l'a dit Guy Debord, la société du spectacle n'est pas une simple collection d'images, mais plutôt un rapport social médiatisé par des images.

Eva Illouz, *La fin de l'amour, Enquête sur un désarroi contemporain* (2018).



Cusset

« *Jackass* moque et célèbre à la fois le corps qui se met en danger. Mais tout en lui appliquant ce ton satirique et le biais documentaire de la télé-réalité, l'émission a capté une dimension capitale de l'air du temps de ce tournant de millénaire : la fascination assumée des corps passifs devant l'écran pour la violence supposément *réaliste* qui s'y expose, et y explose, et qui tranche avec la violence épique des mythes et la violence historique des massacres, contées jusqu'alors par les récits millénaires de la culture humaine. En général nettement moins drôles que les gamelles de *Jackass*, la brutalité exposée et la crudité de l'image caractérisent la nouvelle violence scopique. C'est comme si nous y étions, le corps agité d'un tremblement fugace, mais avec le confort jouissif de ne pas y être. Une semaine ordinaire fait défiler désormais sur nos écrans des chairs suppliciées, des tortures inédites, des tueries sauvages, des saccages de villes entières, des corps à corps furieux, des catastrophes naturelles à très grande échelle. À côté de la fiction, dont ces bains de sang sont le lot commun, il y a aussi les cadavres qui forment le décor des images d'actualité de la guerre ou de la migration, les débats de plateau houleux qui se terminent parfois en pugilats, mais aussi le foisonnement pornographique en ligne qui se fait de plus en plus brutal.

On est loin des chairs effrontées de Rubens, des dessins de guerre de Goya, des rixes et des impudeurs de la rue. Et encore plus loin, pour en rester à la peinture en tant qu'image, de ce qu'un travail de la lumière tel que celui du Caravage, avec ses clairs-obscurs, pouvait suggérer de la vérité de la violence – lui qui peignait la violence comme une attente dans l'ombre, et se battait encore dans les rues de Naples à trente-cinq ans comme un ado têtue (il mourra à trente-huit). Sur nos écrans d'aujourd'hui, au contraire, la violence est éclairée au néon, elle est littérale, frontale, continûment déchaînée. Nos ancêtres, nos grands-parents même (on le sait mais on l'oublie si vite) n'avaient jamais vu ni même pu imaginer pareilles violences, encore moins leur défilé constant. Lequel, par sa régularité, nous a désensibilisés : il en faut beaucoup pour nous choquer.

Cette surconsommation d'images hostiles a d'abord pour effet la banalisation de la violence qui, sous cette forme purement scopique, paraît moins redoutable, et en fin de compte acceptable. L'image en continu non seulement émousse les émotions et le sens moral, mais elle peut justifier directement la violence réelle, politique ou militaire. Ou susciter une émotion graduée, construite, artificielle, dont s'accommode très bien la violence en question. Quand Jack Bauer, le héros de la série pionnière *24 heures chrono*, torture des suspects basanés pour essayer de déjouer le prochain attentat, il fait du même coup de l'enfer de Guantanamo, la prison invisible ouverte au même moment par l'administration américaine dans sa « guerre contre la terreur », un mal absolument nécessaire. Quand des photographies ont soudain révélé les pratiques de l'US Army dans les cachots d'Abou Ghraib, à Bagdad, et suscité un opprobre unanime, c'était comme si un cran de plus, à chaque fois, devait être franchi pour ébranler le citoyen global. Et quand, en 2015, la photo du petit Syrien Aylan Kurdi, trois ans, retrouvé échoué sur une plage turque, a fait le tour du monde et des indignations, c'est qu'elle était elle-même un dispositif : « Lorsqu'on souhaite faire d'une image un symbole, on va la synthétiser, la simplifier, voire la stéréotyper », disait André Gunthert, historien de la culture visuelle, de la « production » médiatique de cette photo, la semaine où elle a suscité une émotion mondiale. Car la violence du visible, aujourd'hui plus encore qu'hier, n'est pas celle du contenu de l'image, mais tient plutôt à son dispositif, à son cadrage, à son montage, à ses usages, qui suggèrent une vision d'ensemble, cachant ce qui y déroge, assignant chacun à des rôles préétablis : les puissants dans le rôle de la violence nécessaire, les médias dans celui de l'exposition courageuse, les spectateurs dans celui de la passivité qui s'indigne – ainsi que le rappelle la philosophe Marie José Mondzain, pour qui une image de tuerie ne fabrique pas des criminels, mais renforce l'ordre du monde.

Que par ses images violentes, ce nouvel « empire du visible », comme l'appelle la même philosophe, étouffe la résistance mais ne fasse pas d'émules, certains en doutent. Depuis qu'un tel défilé sanguinaire a commencé sur nos écrans, études et enquêtes se sont succédé. Celles des psychologues américains Albert Bandura puis Leonard Eron établissaient, dès les années 1970, une corrélation entre violence télévisuelle et agressivité des jeunes. Et dans les années 1990 la *National Television Violence Study* de l'université de Santa Barbara, qui analysait 2 500 heures de programmes, montrait que plus des deux tiers des violences visionnées n'étaient pas punies, récompensant même leurs perpétrateurs, et convainquant une part variable des spectateurs de l'impunité et des bénéfices de la violence. Doit-on en conclure qu'un tel spectacle de mort débouche sur une perte de l'enfance, ou même, comme dans le film éponyme d'Oliver Stone (1994), sur la formation d'une nouvelle génération de « tueurs-nés » (*natural born killers*) ? L'affaire est plus complexe, assurément. Elle a trait, comme y insiste Mondzain, à la distribution des rôles de part et



d'autre de l'écran et à l'artifice stratégique de ces images. Mais aussi, dans cette logique, au fonctionnement même de la télévision, média cannibale qui vend ses téléspectateurs, ou leur temps d'attention, aux annonceurs qui la financent – de même que les géants du Web, avec leurs sites gratuits, revendent les données personnelles de leurs usagers afin d'affiner le ciblage marketing des annonceurs.

Plus que d'imitation directe des gestes vus à l'écran, la violence scopique est donc une question de construction sociale, de dispositif scénique, d'interpassivité généralisée (comme on parle d'interactivité), celle qui fait de nous les cospectateurs impuissants mais consentants d'une brutalité toujours réinventée. Même si, bien sûr, les cas existent d'une violence d'écran finalement accomplie hors écran. Comme celui de ces jeunes Toulousains trafiquants d'amphétamines qui, en juillet 2015, après avoir assassiné une étudiante qui leur devait de l'argent, ont tenté de dissoudre son cadavre dans de l'acide « comme dans la série *Breaking Bad* », selon leurs propres aveux. Et, plus fréquents, comme ces carnages au fusil d'assaut, aux États-Unis, accomplis sur leurs camarades par un collégien ou un étudiant sans histoire, dont l'enquête ultérieure pourra tout juste relever la solitude, la timidité, la banale « addiction » aux jeux vidéo et aux séries violents. Mais ces cas, encore une fois, restent rares. On reproduit beaucoup moins souvent la violence qu'on ne la déréalise, pris entre l'apathie et la surexcitation, l'attitude du zombie et la hantise des fantômes vus à l'écran.

Se pose, là encore, la question du *reste*. Le reste de ce shoot d'adrénaline fabuleux qu'injecte la pratique des jeux vidéo violents, et qui persiste l'écran éteint, au bout des doigts, au fond des yeux. Le reste de cette jouissance scopique de la cruauté, celle de la juste vengeance du héros de série, jouissance qu'on sait fictionnelle, mais qui laisse ses traces nerveuses et affectives durer plus longtemps en nous que la mémoire précise de l'épisode visionné. Ou le reste de ce désir sexuel affolé, hystérisé, solitaire et tout-puissant, celui qu'alimente la rafale des images pornographiques mais qui survit toujours, insatisfait ou honteux, au soulagement masturbatoire. Quelque chose perdure, à même les terminaisons nerveuses et les imaginaires, qui fait de la frustration un ingrédient clé du nouveau rapport à la violence. Et qui fait de sa rétention corporelle et de sa rémanence visuelle les modes d'existence ordinaires de la violence contemporaine. Je ne peux pas punir le méchant à l'écran, mon corps avachi est transi par l'image, interdit, incapable ; le justicier débonnaire (en général un policier) le punira pour moi. Dans le jeu vidéo *Grand Theft Auto*, mon personnage de criminel erre dans Liberty City en volant des voitures, en affrontant les gangs, en achetant la police ; il libère de ses entraves mon corps tendu au bout des manettes. Les formes voluptueuses, obscènes, offertes à l'œil de la caméra sur un site porno, je ne peux rien leur faire, séparé d'elles par la barrière des pixels ; l'acteur X s'en occupera pour moi, je lui en délègue la mission, désir mimétique qui me fait le désirer autant que la femme-objet. Frustration, soulagement, projection, frustration.

Pour la période moderne qu'il étudiait, Norbert Elias lui-même avait anticipé cette frustration. Il voyait une passivité nouvelle dans la recanalisation de la violence vers les jeux de la socialité et la sublimation visuelle. Il y voyait tout un « déplacement du plaisir de la sphère de l'action dans celle du spectacle » : on a dû « apprendre à ne toucher que des yeux », on a peu à peu « transformé les plaisirs d'une agressivité active en plaisir passif, codifié, en simple "plaisir des yeux" », on a lésé la capacité d'action et les autres sens que la vue. On a ainsi laissé la vie s'éloigner dans des images, et la violence frustrée s'étendre entre les deux, les ajointer. Or, pour peu que la vie sociale lui fasse violence – violence ethnoculturelle des stigmatisations, violence systémique de la souffrance au travail, violence affective des cyber-rencontres... –, le sujet pourra sentir ce reste de violence inassouvi se réveiller. Il parcourra alors dans l'autre sens la distance entre sa vie et ces images, et toute la violence qui les relie. Il n'ira pas nécessairement violer ou tuer, ou si rarement, mais l'échec en lui de l'autorépression, la victoire de la frustration sur la civilité le voueront au ressentiment, à la méfiance sociale et à la violence intérieure, retournée contre soi. Autrement dit, à images de plus en plus violentes, violence accrue de la frustration. À incapacité d'agir, virulence plus grande, inaperçue en général, du ressentiment. Et à marchandise de plus en plus spectaculaire, tenant toujours moins de la matière et toujours plus de la représentation, « violence purement spectaculaire » – comme disait Guy Debord dans *La Société du spectacle*.

Mais on est là dans l'imperceptible. La frustration du téléspectateur ou le ressentiment du discriminé, réveillés soudain à l'écran, restent socialement invisibles, et souvent non ressentis comme tels par le sujet du regard, cet acteur scopique de sa vie. C'est ailleurs qu'ils s'expriment et tenteront de se soulager, là où le narcissisme est devenu impératif : sur le grand marché des subjectivités. Dissoudre la frustration dans le miroir, et l'image de soi – telle est la grande promesse de rédemption du moment. Car à l'autre bout de ce monde de l'image, compliquant encore notre affaire, il y a l'obligation enjointe à tous d'être *visible* : non seulement le devoir légal de dévoiler son visage ou de retirer sa capuche, et de passer sous les caméras cachées de tous les espaces publics, mais surtout, conformément à l'impératif néolibéral de la concurrence et de la réussite, le devoir de tout faire pour « devenir quelqu'un » et le faire savoir,



l'exigence de s'exhiber, de se montrer, d'exister à l'écran plus et mieux que les autres. La nouvelle tyrannie de la visibilité procède à la fois d'un ordre socioéconomique, qui pousse ses sujets à la rivalité et à l'épanouissement individuel, et d'un techno-narcissisme inédit, inconnu jusqu'alors, celui des réseaux sociaux et du Web 3.0.

Le clivage instauré par la modernité entre l'exposable et l'à-cacher, encore inspiré par les principes de la discrétion, de la civilité et de la vie intime (ou par la « privatisation de toutes les fonctions corporelles », dans les termes d'Elias), cette fois n'y a pas résisté : on a changé de monde. Photos de vacances sur facebook, repas solitaires en *live* sur Instagram, ordinaire de vie mis en scène pour YouTube, atouts physiques affichés sur les sites de rencontre, bavardages avec des inconnus sur chatroulette.com, *curriculum vitae* en vidéo pour augmenter ses chances, mise à jour de ses pages personnelles avec les dernières poses amoureuses ou comiques dont on espère le plus grand nombre de *like*. Ces pratiques désormais banalisées excitent toujours plus l'amour-propre et la suffisance, mais aussi, plus souvent, la rancœur et la haine de soi, puisque à ce concours permanent, il y a beaucoup plus de perdants que de stars des réseaux. Elles jouent à plein sur ce que Freud appelait le « besoin pulsionnel de se faire valoir » (*Geltungstrieb*). Le domaine de l'exhibé s'étend, le secret se rétracte, l'inavoué se perd. Il faut montrer de soi ce qui valorise, pendant que ce qui dévalorise sera montré par d'autres, cruellement. Ce diktat de la visibilité a bien sûr pour effet d'invisibiliser ses perdants ou ceux qui refuseraient de s'y soumettre. Soit être vu, soit disparaître, en somme – à moins d'être vu pour mieux disparaître, comme tous ceux dont les cyber-présentoirs d'eux-mêmes ne reçoivent plus assez de visites, faute d'être assez plaisants à voir. Un enchaînement qui génère lui aussi ses défits, sa désillusion, et toute leur violence rentrée.

Et si l'on considère ces questions du point de vue de l'immense industrie du visuel, ou du visible, et non plus des sujets devant l'écran, c'est à une véritable guerre des perceptions qu'on assiste aujourd'hui : police cathodique de l'audimat, calculs du nombre de « vues » en ligne, stratégies numériques du *pop-up* et du *spam*, promotion agressive des nouveaux jeux vidéo ou des nouvelles séries. Il faut capter le regard, prélever le temps d'attention, séduire joueurs et téléspectateurs, prendre une part toujours plus grande de consommateurs dans les filets du divertissement visuel généralisé. Le modèle de la propagande médiatique élaboré jadis par Noam Chomsky n'y suffit plus, à l'âge de l'interactivité et des usages segmentés. La grande bataille pour la conquête de nos rétines compte tant d'acteurs neufs, de logiques inédites, de dispositifs impensables il y a quelques années. Au final, avec cette nouvelle énergétique de la violence, on se heurte peut-être aux limites du processus de sublimation, dérégulé cette fois par la banalisation de l'image et la tyrannie constante du visible. La vieille catharsis culturelle ne fonctionne plus, ou si mal. Et dans le champ de l'image sans limite, c'est le retour du refoulé et de la frustration. Le continent de la culture visuelle, surdimensionné désormais, ne semble plus fournir d'exutoires viables à ce « plaisir de la lutte et de l'agressivité » dont Norbert Elias détaillait hier les dérivations et les recanalizations. »

François Cusset, *Le déchaînement du monde. Logique nouvelle de la violence* (2018).



Stépanoff

« La plus grande partie de l'évolution de l'imagination des hommes anatomiquement modernes s'est accompli sans l'aide d'images matérielles. Dans la longue histoire de notre espèce, que l'on fait maintenant remonter à 300 000 ans au moins, c'est seulement à partir du paléolithique supérieur, il y a 40 000 ans, que certains groupes humains ont commencé de s'entourer de supports externes pour y stocker leur imagination : c'est à cette époque qu'apparaissent les premières figures d'animaux et d'humains sculptées, gravées ou peintes, comme celles de la célèbre grotte Chauvet dont l'occupation remonte à 37 000 ans. C'est le début de ce qu'on a appelé le « stockage symbolique externe » : alors que, pendant les dizaines de millénaires précédents, les humains ont gardé images et idées dans leur tête et dans leurs paroles, ils se mettent progressivement à les matérialiser dans des supports durables. La naissance de l'art figuratif intervient à des époques différentes à travers le monde, elle n'est donc pas l'effet d'une brutale évolution biologique de l'espèce mais le résultat de mutations sociales : l'art est un choix culturel que les sociétés peuvent faire ou ne pas faire. Encore le stockage externe est-il demeuré dans ses manifestations paléolithiques d'une grande parcimonie et d'une grande discrétion. Pendant longtemps, les seuls signes produits par les humains ont été des tracés géométriques rythmés. L'art figuratif qui se développe dans les grottes ne raconte pas d'histoires pas le menu, mais se contente d'évoquer des figures animales et des fragments d'humains entre lesquels on ne discerne guère d'interaction. Pas de scènes de chasse, ni de batailles, ni de héros. C'est seulement 10 000 ans après Chauvet que l'on voit apparaître, dans la grotte de Vilhonneur, le premier visage humain connu. L'art paléolithique n'est pas conçu pour encadrer et guider l'imagination, mais plutôt pour offrir des supports suggestifs à l'exploration imaginative. C'est pourquoi son contenu sémantique nous restera sans doute pour toujours inaccessible. Il faut attendre plus de 25 000 ans après Chauvet pour qu'au mésolithique et au néolithique certains groupes se décident à aller plus loin dans le stockage externe en confiant à la figure de l'enregistrement de véritables scènes. Cet art, qui s'étend des parois du Levant espagnol à Göbekli Tepe en Anatolie, le premier temple connu, présente des compositions scéniques dont nous pouvons tenter de deviner le contenu. Depuis, le stockage externe n'a cessé de s'amplifier à une vitesse exponentielle permettant une fixation toujours plus précise et complète d'idées et de scènes imaginées : graphismes, pictographies, écritures alphabétiques, romans, tableaux, cinéma, jeux vidéo, jusqu'aux casques de réalité virtuelle aujourd'hui.

Or il est peu probable que les hommes modernes qui vivaient avant l'apparition de l'art aient été dotés de facultés imaginatives très différentes des nôtres : leurs cerveaux n'étaient pas moins gros que ceux d'aujourd'hui. Simplement, pendant la plus longue durée de sa carrière, notre espèce n'a pas ressenti la nécessité d'enfermer ses mondes virtuels, dans des artefacts. Voilà qui doit nous faire réaliser que notre actuel besoin compulsif d'images matérialisées n'est qu'une façon récente et un peu étrange d'utiliser nos capacités imaginatives d'humains. Il nous faut imaginer des formes d'imagination totalement différentes de celles auxquelles nous sommes habitués depuis notre enfance.

Dans son vaste panorama des rapports entre graphisme et pensée depuis le Paléolithique, l'ethnologue et préhistorien André Leroi-Gourhan observait que chaque nouveau médium figuratif nourrit et guide de façon plus étroite l'imaginaire individuel. Alors que les animaux de la grotte de Lascaux ouvrent pour qui les regarde un champ des scènes imaginaires possibles, devant un film de cinéma, la « marge d'interprétation personnelle » est réduite à l'extrême, laissant le spectateur « hors de toute possibilité d'intervention active ». L'industrie moderne de l'imaginaire établit ainsi une séparation entre une mince élite de « créateurs » et une masse de « consommateurs d'images » réduite à l'assimilation des productions des premiers. L'expansion de technologies toujours plus invasives depuis le paléolithique supérieur donne ainsi l'impression d'une lente mise au pas des imaginaires individuels à travers un système de division du travail mental toujours plus hiérarchisé. Cette vision pessimiste de Leroi-Gourhan pourrait d'ailleurs trouver une confirmation peu rassurante dans la constatation récente d'une réduction tendancielle de la taille du cerveau humain qui paraît être contemporaine du développement de l'art et s'accélérer depuis l'invention de l'agriculture et de la division du travail.

Il ne s'agit pas d'affirmer que l'externalisation des images publiques dans l'art entraîne nécessairement un appauvrissement des fonctions imaginatives interne des individus, mais de remettre en cause l'idée que l'art serait la manifestation naturelle de l'imagination humaine et qu'absence d'art visible signifierait ténèbres de la pensée. »

Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible, Techniques chamaniques de l'imagination* (2019).



Stépanoff

« Le dualisme opposant réel et imagination est longtemps demeuré et demeure en grande partie le modèle de bien des conceptions de l'imaginaire. Même quand il tente de réhabiliter l'imaginaire, Sartre n'y échappe pas puisqu'il le qualifie de « fonction irréalisante ». N'envisageant pas le rôle prospectif de l'imagination dans son exploration des possibles, Sartre la conçoit comme la négation du réel. Pour lui, l'imagination se sait elle-même, par définition, illusion : « La conscience imageante pose son objet comme néant. » Quand on songe au nombre de peuples qui regardent le rêve et l'hallucination comme des expériences émotionnelles déterminantes, on ne peut qu'être frappé par l'ethnocentrisme de cette affirmation. Malgré la diversité des systèmes philosophiques, d'Aristote à Sartre l'expérience imaginative des humains reste évaluée à l'aune de son rapport de conformité aux choses existantes conçues comme un domaine séparé appelé « réalité ». Cette perception que l'on peut qualifier d'ontologique, cantonnée pendant de nombreux siècles à une élite philosophique regardant de haut les superstitions et autres clés des songes du peuple, a été intégrée au sens commun des sociétés modernes et il est bien difficile de s'en départir pour accorder d'autres façons d'organiser les rapports entre visible et invisible.

Même en anthropologie sociale, l'approche ontologique inspire encore souvent les analyses de l'imaginaire. L'« imaginaire social » dont parlent les anthropologues est généralement une autre façon de désigner la culture de la société. Cet imaginaire réunirait un ensemble de croyances, symboles et valeurs partagés par les membres d'une société, bref des représentations mentales, par contraste avec les faits objectifs de la nature révélés par la science occidentale. Cet usage de la notion d'imaginaire suit donc la ligne de fracture propre à l'épistémologie moderne qui met face à face la culture et la nature.

Dans un ouvrage récent intitulé *L'imaginaire, l'imaginé et le symbolique*, (2015), l'ethnologue Maurice Godelier propose d'établir un inventaire des différents types d'imaginaires « en fonction du rapport à chaque fois particulier que l'imaginé entretient avec le réel ». Ce critère de la conformité au réel lui permet d'introduire une distinction entre l'« imaginé » et l'« imaginaire ». Ce qui est imaginé n'est pas forcément imaginaire, ainsi le plan d'une ville est imaginé mais non imaginaire « parce qu'il renvoie à une réalité, la ville, qui existe indépendamment de ce plan et en dehors de l'esprit du touriste qui désire la visiter ». La catégorie du « purement imaginaire » est représentée par les êtres de fiction comme Tintin. Un album de Tintin renvoie à un monde qui n'existe que dans la pensée des individus.

Pour Godelier, les productions culturelles religieuses n'appartiennent pas au domaine de l'imaginé mais à celui de l'imaginaire puisqu'elles concernent des êtres qui n'existent pas : dieux, esprits, ancêtres. Or, en devenant social par le symbolique et par l'adhésion collective des croyants, l'imaginaire peut engendrer des effets tangibles sur le réel : les esprits et les dieux légitiment la construction des temples et le pouvoir des rois. Né séparé du réel dans les têtes des individus, l'imaginaire peut finir par le rejoindre par la voie détournée du symbolique.

On voit que cette approche qui cherche à faire se toucher imaginaire et réel tout en les définissant préalablement comme incompatibles a pour prémisse le postulat classique selon lequel l'imaginaire appartient fondamentalement au domaine des représentations évaluées à l'aune de ce qui existe déjà. Ce cadre théorique représentationaliste soulève plusieurs difficultés. Tout d'abord, il présume qu'il est possible d'accéder à un point de vue absolu du haut duquel on pourrait classer les productions imaginatives des humains en fonction de leur adéquation au réel. Mais, entre imaginé et imaginaire, comment classera-t-on le plan d'une maison future dessinée par un architecte ? Tant que la maison n'est pas construite, il faut classer le projet dans l'imaginaire, puis dans l'imaginé lorsqu'elle est achevée. Mais que faire, si faute de financement, le projet de maison est abandonné en cours de construction ? la question du statut ontologique des productions imaginatives est souvent insoluble et finalement oiseuse comme l'ont souligné les philosophes Searle et Schaeffer. En outre, il y a de fortes chances pour que le point de vue surplombant qui classifie les imaginaires des différentes sociétés humaines selon leur degré de réalité soit simplement l'expression du régime d'imagination de la modernité occidentale. »

Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible, Techniques chamaniques de l'imagination* (2019).



Descola

« **Commençons par trois questions d'« échauffement »**, pour souligner l'importance du rôle que jouent les images dans notre vie sociale. **D'abord, comment se fait-il que les enfants, très jeunes, soient capables de reconnaître un chat ou une voiture quand on leur en montre un dessin, même très stylisé ? Est-ce une capacité innée ou culturelle ?**

Philippe Descola : J'ai envie de dire : les deux ! Les psychologues du développement ont montré que, vers l'âge de 2 ans, les enfants identifient assez clairement les référents des images qu'ils regardent, tout en étant capables de faire la différence entre l'image et le référent – ils sont conscients que le dessin du chat n'est pas le chat. Si cette capacité cognitive semble universelle, les modalités de mise en image des référents dépendent des contextes culturels particuliers. Selon la culture dans laquelle vous avez été élevé, certaines images resteront presque invisibles pour vous. Les Chinois ont ainsi été troublés lorsque des jésuites italiens leur ont montré des images construites selon la perspective linéaire européenne. Ils étaient perplexes devant cette représentation de l'espace qui, à première vue, ne paraît pourtant pas différer beaucoup des techniques picturales chinoises de peinture de paysage. Mais les petites différences, notamment la position du point de fuite à hauteur du spectateur, les mettaient mal à l'aise...

Autre question tirée du quotidien : nous mettons souvent des émojis dans nos messages, mais pourquoi n'écrivons-nous pas en pictogrammes ?

Ici, il convient de différencier la pictographie et les pictogrammes. Un pictogramme est un symbole seul. Une pictographie est un ensemble de pictogrammes, où chacun est identifiable comme un élément d'une séquence narrative. Des pictographies ont été utilisées autrefois par les Indiens des plaines d'Amérique du Nord. Ces peuples ne parlaient pas la même langue, mais ils partageaient les mêmes codes de construction pictographiques. C'est ce qui fait que l'on trouve, sur des peaux de bisons, des récits pictographiés qui circulaient sur des aires assez vastes. Il ne s'agit pas là d'une proto-écriture mais bien d'une voie alternative à l'écriture : la pictographie est utilisée comme un support mnémotechnique qui permet de stabiliser un récit, de restituer des événements. L'emoji contemporain, lui, vient ponctuer ou ourler un texte déjà écrit. Dans les deux cas, le pictogramme demande à être interprété oralement ou complété par un texte : il n'y a pas d'écriture iconique qui se suffirait à elle-même. Du reste, ce que l'on voit dans bien des grottes ornées hors d'Europe, ce sont des pictographies : on racontait des histoires avec ces images. Cela pouvait être des récits de chasse ou d'événements mythiques. Enfin, on le suppose, puisque les récits se sont perdus.

Dernière question qui permet d'illustrer la raison pour laquelle les images peuvent être considérées comme des *agents*, c'est-à-dire des entités qui agissent sur nous : les vidéos des sites pornographiques n'ont-elles pas une influence directe sur nos désirs et nos mœurs ?

Il s'agit là d'une question ancienne ! Les attitudes vis-à-vis des représentations du nu, dans la peinture notamment, ont toujours été ambivalentes. En 1914, la suffragette canadienne Mary Richardson a lacéré un nu de Diego Vélasquez à la National Gallery de Londres : la manifestation de la sexualité dominée, du corps féminin offert au regard des hommes, lui était intolérable précisément parce que ce nu lui paraissait doté d'une force propre. Pour ce qui est de la pornographie proprement dite, c'est un genre ancien. On trouve des graffitis obscènes dans beaucoup d'endroits du monde comme moyen d'extérioriser ou de stimuler la libido, généralement masculine. Par contre, ce qui est plus original, c'est que la pornographie contemporaine est consommée individuellement, quasiment dans le secret, alors que la plupart des images ont une destination collective.

Ces questions avaient pour but de montrer que le problème qui vous intéresse dans *Les Formes du visible*, celui des images, va bien au-delà de l'histoire de l'art et intéresse tous les aspects de la vie sociale. D'ailleurs, pourquoi parlez-vous de « figuration » et non d'« art » ?



Personne ne sait très bien ce qu'est l'art. Les débats esthétiques sur le sujet sont interminables : est-ce une propriété intrinsèque à certains types d'objets que d'être des œuvres d'art ? Certains objets naturels, par exemple une fleur vue sous un certain angle, peuvent-ils être de l'art ? Ou bien une action de transformation ou de création humaine est-elle nécessaire ? De quelle nature est le plaisir qui en découle ? Est-il dû à la ressemblance ou à l'inventivité ? Ces questions sont insolubles, et parler de figuration permet d'échapper à l'eurocentrisme des débats sur la nature et les fonctions de l'art.

Comment définir la figuration ?

Très simplement : la figuration, c'est le fait de rendre visibles des choses invisibles. Parfois, ces choses sont invisibles parce qu'elles sont extraordinaires ou inédites, parfois parce qu'on ne les a pas sous les yeux. L'art est un terme employé pour désigner un certain type de figurations appréciées pour leurs qualités esthétiques dans la tradition occidentale, par contraste avec la figuration qui est un processus universel. Depuis au moins quatre-vingt mille ans, tous les humains se sont efforcés de figurer, mais ils l'ont fait selon des codes différents. Est-ce que le corps d'un chamane amazonien recouvert de motifs peints relève de l'art, d'une performance ? Je n'en sais rien. En revanche, je suis certain que c'est de la figuration : il a revêtu le costume selon lequel les jaguars se voient eux-mêmes, il a rendu visible sur son corps une image d'une espèce animale telle qu'elle se perçoit. Le concept de figuration permet ainsi d'englober un plus grand nombre de formes d'image.

Les humains, écrivez-vous, privilégient certains types de figuration selon la manière dont ils vivent dans leur environnement, dont ils sont insérés dans les « plis du monde », attentifs à tel ou tel aspect de ce dernier.

Les chasseurs d'Amazonie, animistes, ont une perception sensible du monde qui leur permet de détecter la présence d'esprits dans la forêt. Ils sont attentifs à des signes – un son, un remuement dans les feuilles, un tourbillon dans l'eau... – qui leur permettent d'inférer une présence ici ou là. Un ingénieur du Cern [*Organisation européenne pour la recherche nucléaire*] débarquant dans la forêt ne verra, lui, jamais d'esprit ! Maintenant, imaginons qu'un Achuar d'Amazonie aille visiter l'accélérateur de particules du Cern, à Genève. Incapable de déchiffrer les données numériques, il ne comprendra pas qu'il se trouve dans un lieu où l'on cherche à détecter la présence et la trajectoire de neutrons invisibles. Et le fait que les esprits ou les neutrons existent ou non est dans ce cas assez secondaire.

Vous avez évoqué les Achuar, qui ont été votre premier terrain d'anthropologue. Quelle est la particularité des figurations des cultures animistes ?

Pour [l'exposition *La Fabrique des images*](#) au musée du Quai-Branly [à Paris, en 2010-2011], j'avais fait installer un léger fond sonore avec des bruits de pas crissant sur la neige. C'est typique de l'univers sonore des Inuit. Lorsqu'il y a de la brume, on ne détecte des présences qu'en fonction des sons. Les animistes sont pour l'essentiel des chasseurs, qui se mettent à la place de leurs proies. Si vous pêchez dans l'eau à mains nues, vous ne pouvez pas vous fier à ce que vous voyez, à cause de la diffraction de la lumière ; il faut se mettre à la place de la truite. On retrouve ici la base de l'ontologie animiste : tous les êtres vivants ont une « âme », un point de vue singulier sur le monde. L'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro va plus loin et parle de « *perspectivisme* » : pour certains peuples animistes, les jaguars et les pécaris, lorsqu'ils sont entre eux, se voient comme des humains ; mais les jaguars nous voient comme des pécaris, dans la mesure où nous sommes leurs proies ; et les pécaris nous voient comme des jaguars, car nous sommes leurs prédateurs. Les enveloppes corporelles ne sont donc que des masques et changent selon la perspective que l'on a sur le monde ou l'interaction dans laquelle on se trouve.





Photographie d'Edward S. Curtis représentant un Indien yupik portant un bandeau frontal d'esprit gardien. © **Library of Congress, Washington.**

C'est ce que figure ce bandeau frontal yupik [peuple d'Alaska et de Sibérie, voir la photographie ci-dessus], représentant un oiseau prédateur tenant dans son bec un poisson ?

Les masques des animistes n'ont pas la même fonction que les nôtres, puisqu'ils ne servent pas à emprunter ou à dissimuler une identité, mais plutôt à montrer que l'animal a une intériorité, un point de vue sur le monde qui lui est propre. Ici, le dispositif est ultra-simple : de manière explicite, l'humain se tient derrière le visage de l'animal et figure l'intériorité de celui-ci. Le référent animal devient une sorte d'antenne pour rendre présent l'esprit auxiliaire du chasseur.

Pour les animistes, expliquez-vous, sculpter ne consiste pas à représenter un animal mais plutôt à libérer une puissance de sa gangue. Qu'est-ce à dire ?

Le sculpteur animiste n'a pas vraiment de préoccupation esthétique au sens où nous l'entendons. Il cherche plutôt à activer l'esprit qui se trouve dans la matière. Dans la région des Guyanes, au nord-est de l'Amazonie, la vannerie est très développée et considérée comme un processus métamorphique. On tresse de grands paniers qui sont des corps d'esprits, et avec beaucoup de précautions, car c'est un peu comme le Golem, on ne sait pas très bien ce que ces êtres qu'on a animés vont pouvoir faire ensuite...

Nous avons une fascination assez spontanée pour l'animisme...

Oui, parce que c'est l'opposé de notre manière de voir, elle la complète.

Or le totémisme, celui des Aborigènes d'Australie par exemple, est beaucoup plus hermétique.

En Occident, depuis Aristote, nous avons été habitués à fonder nos distinctions entre espèces animales sur la forme et les fonctions qu'elle rend possibles. Pour le totémisme, ce qui fait que deux êtres appartiennent à la même classe, ce n'est pas qu'ils ont la même forme mais plutôt qu'ils partagent certaines caractéristiques plus générales d'apparence ou de comportement : être



corpulent ou anguleux, vif ou lent, clair ou foncé... Ces critères rebattent les cartes et permettent de constituer des classes d'êtres beaucoup plus inclusives que l'espèce.

Il y a aussi la question des ancêtres communs aux animaux et aux humains, que l'on appelle un peu à tort les « totems ».

C'est là que les choses se compliquent ! Selon les cultures totémiques, animaux et humains ont des ancêtres communs, lesquels ne sont ni des animaux ni des humains, mais plutôt des « prototypes ». Ces prototypes ont laissé des semences d'individuation dans certains lieux. Ces semences s'incorporent dans les humains et les animaux qui vivent dans ces lieux, mais il n'y a pas d'ancestralité au sens classique. Il ne s'agit pas de lignées mais d'une revivification permanente dans des sites qui sont comme des « incubateurs ontologiques ».



Five Dreamings, un tableau de Clifford Possum Tjapaltjarri, 1976. © Peter Sutton

Cela peut sembler abstrait mais se traduit du point de vue de la figuration par des cartographies, comme sur cette peinture de l'artiste aborigène australien Clifford Possum Tjapaltjarri [1932-2002], *Five Dreamings* [1976, voir ci-dessus].

Voilà une peinture récente, qui prolonge une forme de pictographie plus ancienne. L'artiste est originaire de la partie centrale de l'Australie, sèche et désertique. Dans ce tableau, il faut lire les trajets, reliant différents points, de prototypes totémiques. Chaque ligne indique un déplacement, et l'ensemble dessine une série de péripéties. Le prototype part d'un lieu, s'arrête dans un autre, campe... Ce qui est intéressant, dans cette image typique de la figuration aborigène, c'est que le territoire est vu du ciel. Vous pouvez y voir une représentation indicielle, dans la mesure où l'on ne représente pas les êtres qui ont donné forme au monde, mais plutôt les traces de leurs actions.



Et que fait le squelette sur la gauche ?

C'est un ajout récent, de nature plus iconique qu'indicielle. L'une des grandes modalités de figuration aborigène est dite « en rayons X » : on montre la structure du corps d'un animal ou d'un humain comme si l'on voyait au travers. C'est une manière de montrer que le corps du prototype, avec ses divisions internes, est le gabarit du corps social et cosmologique.

C'est vraiment à mille lieues de nos conceptions, non ?

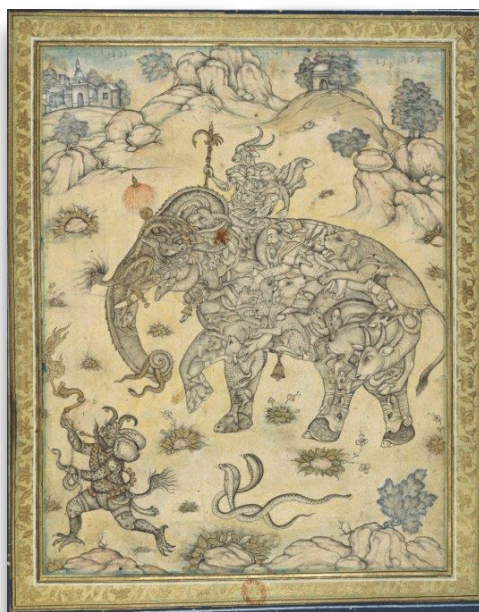
Et pourtant, c'est le même type de pensée que l'on décèle à la base du nationalisme. L'idée maurrassienne selon laquelle un pays se caractérise par un tout organique de paysages, de populations, d'animaux et de végétaux qui lui donnent un génie propre, incomparable aux autres, n'est pas très éloignée d'un tel système. Pour les Aborigènes, le territoire a une importance génésique et relie plusieurs formes de vie en leur conférant leur unité profonde.

Les cultures analogiques sont, elles aussi, déconcertantes, du moins au premier abord. Comment se caractérise leur figuration ?

À mon sens, la Grèce d'avant Platon est très proche de l'analogisme. Basiquement, celui-ci repose sur la conviction qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, qu'il y a un dynamisme interne à la nature tel qu'on n'y rencontre jamais deux fois le même être, que tous les humains et les non-humains diffèrent... Le monde est éclaté, formé d'une multiplicité d'occurrences et de singularités. Les analogistes tentent donc de mettre de l'ordre, de trouver des principes d'organisation entre des éléments disparates.

Pourquoi soutenez-vous que les centaures ou les licornes sont des produits typiques de l'imaginaire analogique ?

Il convient de distinguer les allégories et les chimères. Le dieu Hermès porte sur son casque des petites ailes, mais celles-ci ne lui servent pas à voler ; il s'agit d'une allégorie du déplacement. En revanche, les centaures, les licornes ou encore tous les types de dragons sont des chimères, des êtres certes composés d'éléments différents, mais qui donnent l'illusion d'une relative autonomie, d'une cohérence propre. C'est typique de l'analogisme, parce que cela permet de faire sentir un principe unitaire dans un fatras. Dans l'art européen, vous avez un exemple frappant de figuration analogique avec les *teste composte* du peintre Giuseppe Arcimboldo [1526-1593], ces visages composés de légumes, de fruits ou encore de livres.



Les démons enfourchent et mènent la monture de l'âme, cet éléphant composite (anonyme, école moghole, début du

XVI^e siècle). © BNF



Cela fait le lien avec l'une des grandes traditions de figuration analogique, celle de l'Inde et de l'Asie centrale, illustrée par cette image intitulée *Les démons enfourchent et mènent la monture de l'âme, cet éléphant composite [voir ci-dessus]*.

Il y a des passerelles possibles entre la Grèce antique et les cultures asiatiques. Dans le *Phèdre*, Platon expose un mythe selon lequel l'âme humaine serait composée de deux chevaux, l'un allant vers le haut et l'autre vers le bas. Le rapprochement avec cette image est évident. En outre, ce qui est intéressant dans le monde hindou, c'est le fait que les images sont des stabilisations, à un moment donné, de certaines propriétés associées à des divinités qui représentent l'une des facettes du cosmos.

Venons-en à notre propre tradition. Vous êtes, dans vos écrits, bien plus discret sur votre propre parcours que votre « maître » Claude Lévi-Strauss. Néanmoins, vous expliquez, au détour d'un paragraphe, que vous avez un lien intime avec le dessin et la peinture...

Ma grand-mère ainsi que son père étaient peintres de métier, ils exposaient dans les Salons. Ma mère faisait des aquarelles, et j'ai été amené très tôt à suivre des cours aux Arts décoratifs. Je dessine volontiers. Dans mes terrains d'anthropologue, je me suis beaucoup servi de ce moyen d'expression, qui permet d'échanger très rapidement avec les gens, plus encore que par la photographie. Le dessin est une très belle manière de saisir une situation. Disons que la figuration est un domaine dans lequel j'ai baigné.

La figuration naturaliste est étrange, parce qu'elle privilégie la représentation des êtres et des paysages sur une surface plane, en deux dimensions, là où les autres cultures façonnent plutôt des masques, des sculptures, des poteries, de la 3D donc...

Oui, c'est là une spécificité de la tradition européenne : la projection d'objets réels en trois dimensions sur une surface plane en deux dimensions, et le fait qu'au cœur du dispositif de la figuration se trouve la subjectivité du « regardeur » ou encore le point de vue du peintre. L'image est faite pour que je la regarde en me mettant à la place du peintre, elle est conçue comme un substitut d'une scène existant dans la réalité. Évidemment, cela a été développé de manière incroyable par la perspective linéaire, monofocale, à partir de la Renaissance. D'autres traditions culturelles ont préféré représenter des points de vue multiples ou encore ne se sont pas intéressées à la représentation en deux dimensions. Techniquement, les Indiens d'Amazonie sont capables de dessiner sur des surfaces planes, ils ont même des systèmes de projection complexes, avec des dessins minutieux réalisés sur les surfaces convexes de certaines jarres. Mais ils préfèrent tout de même les artefacts en 3D.



Robert Campin (attribué à son atelier), *Annonciation, ou Triptyque de Mérode* (exécuté entre 1425 et 1428). © Metropolitan Museum of Art, New York



Une autre caractéristique de la figuration naturaliste est l'effort pour saisir, par le portrait, quelque chose comme la personnalité ou l'âme d'une personne. C'est manifeste dans le panneau latéral droit du *Triptyque de l'Annonciation* du peintre primitif flamand Robert Campin [v. 1378-1444, voir ci-dessus].

C'est une image intéressante à plusieurs égards. D'abord, elle représente saint Joseph, l'une des figures de prédilection de Robert Campin. Il possède une maturité, une profondeur dans le regard. Comme il ne porte pas d'auréole, il donne l'impression d'être un simple artisan en pleine possession de ses moyens, non affecté par le trouble du monde. La précision des traits de ce visage, leur expressivité tranchent avec les figures que l'on trouve sur les tableaux du Moyen Âge, qui représentent rarement un individu mais plutôt le portrait type d'un saint, d'un prélat, d'un souverain. Ensuite, l'objet sur lequel Joseph travaille a fait l'objet d'âpres débats entre spécialistes : cela pourrait être une boîte à appâts ou encore une chaufferette. Les outils de menuiserie, le mobilier sont précisément dépeints, la hachette porte un poinçon. Plusieurs souricières sont visibles. Dans tous les cas, il s'agit d'une allégorie de l'Incarnation. Le naturalisme, tel qu'il se met en place à la fin du Moyen Âge européen, considère que chacun a une âme individuelle, qui est un principe transcendant et qui se trouve incarnée, c'est-à-dire prisonnière d'un corps qui n'est qu'un enclos matériel. Boîte à appâts ou souricière, les objets que Joseph fabrique servent à capturer une entité douée d'animation ; voilà une figuration typiquement naturaliste.

Dans des pages saisissantes, vous faites un lien entre ce type de recherche picturale et l'imagerie cérébrale...

L'imagerie cérébrale, et notamment la tomographie par émission de positons, est régie par de nombreuses conventions : on représente l'activité du cerveau sur une surface plane en deux dimensions ; on attribue aux zones actives du cerveau des couleurs codifiées... Donc on essaie, en étant aussi exact et objectif que possible, en représentant la physicalité d'un être, d'attraper quelque chose du mouvement de sa pensée. Mais une telle objectivation, ironiquement, est vouée à l'échec. Parce que l'image qui résulte de ce processus n'est pas analogique, c'est une reconstruction de traces d'activité cérébrale mesurées par le débit sanguin ; ce n'est pas la photographie de l'activité mentale ou de la conscience, encore moins d'une subjectivité active.

Au terme de ce parcours, la période contemporaine semble stimulante, car, avec la diffusion planétaire des images, il y a du brassage. Les quatre ontologies ne sont plus cloisonnées, et nous vivons au milieu d'images tour à tour naturalistes, animistes, analogiques ou totémiques, que vos analyses aident à reconnaître et à interpréter...

Cette situation de brassage et donc d'hybridité des systèmes de figuration n'est pas si récente, on peut en voir l'origine dès le XIX^e siècle avec l'afflux d'images provenant de toutes les régions du monde résultant notamment des pillages coloniaux, ou encore avec l'engouement des cubistes et des surréalistes pour les arts dits « primitifs ». Les producteurs d'images – ceux que j'appelle, non pas des « artistes », mais des « imagiers » – ont donc sous les yeux des registres figuratifs multiples, une puissante incitation à contourner et à subvertir les codes dont ils ont hérité.

On touche là à un sujet polémique, celui de l'appropriation culturelle. Un peintre européen peut-il imiter les masques africains ou un Français se faire des tatouages maori sans qu'il y ait là une sorte de larcin ou de vol d'image ?

L'appropriation culturelle, lorsqu'elle est grossière et mercantile, suscite évidemment la critique. Cependant, par définition et depuis toujours, les images circulent. L'appropriation culturelle me paraît inévitable, et le seul point qui mérite vigilance est qu'elle ne soit pas dépréciative. Mais il est intéressant que le caractère cloisonné des ontologies soit en train d'éclater, cela nous confronte à une extraordinaire prolifération de formes mais aussi de variations à l'intérieur de chaque tradition iconique. Cela dit, l'hybridité, dont nous faisons l'expérience aujourd'hui, n'est compréhensible que si l'on est en mesure de reconstituer les pièces constitutives qu'elle marie, ce à quoi ce livre voudrait contribuer. »

Philippe Descola, Entretien donné à *Philosophie magazine*, 26-08-2021.



Mondzain

« La question de la violence des images se pose donc autrement que prévu. Plus encore, elle se dédouble: y a-t-il des formes de visibilité qui maintiennent les sujets dans les ténèbres des identifications mortifères alors que d'autres images, qui peuvent être lourdes de contenus tout aussi violents, permettent de construire du sens en évitant toute confusion? Faut-il distinguer de bonnes et de mauvaises images non plus à partir de leur contenu, puisque l'image du mal peut guérir, mais de la symbolisation qu'elles induisent? Poser la question ainsi permet de comprendre pourquoi l'image de la vertu ne rend pas vertueux tout comme celle du crime ne rend pas criminel. Tout producteur d'images qui souhaite obtenir une réponse incontrôlable à une stimulation du désir utilise des images qui maintiennent le spectateur dans une inaptitude symbolique. Telle est la violence du visible aussi longtemps qu'il participe de dispositifs identificatoires et fusionnels. Voilà pourquoi mieux vaut distinguer au cœur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur à une place dont il peut bouger. Hors de tout mouvement, l'image se donne alors à consommer sur un mode communiel. La propagande et la publicité qui s'offrent à la consommation sans écart sont des machines à produire de la violence même lorsqu'elles vendent du bonheur ou de la vertu. La vie du visible n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement. Voilà pourquoi, face à l'émotion provoquée par les images, c'est-à-dire face au mouvement qu'elles provoquent, il est impératif d'analyser le régime passionnel qu'elles instaurent et la place qu'elles font à ceux à qui elles s'adressent. La critique de l'image est fondée sur une gestion politique des passions par la communauté. Elle ne devrait jamais être un tribunal d'épuration morale des contenus, qui mettrait fin à tout exercice de la liberté du regard. »

Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* (2024).



Mondzain

« La naissance des écrans a mis dans l'espace social un dispositif aussi énigmatique que l'image qu'il rend manifeste. Il est double, en tant qu'il ne montre pas les corps réels et toutes les conditions matérielles du tournage, il est le tissu d'une évasion et, en tant qu'il soutient des images, il est le tissu d'une apparition. L'écran participe donc au premier chef à la définition de l'image elle-même. Toute réception visuelle sur un écran a lieu dans une sorte d'atopie fugitive, le temps de la vision ou de la projection. Ce non-lieu prend place dans l'espace social. C'est à partir de lui que s'organise l'espace des spectateurs, leur place à bonne distance mais dans des ténèbres relatives qui tendent à abolir la distance réelle des corps par rapport à l'écran et des corps spectateurs entre eux. Donc quelque chose se met en place dans l'espace collectif où se joue en même temps la communauté du spectacle et la solitude de la vision. Dans le même temps se distribuent des places d'où chacun éprouvera les émotions singulières que les images vont provoquer. Quelque chose de rituel et de politique est en jeu car ce rassemblement ne produit aucune vision commune. Chacun depuis sa place perçoit des signes visibles, sonores et narratifs tels que, à la fin du spectacle, la question s'ouvre seulement de savoir ce qui fut partagé. Une expérience fusionnelle ou bien un ébranlement du sens? Faut-il pour le savoir demander à chacun ce qu'il a vu ou bien suffit-il d'analyser la chose vue pour définir ses effets sur tous? Autrement dit, la nature d'une vision dépend-elle de la qualité du regard des sujets qui regardent ou de la qualité de l'objet qui fut donné à voir? Il n'y a pas de réponse univoque à une telle question. Si la construction du regard est un devoir politique, dès lors, quand cette construction existe, aussitôt tout spectacle est mesuré à l'aune de la liberté qu'il donne. Mais qui construit le regard sinon celui qui donne à voir? Il faut bien reconnaître alors que le producteur d'image à l'écran est responsable de cette construction. Partant de là, chaque spectacle met en jeu la liberté du spectateur en fonction de la place qui lui est donnée face à l'écran par le cinéaste ou le vidéaste. Plus cette place sera construite dans le respect des écarts, plus les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible. C'est sans doute en ces termes qu'il faut aborder l'éducation des regards. Un enfant peut tout voir à condition d'avoir eu la possibilité de construire sa place de spectateur. Or cette place est longue à construire. Il faut donc en conclure qu'un enfant ne peut pas tout voir s'il n'est pas soutenu par la parole de ceux qui voient avec lui et qui eux-mêmes doivent avoir appris à voir. L'image n'est pas un esperanto accessible à tous et à chacun. L'image en tant qu'objet passionnel est toujours violente, reste à savoir la force ou la faiblesse qu'on en tire. La violence d'une image donne de la force quand elle ne dépossède pas le spectateur de sa place de sujet parlant. Voir avec d'autres, voilà la question puisque l'on voit toujours seul et qu'on ne partage que ce qui échappe à la vue. C'est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d'un sens partagé, d'un choix dans le destin des passions qui nous traversent. Cela se joue sur l'écran et n'est pas visible sur lui. L'atopie de l'image au cœur des visibilités nous met en demeure de produire l'invisible, ce que tous disent avoir vu et que le visible n'a pas montré. Une salle de cinéma est au sens fort une salle d'attente. »

Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* (2024).

