

La réalité des images

Remarque méthodologique :

La réalité *des* images peut s'entendre en deux sens, qui correspondent aux interprétations de ce « des » central, et nous conduisent à envisager deux sens de la réalité.

Sens 1 : la réalité des images = la réalité qui caractérise les images.

La question est alors celle du **statut ontologique** des images. Comment une image existe-t-elle ? De quoi est-elle faite ? Est-elle un objet, un signe, une copie, un fantôme, un acte ?

Sens 2 : la réalité des images = la réalité à laquelle renvoient les images.

La question est alors celle de la **fiabilité des images**, mais également celle de leur éventuel **rôle ordonnateur de la réalité**. Si l'image n'est pas une copie, mais un acte, il se pourrait qu'elle ne soit pas un double, mais bien plutôt une force matricielle de la réalité. C'est dire que la réalité n'est pas déjà là avant toute humanité, mais construite, organisée par les sociétés humaine, et que les images rapportées à cette dimension sociale façonnent ce que les humains appellent réalité.

Introduction :

Les images sont partout. Il y a les images qu'imprime en nous la perception, et qui existent ensuite sous forme de souvenirs, ou de rêves ; il y a également les dessins, peintures, pictogrammes, symboles qui jalonnent notre monde, le décorent, l'illustrent, l'organisent. Les photographies et les images numériques inondent les journaux, les albums, les télévisions, et les sites internet. Les images hors de nous et en nous existent incontestablement. Si la réalité désigne l'ensemble de ce qui est, les images sont bien des éléments de la réalité. Mais force est de reconnaître que l'image peinte sur une toile n'existe pas à la façon de la toile. Si de nombreux animaux peuvent percevoir l'existence de la toile, aucun ne semble être sensible à ce que montre l'image. L'image pose ainsi un premier problème ontologique quant à la modalité de son être [autour du sens 1 du sujet]. Si l'image sur la toile n'existe pas à la façon de la toile, ne nous engage-t-elle pas à distinguer des degrés ou des modes d'être ? Les images se donnent à nous comme des surfaces, voire des fantômes, capables de décrocher, comme par magie, l'apparaître de l'être. La photographie d'un être cher porte en effet, en elle, quelque chose de l'être aimé, mais nous renvoie également à son absence. Le souvenir, mental ou photographique, peut ainsi être perçu comme la trace, ou l'empreinte d'une réalité passée, une sorte de reste, mais peut également s'imposer à l'esprit avec la vigueur d'une perception *de la réalité présente*, devenant hallucination ou délire. Force est de reconnaître que l'image échappe aux catégories ontologiques classiques, et glisse en quelque sorte de la matière à l'esprit, de l'apparaître à l'être, du temps à l'espace, de l'être au non être. Elle semble à la fois moins réelle que l'objet par sa superficialité, sa légèreté, sa mobilité ; et plus réelle que lui lorsqu'elle parvient à subjuguier l'esprit, orienter le regard, s'imposer *comme* réalité. Qu'est donc l'image pour pouvoir se présenter tour à tour comme une copie de la réalité, une alternative imaginaire, ou comme la réalité même ?

Déterminer la réalité de l'image nous engage ainsi à nous interroger sur l'être de l'image et les modalités de son inscription dans la réalité, mais également, et indissociablement, sur la place de la réalité dans l'image et donc la véracité de cette dernière [autour du sens 2 du sujet]. Faut-il se déprendre des images pour connaître la réalité ? Faut-il au contraire chercher dans les images



la trace de ce qui a été et de ce qui est ? Comment distinguer les images révélatrices des images falsificatrices ? La question semble vertigineuse tant les images sont nombreuses et de natures variées. On peut en effet remarquer un paradoxe : alors que l'image se donne le plus souvent à nous comme image (et non comme hallucination), tout se passe comme si nous ne pouvions manquer d'y adhérer et d'y croire. Ainsi d'un film, qui peut nous émouvoir aux larmes alors que nous savons que nous sommes au cinéma, et que les images artificielles que nous regardons, racontent une fiction. L'image semble ainsi capable d'impressionner l'esprit, de le persuader comme le fait la perception, malgré les leçons de l'histoire et les mises en garde répétées. On voit ici l'ambiguïté de la notion de « réalisme » qui peut désigner tantôt un mouvement artistique visant à dévoiler la réalité, tantôt un style capable de donner à une image l'apparence de la réalité, comme dans le cas d'un trompe l'œil.

Notre sujet appelle dès lors une réflexion sur le rapport de l'imagination à la réalité. Loin de produire seulement des mondes irréels, l'imagination n'est-elle pas partie prenante de la constitution de ce que nous nommons la réalité et de ce qu'elle peut devenir ? En effet, pour que les images puissent ainsi illusionner, et se faire passer pour la réalité, ne faut-il pas, qu'en quelque façon, la réalité soit elle aussi structurée par l'imagination ? Si l'image se caractérise à la fois par une inconsistance ontologique et une puissance de persuasion remarquable, ne nous engage-t-elle à reconsidérer notre conception de l'être. La réalité est-elle ce qui est toujours déjà là, ou bien ce qu'un groupe humain construit et déconstruit avec les images qu'il génère en son sein ? Notre problème sera finalement de savoir s'il faut penser la réalité de l'image à partir de la réalité, ou au contraire partir des images pour mieux comprendre ce qu'on nomme réalité. Pour cela nous chercherons tout d'abord à comprendre comment les images peuvent renvoyer à la réalité, nous nous attacherons ensuite à identifier la réalité propre de l'image, nous nous emploierons enfin à déterminer les effets des images sur la réalité, ou plus exactement, la fonction de l'imagination dans l'organisation de ce que nous nommons réalité.

Plan possible :

I – L'image comme représentation qui renverrait à la réalité. Comment l'image peut-elle nous détourner du réel ?

- 1 – Déjouer la représentation en jouant avec les images : Magritte *La trahison des images*
- 2 – La mise en garde contre des images illusives : Platon

II – L'image a une réalité propre, matérielle. Comment l'image est-elle inscription dans le réel ?

- 1 – L'image qui témoigne de notre vie dans la nature des choses : Épicure & Lucrèce
- 2 – La trace et la présence comme effet de réel : Barthes

III – L'image dévoile, structure et invente la réalité. Comment l'image fait-elle sens vers le réel ?

- 1 – L'image artistique qui révèle l'habitable du monde : Bergson & Merleau-Ponty
- 2 – Les images qui participent à la formation des mondes : Descola
- 3 – Les images comme biais et comme écart : Masson, Boyer & Niney



Eléments de correction (axes des différents moments et parties de cours plus détaillées) :

I – L'image comme représentation qui renverrait à la réalité. Comment l'image peut-elle nous détourner du réel ?

1 – Déjouer la représentation en jouant avec les images : Magritte *La trahison des images*

Dans *La trahison des images* de René Magritte, nous pouvons voir la représentation assez réaliste d'une pipe, sous laquelle l'artiste a écrit « ceci n'est pas une pipe ». Le tableau, devenu très célèbre, ne peut manquer de produire un certain embarras. Nous savons que l'image d'une pipe n'est pas une pipe, que nous pourrions saisir et avec laquelle nous pourrions fumer, mais tout se passe comme si nous ne pouvions nous empêcher de penser, devant l'image d'une pipe : « ceci est une pipe ». L'œuvre de Magritte nous invite ainsi à interroger la réalité de l'image et le rapport qu'elle entretient avec les mots et les choses.

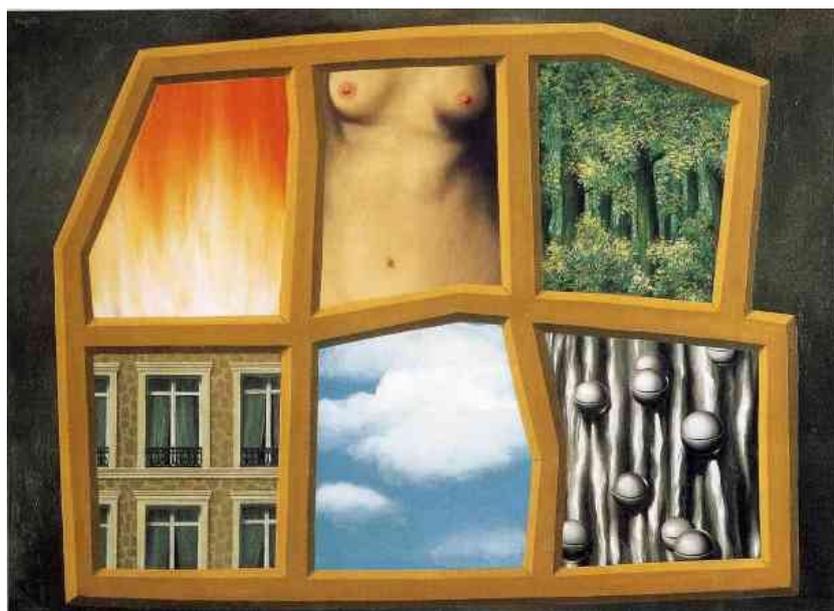
En écrivant « ceci n'est pas une pipe » sous l'image d'une pipe, l'artiste prend le contre-pied des livres d'images à partir desquels les enfants apprennent souvent à lire. Il décroche en quelque sorte ce que l'apprentissage de la langue nous a conduit à associer : la chose, l'image de la chose, l'image du mot et la prononciation de ce dernier. Ces livres d'apprentissage utilisent les images comme substituts des choses. Pour apprendre à nommer les objets du monde, on en propose une représentation, comme une sorte de calque. L'image s'apparente ainsi à un signe dans la mesure où elle renvoie à autre chose qu'elle-même (elle *fait signe* vers ce qu'elle représente), mais se distingue d'un signe en ce qu'elle renvoie à l'objet *par ressemblance*. Alors que le mot « poule » ne ressemble en rien à l'animal qu'il désigne, l'image d'une poule ne pourra être une image de poule que si elle ressemble en quelque façon à une poule. L'image n'est pas la chose mais elle renvoie seulement à son apparence et n'existe que pour autant qu'elle renvoie par mimétisme à ce dont elle reproduit l'apparaître.

Au centre de la production magritienne, peinte autant qu'écrite, la question de la *représentation*, ou plus précisément la critique de l'*illusion représentative*. Dès 1929, le peintre écrit « qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente. » Pas plus que le mot, dont les linguistes ont depuis longtemps souligné le caractère arbitraire, l'image picturale n'est faite pour *reproduire* un spectacle qui lui serait extérieur et antérieur. Ainsi Magritte tente-t-il de redéfinir le terme « ressemblance », qui pour lui désignera non la banale « similitude », mais un acte de pensée par où le sujet « prend la chose avec soi » et « devient » cette chose, en une expérience de « connaissance immédiate »... Ce que montre le tableau ne serait donc pas l'objet mais la *ressemblance* elle-même, *posant ainsi la question du véritable statut de l'image peinte*. En créant des objets nouveaux, en transformant des objets connus, en changeant la matière de certains objets, en insérant des mots dans les images, en donnant aux tableaux une dénomination déroutante, la « peinture pensante » de Magritte démontre que le réel échappe radicalement à la représentation, c'est-à-dire à l'assimilation, et qu'un langage – verbal, pictural ou autre – ne se réduit jamais à la représentation.



→ pour aller plus loin, ou préciser le sens de cette « trahison » des images chez Magritte :

Bien qu'il s'attache à mettre le mot au centre de la représentation, Magritte ne cessera pas d'user de l'image. Si dans certains cas l'image est retournée contre elle, comme dans *La Trahison des images*, dans d'autres Magritte donne une nouvelle fonction à l'image. Puisque l'image n'est pas suffisante à représenter pleinement un objet réel, Magritte prendra le parti de créer une peinture pour faire penser-sentir grâce à des images-idées. Ainsi, les images ne représentant pas quelque chose d'existant, il n'est plus vraiment possible de les accuser de *trahison*.



Les Six éléments (1928).

Magritte crée un langage d'images dont la grille de lecture nous est notamment donnée dans *Les Six éléments*. Dans cette œuvre, il reprend les éléments fondamentaux, en ajoute d'autres, et octroie une nouvelle signification à chacun d'eux. Au feu, à l'air et à la terre répondent symétriquement l'habitation, la femme et les grelots. Ces deux groupes d'éléments qui n'ont apparemment rien en commun se regroupent conceptuellement. En s'inspirant du mythe de la caverne, Magritte utilise le feu pour mettre en lumière la trahison des images. L'habitation est quant à elle la façon qu'a l'homme de modeler la nature selon sa convenance et ses intérêts. De la même façon que la pierre devient maison, l'image peut changer de forme sous l'action humaine qui lui cherche une interprétation ou une utilisation détournée. Viennent ensuite la femme, figure de la beauté et la sensualité associée aux nuages, symbole de la rêverie. Enfin, la forêt représente toujours l'humain chez Magritte et les grelots compris comme l'imagination et l'originalité achèvent le tableau. Toutes ces images sont récurrentes dans l'œuvre de Magritte, elles sont bien les éléments fondamentaux de sa peinture.

Magritte use de ces images comme d'un langage qui permettrait d'avoir accès à la seconde lecture des tableaux. Le feu, associé à l'ombre est, par exemple, toujours utilisé pour interroger le statut des images. Le corps féminin opère quant à lui un questionnement vis-à-vis de la notion de beauté et de canon esthétique. Le « canon » est, par ailleurs, un thème récurrent chez Magritte, la plupart du temps toujours écrit en toute lettre. En ce sens, Magritte prend encore la représentation à rebours pour montrer ses défaillances. L'image correspond



cette fois-ci avec le mot qu'elle représente mais selon la mauvaise acception de ce mot. En représentant le canon de pistolet à la place du canon esthétique, Magritte montre la limitation de la représentation picturale qui ne peut rendre correctement les choses trop abstraites et conceptuelles. Pour représenter le canon, l'imagination, la rêverie ou la sensualité, l'image sera toujours plus pauvre et « terre-à-terre » que les mots — comme si les mots pouvaient être imagés alors que l'image ne pouvait se verbaliser. C'est pourtant ce que Magritte tente de faire avec ces six éléments qui permettent d'approfondir de manière conséquente le propos de ses œuvres en les dotant d'un langage d'images conceptuelles en plus d'esthétiques (penser-sentir). Ici, réside le fin mot de l'utilisation de l'image chez Magritte. En réalité, tout son travail autour de la trahison des images n'a pas pour objectif de détruire l'image, comme nous pourrions le croire de prime abord, mais de l'honorer d'un nouveau statut, renouvelant sa capacité à être utilisée pour construire une pensée sensible.

L'esthétique des mots développée par Magritte, en remplacement des images, n'est donc que le premier moment de sa redéfinition de la peinture et du statut des images. D'abord soumises à leur objet et au mot, les images sont complètement dévaluées. Si le mot détruit l'image, l'image va acquérir un nouveau statut en s'appuyant sur les mots, c'est-à-dire en se chargeant de notions conceptuelles. Les images ont cette double dimension chez Magritte. Elles sont à la fois esthétiques et conceptuelles et vont jusqu'à former un langage. Toute la dénonciation que Magritte fait de l'image ne sert pas à proprement parler à sa suppression mais à supprimer son usage défectueux. L'image, une fois délestée de sa mauvaise définition et de son mauvais emploi, peut pleinement s'épanouir — jusqu'à aller au-delà d'elle-même, surpassant la simple représentation. Magritte opère, au final, une inversion des rôles, faisant du mot une simple image, de l'image un langage et un moyen signifiant de penser.

2 – La mise en garde contre des images illusoires : Platon

C'est la dimension critique du travail de Magritte, ou qui met en crise les cadres ordinaires de la représentation, qui peut conduire à rapprocher de la mise en garde de Platon contre les images et les fabricateurs d'images. En effet, la dimension poétique de la recherche de Magritte, qui œuvre *dans l'art* et la peinture de son temps, qui prend racine dans la révolution « surréaliste » visant à saisir une réalité que ne donne à voir ni notre perception commune, ni une intelligence purement rationnelle, n'a rien à voir avec la perspective antique d'un penseur comme Platon.

C'est l'état d'illusion dans lequel nous mettent les images qui conduit Platon à nous mettre en garde contre les artistes et les sophistes. Nous trouvons des éléments de cette critique dans *La République* et dans *Le sophiste*. Dès le IV^{ème} siècle av.J.-C., Platon met en évidence les risques épistémologiques et politiques de l'image, en procédant à une détermination ontologique de cette dernière. Les images peuvent faire passer le faux pour vrai, nous tromper sur ce qui est ou a été, sur ce qui vaut et ce qui compte. En ce sens, il offre une matrice qui détermine le statut déficient de l'image et conduit à la suspicion – et on trouve des motifs platoniciens mobilisés pour critiquer les images dans la culture occidentale.

Platon rend compte de ce pouvoir d'illusion de l'image en distinguant l'être de l'apparaître. Si les images peuvent nous tromper sur la réalité c'est parce que les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent être, et que l'image peut jouer avec les apparences. Le soleil nous paraît avoir la taille d'un ballon, la richesse paraît résoudre tous les maux, la beauté d'un



corps peut nous faire croire qu'elle est signe d'une âme magnifique. Platon soutient ainsi que notre corps, sensible et mortel, est un prisme inadéquat qui nous détourne de l'essence des choses sans que l'on s'en rende compte. Les apparences sensibles que nous livrent nos perceptions, et que reproduisent les images, ne sont que des saisies imparfaites et confuses de ce que les choses sont en réalité, dans leur essence. Cet écart entre l'être et l'apparaître est ce qui rend possible une existence séparée de l'apparaître, ou une apparente autonomie du « monde » que nous qualifions de « réel » parce que nous ignorons sur quels principes il se constitue. L'image, qui se présente aux sens, est bien cet apparaître sans référence à l'être mais susceptible de se faire passer pour l'être. Le trompe l'œil est ainsi cette image qui fait croire à la réalité de l'objet représenté, qui se fait passer pour la réalité. C'est par l'intelligence non par la perception, nous dit Platon, que nous accédons à ce qui est vraiment. C'est à partir de l'Idée de lit qu'un artisan peut fabriquer un lit sur lequel dormir. Ce sont les Idées-Formes, non les choses sensibles, qui existent au sens plein et durable du terme, parce qu'elles sont toujours identiques à elles-mêmes. On comprend dès lors que les images, qui ne présentent que l'aspect sensible des choses matérielles, soient éloignées de trois degrés de la réalité idéale (*République*, X).

Mettre au jour le statut ontologique des images (les situer relativement à « l'être-réalité ») permet de préciser l'obstacle épistémologique qu'elles peuvent constituer (impossible d'engager une recherche de la vérité sans s'être défait de la prégnance des images et du domaine sensible, comme l'indique l'allégorie de la caverne en *République* VII) mais aussi l'obstacle éthique, puisque l'ignorance dans laquelle nous sommes est aussi une ignorance de soi et conduit les humains à rechercher des biens illusoire (la richesse, le pouvoir, la gloire) qui sont valorisés dans les images que la société donne à voir et dans les images dont les illusionnistes, comme les sophistes, usent par leurs paroles enchanteresses qui séduisent et persuadent.

Il faut enfin noter que cette condamnation va avec un bon usage des images par le philosophe, dès lors qu'elles permettent de faire prendre conscience de l'illusion (en offrant un miroir sensible de notre condition et en éclairant les mécanismes d'une vie ignorante prise dans le domaine visible et ses images – c'est l'objet propre de l'allégorie de la caverne). Platon rappelle également la fonction pédagogique de certaines images. L'image de la ligne qu'il présente en *République* VI, par exemple, et qui lui permet de donner à voir le statut ontologique des différents types d'êtres, n'est pas une image illusion, mais bien une image qui fait signe en direction de la réalité, de même que les dessins géométriques permettent de s'élever vers la connaissance des lois et des formes géométriques.

→ pour préciser et fixer le vocabulaire technique qui peut vous faire défaut :

Qu'est-ce qu'une image, quel effet produit sur l'âme l'image (psychologie), qu'est-ce qui en découle pour notre attitude dans l'existence (éthique) ?

Pour Platon, l'image est liée au devenir, au multiple, à l'opinion (*doxa*). Elle n'est ni vraie, ni indice de réalité, mais engendre l'illusion (état d'esprit de celui qui croit savoir).

Par opposition la vérité ne change pas, est une. La science (*epistémé*) s'oppose à l'opinion. Si celle-ci est liée aux images, alors philosopher, rechercher la vérité, désirer savoir, c'est se déprendre des images captatrices.

Théétète : qu'est-ce que la science ? Critique par Platon de la thèse de Protagoras qui fait de la sensation le critère de la science, c'est l'individu qui est mesure du savoir et l'apparition (*phantasia*) la mesure de la vérité. « telles m'apparaissent (*phainetai*) à moi les choses en chaque cas, telles elles existent pour moi ». Relativisme et vérité de toute sensation. Le ce qui



apparaît, qu'on rapporte spontanément à l'objet, n'est pas différent de la sensation éprouvée par le sujet. → La *phantasia* est donc liée à la sensation et à l'opinion (reprise par le discours de ce qui est perçu) : elle exprime l'affection du corps et l'adhésion irréfléchie de l'âme à cette affection.

Le terme *phantasia*, dérivé de *phainein* (paraître) ne désigne donc pas l'imagination comme faculté (puissance de construire ou manier des images mentales) : c'est l'état de l'âme où elle donne son assentiment spontané à l'apparence que revêtent les choses. Contiguë à la sensation et à l'opinion, la *phantasia* se caractérise par son inclusion dans le paraître, le sembler, sans réellement être.

Spontanément l'humain adhère à ce qu'il perçoit et tient pour vrai ce qu'il sent : le réel, l'être est *pour lui* le paraître. Caractère du changeant, du multiple, du contradictoire.

L'être véritable (le réel) ne change pas, est un, toujours identique à lui-même et donc pas autre : ce que Platon appelle la Forme, ou l'Idée (*Eidos*).

Distinction ontologique (image seconde, inférieure à la réalité en soi et donc n'existe que par autre chose qu'elle-même, porte en elle la possibilité de contrefaire la reproduction apparemment ressemblante de la réalité → trompeuse).

Question poétique : produire image (ex : démiurge, artisan) consiste à arracher la Forme son unicité intelligible (saisie par la *theoria*) pour la rédupliquer dans une spatio-temporalité sensible. Projeter la Forme dans une configuration accessible aux sens (*skema*). Pratique d'imitation (*mimesis*) qui copie le modèle (*paradeigma*). Cf. image du lit dans *Rep X*.

Dépendance ontologique de l'image aggravée par la distinction de deux sortes de *mimesis* cf. *Sophiste*.

L'humain qui croit en une autonomie du monde phénoménale vit dans un « imaginaire » = un monde d'apparences.

Encore faut-il distinguer le phénomène (*phainomenon*) et l'apparence (l'apparition fautive, qui se donne comme vraie, *phantasma*). La philosophie de l'image et de ses effets (l'imaginaire, ce qui est monde d'images, ce qui est privé de réalité et doté du pouvoir de faire croire à sa réalité) va avec un examen de l'art comme production d'images. L'art est illusionniste.

Art, *mimèsis* (imitation). Le produit de l'art est toujours copie, mais l'image-copie (reproduisant le modèle) diffère de l'image-fiction (faisant figure de modèle). L'image produite par l'art du peintre en ce sens a un statut ontologique particulier car elle tient lieu du modèle au point de s'y substituer et de le faire oublier : puissance du double qui obsède Platon car elle entretient l'illusion d'une absence de modèle idéal.

Sophiste, 235 d : distinction entre l'art de la copie – *eikastikè* = engendrer des représentations sensibles homologues à leurs modèles et constituer dès lors des icônes (*eikona*) et l'art du simulacre (*phantastikè*) = l'image ne reproduit pas son modèle pour ce qu'il est mais pour sa manière d'apparaître à la perception, image qui simule la ressemblance mais par une configuration physique dissemblante (ex : statue vue de loin). Ainsi naissent les images fantomatiques (*eidola*).

République, X, 598b : art, imitation de l'apparence (*phantasma*) ou de la réalité (*alèthéia*). « L'imitateur ne connaît rien à la réalité, il ne connaît que l'apparence » (601c). Distinction des trois lits.

Opposition entre le mouvement de l'imitation artistique et de la recherche philosophique. Contre les poètes et la sophistique : technique de simulation et



d'ensorcellement. Noter que si ce qui est visé est l'art poétique, la critique platonicienne se règle sur le modèle du miroir (métaphore désillusionnante qui entend montrer que le poète ne produit rien de réel-autonome).

Le sophiste est « capable de verser par les oreilles les paroles ensorcelantes, de présenter de toutes choses des fictions parlées », *Sophiste*, 234e. C'est donc l'effet de croyance qui résulte de l'image qui intéresse Platon, dans la mesure où il nous détourne du vrai. Le mal est non dans l'imitation elle-même que dans le semblant de vérité qu'elle engendre. Prétendue vérité donnée immédiatement, puissance de ce caractère immédiat. Médiation de la recherche philosophique qui est toujours paradoxale. Chercher le vrai, se sera toujours se détourner des images et donc aussi s'arracher de nos opinions (via l'art du dialogue – dialectique).

Mais il y a pourtant un usage des images-discours. L'art de Platon cesse-t-il d'être philosophique lorsqu'il est lui-même eikonologique ?

→ *République* VII, allégorie de la caverne. Dialectique de l'image lorsqu'elle vise la fausseté des images poétiques ou sophistiques. La structure d'illusion de l'image laisse place à une recherche du modèle : âme toujours réceptacle d'un *typos* (empreinte) de ce qu'elle met en image, inséparable d'un rapport au modèle (désir-manque) qui la rend toujours apte à ressaisir l'original. Mais âme doit être stimulée par un tiers pour se déprendre de la fascination des idoles.

→ usage positif de l'image dans la ligne *République* VI. Lorsqu'elle s'inscrit dans le processus de connaissance. Socrate répond à Adimante :

« tu me poses là [...] une question à laquelle on est obligé de répondre en recourant à une image (*di' eikonos*) (487e4-5).

- à la vérité [...] ce n'est pas ton habitude, pourtant, de parler par images (*di'eikonôn legein*) ».

Ici image littéraire (usage de *eikôn* dans ce sens depuis Homère). Pour Platon, le mot image a deux sens différents, pour ne pas dire inconciliables : 1. il peut désigner le « style figuré », ou « style imagé », l'*eikonologia* des orateurs et des poètes (*Phèdre*, 267c1, 269a7) ; 2. mais il peut aussi nommer les *eikones* employées par Socrate. Qu'est-ce qui les distingue ? Rien, extérieurement.

Seuls en effet l'intention et le savoir de celui qui en use permettraient de les différencier. Dans la constitution même de l'image, rien ne distinguerait l'écrivain Platon d'un rhéteur spécialiste des faux-semblants. Ainsi, l'image présentée par Socrate (qui tient du paradigme dialectique par son intention didactique et pédagogique) ne tirerait sa légitimité que du « bon naturel » de celui qui s'en sert, de sa volonté de « communiquer un enseignement », et sa valeur, extrinsèque, résiderait uniquement dans l'usage qui en est fait.

→ Les *eikones* platoniciennes seraient comparables sous cet aspect à celles que la Ligne de la *République* associe à la *dianoia* : ne valant qu'en tant qu'elles se font oublier pour servir la saisie d'autres objets. Les géomètres usent de figures qu'ils « façonnent » ou « dessinent » (*plattousin te kai graphousin*, 510e2) pour s'aider à connaître les caractères d'un objet intelligible, mais ils les traitent pour ce qu'elles sont, « ils en usent comme de copies (*eikones*) », sans leur conférer la réalité du *paradeigma* noétique que l'âme cherche à voir.

→ Pour désigner les procédés figurés des orateurs, Platon emploie seulement *eikonologia* (*Phèdre* 267c1, 269a7), et non pas *eikôn*. Dans son acception d'image littéraire, *eikôn* ne désigne donc que les images dont usent Socrate et l'Athénien ou, rarement, quelques autres interlocuteurs qui ne sont jamais présentés comme orateurs. Ces *eikones* discursives



revêtent toutes une valeur de conformité par laquelle elles correspondent bien aux copies, fidèles à l'original, que peignent ou sculptent les artistes du *Sophiste* et dont précisément le caractère véritablement ressemblant justifie, écrit Platon, qu'on leur donne le nom d'*eikones*. Le terme de *phantasma*, comme celui d'*eidôlon*, ne s'applique jamais à la catégorie bien délimitée des figures littéraires. Elles s'opposent frontalement à ces images, elles aussi faites avec des mots, mais trompeuses, que Platon dans le *Sophiste* fait correspondre aux *phantasmata* plastiques : ces fictions discursives, illusions produites par les sophistes, qu'il nomme précisément « images parlées », *eidôla legomena* (234c5-6), ou « simulacres dans les discours », *ta en tois logois phantasmata* (234e1), mais jamais *eikones*.

Distinction icône/idole-phantasme pour rendre compte des méfaits de l'idôlatrie (de l'adhésion aux images trompeuses) et rendre possible une stratégie de libération et de désillusion, au profit de l'image homologique, apte à une fonction anagogique vers le vrai.

Enjeu moral et politique : pouvoir de l'image sur l'âme, qui induit la croyance en des faux biens ; démocratie comme régime des images et des opinions.

Articulation : La critique platonicienne de l'image nous oblige à reconnaître la puissance leurrant de cette dernière. L'idole est sans conteste cette image-séduction qui ne se soucie pas de montrer les choses telles qu'elles sont, mais nous les offre telles qu'elles sont susceptibles de nous plaire. Si les images peuvent faire signe vers la réalité, elles ont donc également le pouvoir de la travestir, voire de la nier. Mais dans quelle mesure Platon échappe-t-il à la critique qu'il produit ? Si les images littéraires (*eikones*) de la ligne et de la caverne lui apparaissent légitime, car elles sont liées à l'aspiration philosophique au Bien, rien pourtant ne semble les distinguer du « style figuré », ou « style imagé », l'*eikonologia* des orateurs et des poètes. Le discrédit ontologique et épistémologique des images chez Platon s'appuie sur la thèse selon laquelle *ce qui est vraiment* est durable, et que derrière l'apparaître toujours changeant des choses, se cachent des essences stables. C'est ainsi le domaine des Idées, universelles et éternelles, qui devient le cœur de la réalité pour Platon. Mais ne pourrait-on pas penser ces idées abstraites comme des idoles que l'idéaliste vénère pour pouvoir mieux critiquer, fuir la vie et le domaine sensible, qu'il redoute et qui lui échappe ? On pourrait même inverser le verdict platonicien en prêtant attention au foisonnement et au devenir liés au monde sensible : les images sont-elles alors si inconsistantes et illusoire ? Loin d'être des copies superficielles et souvent trompeuses, l'image apparaît comme ce qui peut attester de ce qui a été et survivre aux êtres mortels que nous sommes. À l'inverse, s'en détourner comme le préconise Platon conduit à faire écran à ce devenir alors que les peintures, dessins, cartes, vitraux, photographies, films racontent le monde et l'inscrivent dans une certaine durée. Cette survivance des images n'est-elle pas le signe de leur solidité et de leur réalité ? Comment dès lors concilier la superficialité de l'image et sa résistance ? Au terme de cette première partie, l'être de l'image nous apparaît paradoxal. Comment appréhender au mieux la réalité propre de l'image ?



II – L'image a une réalité propre, matérielle. Comment l'image est-elle inscription dans le réel ?

1 – L'image qui témoigne de notre vie dans la nature des choses : Épicure & Lucrèce

Nous trouvons une réponse à cette question dans la pensée matérialiste d'Épicure à travers le concept de « simulacre ». Ce dernier, loin de désigner, comme chez Platon, ce qui paraît être sans être, désigne cette partie de l'être qui se déplace et se donne à voir. Avec l'épicurisme, l'apparaître cesse ainsi *de ne pas vraiment être*. Il est réel, au sens plein, mais subtil du terme. Les simulacres (*eidola* – *eidolon* au singulier) sont en effet des corps composés d'atomes qui se détachent de la surface des corps, comme des membranes, et se déplacent à une très grande vitesse. Dans ce flux continu de simulacres successifs émanant du même corps, ceux-ci *conservent l'identité de forme et de couleur avec le corps émetteur*, et produisent l'impression visuelle d'une image qui se donne avec évidence. Percevoir consiste dès lors à recevoir l'image (*phantasia*) des choses, c'est-à-dire ce qui est saisi par l'âme de ces simulacres venus des choses. Pour que la vision ait lieu (et *a fortiori* la pensée), *un acte d'attention*, c'est-à-dire une « appréhension » (*epibolé*) qui saisisse, compose et unifie l'image : « Et l'image, que nous saisissons par une appréhension de la pensée ou par les organes des sens, soit de la forme soit de ses caractères concomitants, est cette forme du solide, qui se constitue selon la succession compacte du simulacre ou selon ce qui en reste » (*Lettre à Hérodote*, § 50). Sur le trajet, il peut y avoir une composition ou une perturbation des simulacres (voir ce que Lucrèce dit sur les nuages pour rendre compte de ce phénomène, *De la nature*), mais l'image est toujours ce résultat de la saisie des simulacres qui *se présentent* à l'âme. La ressaisie imaginative (appréhension) du donné extérieur (les simulacres) révèle une forme qui est bien celle des simulacres issus des choses (pas d'erreur-illusion dans ce qui est saisi par l'âme). Cette genèse de l'image permet à Épicure de dire que l'image perçue (*phantasia*) est toujours vraie. La sensation est premier critère de vérité et indique ce contact de l'âme au réel-matériel. Cette thèse a un enjeu épistémologique fort : si toutes les images sont vraies, c'est parce que tout est connu *par l'intermédiaire d'images* – si l'on admettait que certaines images sont fausses, on n'aurait donc plus la possibilité de fonder une connaissance quelconque.

À partir de là, les questions qui se posent se différencient et se complexifient : se présente d'abord celle de savoir s'il n'y a pas néanmoins des images qui sont mieux à même de rendre compte de ce que sont les corps qui nous entourent ; si oui, comment faire le départ entre les images de référence et les autres ? et n'y a-t-il pas des images qui sont seulement sui-référentielles, comme les images de pure fantaisie, les images des fous ? Certaines ne sont-elles pas liées tout spécialement à des désirs, à des craintes, qui ne concernent strictement que leur auteur ? Toutes les images étant vraies, toutes ne sont pas également fiables toutefois, si l'on attend d'elles une connaissance aboutie des corps extérieurs. Bref, l'univers proliférant d'images que théorisent Épicure et Lucrèce n'est pas indifférencié, tout au contraire, et c'est finalement à une extrême vigilance critique que conduit la thèse à première vue déraisonnable qu'il défend. Car le résultat remarquable de la posture épicurienne consiste non pas dans l'accueil indifférencié des images, mais dans la mise en œuvre d'un véritable décodage interprétatif des multiples images qui se forment en nous.



Car une fois que nous nous sommes saisis des images, intervient le jugement d'opinion, *doxa*, qui nous amène à statuer sur ce que nous voyons. Ce moment du jugement d'opinion est capital : mené hâtivement, sans règle ni méthode, il peut conduire à l'erreur. Réalisé de façon contrôlée, il prolonge la sensation, et la fait fructifier, en nous conduisant à la vérité de la chose (et la physique comme connaissance de la nature – atomique – des choses se fonde sur le critère de sensation et les raisonnements hypothétiques qui sont soumis à ce critère). La vérité des images, et plus largement des sensations, n'implique donc pas *ipso facto* l'accès à la vérité de la chose, pour la raison qu'il reste à *déterminer exactement ce qui, de la chose en question, nous est transmis par l'image*. Un travail critique est ainsi requis : les images devraient être confrontées, les sensations recoupées, pour obtenir l'un des deux types de vérification reconnus par les épicuriens face à ce qui est « en attente » – la confirmation, ou la non-infirmité. Épicure répond que l'erreur n'est pas dans l'image mais dans le jugement qui peut s'ajouter à elle. Lorsque, de loin, je perçois la tour ronde alors que de près je la vois carrée, mon erreur tient au jugement porté de loin : « la tour est ronde ». Autrement dit, mon erreur est de penser l'image comme conformité à un objet situé au loin, alors que l'image est la matière qui me parvient de cette réalité lointaine qu'est la tour. Les images de la tour sont comme des morceaux de cette tour qui se déplacent : elles sont vraies car réelles, mais sont altérées par les autres atomes qui se déplacent dans l'air, et sont donc plus ou moins conformes à l'agrégat d'atomes qu'est l'objet. La conception épicurienne des images a le mérite de rendre compte de l'expérience perceptive ordinaire : nous ne percevons pas les images en nous, mais bien hors de nous, dans la réalité.

Le cas des images formées par la pensée est sensiblement différent ; nombre d'entre elles correspondent strictement à ce qui simultanément est vu, mais beaucoup d'autres ne correspondent pas à la perception actuelle d'un corps – *elles ne peuvent donc être comparées* à d'autres appréhensions perceptives du même corps. Là, il ne saurait être question de varier les points de vue, et il n'y a pas, apparemment, non plus de possibilité de confirmation ou d'infirmité. Que faire alors de ces images, si l'on ne peut les soumettre à une semblable opération de comparaison et confrontation ?

Les images mentales sont donc de deux sortes : celles qui accompagnent la vision sensible (*phantasia*), et celles que nous formons indépendamment de toute vision actuelle, comme dans les rêves. Mais dans tous les cas, pour qu'une image soit vue par l'esprit, il faut encore les simulacres ; simplement, si l'on peut dire, ils passent, comme plusieurs fragments épicuriens l'expliquent, par les *poroi*, ces « pores » ou « passages » qui couvrent la surface du corps ; et ainsi, ils peuvent atteindre la pensée, qui « pense » par ces pores, à fleur de peau pourrait-on dire, sans passer par les canaux des différents sens. L'image produite *in praesentia*, par l'intermédiaire des organes visuels ou par la pensée, est la *phantasia*, qui désigne donc à la fois le processus d'appréhension imaginative et le résultat, l'image. Par ailleurs, Épicure emploie un terme générique pour désigner l'image comme produite et relevant désormais de l'esprit, qui est le *phantasma*. Étant donné la constitution de l'image mentale, il s'ensuit que les images ne sont pas en nous, mais hors de nous. La mémoire n'est alors rien d'autre que la capacité de l'esprit à reconnaître ce qu'il a déjà vu, et s'il en est ainsi, il faut que toutes les images, ou, pour être plus précis, les simulacres, soient d'une manière ou d'une autre rémanents. Le problème est en effet de savoir comment l'on peut mobiliser à volonté telle ou telle image, s'il est vrai qu'aucune n'est à proprement parler en nous. La question est posée par Lucrèce (*De la nature*, IV, 777-780), qui fournit une réponse développée : c'est que des myriades de simulacres se pressent autour de nous, simulacres de



réalités présentes, absentes momentanément ou définitivement, et qui sont donc ainsi rémanentes, flottant dans l'air sur un mode quasi-spectral. Les images ne sont pas en nous ; en revanche, leurs supports matériels, les simulacres, sont hors de nous, autour de nous, et c'est nous qui, *selon notre désir et notre attention*, mobilisons tel ou tel d'entre eux pour former par l'esprit une image. Lucrèce nous présente avec une grande puissance évocatrice le processus aléatoire de composition d'images, qui se poursuit indéfiniment, et doit produire un nombre infini de combinaisons. Selon lui, nous ne faisons que sélectionner les simulacres qui vont être à l'origine de nos phantasmes ; il s'en trouve de toutes sortes, que nous ne capturons pas pour la plupart, parce que nous ne les avons jamais perçus, en totalité ou en partie, par le canal visuel, tandis que nous serons amenés à sélectionner ceux qui sont liés à ce que nous connaissons ou avons connu, et qui surtout sont liés à ce que nous désirons ou repoussons. C'est pourquoi nous « phantasmons » des images de choses réelles et de pures fictions, qui sont néanmoins la recombinaison de choses déjà connues. Les préoccupations profondes de notre esprit, désirs, angoisses, trouvent ainsi leur corrélat, et comme leur projection. L'on pourra alors avancer que les phantasmes, ceux qui emplissent nos rêves, ceux des fous, sont vrais, en tant qu'ils se produisent réellement, à partir de simulacres réels. Mais la vérité des phantasmes, qui se distingue sur ce point de la vérité des images visuelles, tient par-dessus tout à ce qu'ils informent non sur la chose, sur le corps émetteur, mais *sur soi*, en tant que capteur de simulacres et producteur de phantasmes. Quand je pense à un être absent, à un événement récent ou ancien, à une personne disparue, à une situation inaccessible, ou du moins non réalisée, je révèle par mes phantasmes la nature de mon désir, son inflexion, momentanée ou durable. Toutes ces remarques ont bien entendu une visée éthique : interroger nos désirs vains (qui n'ont pas d'objet autre que ces images mentales et qui, étant vides, ne peuvent être assouvis – typiquement le désir amoureux, mais aussi le désir de richesse ou d'immortalité sous toutes ses formes) et exercer notre regard pour « tout voir d'un regard que rien ne trouble » (Lucrèce) et vivre « comme un dieu parmi les humains » (Épicure).

A : Intérêt de la conception épicurienne est de relever à la fois l'inscription matérielle de l'image (ce qui peut être un fil pour penser sa réalité) mais aussi sa dimension psychique (ce qui peut être un autre fil pour penser sa réalité propre : c'est parce qu'elle est liée à notre réalité psychique que l'image produit autant d'effets en nous – noter pour d'autres sujets que cette double aspect peut servir à rendre compte ce qui serait sa « force-puissance » : s'il y a une puissance de l'image c'est parce qu'elle a une réalité propre et que cette réalité est agissante en nous, elle est liée au dynamisme de notre psychique).

2 – La trace et la présence comme effet de réel : Barthes

L'apparition de la photographie est le grand événement du XIX^{ème} siècle dans le domaine de l'image. Roland Barthes l'analyse comme une suspension du temps. Pour assumer la mort, notre époque remplace le monument par la photographie. La photo ne fabrique pas d'histoire ni de mémoire, elle est un simple arrêt qui induit une croyance spontanée dans l'image. C'est ce que Barthes appelle le « ça a été », noème de la photo. Ce qui est saisi sur le papier a réellement été est la formule, la règle générale de la photographie analogique, la manipulation éventuelle n'étant considérée que comme une exception. « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et



puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la photographie sera donc : "Ça-a-été" [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. », *La chambre claire*.

Barthes postule en effet que toute production photographique est trace de la présence spatio-temporelle d'une chose réelle qui fut d'une façon ou d'une autre *observable* par un être humain. La chose référencée qui figure sur la photographie a été là, elle a été vue ou tout au moins elle a été potentiellement perceptible par un spectateur ou un opérateur. Cette conception est fondamentalement sensorielle et anthropocentrique. Elle s'appuie uniquement sur nos facultés de sensation et de perception comme l'atteste l'expression « *cela que je vois...* ». Pour rendre compte de cette réalité de l'image, Barthes se réfère à l'invention du procédé argentique, qui permet, grâce à une substance chimique photosensible, d'obtenir la trace-empreinte de « ce qui a été ». La lumière qui marque, au moment où la photo est prise, et celle qui affecte l'oeil, au moment où est regardé la photographie, inscrit une continuité là où il y a discontinuité des êtres dans le temps. D'où la sensation de « présence » et les effets en terme de croyance et affectifs lorsque l'on regarde ces photographies. C'est cette dimension qui intéresse Barthes, dès lors qu'il ne s'agit pas pour lui de répertorier toutes les catégories possibles d'images photographiques, mais de dégager ce qui en fait l'essence.

Cette formule est l'inverse de celle de la photographie numérique. Même si les manipulations sont manifestes et massives, comme cela arrive aujourd'hui, même si quelque chose ne va pas, on doit dire : « ça a été ». Les deux doivent fonctionner simultanément pour que l'information garde intacts ses effets de croyance immédiate. Mais il faut dire aussi que la référence aux seules capacités humaines correspond effectivement mal à certaines productions photographiques ou cinématographiques. Pour celles-ci, un véritable processus cognitif, conçu comme une *visualisation* fondée sur la compréhension précise du *dispositif* de création, décrit l'expérience en question beaucoup mieux que le « ça-a-été ». Par exemple, le « flou » sur une photographie : *cela que je vois* sur la photo ne correspond pas à ce que j'ai pu voir de la chose réelle. L'ordre de la *référence* n'est pas isomorphe. Le flou appelle une *interprétation* (est-ce l'opérateur qui a bougé ? le sujet ? une partie du sujet ? etc.). Pour toutes ces images, *la chose qui a été là* n'est plus aussi manifeste que dans le cas d'un bon gros objet posé devant un objectif. L'ontophanie inférée lors de l'observation de l'image n'est plus aussi spontanée. Elle n'est possible qu'au prix d'efforts de représentation souvent considérables et parfois totalement artificiels. Les dispositifs qui permettent de produire ces images doivent être bien compris pour que celles-ci demeurent intelligibles. Quelle est alors cette *chose* que l'on ne peut plus appréhender aussi directement ? Le « ça-a-été » se complexifie et devient même incompréhensible sans une description précise du mode de fabrication des images, qui est à chaque fois spécifique. En recourant aux seules possibilités de perceptions et sensations qui caractérisent les humains, on peut se demander parfois si « ça a vraiment été ». Il ne suffit pas d'écarter ces images en les considérant comme "pathologiques". « Ce ne sont pas là de véritables photographies, ce sont seulement des artefacts des procédés photographiques », telle est la pirouette qui permet de décider arbitrairement qu'une "vraie" photographie doit se conformer au limpide slogan barthésien. Au lieu de cette exclusion *ad hoc*, on doit bien plutôt considérer les catégories d'images qui témoignent d'un mode de génération propre (comme



les images scientifiques qui supposent des microscopes ou des appareils qui figurent des objets à partir de données numériques) comme de véritables images photographiques et cinématographiques. Ce ne sont pas des monstres. Et leurs caractéristiques inhabituelles, l'étude de leurs singularités, nous aident bien au contraire à mieux comprendre les images plus habituelles. Ces images sont des résultats expérimentaux réalisés à l'aide de dispositifs divers. Leur caractère *construit* est manifeste. Elles nécessitent pour être comprises que l'on *connaisse le protocole exact de l'expérience effectuée* qui est différent dans chacun des cas. Une image photographique ou cinématographique est en effet toujours *créée par la partie du dispositif qui représente les données sous forme visuelle*. D'une certaine façon, Barthes en tient compte dans son argumentation lorsqu'il renvoie au processus chimique qui préside à la fixation d'une empreinte lumineuse. L'image n'existe pas en dehors de ce processus de représentation. En amont, les données n'ont même pas besoin de provenir d'un objet ou d'un phénomène perceptible. Elle peuvent être construites intégralement et ne correspondre à aucun objet ou phénomène. Une image photographique ou cinématographique est ainsi un type d'expérience de *visualisation*, c'est-à-dire la *transformation de données acquises ou construites en informations visuelles*. En d'autres termes, même s'il existe une grande variété de techniques, de procédés, de méthodes de visualisations, l'image photographique ne bénéficie d'aucune supériorité d'ordre ontologique : il y a bien un rapport au réel (ce qu'indique le « ça a été » sur lequel se focalise Barthes), mais il y a un processus de transformation ou de mise en forme qui produit l'image, ou le « visible » de l'image : ce qu'elle donne à voir.

Très souvent le caractère construit de la visualisation photographique n'est pas reconnu. Le spectateur est pris dans le visible de l'image sans se soucier de son mode de production. On tisse alors une sorte de lien magique, l'index, et on conçoit la photographie comme une image qui flotte quelque part dans une sorte d'éther et qu'il suffit de fixer. Le mot *capture* est significatif de cette confusion. Une image photographique n'est pas capturée, elle est *construite par le dispositif* (qui inclus l'opérateur). Chez Barthes, le dispositif et son explicitation sont en partie ignorés du fait du type de questionnement qu'il opère. Seul demeure le face à face trompeur entre le résultat de la visualisation (la photographie) et l'observateur qui est alors inévitablement tenté d'y reconnaître le « ça-a-été ».

Articulation : En cherchant à décrire la réalité de l'image nous avons ainsi été amenés à changer notre conception de la réalité. Par réalité nous entendions l'ensemble des choses qui existent par elles-mêmes. Mais en pensant une « réalité » des images qui rendent compte de leurs effets (comme elles affectent l'âme chez Épicure et Lucrèce, comment les images photographiques produisent cette effet de présence émouvant et parfois bouleversant chez Barthes) il est apparu qu'il fallait sans doute dépasser les oppositions traditionnelles entre sujet et objet, matière et esprit. Au terme de cette deuxième partie, nous arrivons à l'hypothèse que la réalité n'est pas ce qui existe en soi, indépendamment de tout regard, mais ce qui existe pour des subjectivités comme étant ce qui est. La dimension construite des images produites par l'humain seraient ici révélatrice de cette relation qui existe entre sujet/objet et qui détermine ce que nous appelons « réalité ». Loin d'être des copies plus ou moins fidèles d'une réalité donnée, on peut alors se demander si ce ne sont pas les images qui configurent le réel et forment ce que nous nommons la réalité. Loin de nous permettre exclusivement de fuir la réalité, l'imagination n'est-elle pas celle qui nous permet de la mettre en ordre, de la transformer, voire de l'inventer ?



III – L'image dévoile, structure et invente la réalité. Comment l'image fait-elle sens vers le réel ?

1 – L'image artistique qui révèle l'habitable du monde : Bergson & Merleau-Ponty

Si on s'efforce d'oublier les théories philosophiques concernant la matière et l'esprit et qu'on retrouve un regard naïf, alors on doit reconnaître que lorsque nous ouvrons les yeux sur le monde, il s'offre à nous comme un ensemble d'images. C'est ce que souligne Bergson ; « Nous nous plaçons au point de vue d'un esprit qui ignorerait les discussions entre philosophes. Cet esprit croirait naturellement que la matière existe telle qu'il la perçoit ; et puisqu'il la perçoit comme image, il ferait d'elle, en elle-même, une image. » (*Matière et mémoire*, Avant -propos). Si comme l'affirme Bergson, la matière est un ensemble d'images, nous comprenons à la fois la perception visuelle comme sortie de soi (l'image que j'ai d'un paysage n'est pas dans ma tête mais bien dans le monde) et le trompe l'œil comme illusion (le paysage peint sur un mur peut m'apparaître comme un paysage réel, et non une peinture, car le paysage réel se donne lui aussi comme image). C'est parce que la réalité matérielle est un ensemble d'images que les images artificielles peuvent s'y glisser et que les confusions peuvent naître. Mais si les images sont la réalité matérielle elle-même, et non des représentations subjectives des choses, comment comprendre que nous n'ayons pas tous les mêmes images ? La réponse de Bergson s'élabore ici à partir d'un retour à la vie, et à l'action. Pour penser la perception correctement nous dit-il, il faut l'étudier dans sa fonction ordinaire. Nous sommes des vivants dont l'objectif premier n'est pas la contemplation, mais *l'action*, pour assurer précisément notre survie. Percevoir, ce n'est donc pas contempler ce qui nous entoure, mais bien sélectionner dans le monde ce qui peut nous être utile pour agir. *Les images que nous percevons sont donc bien réelles, mais elles sont par contre partielles, et sélectionnées depuis notre engagement dans le monde, nos préoccupations et nos actions.* Aucune perception ne saurait donc accéder au tout de la réalité. Un électricien, un élève et un chien ne percevront pas la même chose en entrant dans une salle de classe car ils n'y entrent pas avec les mêmes préoccupations. S'ajoute à cette sélection des images dans le présent, une mobilisation des images-souvenirs utiles à nos actions. La perception se teinte ainsi doublement de subjectivité : elle est au service de mon projet actuel, et nourri des souvenirs qui peuvent l'éclairer. Sensations, images, souvenirs qui forment ce que Bergson nomme mémoire et qu'il identifie à l'esprit d'un sujet. On comprend ainsi la puissance des images. Si elles peuvent nous captiver, nous tromper, nous aveugler, mais aussi nous éclairer et nous orienter, c'est parce qu'elles forment la texture même du monde, et vivent dans notre esprit qui est mémoire.

Ce que nous permet de penser Bergson, c'est *la nature indissociablement objective et subjective des images*. C'est à partir de la figure du chiasme que Merleau-Ponty nous permet de mieux comprendre cet entrelacement du monde et du corps que le peintre met au jour dans l'acte de création des images picturales. Dans *L'œil et l'esprit*, le phénoménologue propose une réflexion sur la peinture de Cézanne à partir d'une analyse du corps vécu. Il décrit d'abord l'énigme de ce corps vécu en rappelant que le corps est à la fois voyant et visible : il existe comme les choses du monde et les disposent autour de lui à partir de ce corps visible et voyant. Le monde que nous offre la perception est un monde qui se donne comme déjà là, et



les images que m'offre la perception se donnent à moi comme réalité. Merleau-Ponty ouvre *La Phénoménologie de la perception* en rappelant cette évidence première. Le rêve ou l'hallucination peuvent nous faire douter de la réalité dans un second temps. Ce doute ne saurait être premier, mais ne peut surgir que sur fond de cette *donation première des images perçues*, et que nous nommons réalité. Si ces images perçues peuvent être réelles et néanmoins subjectives, c'est parce qu'elles sont perçues par mon corps. Elles ne sont pas perçues comme des surfaces détachables, mais bien comme des réalités prises et tissées dans la matière qui les compose. Comme le dit Merleau-Ponty, le jaune du citron n'est pas séparable de cette forme ovale, du grain des zestes et de la fraîcheur du citron. Les images ne sont pas à la surface des choses (en ce sens la phénoménologie récuse une approche « réaliste » du type des épïcuriens qui réduit la réalité à la matière) elles sont selon Merleau-Ponty « *la chair du monde* ».

C'est cette dimension essentiellement sensible et visible du monde que le peintre met au jour quand il peint. En ce sens « l'invisible » n'est pas un au-delà du monde (un domaine idéal que seule l'intelligence peut saisir), ou une structure du monde (ce qui fait que le monde est tel – son ordre, ses lois), mais c'est « l'envers charnel du visible » : ce qu'il appelle « la chair » (non pas le corps objet étudié par le savant, mais le corps subjectivé et sensible) apparaît donc comme le « sol » invisible qui soutient et qui rend possible le rapport entre le sujet et le monde. Elle est le milieu originaire dans lequel nous vivons et où nous sommes en contact avec les choses (« l'habitable » du monde). L'artiste s'inscrit dans ce « tissu » (image de ce qui se tisse entre le monde et moi – conscience du monde et monde qui apparaît à la conscience).

Suppose de ne pas penser l'artiste comme celui qui s'évade du monde (ici opposition monde réel-expérience/monde de l'artiste-imaginaire, ou imaginaire comme monde créé par l'artiste). Au contraire, il y a un lien entre l'imaginaire et le réel, l'invisible et le visible, ou l'un est l'envers de l'autre – ce qui donne son épaisseur et sa densité à la présence du monde, ou ce qui fait que la conscience appréhende cette présence même au sein des apparences et donc s'éprouve aussi comme conscience incarnée (« existence incarnée ») au sein du monde. Car cette présence se « dérobe à nous sous la proximité de la possession » (rapport pratique au monde comme l'a indiqué Bergson). Donc ce pouvoir de révélation est aussi un pouvoir de restitution. Ce qui rend possible ce regard autre de l'artiste c'est qu'il n'est pas engagé dans un rapport pratique au monde (Bergson sur ce point parle de « détachement »).

Il y a donc à la fois lien et écart entre la conscience immédiate du monde (le rapport spontané au monde dans la perception et l'action) et la conscience faisant l'expérience du monde au regard de ce que révèle l'image qu'est l'œuvre d'art. Merleau-Ponty analyse l'existence mondaine en termes d'expression (par ma perception-disposition je donne sens au monde ou il y a bien un sens prosaïque du monde qui se donne à moi – et donc le monde est indissociable de la conscience du monde-corps dans le monde – une signification et une orientation des choses qui se présentent à moi). Du coup le « style » de l'artiste s'entend alors d'abord comme regard et geste propre (regard et geste liés, puisque le geste se fait lié à ce regard) qui « explicite et prolonge » notre expression primitive (l'inscription d'un sens du monde lié à notre présence au monde). Il y a ainsi une continuité entre les perceptions ordinaires et les images produites par l'artiste, qui se donnent également sensiblement à ceux qui les regardent. Mais il y a bien un statut propre de l'image, comme incarnation d'un regard-geste et du coup révélatrice d'une autre relation au monde dans laquelle il « apparaît » autrement.



C'est à la fois le même monde et « un autre monde » : « le même monde que le peintre voit, et parlant son propre langage, mais libéré du poids sans nom qui le retient en arrière et le maintient dans l'équivoque. » Cette révélation peut aussi se dire comme « réordonner » (si le monde est ordre – ce qui s'ordonne dans la perception-action) – car l'artiste en même temps dénoue les « liens ordinaires » (en cela il déstabilise et désordonne) pour proposer un « nouveau système d'équivalences » ou de liens plus « vrais » entre les choses qui apparaissent. Plus « vrai » car appréhendée explicitement, alors que nous sommes pris dans le monde ordinairement sans y penser et même sans éprouver en soi ce lien-présence qui nous est pourtant constitutif : « déformation cohérente par laquelle il concentre la signification encore éparse dans sa perception, et la fait exister expressément. » Le style propre de l'artiste est dans cette « déformation cohérente » dont l'œuvre d'art garde la trace ou la marque. En faisant l'expérience de l'œuvre-image c'est donc un brouillage-réorganisation de ma perception même qui est opéré.

2 – Les images qui participent à la formation des mondes : Descola

Si l'image ne peut être image sans ressemblance, elle ne cesse d'inventer des façons de ressembler. La peinture est bien, de ce point de vue *ce qui nous apprend à voir*. L'art n'imité pas la nature ; entendons : l'art donne à voir quelque, il choisit et raconte. Il n'est pas copie, il fait surgir ce qui restait invisible. En cela les images produites dans une culture renvoient bien à ce processus de visibilisation qui configure notre façon de percevoir les choses et le monde, et notre propre subjectivité dans son rapport à ces choses et au monde.

Nous pouvons trouver des éléments pour éclairer cela dans *Les formes du visible* de Philippe Descola. L'auteur reprend, dans son avant-propos, les thèses qu'il avait établies dans *Par-delà nature et culture*. À moins de nous entêter dans un ethnocentrisme aussi réducteur qu'illégitime, on doit reconnaître que notre façon d'appréhender ce qui est (l'être) et les différents « êtres » qui constituent notre réalité (ce que Descola appelle une « ontologie ») n'est pas la seule possible, puisqu'il en existe effectivement d'autres. C'est-à-dire que d'autres humains vivant dans d'autres cultures ne semblent pas vivre dans le même monde-réalité que nous puisqu'ils en donne des « images » tout à fait différentes (voir souvent incompréhensibles pour nous). L'anthropologue répertorie quatre « ontologies » : le naturalisme, l'animisme, le totémisme, et l'analogisme. Il ne s'agit pas de distinguer des visions du monde (ce qui signifierait que le monde-réalité existe en soi et qu'il n'y aurait que des variations, selon des « points de vue », des « représentations » ou des « visions » de ce monde), mais bien des *façons de composer des mondes*. La précision est ici essentielle. Parler de vision du monde, c'est supposer une réalité première, dont la perception serait ensuite variable d'une culture à l'autre. Claude Lévi-Strauss rappelait déjà en son temps qu'aucun humain ne saurait sortir de tout prisme culturel pour voir le monde en-deçà de sa mise en ordre humaine. Nous pouvons éventuellement circuler entre les diverses façons de composer des mondes, mais certainement pas nous extraire de toute ontologie pour voir la réalité telle qu'elle est « en elle-même ». Descola définit les compositions de mondes (qu'il nomme également « *mondations* ») comme « les manières d'actualiser la myriade de qualités, de phénomènes, d'êtres objectivées par des humains au moyen des filtres ontologiques qui leur servent à discriminer entre tout ce que leur environnement offre à leur appréhension. » L'ordre des mondes diffère selon leur mise en ordre : par exemple, la distinction entre animaux et humains est propre au naturalisme occidental qui oppose les êtres comme



distincts psychiquement (seul l'humain est « esprit-âme-sujet ») alors qu'il reconnaît une continuité du point de vue de la constitution physique (l'étude du corps humain peut ainsi s'appuyer sur l'étude des corps animaux via l'expérimentation). L'objectif de l'ouvrage est alors de montrer comment les images participent de façon essentielle à ces processus de mondiation, c'est-à-dire : comment les images, loin de copier une réalité déjà là, la structurent et la constituent. Les masques animistes qui représentent un petit visage humain sur le front des têtes animales sculptées ne recopient pas la nature, mais nous apprennent à voir la subjectivité animale, l'âme humaine que peut contenir le corps animal. On peut aussi prendre comme exemple le bouleversement ontologique que représente l'invention de la perspective à la Renaissance en Occident. La perspective apparaît comme une technique picturale qui permet, pour la première fois, au spectateur d'entrer dans le tableau, de se trouver dans un monde commensurable, ouvert à l'action des hommes. Mais cet espace pictural est « construit » géométriquement. Il n'est pas naturel au regard de notre façon de percevoir (nous en avons l'impression parce que nous y sommes habitués, c'est-à-dire que notre perception est en réalité configuré par ce mode de représentation), mais c'est un dispositif qui reconfigure le « monde » comme objet de contemplation-connaissance pour un sujet humain qui se donne comme extérieur au monde (sujet regardant-connaissant). Descola montre combien les peintures de la Renaissance anticipent la révolution ontologique et épistémologique du XVII^{ème} siècle. Le grand partage que la science moderne établit entre la nature géométrisable, mécanique, et les humains, seuls dotés d'une âme, se lit déjà dans les tableaux de la Renaissance. Ces images ne sont donc pas les copies d'une réalité déjà là, mais les configuratrices d'une réalité qui advient. Elles structurent la réalité et anticipent le « monde » tel qu'il apparaît pour des humains européens à l'époque moderne.

3 – Les images comme biais et comme écart : Masson, Boyer & Niney

- Une illustration qui témoigne de la façon dont l'image pourrait construire la réalité est donnée par l'imagerie médicale actuelle, qui actualise les cadres du partage entre nature/subjectivité de l'ontologie naturaliste dont parle Descola. Si la science produit – par les mesures qui permettent de constituer son objet » d'étude – le réel dont elle rend compte, alors se produit un écart entre ce que le scientifique appelle « réalité » et ce qui relève d'une expérience commune. Céline Masson examine le cas des échographies qui est intéressant car la patiente se trouve en situation de « voir » ce qui est ordinairement appréhendé uniquement par le biais de l'imagination. La science et la technique d'imagerie médicale vient ici troubler ce qu'on entend par « réalité », en imposant une « objectivité » scientifique qui entre en tension avec l'expérience possible du sujet humain, et ce qui induit aussi une reconfiguration de ses attentes et de la perception de soi et de l'enfant. « En même temps cette image (l'échographie) rendant compte « objectivement » (qu'entend-on par là ?) de l'état du fœtus ne reste qu'une image reconstruite d'une réalité : l'image n'est pas la réalité, nous ne cesserons de le répéter et dès lors et comme toute image, elle comporte des biais, des artéfacts ou encore fait l'objet d'une interprétation abusive. », « L'image en médecine : us et abus. L'image n'est pas la réalité »

Ce sont ces « biais » que son étude permet de mettre au jour. On serait tenté de dire que les médecins voient le fœtus tel qu'il est. Voir une image comme la réalité. Voilà, semble-t-il, l'erreur qui risque de biaiser l'interprétation que l'on fera de l'image. Il y a un effet de fascination de ces images qui fait qu'il est difficile de les interroger. Du coup, elles viennent se



combiner avec d'autres pour informer la perception que les parents peuvent avoir. Mais les cadres épistémiques et sociologiques qui ont rendu possible la production de l'image (l'objectivation de l'enfant comme simple corps mesurable et l'injonction médicale de détecter des malformations) informent l'image qui en retour investit le regard des parents. Il y aura une inadéquation entre le désir des parents et la « réalité » du fœtus, entre l'imaginaire d'un enfant parfait et les images d'un fœtus vues par le corps médical. Masson donne à méditer cette phrase d'un cardio-pédiatre et échographiste : « Une conséquence majeure pour les parents de l'image virtuelle trop vite assimilée à la réalité serait une dépersonnalisation de l'être humain qu'on avait déjà façonné et qu'on se propose d'exclure par une "interruption de grossesse" ».

On voit ici comment ces nouveaux dispositifs techniques (spécifiquement en médecine et en science) modifient la nature même de l'image et le rapport au corps. L'image vient s'intercaler entre le monde et moi, entre moi et l'autre, entre moi et moi-même : de sorte que la capacité à douter et à interroger ce qui est ainsi donné à voir est essentielle pour ne pas être pris dans des images transforme le corps en objet (d'étude et de spectacle) au détriment d'un corps vécu ou d'une subjectivité incarnée.

- de telles questions peuvent aussi être posées aux images photographiques en tant qu'elles prétendent rendre compte de la réalité. Mais au regard d'hypothèse qui guide cette dernière partie, il ne s'agit pas de reconduire la suspicion d'une manipulation généralisée des images ou au contraire la croyance aveugle d'une objectivité (qui pourrait se donner dans « l'image scientifique », sensée se rapporter au « réel », ou dans un simple « enregistrement » de ce qui est, objectif car présupposé « neutre », par exemple l'enregistrement par une caméra de vidéosurveillance). Il s'agirait au contraire d'avancer que ce qui fait la force de l'image photographique ou du cinéma du réel, c'est l'engagement d'une subjectivité qui révèle une réalité en interrogeant le « sens » de ce qui est visible.

Il faut déconstruire la problématique de la fausseté des images photographiques, en montrant comment les débats sur l'authenticité des images sont présents depuis l'origine de la photographie ainsi que le fait Charles-Arthur Boyer. Qu'il s'agisse de dénoncer la mise en scène, les montages ou les retouches (cf. les trois exemples qu'il prend), les arguments pour dénoncer les manipulations dont sont susceptibles les images montrent une incompréhension de la nature du médium photographique. Les termes du questionnement ne sont pas les bons, qui s'inscrivent dans le cadre d'une opposition entre une réalité « en soi » et une « représentation » prétendument réelle mais infidèle du fait des artifices qu'elle met en œuvre. En déconstruisant ces arguments, il apparaît que l'image est toujours emprunte de subjectivité (dans la mise en scène que produit le cadrage par exemple) et que dès lors la question est bien celle d'une mise en visibilité d'une réalité par le regard porté sur les choses par le photographe pour interroger leur « sens ».

Il faut abandonner l'idéal d'une image qui viserait une conformité au réel, comme l'indique François Niney qui, dans *L'épreuve du réel à l'écran*, critique la pseudo-objectivité des images et du cinéma qui enregistreraient simplement la réalité, pour penser les effets d'une capacité sensible à interroger le sens de la réalité à laquelle nous sommes confrontée – sans forcément la « voir ». L'image n'est pas une réception-enregistrement passif du réel, mais suppose le « principe actif de toute prise de vue » : le cadrage et le montage. De même que la perception est active au sens où elle est orientée par l'action et s'inscrit déjà dans l'ordre symbolique humain, de même la production photographique porte avec lui à la fois l'artifice de la technique qu'il mobilise (l'usage d'un cadre, d'une focale, d'une vitesse d'obturation etc.) et le regard de celui qui prend la photo (ce qu'il vise, ce qu'il laisse hors champ, la façon dont il



distribuée dans le cadre des plans et des sujets). Loin de devoir être comprise avec suspicion comme des écarts susceptibles de tromper et fausser, il faut voir au contraire comment l'engagement subjectif du photographe dans la prise de vue est justement ce qui permet d'interroger ce qui est vu (ou pas) et du coup de nous faire voir autrement le réel. « 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. » Pas de « réalités » qui font sens pour des humains entre eux sans ce regard et ce travail humain qui fait la force expressive des images.

Conclusion :

Il s'agissait dans ce devoir d'identifier à la fois la réalité qu'est l'image et le rapport que cette réalité entretient avec le reste de la réalité. Nous avons commencé par penser l'image comme un double de la réalité, pour reconnaître ensuite que ce double ne se contentait pas de montrer quelque chose d'une réalité déjà là, mais en composait la structure, et en orientait le devenir. L'imaginaire a cessé, dès lors, de nous apparaître comme l'autre de la réalité et l'on pourrait reprendre la formule d'André Breton, poète surréaliste, selon laquelle « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel ». Puisque les images font et défont les mondes, tous les espoirs sont permis, mais il nous revient peut-être, dans ce siècle de profusion des images, de veiller à ce que leur abondance ne morcelle pas le monde mais ouvre au contraire des possibles désirables.

