

Corpus DS1

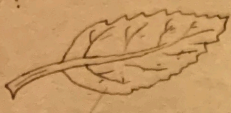
Sur le thème de l'image



Page précédente: René Magritte, *La trahison des images* (1929).

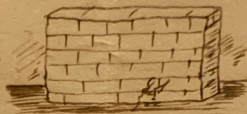
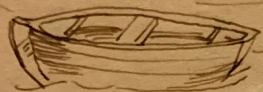
Les mots et les images

un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :




le canon

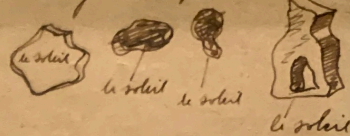
Il y a des objets qui n'ont pas de nom :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :

Le  est caché par les nuages

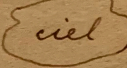
une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



le soleil le soleil le soleil le soleil


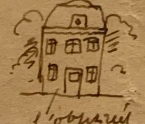
un objet ne fait jamais le même effet que son nom ou que son image

Un mot ne sert parfois qu'à désigner soi-même :



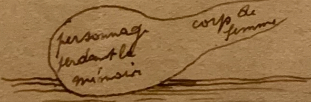
ciel

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :




l'objet réel l'objet représenté

Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :

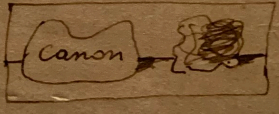


personnage corps de femme

Les figures vagues ont une signification au moins nécessaire, au moins parfaite que les figures :

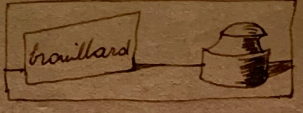


Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



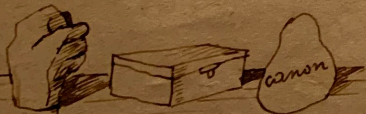
Canon

ou bien le contraire :



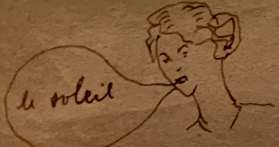
brouillard

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



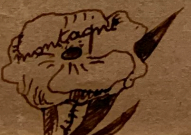
canon

Un mot peut prendre la place d'un objet dans un tableau :



le soleil

On voit autrement les images et les mots dans un tableau :




canon

RENÉ MAGRITTE

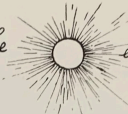


LES MOTS ET LES IMAGES

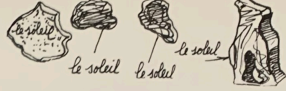
Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :




Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :

Le  est caché par les nuages


Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :




Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :




Il y a des objets qui se passent de nom :




Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



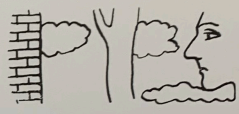
Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :




Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



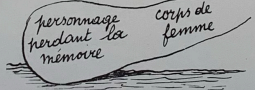
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



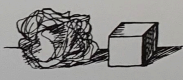
Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



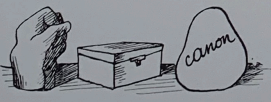
Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



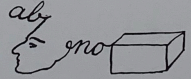
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :




Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :




Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :




Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



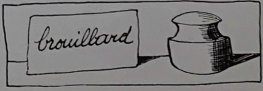
Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

René Magritte, *Les mots et les images* (1929).



René Magritte, *La trahison des images* (1952).



Platon

« Socrate – Suppose à présent une ligne coupée en deux parties inégales ; coupe encore chaque partie suivant la même proportion, celle du genre visible et celle de l'intelligible ; et suivant le degré de clarté ou d'obscurité relatives des choses, tu auras dans le monde visible, une première section, celle des images. J'appelle images en premier lieu les ombres, ensuite les fantômes représentés dans les eaux et sur la surface des corps opaques, lisses et brillants, et toutes les autres représentations du même genre. Tu saisis ?

Glaucon – Oui, je saisis.

Représente-toi maintenant l'autre section dont la première est l'image : elle nous comprend, nous les êtres vivants, et avec nous toutes les plantes et tous les objets fabriqués par l'homme.

Je me la représente, dit-il.

Veux-tu bien admettre aussi, repris-je, que le genre visible se divise en vrai et en faux, et que l'image est au modèle comme l'objet de l'opinion est à l'objet de la connaissance ?

Oui, dit-il, certainement.

D'un autre côté considère de quelle manière il faut couper la section de l'intelligible.

Comment ?

Voici : dans la première partie de cette section, l'âme, se servant comme d'images, des objets qui dans la section précédente étaient des originaux, est forcée d'instituer ses recherches en partant d'hypothèses et suit une marche qui la mène, non au principe, mais à la conclusion ; dans la deuxième partie l'âme va de l'hypothèse au principe absolu, sans faire usage des images, comme dans le cas précédent, et mène sa recherche au moyen des seules idées.

Je n'ai pas bien compris, dit-il, ce que tu viens de dire.

Eh bien, revenons-y ; tu comprendras mieux après ce que je vais dire. Tu n'ignores pas, je pense, que ceux qui s'occupent de géométrie, d'arithmétique et autres sciences du même genre, supposent le pair et l'impair, les figures, trois espèces d'angles et d'autres choses analogues suivant l'objet de leur recherche : qu'ils les traitent comme choses connues, et que, quand ils en ont fait des hypothèses, ils estiment qu'ils n'ont plus à en rendre aucun compte ni à eux-mêmes ni aux autres, attendu qu'elles sont évidentes à tous les esprits ; qu'enfin, partant de ces hypothèses et passant par tous les échelons, ils aboutissent par voie de conséquences à la démonstration qu'ils s'étaient mis en tête de chercher.

Oui, dit-il, cela, je le sais.

Par conséquent tu sais aussi qu'ils se servent de figures visibles et qu'ils raisonnent sur ces figures, quoique ce ne soit point à elles qu'ils pensent, mais à d'autres auxquelles celles-ci ressemblent. Par exemple c'est du carré en soi, de la diagonale en soi qu'ils raisonnent, et non de la diagonale telle qu'ils la tracent, et il faut en dire autant de toutes les autres figures. Toutes ces figures qu'ils modèlent ou dessinent, qui portent des ombres et produisent des images dans l'eau, il les emploient comme si c'étaient aussi des images, pour arriver à voir ces objets supérieurs qu'on n'aperçoit que par la pensée.

C'est vrai, dit-il.

Voilà ce que j'entendais par la première classe des choses intelligibles, où, dans la recherche qu'il en fait, l'esprit est obligé d'user d'hypothèses, sans aller au principe, parce qu'il ne peut s'élever au-dessus des hypothèses, mais en se servant comme d'images des objets mêmes qui produisent les ombres de la section inférieure, objets qu'ils jugent plus clairs que les ombres et qu'ils prisent comme tels.

Je comprends, dit-il ; tu veux parler de ce qui se fait en géométrie et dans les autres sciences de même nature.



Apprends maintenant ce que j'entends par la deuxième section des choses intelligibles. Ce sont celles que la raison elle-même saisit par la puissance dialectique, tenant ses hypothèses non pour des principes, mais pour de simples hypothèses, qui sont comme des degrés et des points d'appui pour s'élever jusqu'au principe de tout, qui n'admet plus d'hypothèse. Ce principe atteint, elle descend, en s'attachant à toutes les conséquences qui en dépendent, jusqu'à la conclusion dernière, sans faire aucun usage d'aucune donnée sensible, mais en passant d'une idée à une idée, pour aboutir à une idée.

Je comprends, dit-il, mais pas suffisamment ; car ce n'est pas, je m'imagine, une mince besogne que cette recherche dont tu parles. Il me semble pourtant que tu veux établir que la connaissance de l'être et de l'intelligible qu'on acquiert par la science de la dialectique est plus claire que celle qu'on acquiert par ce qu'on appelle les sciences, lesquelles ont des hypothèses pour principes. Sans doute ceux qui étudient les objets des sciences sont contraints de le faire par la pensée, non par les sens ; mais parce qu'ils les examinent sans remonter au principe, mais en partant d'hypothèses, ils ne te paraissent pas avoir l'intelligence de ces objets, bien que ceux-ci soient intelligibles avec un principe. Et il me paraît que tu appelles connaissance discursive, et non intelligence, la science des géomètres et autres savants du même genre, parce que la connaissance discursive est quelque chose d'intermédiaire entre l'opinion et l'intelligence.

Tu as très bien compris, dis-je. Maintenant à nos quatre sections applique ces quatre opérations de l'esprit : à la section la plus élevée l'intelligence, à la seconde la connaissance discursive, à la troisième attribue la croyance, à la dernière la conjecture, et range-les par ordre de clarté, en partant de cette idée que, plus leurs objets participent de la vérité, plus ils ont de clarté. »

Platon, *République*, Livre VI, 509e-511e (IV^{ème} siècle Av. J.-C.).



Platon

« Socrate – Prends un miroir et présente-le de tous côtés ; en moins de rien, tu feras le soleil et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.

Glaucou – Oui, je ferai tout cela en apparence, mais il n'y a rien de réel, rien qui existe véritablement.

Socrate – Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce, n'est-ce pas ?

Glaucou – Sans doute.

Socrate – Tu me diras peut-être qu'il n'y a rien de réel en tout ce qu'il fait ; cependant le peintre fait aussi un lit en quelque façon.

Glaucou – Oui, l'apparence d'un lit. [...]

Socrate – Il y a donc trois espèces de lit ; l'une qui est dans la nature, et dont nous pouvons dire, ce me semble, que Dieu est l'auteur ; auquel autre, en effet, pourrait-on l'attribuer ?

Glaucou – A nul autre

Socrate – Le lit du menuisier en est une aussi

Glaucou – Oui

Socrate – Et celui du peintre en est encore une autre, n'est-ce pas ?

Glaucou – Oui

Socrate – Ainsi le peintre, le menuisier, Dieu, sont les trois ouvriers qui président à la façon de ces trois espèces de lit. [...] Donnerons-nous à Dieu le titre de producteur de lit, ou quelqu'autre semblable ? Qu'en penses-tu ?

Glaucou – Le titre lui appartient, d'autant plus qu'il a fait de lui-même et l'essence du lit, et celle de toutes les autres choses.

Socrate – Et le menuisier, comment l'appellerons-nous ? L'ouvrier du lit, sans doute ?

Glaucou – Oui

Socrate – A l'égard du peintre, dirons-nous aussi qu'il en est l'ouvrier ou le producteur ?

Glaucou – Nullement

Socrate – Qu'est-il donc par rapport au lit ?

Glaucou – Le seul nom qu'on puisse lui donner avec le plus de raison, est celui d'imitateur de la chose dont ceux-là sont ouvriers. [...]

Socrate – Le peintre se propose-t-il pour objet de son imitation ce qui, dans la nature, est en chaque espèce, ou plutôt ne travaille-t-il pas d'après les œuvres de l'art ?

Glaucou – Il imite les œuvres de l'art.

Socrate – Tels qu'ils sont, ou tels qu'ils paraissent ? Explique moi encore ce point.

Glaucou – Que veux-tu dire ?

Socrate – Le voici. Un lit n'est pas toujours le même lit, selon qu'on le regarde directement ou de biais ou de toute autre manière ? Mais quoiqu'il soit le même en soi, ne paraît-il pas différent de lui-même ? J'en dis autant de toute autre chose.

Glaucou – L'apparence est différente, quoique l'objet soit le même.

Socrate – Pense maintenant à ce que je vais dire ; quel est l'objet de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est tel, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence, ou de la réalité ?

Glaucou – De l'apparence.

Socrate – L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et la raison pour laquelle il fait tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. Le peintre, par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan, sans avoir aucune connaissance de leur métier ; mais cela ne l'empêchera pas, s'il est bon peintre, de faire illusion aux enfants et aux ignorants, en leur montrant du doigt un charpentier qu'il aura peint, de sorte qu'ils prendront l'imitation pour la vérité.



Glaucou – Assurémeut.

Socrate – Aiusi, mon cher ami, devons-nous l'entendre de tous ceux qui font comme ce peintre. Lorsque quelqu'un viendra nous dire qu'il a trouvé un savant universel, qui réunit à lui seul, dans un degré éminent, toutes les connaissances qui sont partagées entre les autres hommes, il faut lui répondre qu'il est dupe apparemment de quelque magicien et de quelque imitateur qu'il a pris pour le plus habile des hommes, faute de pouvoir lui-même distinguer la science, l'ignorance et l'imitation. »

Platon, *République*, Livre X, 596d-598d (IV^{ème} siècle Av. J.-C.).
Voir Corpus-GF, p. 49.



Platon

« L'étranger : – Voilà donc ce qui a été jugé opportun : diviser le plus tôt possible la technique de production d'images, et continuer notre descente jusqu'à ce que le sophiste nous fasse front ; ce sera alors le moment de l'attraper [...] Si, en revanche, il réussit à se cacher dans quelque partie de la technique de l'imitation, la recherche devra être poursuivie en divisant la partie qui l'abrite, jusqu'à ce qu'il soit pris. Quoi qu'il en soit, ni lui ni quelque autre genre ne pourra jamais se vanter d'avoir échappé à la méthode de ceux qui sont capables de poursuivre de cette manière aussi bien chaque genre que tous ensemble.

Théétète : – C'est bien dit. C'est de cette manière qu'il faut nous y prendre.

L'étranger : – Selon la méthode de division utilisée jusqu'ici, je crois distinguer maintenant deux formes d'imitation, mais je ne suis pas encore capable de percevoir quelle est celle des deux qui est la forme que nous cherchons.

Théétète : – Parle, toi, d'abord et dis quelles sont ces deux formes.

L'étranger : – Je distingue d'abord dans l'art d'imiter celui de copier. Or copier, c'est reproduire les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur ; c'est, en outre, ajouter à chaque partie du dessin les couleurs appropriées à chacune, de façon à obtenir une imitation parfaite.

Théétète : – Quoi donc ! Est-ce que tous ceux qui imitent ne s'efforcent pas de faire la même chose ?

L'étranger : – Non, pas ceux du moins qui peignent ou sculptent des œuvres monumentales. Tu sais bien que, s'ils donnaient leurs véritables proportions aux belles figures qu'ils représentent, les parties supérieures nous paraîtraient trop petites, les inférieures trop grandes, parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. Aussi ces artistes, sans s'inquiéter de la vérité pour produire les images, mesurent-ils les proportions de leurs figures non sur la réalité, mais sur l'apparence.

Théétète : – C'est, en effet, ainsi qu'ils procèdent.

L'étranger : – Or, cette première sorte d'imitation n'est-elle pas juste, puisqu'elle ressemble à l'objet, de l'appeler une copie ?

Théétète : – Oui.

L'étranger : – Et cette partie de l'art d'imiter, ne faut-il pas l'appeler, comme nous l'avons déjà dit, l'art de copier [ou technique de production des copies] ?

Théétète : – Il faut l'appeler ainsi.

L'étranger : – Mais quoi ! Ce qui a l'apparence de ressembler à ce qui est beau, tout simplement parce qu'il est contemplé selon une mauvaise perspective, mais qui, s'il était regardé par quelqu'un ayant la capacité de le voir nettement, perdrait cette apparence, cette image, comment doit-elle être appelée ? Si elle a l'apparence d'une copie, sans y être semblable, n'est-elle pas une illusion [un fantôme] ?

Théétète : – En effet.

L'étranger : – N'est-ce donc pas là une partie considérable de la peinture et, en général, de l'art d'imiter ?

Théétète : – Incontestablement.

L'étranger : – Ne serait-ce donc pas tout à fait juste de qualifier d'« illusionniste » [de fantasmagorie] cette technique, qui produit non pas des copies, mais des illusions ?

Théétète : – Sans doute.

L'étranger : – Voilà donc les deux espèces de la technique de production d'images dont je parlais : celle de la copie, et celle de l'illusion.

Théétète : – C'est exact. »

Platon, *Le sophiste*, 235e-236a.
Voir Corpus-GF, p. 55.



Épicure

« Il existe de plus des empreintes, identiques aux solides par la forme, qui, du fait de leur subtilité, sont fort éloignées de ce qui nous apparaît. Ces empreintes, nous les appelons des simulacres. De plus, leur déplacement dans le vide, qui s'effectue sans rencontrer aucune résistance contraire, s'accomplit sur toute distance que l'on puisse appréhender en un temps imperceptible. [...]

[48] En plus de cela, la naissance des simulacres se produit à la vitesse de la pensée. {Car, depuis la surface des corps, un flux continu — que l'on ne peut assimiler à une déperdition étant donné qu'il y a remplissage compensatoire — préserve très longtemps la position et l'ordre que les atomes avaient sur le solide, même si ce flux parfois se disperse et que de fines structures se forment alentour — car il n'est pas besoin que sa compensation s'accomplisse en profondeur — et même si, par ailleurs, certaines de ces natures sont produites selon d'autres modalités. Rien de tout cela en effet n'est infirmé par les sens, pourvu que l'on considère de quelle manière ce flux apportera, en provenance des choses extérieures jusqu'à nous, les forces et les sympathies.} [49] Il faut également considérer que c'est parce que quelque chose pénètre en nous depuis les choses extérieures que nous voyons les formes et que nous pensons {les choses extérieures, en effet, ne sauraient imprimer en nous leur couleur et leur forme naturelles au moyen de l'air intermédiaire situé entre nous et elles, ni au moyen des rayons ou de quelque flux que ce soit allant de nous à elles, comme elles le font du fait que certaines empreintes pénètrent en nous depuis les choses qui ont même couleur et même forme qu'elles, s'ajustant par la taille à notre vue ou à notre pensée en des déplacements très rapides} [50] et que c'est cela qui donne ensuite, sous l'effet de cette même cause, l'image de ce qui est un et continu et préserve, loin du substrat, la sympathie avec lui, en vertu de la pression proportionnée qui vient de celui-ci, à partir de la vibration des atomes dans la profondeur du solide. Et l'image — de la forme ou des propriétés — que nous saisissons en nous y appliquant par la pensée ou bien par les organes des sens est la forme même du solide, puisqu'elle se constitue en conformité avec la succession condensée du simulacre, ou avec ce qu'il en reste.

Quant au faux — c'est-à-dire l'erroné —, il réside toujours dans ce qui est ajouté par l'opinion, qui attend d'être confirmé ou non infirmé, mais qui, par la suite, ne reçoit pas de confirmation, {et cela en vertu d'un certain mouvement en nous-mêmes, lié à la perception de l'image mais qui s'en écarte, et par lequel le faux se produit. [51] En effet, ce que l'on se représente, que l'on saisit comme dans un tableau, ou qui se produit dans le sommeil, ou en vertu d'autres modes de perception — de la pensée ou des autres critères —, cela ne pourrait avoir la ressemblance avec ce que l'on dit « être » et « être vrai », si ce que nous visons n'était pas certaines choses, celles-là précisément. Mais l'erroné n'existerait pas si nous ne saisissons pas aussi quelque autre mouvement en nous-mêmes, lié à la perception de l'image, mais qui s'en écarte. Or c'est en vertu de ce mouvement, si [ce qui est ajouté par l'opinion] n'est pas confirmé ou est infirmé, que le faux se produit}. En revanche, s'il est confirmé ou n'est pas infirmé, c'est le vrai qui se produit. [52] Il faut donc également maintenir avec force cette opinion, si l'on ne veut pas que les critères qui sont conformes aux évidences soient détruits et que l'erroné, en jouissant de garanties semblables, ne provoque un trouble total. »

Épicure, *Lettre à Hérodote*, 46-52 (III^{ème} siècle Av. J.-C.).



Lucrece

« Maintenant, après t'avoir fait connaître la nature des éléments constitutifs de l'univers, la variété de leurs formes, le mouvement éternel qui les entraîne dans l'espace, et la possibilité qu'ils ont de créer toutes choses ; après t'avoir enseigné également la nature de l'âme, sa constitution, son union intime avec le corps pendant la vie, et comment une fois arrachée d'avec lui, elle retourne en ses éléments premiers, je m'en vais t'entretenir d'un sujet qui se rattache étroitement à ce dernier : de tous les objets il existe ce que nous appelons les simulacres, sortes de membranes légères détachées de la surface des corps, et qui voltigent en tous sens parmi les airs. Et dans la veille comme dans le rêve, ce sont ces mêmes images dont l'apparition vient jeter la terreur dans nos esprits, chaque fois que nous apercevons des figures étranges ou les ombres des mortels ravis à la lumière ; c'est elles qui, souvent, nous ont arrachés au sommeil, tout frissonnants et glacés d'effroi. N'allons donc pas croire que des âmes puissent s'échapper de l'Achéron, ou des spectres voltiger parmi les vivants ; ne croyons pas davantage que rien de nous puisse subsister après la mort, puisque le corps et l'âme, simultanément anéantis, se sont dissociés l'un et l'autre en leurs éléments respectifs.

Je dis donc que des figures et des images subtiles sont émises par les objets, et jaillissent de leur surface : ces images, donnons-leur par à peu près le nom de membranes ou d'écorces, puisque chacune d'elles a la forme et l'aspect de l'objet, quel qu'il soit, dont elle émane pour errer dans l'espace. Ceci, grâce à mon raisonnement, l'esprit le plus obtus pourra le comprendre.

Tout d'abord, parmi les objets à la portée de nos sens, on en voit beaucoup émettre de leurs éléments : de ceux-ci, les uns se dissipent et se résolvent dans les airs, comme la fumée du bois vert ou la chaleur de la flamme ; les autres au contraire sont d'une contexture plus serrée : telles les rondes tuniques qu'à l'été abandonnent les cigales, les membranes dont le veau se défait en naissant, ou encore la robe que le serpent visqueux quitte au milieu des ronces – dépouille flottante dont souvent nous voyons enrichir les buissons. Puisque de tels phénomènes se produisent, une image impalpable doit également émaner des corps et se détacher de leur surface. Pourquoi en effet les éléments que je viens de citer se détacheraient-ils des objets plutôt que des émanations subtiles ? A cela nul ne saurait répondre, d'autant plus que nombre de ces éléments minuscules, se trouvant à la surface des corps, peuvent la quitter sans modifier leur ordre, sans changer d'aspect, et avec une vitesse d'autant plus grande que, placés en première ligne, peu d'entre eux rencontrent des obstacles sur leur route. [...]

Et maintenant apprends de quelle essence subtile est formée l'image. Ceci résulte d'abord du fait que les éléments sont bien au-dessous de la portée de nos sens, bien plus petits que les objets dont nos yeux commencent à ne plus soupçonner l'existence. Néanmoins, pour en avoir une nouvelle preuve, sache en quelques mots combien sont ténus les principes de toutes choses.

D'abord, certains animaux sont si petits que, coupés en trois, leurs fractions deviennent invisibles. Leur intestin, ou ce qui en tient lieu, comment se l'imaginer ? Et les organes du cœur, des yeux ? Les membres ? Les jointures ? Quelle petitesse ! Que dire alors de chacun des éléments, dont il faut bien que soit formée la substance de leur âme, et ne vois-tu pas combien ils sont subtils, combien menus ? [...]

Reconnais bien plutôt que maint simulacre des choses vagabonde en tous sens, dénués de force, imperceptibles à nos sens. Mais ne crois pas que ces simulacres émanant des corps soient finalement les seuls à vagabonder. Il est d'autres images, engendrées spontanément, qui se constituent d'elles-mêmes dans cette région du ciel qu'on nomme l'atmosphère. Formées de mille manières, elles s'élèvent dans les hauteurs, et ne cessent dans leur course de se fondre et de se transformer, et de prendre les aspects les plus divers : tels ces nuages que nous voyons parfois se rassembler dans les hauteurs et qui, caressant l'air de leur vol, violent la sérénité du ciel. Souvent alors il nous semble voir voler des faces de géants qui répandent au loin leur ombre, ou encore s'avancer de hautes montagnes, entraînant des roches arrachées à leurs flancs et dont la marche masque le soleil ; puis c'est quelque autre figure bizarre qui attire à elles d'autres nuages pour s'en affubler.

Disons maintenant avec quelle facilité, quelle légèreté ces images se forment, et, comme un flot intarissable, ne cessent de se détacher des corps.

Car ces éléments superficiels s'écoulent et rayonnent sans relâche de tous les objets. Rencontrent-ils des corps poreux, ils les traversent, telle notamment l'étoffe ; mais s'ils se heurtent



aux aspérités d'une roche, ou à du bois, ils s'y déchirent, sans pouvoir produire d'image. Enfin un objet brillant et compact, comme l'est un miroir, s'oppose-t-il à leur marche, rien de semblable n'arrive. Ils ne peuvent le traverser comme l'étoffe, ni s'y déchirer : le poli de ces corps assure leur salut. Voilà pourquoi de telles surfaces nous renvoient des images. [...]

Une fois de plus il faut reconnaître que sont émis avec une merveilleuse rapidité des atomes qui frappent nos yeux et provoquent la vision. Certains corps aussi ne cessent de répandre des odeurs, de même que les cours d'eau répandent le froid ; le soleil, la chaleur ; les flots, l'embrun qui ronge les murailles le long du littoral. Des voix diverses ne cessent de voler dans le vent. Enfin, quand nous sommes le long de la mer, une humidité salée se répand sur nos lèvres ; et regardons-nous préparer devant nous une infusion d'absinthe, son amertume vient nous frapper. Tant il est vrai que de tous les corps s'écoulent et se répandent en tous sens des émanations variées ; écoulement sans trêve ni repos, puisque nos sens en sont toujours affectés, et que de tous les objets nous pouvons toujours percevoir la forme, l'odeur et le son.

Ajoutons ceci : quand nous manions un objet dans les ténèbres, nous l'identifions à celui que nous voyons à la lumière éclatante du jour ; c'est donc nécessairement la même cause qui émeut le toucher et la vue. »

Lucreèce, *De la nature des choses*, Livre IV, v. 26-233 (I^{er} siècle).
Voir Corpus-GF, p. 59.



Lucrece

« Et maintenant quels sont les objets qui émeuvent l'âme, et d'où vient ce qui vient à l'esprit ? Ecoute, et apprends-le brièvement. Tout d'abord je dis ceci, que de toutes parts errent en foule des simulacres de toute espèce, subtils, et qui dans les airs n'ont pas de peine, en se rencontrant, à se souder les uns aux autres, comme des toiles d'araignées ou des feuilles d'or. Ils sont en effet d'un tissu beaucoup plus ténu que les éléments qui frappent nos yeux et provoquent la vision, puisqu'ils pénètrent à travers les pores, et vont éveiller dans ses retraites la substance impalpable de l'âme dont ils excitent la sensibilité. C'est ainsi que nous voyons des Centaures, des formes de Scyllas, des museaux de Cerbère, et les fantômes des morts dont la terre recouvre les os. En effet, des simulacres de toute sorte sont emportés dans l'espace, les uns engendrés spontanément dans l'air même, d'autres échappés des différents objets, d'autres enfin formés de la réunion des diverses images. Ce n'est certes pas d'un modèle vivant que provient l'image du Centaure, puisqu'un tel animal n'a jamais existé ; seulement si le hasard rapproche l'image d'un cheval de celle d'un humain, elles se soudent sans peine aussitôt l'une à l'autre, comme nous l'avons dit plus haut, grâce à leur nature subtile et à leur tissu délié. Toute autre idée semblable a la même origine. Extrêmement mobiles et légères, comme je l'ai montré, ces images subtiles, quelles qu'elles soient, émeuvent facilement notre âme au premier choc, car l'esprit est lui-même merveilleusement délié et mobile.

Et pour te donner la preuve de ce que j'avance : puisque la vision de l'esprit est semblable à celle des yeux, il faut bien que dans les deux cas le phénomène se passe de la même manière. Or j'ai montré que, si je vois un lion, c'est par les simulacres qui viennent frapper mes yeux ; on en peut donc conclure que l'esprit est ému par la même cause et que, s'il voit cet animal ou tout autre objet, c'est au moyen de simulacres, tout comme les yeux, sauf qu'il distingue des images plus subtiles encore.

Et si, lorsque le sommeil a détendu nos membres, notre esprit demeure éveillé, c'est encore qu'il est à ce moment sollicité par les mêmes simulacres que pendant la veille : l'illusion est telle que nous croyons réellement voir ceux que la vie a déjà quittés et que la terre et la mort tiennent en leur pouvoir. La nature produit ces apparitions, parce qu'alors tous les sens émoussés sont au repos parmi le corps et ne peuvent opposer victorieusement la vérité à l'erreur. En outre la mémoire, inerte et alanguie par le sommeil, n'objecte pas à l'esprit que celui qu'il croit voir vivant est depuis longtemps au pouvoir de la mort.

Et il n'est pas étonnant non plus que les simulacres se meuvent et agitent en cadence leurs bras et les autres membres, comme ils semblent le faire dans le rêve. En effet, à peine une image a-t-elle disparu qu'une autre est déjà née dans une autre attitude, et l'on dirait que c'est la première qui a modifiée son geste. Cette succession, il faut bien se l'imaginer, est très rapide : telle est la mobilité, telle est la multitude des images, et telle est aussi l'abondance des particules émises en un point du temps à peine perceptible, qu'elles peuvent suffire à tout. [...]

Du reste, la ténuité de ces simulacres empêche l'esprit de les voir clairement, s'il n'est attentif : de là vient que tous passent et se perdent, sauf ceux qu'il s'est préparé à distinguer. Il s'y applique donc de lui-même et s'attend à voir les conséquences de chaque action : aussi y réussit-il. De même, quand nos yeux se mettent à fixer des objets minuscules, ne remarques-tu pas qu'ils se tendent et s'appliquent, et que sans cela il nous est impossible de rien distinguer nettement ? Et s'agit-il même des objets bien visibles, tu pourras observer que, si tu regardes distraitement, la chose se passe toujours comme s'ils étaient dans un recul extrêmement lointain. Pourquoi donc s'étonner si l'esprit laisse perdre tous les simulacres, hormis ceux des objets qui retiennent son attention ? Souvent encore sur de faibles indices nous imaginons les rêves les plus vastes, et nous sommes nous-mêmes les artisans de notre erreur. »

Lucrece, *De la nature des choses*, Livre IV, v. 722-817 (I^{er} siècle).



Bergson

« Quand l'enfant s'amuse à reconstituer une image en assemblant les pièces d'un jeu de patience, il y réussit de plus en plus vite à mesure qu'il s'exerce davantage. La reconstitution était d'ailleurs instantanée, l'enfant la trouvait toute faite, quand il ouvrait la boîte au sortir du magasin. L'opération n'exige donc pas un temps déterminé, et même, théoriquement, elle n'exige aucun temps. C'est que le résultat en est donné. C'est que l'image est créée déjà et que, pour l'obtenir, il suffit d'un travail de recomposition et de réarrangement, - travail qu'on peut supposer allant de plus en plus vite, et même infiniment vite au point d'être instantané. Mais pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée. Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste, mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. »

Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907).



Bergson

« Il y a [...] depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? – C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont vraies ? où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle comme des « dissolving views » et qui constituent, par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même. »

Henri Bergson, « La perception du changement » (1911) dans *La Pensée et le Mouvant* (1938).



Sartre

« Quand je perçois une chaise, il serait absurde de dire que la chaise est dans ma perception. Ma perception est, selon la terminologie que nous avons adoptée, une certaine conscience et la chaise est l'objet de cette conscience. A présent, je ferme les yeux et je produis l'image de la chaise que je viens de percevoir. La chaise, en se donnant maintenant en image, ne saurait pas plus qu'auparavant entrer dans la conscience. Une image de chaise n'est pas, ne peut pas être une chaise. En réalité, que je perçoive ou que j'imagine cette chaise de paille sur laquelle je suis assis, elle demeure toujours hors de la conscience. Dans les deux cas elle est là, dans l'espace, dans cette pièce, face au bureau. Or, — c'est, avant tout, ce que nous apprend la réflexion, — que je perçoive ou que j'imagine cette chaise, l'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques : c'est cette chaise de paille sur laquelle je suis assis. Simplement la conscience se rapporte à cette même chaise de deux manières différentes. Dans les deux cas elle vise la chaise dans son individualité concrète, dans sa corporéité. Seulement, dans un des cas, la chaise est "rencontrée" par la conscience ; dans l'autre, elle ne l'est pas. Mais la chaise n'est pas dans la conscience. Pas même en image. Il ne s'agit pas d'un simulacre de chaise qui aurait pénétré tout à coup dans la conscience et qui n'aurait qu'un rapport "extrinsèque" avec la chaise existante et dont l'essence intime est précisément de se rapporter de telle et telle manière à la chaise existante.

Et qu'est-ce au juste que l'image ? Ce n'est évidemment pas la chaise : d'une façon générale, l'objet de l'image n'est pas lui-même image. Disons-nous que l'image, c'est l'organisation synthétique totale, la conscience ? Mais cette conscience est une nature actuelle et concrète, qui existe en soi, pour soi et pourra toujours se donner sans intermédiaire à la réflexion. Le mot d'image ne saurait donc désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit, c'est une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet. À vrai dire l'expression d'image mentale prête à confusion. Il vaudrait mieux dire, "conscience de Pierre-en-image" ou "conscience imageante de Pierre". Comme le mot "image" a pour lui ses longs états de service, nous ne pouvons pas le rejeter complètement. Mais, pour éviter toute ambiguïté, nous rappelons ici qu'une image n'est rien d'autre qu'un rapport. La conscience imageante que j'ai de Pierre n'est pas la conscience de l'image de Pierre : Pierre est directement atteint, mon attention n'est pas dirigée sur une image, mais sur un objet. »

Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire* (1940).
Voir Corpus-GF, p. 64.



Bachelard

« Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire* l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake : « L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même. » On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l'on étudie, comme nous le ferons systématiquement dans cet ouvrage, l'imagination littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu temporel de la spiritualité, et qui par conséquent se dégage de la réalité.

Inversement, une image qui quitte son principe *imaginaire* et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu'une image stable et achevée *coupe les ailes* à l'imagination. Elle nous fait déchoir de cette imagination rêveuse qui ne s'emprisonne dans aucune image et qu'on pourrait appeler pour cela une *imagination sans images* dans le style où l'on reconnaît une *pensée sans images*. Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images. Le poème est essentiellement une *aspiration à des images nouvelles*. Il correspond au besoin essentiel de *nouveauté* qui caractérise le psychisme humain.

Ainsi le caractère sacrifié par une psychologie de l'imagination qui ne s'occupe que de la *constitution des images* est un caractère essentiel, évident, connu de tous : c'est la *mobilité des images*. Il y a opposition — dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines — entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie. »

Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943).
Voir Corpus-GF, p. 181.



Bachelard

« Avec l'imagination de la matière *terrestre*, notre long débat sur la fonction de l'image se ranime et cette fois notre adversaire a des arguments innombrables, sa thèse semble imbattable : pour le philosophe réaliste comme pour le commun des psychologues, c'est la *perception* des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux, on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement combiner, il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de *bien voir*, qui fait le fond de la culture réaliste, domine sans peine notre paradoxal conseil de *bien rêver*, de rêver en restant fidèle à l'onirisme des archétypes qui sont enracinés dans l'inconscient humain.

Nous allons cependant occuper le présent ouvrage à réfuter cette doctrine nette et claire et à essayer, sur le terrain qui nous est le plus défavorable, d'établir une thèse qui affirme le caractère primitif, le caractère psychiquement fondamental de l'imagination créatrice. Autrement dit, pour nous, l'image perçue et l'image créée sont deux instances psychiques très différentes et il faudrait un mot spécial pour désigner *l'image imaginée*. Tout ce qu'on dit dans les manuels sur l'imagination reproductrice doit être mis au compte de la perception et de la mémoire. L'imagination créatrice a de tout autres fonctions que celles de l'imagination reproductrice. À elle appartient cette *fonction de l'irréel* qui est psychiquement aussi utile que *la fonction du réel* si souvent évoquée par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales. Précisément cette fonction de l'irréel retrouvera des valeurs de solitude. La commune rêverie en est un des aspects les plus simples. Mais on aura bien d'autres exemples de son activité si l'on veut bien suivre l'imagination imaginante dans sa recherche d'images imaginées.

Comme la rêverie est toujours considérée sous l'aspect d'une détente, on méconnaît ces rêves d'action précise que nous désignerons comme *des rêveries de la volonté*. Et puis, quand le réel est là, dans toute sa force, dans toute sa matière terrestre, on peut croire facilement que *la fonction du réel* écarte *la fonction de l'irréel*. On oublie alors les pulsions inconscientes, les forces oniriques qui s'épanchent sans cesse dans la vie consciente. Il nous faudra donc redoubler d'attention si nous voulons découvrir l'activité prospective des images, si nous voulons placer l'image en avant même de la perception, comme une aventure de la perception.

Pour nous, le débat que nous voulons engager sur la primitivité de l'image est tout de suite décisif car nous attachons la vie propre des images aux archétypes dont la psychanalyse a montré l'activité. Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité. Et comme la sublimation est le dynamisme le plus normal du psychisme, nous pourrions montrer que les images sortent du propre fonds humain. Nous dirons donc avec Novalis : « De l'imagination productrice doivent être déduites toutes les facultés, toutes les activités du monde intérieur et du monde extérieur. » Comment mieux dire que l'image a une double réalité : une réalité psychique et une réalité physique. C'est par l'image que l'être imaginant et l'être imaginé sont au plus proche. Le psychisme humain se formule primitivement en images. »

Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière* (1948).



Merleau-Ponty

« Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre «*les sens*» et l'«*intelligence*», mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences.

Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de «*nature*» que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à son origine, tandis que les photographies des mêmes paysages suggèrent les travaux des hommes, leurs commodités, leur présence imminente. Cézanne n'a jamais voulu «*peindre comme une brute*», mais remettre l'intelligence, les idées, les sciences, la perspective, la tradition, au contact du monde naturel qu'elles sont destinées à comprendre, confronter avec la nature, comme il le dit, les sciences «*qui sont sorties d'elle*».

Les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidélité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. La perspective vécue, celle de notre perception, n'est pas la perspective géométrique ou photographique : dans la perception, les objets proches paraissent plus petits, les objets éloignés plus grands, qu'ils ne le font sur une photographie, comme on le voit au cinéma quand un train approche et grandit beaucoup plus vite qu'un train réel dans les mêmes conditions. Dire qu'un cercle vu obliquement est vu comme une ellipse, c'est substituer à la perception effective le schéma de ce que nous devrions voir si nous étions des appareils photographiques : nous voyons en réalité une forme qui oscille autour de l'ellipse sans *être* une ellipse.

Dans un portrait de Mme Cézanne, la frise de la tapisserie, de part et d'autre du corps, ne fait pas une ligne droite : mais on sait que si une ligne passe sous une large bande de papier, les deux tronçons visibles paraissent disloqués. La table de Gustave Geffroy s'étale dans le bas du tableau, mais, quand notre œil parcourt une large surface, les images qu'il obtient tour à tour sont prises de différents points de vue et la surface totale est gondolée. Il est vrai qu'en reportant sur la toile ces déformations, je les fige, j'arrête le mouvement spontané par lequel elles se tassent les unes sur les autres dans la perception et tendent vers la perspective géométrique.

C'est aussi ce qui arrive à propos des couleurs. Une rose sur un papier gris colore en vert le fond. La peinture d'école peint le fond en gris, comptant que le tableau, comme l'objet réel, produira l'effet de contraste. La peinture impressionniste met du vert sur le fond, pour obtenir un contraste aussi vif que celui des objets de plein air. Ne faussetelle pas ainsi le rapport des tons ? Elle le fausserait si elle s'en tenait là. Mais le propre du peintre est de faire que toutes les autres couleurs du tableau convenablement modifiées enlèvent au vert posé sur le fond son caractère de couleur réelle.

De même le génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux.

De la même façon le contour des objets, conçu comme une ligne qui les cerne, n'appartient pas au monde visible, mais à la géométrie. Si l'on marque d'un trait le contour d'une pomme, on en fait une chose, alors qu'il est la limite idéale vers laquelle les côtés de la pomme fuient en profondeur. Ne marquer aucun contour, ce serait enlever aux objets leur identité. En marquer un seul, ce serait sacrifier la profondeur, c'est-à-dire la dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable. C'est pourquoi Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus *plusieurs* contours. Le regard renvoyé de l'un à l'autre saisit un contour naissant entre eux tous comme il le fait dans la perception. Il n'y a rien de moins arbitraire que ces célèbres déformations, – que d'ailleurs Cézanne abandonnera dans sa dernière période, à partir de 1890, quand il ne remplira plus sa toile de couleurs et quittera la facture serrée des natures mortes.



Le dessin doit donc résulter de la couleur, si l'on veut que le monde soit rendu dans son épaisseur, car il est une masse sans lacunes, un organisme de couleurs, à travers lesquelles la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes s'installent comme des lignes de force, le cadre d'espace se constitue en vibrant. «*Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise... Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.*»

Cézanne ne cherche pas à *suggérer* par la couleur les sensations tactiles qui donneraient la forme et la profondeur. Dans la perception primordiale, ces distinctions du toucher et de la vue son inconnues. C'est la science du corps humain qui nous apprend ensuite à distinguer nos sens. La chose vécue n'est pas retrouvée ou construite à partir des données des sens, mais s'offre d'emblée comme le centre d'où elles rayonnent. Nous *voyons* la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets, – Cézanne disait même : leur odeur. Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce Tout indivisible ; autrement sa peinture sera une allusion aux choses et ne les donnera pas dans l'unité impérieuse dans la présence, dans la plénitude insurpassable qui est pour nous tous la définition du réel. C'est pourquoi chaque touche donnée doit satisfaire à une infinité de conditions, c'est pourquoi Cézanne méditait quelquefois pendant une heure avant de la poser, elle doit, comme le dit Bernard «*contenir l'air, la lumière, l'objet, le plan, le caractère du dessin, le style* ». L'expression de ce qui *existe* en une tâche infinie. »

Maurice Merleau-Ponty, « Le Douce de Cézanne » dans *Sens et non-sens* (1948).



Merleau-Ponty

« Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le de- hors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois ex- posés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.

Disons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales, comme on a parlé d'une troisième oreille qui saisit les messages du dehors à travers la rumeur qu'ils soulèvent en nous ? À quoi bon, quand toute l'affaire est de comprendre que nos yeux de chair sont déjà beaucoup plus que des récepteurs pour les lumières, les couleurs et les lignes : des computeurs du monde, qui ont le don du visible comme on dit que l'homme inspiré a le don des langues. Bien sûr ce don se mérite par l'exercice, et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision. La question n'est pas là : précoce ou tardive, spontanée ou formée au musée, sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même. L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques. On ne peut pas plus faire un inventaire limitatif du visible que des usages possibles d'une langue ou seulement de son vocabulaire et de ses tournures. Instrument qui se meut lui-même, moyen qui s'invente ses fins, l'œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. Dans quelque civilisation qu'elle naisse, de quelques croyances, et quelques motifs, de quelques pensées, de quelques cérémonies qu'elle s'entoure, et lors même qu'elle paraît vouée à autre chose, depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (1964).
Voir Corpus-GF, p. 74.



Matisse

« Créer, c'est le propre de l'artiste ; où il n'y a pas création, l'art n'existe pas. Mais on se tromperait si l'on attribuait ce pouvoir créateur à un don inné. En matière d'art, le créateur authentique n'est pas seulement un être doué, c'est un homme qui a su ordonner en vue de leur fin tout un faisceau d'activités, dont l'œuvre d'art est le résultat. C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, ce qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est un préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois. Il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant, et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer d'une façon originale, c'est-à-dire personnelle.

Pour prendre un exemple, je pense que rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut oublier toutes les roses peintes. Aux visiteurs qui venaient me voir à Vence, j'ai souvent posé la question: « Avez-vous vu les acanthes sur le talus qui bordent la route ? » Personne ne les avait vues; tous auraient reconnu la feuille d'acanthé sur un chapiteau corinthien, mais au naturel le souvenir du chapiteau empêchait de voir l'acanthé. C'est un premier pas vers la création que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu. »

Henri Matisse, propos recueillis par R. Pernoud, *Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O* (1953) dans *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art* (1972).



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).



Barthes

« Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Réfèrent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « réfèrent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, 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* » [...] Il se peut que, dans le déferlement quotidien des photos, les mille formes d'intérêt qu'elles semblent susciter, le noème « *Ça-a-été* » soit, non pas refoulé (un noème ne peut l'être), mais vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi. C'est de cette indifférence que la Photo du Jardin d'Hiver¹ venait de me réveiller. Suivant un ordre paradoxal, puisque d'ordinaire on s'assure des choses avant de les déclarer « vraies », sous l'effet d'une expérience nouvelle, celle de l'intensité, j'avais induit de la vérité de l'image, la réalité de son origine ; j'avais confondu vérité et réalité dans une émotion unique, en quoi je plaçais désormais la nature – le génie – de la Photographie, puisque aucun portrait peint, à supposer qu'il me parût « vrai », ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé. [...]

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la *camera obscura*). Je dis : non, ce sont les chimistes. Car le noème « *Ça a été* » n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.

Il paraît qu'en latin « photographie » se dirait : « *imago lucis opera expressa* » ; c'est-à-dire : image révélée, « sortie », « montée », « exprimée » (comme le jus d'un citron) par l'action de la lumière. Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole : le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe) ; à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant.

C'est peut-être parce que je m'enchantais (ou m'assombrissais) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher, que je n'aime guère la Couleur. Un daguerréotype anonyme de 1843 montre, en médaillon, un homme et une femme, coloriés après coup par le miniaturiste attaché à l'atelier du photographe : j'ai toujours l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, de la même façon, dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée.

¹ Photo de la mère de Roland Barthes, prise alors qu'elle a cinq ans (1898) avec son frère dans un jardin, et qui nourrit ses réflexions.



(Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là*.) »

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980).



La première photo.

Niece : La Table mise, alentour 1822.



Barthes

« Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images. Les premières photos qu'un homme a contemplées (Niepce devant *La Table mise*, par exemple) ont dû lui paraître ressembler comme deux gouttes d'eau à des peintures (toujours la *camera obscura*) ; il *savait* cependant qu'il se trouvait nez à nez avec un mutant (un Martien peut ressembler à un homme) ; sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de « ce qui avait été » : ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher.

Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche. C'est l'avènement de la Photographie – et non, comme on l'a dit, celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde.

C'est précisément parce que la Photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image. La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice : *Thésis*, non *Physis* ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un *analogon* du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation.

Tous les auteurs sont d'accord, dit Sartre, pour remarquer la pauvreté des images qui accompagnent la lecture d'un roman : si je suis bien pris par ce roman, pas d'image mentale. Au *Peu-d'Image* de la lecture, répond le *Tout-Image* de la Photo ; non seulement parce qu'elle est déjà en soi une image, mais parce que cette image très spéciale se donne pour complète – *intègre*, dira-t-on en jouant sur le mot. L'image photographique est pleine, bondée : pas de place, on ne peut rien y ajouter.

Au cinéma, dont le matériel est photographique, la photo n'a pourtant pas cette complétude (et c'est heureux pour lui). Pourquoi ? Parce que la photo, prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un *spectre*. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif » ; mais la Photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors ? – Eh bien, il est tout simplement « normal », comme la vie). Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention. »

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980).
Voir Corpus-GF, p. 198.



Ricœur

« Cette expression de *référence dédoublée*, illustrée par l'admirable « cela était et cela n'était pas » nous servira de fil conducteur pour débrouiller les fils de la référence métaphorique.

En bref, le langage poétique ne porte pas moins sur la réalité que toute autre forme de langage, mais il s'y réfère au moyen d'une stratégie complexe dans laquelle la suspension – et en apparence l'abolition – de la référence du langage descriptif ordinaire ne constitue que l'envers, la contrepartie *négative*, de la référence complète. Cette suspension n'est ainsi que la condition négative d'une référence plus radicale, mais indirecte, construite sur les ruines de la référence directe. On peut appeler référence de second ordre cette référence indirecte, eu égard à la primauté de la référence descriptive dans le langage ordinaire et dans la science. Mais, à un autre égard, plus ontologique et moins épistémologique, la référence dédoublée constitue la référence primordiale, dans la mesure où elle suggère, révèle, désoculte les structures profondes de la réalité auxquelles nous sommes reliés en tant que mortels, nés dans ce monde et appelés à *l'habiter* pour un temps. [...]

Le sens d'une métaphore vive, avons-nous dit, consiste dans l'émergence d'une nouvelle congruence sémantique sur les racines du sens littéral ébranlé par l'incompatibilité ou l'absurdité sémantique. De la même manière, l'auto-suppression de la référence littérale est la condition négative de l'émergence d'une manière plus radicale de considérer les choses, que cette manière soit apparentée ou non à la désoccultation de cette couche de réalité que la phénoménologie appelle pré objective et qui, selon Heidegger, constitue l'horizon de tous nos modes d'habiter le monde.

Ma thèse, dès lors, est que c'est la fonction la plus ultime de l'imagination de donner une dimension concrète à l'*epoché* caractéristique de la référence brisée. L'imagination ne se borne pas à schématiser l'assimilation prédicative entre des termes par sa vision synthétique des ressemblances ni à figurer le sens à la faveur du déploiement d'images excitées et contrôlées par le processus cognitif. Elle contribue en outre concrètement à l'*epoché* de la référence ordinaire et à la *projection* de nouvelles manières de redécrire le monde.

En un sens toute *epoché* est l'œuvre de l'imagination. L'imagination c'est l'*epoché*. Comme Sartre l'a souligné, imaginer, c'est se diriger vers ce qui n'est pas. Plus radicalement, imaginer, c'est se rendre absent du tout des choses. Toutefois je ne voudrais pas réduire l'imagination à ce moment négatif. L'*epoché* est inséparable de la capacité de projeter de nouvelles possibilités. L'image comme absence est l'envers de l'image comme fiction. C'est la fiction qui recèle le pouvoir que Goodman reconnaît à tous les systèmes symboliques de « refaire » la réalité. Mais cette fonction projective de la fiction ne peut être reconnue que si on la distingue franchement de la fonction de reproduction de l'image mentale qui se borne à nous donner une représentation de choses déjà perçues. La *fiction* atteint les potentialités profondément enfouies de la réalité, absentes des actualités avec lesquelles nous avons commerce dans la vie quotidienne sous le mode du contrôle empirique et de la manipulation. En ce sens, la *fiction* présente sous un mode concret la structure dédoublée de la référence propre à l'énoncé métaphorique. Elle reflète et achève cette structure. Elle la reflète, en ce sens que le rôle médiateur de l'*epoché* caractéristique de l'image est homogène à la structure paradoxale du procès cognitif de référence. Mais elle la complète, dans la mesure où le poète est celui qui engendre des références indirectes et dédoublées *en* créant des fictions. C'est dans la fiction que l'« absence » propre au pouvoir de suspendre ce que nous appelons la « réalité », selon les critères du langage ordinaire, fusionne concrètement avec la vision positive – avec l'*insight* qui perce jusqu'au cœur des potentialités de notre être au monde que nos transactions quotidiennes avec les objets manipulables tendent à dissimuler. »

Paul Ricœur, « Imagination et métaphore », dans la revue *Psychologie médicale* (1982).



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.



Masson

« Le recours aux images est, dans la médecine contemporaine, une voie incontournable et quasi obligatoire : la clinique fait place à la technique et s'y retranche. La main cède du terrain à l'œil (la clinique est justement cet art du bon usage de la main et de l'œil : voir avec la main) et à la machine qui prendra en charge le corps. Et les médecins croient en cette imagerie nouvelle, elle est le révélateur du mal or nous ne pouvons pas agir et travailler qu'avec ce que l'on voit car il doit être maintenu un écart entre ce que l'on voit et le sujet du regard (celui aussi du désir). Il faut voir pour savoir (*voir, c'est savoir* écrit Foucault) mais cet acte du voir biffe le sujet pour objectiver la maladie. Aujourd'hui la place faite aux outils d'objectivation, scanner-échographie-irm est de plus en plus importante et indispensable. La prise d'images pour savoir est devenue un acte banal. Il est important dès lors de (re)penser la question du voir et du regard. Il y a dans l'acte de voir, une part d'invisible, un écart qui permet de penser et de douter. Le doute et l'énigme sont contenus dans le regard et si le manque vient à manquer, l'image perd sa qualité d'image. L'image qui contient le manque est une image de temps alors que l'image que nous sert la médecine a évacué la temporalité au profit de la spatialité c'est-à-dire d'une image immédiate et sans mémoire [...].

Les images utilisées en médecine pénètrent le corps sans se soucier du corps du sujet, de ce corps singulier : c'est un corps-objet qui est exploré (on est loin de « laisser venir silencieusement les choses sous le regard » car les images font autorité bruyamment sous le regard du technicien). Les images du corps *prises* ainsi sur le vif de l'écran reconstruisent une autre réalité éloignée du sujet vivant. [...] Le médecin est devant un écran et non plus devant la parole c'est-à-dire devant un sujet qui vient parler son corps souffrant. L'image scientifique apporte son lot de consolation car elle est objective et supposée fiable, transparente de surcroît, là où la subjectivité est dense, inquiète, repousse, installe le doute. [...] Le corps ne peut être réduit aux informations que renvoient les images car le corps est un corps signifiant, un corps parlant et parlé c'est-à-dire un « corps de relation et de liens [...] un corps en regards ». « Que représente l'image médicale du corps humain ? Tout au plus une organicité, une transparence bien différente de la nudité du modèle. Mis en image par la technique, le corps se voit réduit à un morceau d'espace, à des fonctions dont la réalité et l'importance échappent en tout point au malade sans lequel, pourtant, elles n'existeraient pas ! »² Transparence et réduction sont les maîtres-mots qui définissent cette vision parcellaire du corps contemporain vu par l'écran médical. Il y a appropriation du corps par l'image sans considération du corps *en présence*. Et l'image « qui sait » répond à l'angoisse du doute. [...]

La technique consiste en la réflexion d'un ou plusieurs faisceaux d'ultrasons dirigés sur les tissus fœtaux et l'iconographie réalisée est totalement artificielle ; construite de points sur un écran, elle n'a rien d'une image photographique. Qu'est-ce qu'un échographiste ? demandait plaisamment Michel Soulé. C'est quelqu'un qui dit à la dame : « Je vous en prie, installez-vous, nous allons piétiner ensemble votre bébé imaginaire. » [...] Jusqu'alors le fœtus n'était connu des parents que par le vécu sensoriel, corporel : l'image qu'ils s'en faisaient n'était que fantasmagorique pour ne pas dire fantastique. Et les craintes qu'ils pouvaient vivre n'étaient démenties qu'à la naissance. Aujourd'hui, dès le troisième ou quatrième mois les images échographiques permettent de donner de nombreux renseignements dont le sexe du bébé. L'image de synthèse percute l'image fantasmagorique et dès lors, le médecin aurait à prendre en compte ce facteur dans l'interprétation des images et ce qu'il va être restitué. [...]

Dans son article, Luc Gourand, obstétricien et échographiste témoigne du nombre important d'échographies pratiquées pour un petit nombre de « cas médicaux » : donc la pratique des échographistes consiste à observer des fœtus normaux : « L'échographie donne aux médecins une image du fœtus objective, vérifiable, mesurable, comparable. Elle permet de rendre compte le plus exactement possible de la morphologie, de la dynamique et de la croissance du fœtus dans ses enveloppes [...] et bien sûr des anomalies éventuelles » Rendre compte du (bon) développement d'un fœtus mais à quel prix ? Au prix de l'angoisse ressentie vivement par les futurs parents avant, pendant et parfois après l'échographie car en même temps cette image rendant compte « objectivement » (qu'entend-on par là ?) de l'état du fœtus

²C. Pieters et B.-M. Dupont, *Image, philosophie et médecine – le corps en regards* (2000).



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.

Deux témoignages cliniques nous permettront d'étayer notre propos. [...]

Autre exemple : on annonce à une femme d'une trentaine d'années, lors de sa seconde échographie (22 semaines) qu'il y a un doute sur la présence d'une membrane devant séparer les deux ventricules cardiaques : son absence entraînant un « trou » dans le cœur rendant le flux sanguin possible d'un ventricule à l'autre. C'est ce qu'on appelle la communication interventriculaire (civ) pouvant nécessiter une intervention chirurgicale à la naissance de l'enfant. L'échographiste, dans le doute, et n'observant pas ce phénomène sur toutes les coupes, préfère adresser sa patiente chez le « pape » de l'échographie comme elle dit, en haut lieu. Le rendez-vous est pris rapidement dans la semaine qui suit, ce qui mettra les futurs parents dans une grande angoisse mais dans un temps relativement court. Il faut dire que ce médecin a su garder une réserve et rassurer les parents : « Je n'ai aucune crainte pour votre bébé, je pense que je pinaille. » Toutefois le rendez-vous est pris en urgence et les futurs parents ont pris la mesure de l'importance de cet éventuel diagnostic (en effet, il s'agit d'un organe vital). Toutefois là encore, comme dans le cas précédent, on laisse se profiler un scénario catastrophe puisqu'on annonce déjà qu'en cas de confirmation du diagnostic, il faudra envisager une amniocentèse dans les plus brefs délais en raison de la fréquence des maladies génétiques ayant pour symptôme une malformation cardiaque (ce qui signifie aussi la perspective d'une interruption médicale de grossesse pouvant être fort traumatisante à cette étape de la grossesse).

Quelques jours plus tard, le « pape » de l'échographie est consulté, mais ne « voit » rien d'alarmant au niveau du cœur du fœtus et rassure les parents sur le bon déroulement de la croissance sans anomalie cardiaque « visible » à ce stade de la grossesse. Sur ses coupes, la membrane est présente et il n'y a pas de civ. Qu'a vu alors ou n'a pas vu l'autre échographiste sur « ses » images ? Pourquoi sur tel écran une éventuelle « malformation » cardiaque apparaît-elle et pas sur l'écran du « pape » ? Une énigme pour les parents toutefois rassurés par ce second avis. Lors de la troisième échographie (32 semaines), le médecin retrouve encore ce « petit trou » et ce « flux sanguin » entre les ventricules mais cette fois-ci rassure complètement les parents car si « le Dr X vous a dit qu'il n'y avait rien, je me range complètement derrière son avis et je sais que je n'ai pas à m'inquiéter, cela doit être un *artéfact*, une erreur d'image ». Désormais, ce médecin si angoissé par ailleurs est rassuré par la vue « divine » de son collègue et ne porte plus attention à ce qu'on pourra dès lors appeler un « biais » à l'image.

Qu'est-ce qu'un artéfact ? C'est une altération produite artificiellement lors d'un examen de laboratoire écrit *Le Petit Robert*, du latin *artis factum*, fait de l'art. Il est vrai que les parents se passeraient bien de ce *fait de l'art* qui semble quand même au vu des témoignages que nous avons recueillis, bien fréquents en matière d'images échographiques. Plus les images médicales sont précises et il faut le dire plus nombreuses, plus elles semblent aussi apportées sont lot d'erreurs. Par ailleurs, ces images « semblent » comme l'écrit Luc Gourand, se rapprocher de la réalité qu'elle représente : « On serait tenté de dire que les médecins voient le fœtus tel qu'il est » Voir une image comme la réalité. Voilà, nous semble-t-il, l'erreur qui risque de biaiser l'interprétation que l'on fera de l'image. Et il ajoute : « Le mythe de l'échographie toute-puissante à tout voir continue son envolée » Les images deviennent « extraordinaires », inouïes, et pourquoi pas, sidérantes. Cette image sidère, elle capte, arrête le mouvement et tue la vie ; dès lors le sujet est mortifié : « Ce n'est rien d'autre que l'effet fascinateur, en ceci qu'il s'agit de déposséder le mauvais œil du regard, pour le conjurer » Le regard fabrique sa propre image à partir du flux d'images successives qu'il associe et des images mémorielles. L'image reconstruite au regard de l'échographiste n'est donc pas *la* réalité mais *une* réalité : laquelle ? Celle de l'échographiste, du fœtus ? Ou du fœtus vu par l'échographiste avec son patrimoine d'images ? Voilà pourquoi le doute et l'humilité sont de mise. À quoi est soumis l'échographiste ? « [...] à une quasi-obligation de résultat, dans un contexte médico-légal – savoir si c'est normal ou pas –, l'échographiste détient dans les faits un pouvoir assez considérable mais facultatif : celui de présenter le futur-né » C'est une transgression, une « effraction » dit Gourand. Il pose aussi des questions pertinentes : « Mais que valent ces images ? Comment les articuler autour du savoir que la femme a de sa grossesse ? » 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. Toutefois, l'image présentée aux parents doit être transparente, lisible et parfaitement efficace : elle doit renseigner au-delà même de ce qu'elle peut montrer, au-delà même de ce que



l'échographiste peut voir. On demande beaucoup à l'image, c'est-à-dire d'être la réalité, en somme une *sur-image*. Alors que cette image-là ne devrait être qu'un prétexte pour fonder la relation à l'objet (le fœtus futur bébé), elle risque de n'être qu'un outil de « vérifications normatives » (Gourand). Méditons encore cette phrase de Laurent Fermont, 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" ».

Céline Masson, « L'image en médecine : us et abus. L'image n'est pas la réalité », dans la revue *Cliniques méditerranéennes* (2007).

« 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).



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 ?

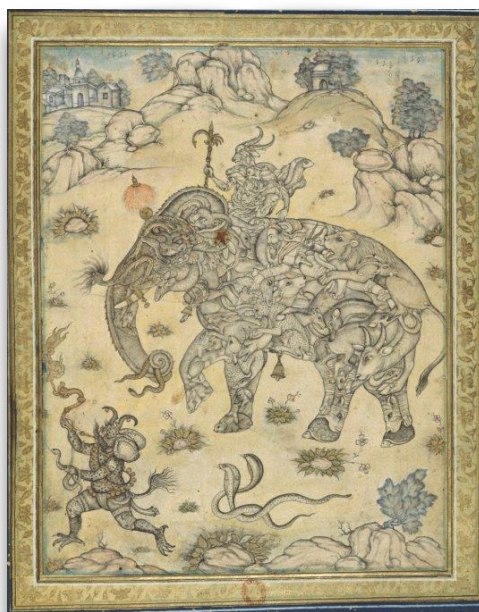
Et pourtant, c'est le même type de pensée que l'on décèle à la base du nationalisme. L'idée maurrassienne selon laquelle un pays se caractérise par un tout organique de paysages, de populations, d'animaux et de végétaux qui lui donnent un génie propre, incomparable aux autres, n'est pas très éloignée 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.

