**PUISSANCES DE L’IMAGE – ESSAI DE REDACTION**

 Dans son étude intitulée *Les iconophages – Une histoire de l’ingestion des images*, Jérôme Koering revient sur une tradition peut-être moins purement archaïque qu’on pourrait le penser. L’iconophagie est une pratique qui repose sur une croyance en un pouvoir en quelque sorte magique de l’image, dont nous aurions sans doute tort de nous croire libérés. Quelles puissances ne conférons-nous pas à l’image ? Puissance de manipulation, puissance d’ouverture à la réalité du monde, puissance d’évasion ; nous attendons beaucoup de l’image ; et de quoi l’image n’est-elle pas puissance ? Nous pensons souvent, lorsque nous pensons puissance, que nous subissons son emprise ; c’est un lieu commun que de déplorer sa toute-puissance ; nous cherchons pourtant à exister à travers elle ; sans doute oscillons-nous toujours entre la pensée de ce que peut l’image, fascinés, anxieux, parfois déçus par ce qu’elle nous offre ou refuse de nous offrir, comme par la menace d’aveuglement, de tromperie ou d’aliénation qu’elle représente. Qu’attendons-nous de l’image ? Que craignons-nous de ce pouvoir qu’elle pourrait exercer sur nous ? Soumis aux images, trompés par l’image, nous en attendons pourtant une forme de salut, de reconnaissance, d’accès à une forme de vérité. Ainsi la façon dont nous pensons les multiples puissances de l’image dit beaucoup sur notre rapport à nous-mêmes, sur notre désir d’être, sur notre désir de vérité. Et la complexité de notre rapport à l’image décourage l’analyse. Nous nous contenterons ici d’aborder ce thème des puissances de l’image selon trois perspectives successives : nous commencerons par nous interroger, à partir d’un article d’Elsa Dorlin, sur la façon dont nous attendons que l’image nous ouvre de façon sensible au monde. Nous reviendrons ensuite sur l’inquiétude que nous pouvons ressentir à l’idée d’être soumis au règne de l’image. Nous étudierons enfin l’image comme chemin possible de vérité.

Dans son ouvrage *Se défendre – Une philosophie de la violence*, Elsa Dorlin revient, dans un essai intitulé « Répliquer », sur l’échec, à ses yeux, d’une campagne de sensibilisation aux violences subies par les femmes. Cette campagne d’affiches, à base d’images de corps tuméfiés, ne ferait que conforter l’homme dans sa représentation du corps féminin, voué à la faiblesse, par opposition au corps masculin, essentiellement fort. Même si la campagne réussissait à détourner certains hommes de faire usage de leur force, elle ne ferait que confirmer cette structure de la représentation d’une opposition de nature entre les sexes. Ainsi, aux yeux d’Elsa Dorlin, cette campagne échouerait à rendre *sensible*, à *faire éprouver* aux hommes « ce que c’est qu’être une femme ». Elle oppose à cette campagne le succès de scandale du roman d’Helen Zahavi, *Dirty Week-end*, dans lequel Bella retourne la violence qu’elle subit contre tous les hommes qui ont croisé sa route, et leur fait éprouver, la plupart du temps avant de mettre fin à leurs jours, *ce que c’est* qu’être exposé à la violence (à toutes les formes de violence) dont elle-même a été victime. On remarque donc ici une sorte de dialectique de la puissance et de l’impuissance de l’image. Nous *voudrions* que l’image nous ouvre à la réalité de ce qu’éprouve l’autre – et les concepteurs de la campagne de « sensibilisation » attendaient bien cela de l’image. Nous *voudrions* que l’image nous fasse sortir de notre manière ordinaire de percevoir le monde, nous ouvre de façon plus réelle au monde, à la réalité de l’autre. Et au contraire, aux yeux d’Elsa Dorlin, la campagne de sensibilisation ne fait que conforter l’homme dans la représentation confortable d’un corps féminin fragile, exposé par nature à la violence, par opposition à un corps masculin détenteur de la force et de la puissance. Mais la déception même révèle la puissance de l’attente. « L’art, dit Bergson dans *Le rire*, n’est certainement qu’une vision plus directe que la réalité ». L’image a-t-elle cette puissance de nous « livrer au monde », de nous « mettre en présence » sensible du monde, de l’autre et de nous-mêmes, plus que la perception elle-même, plus que tout discours sur le monde ?

C’est ce que semble penser Picasso lorsqu’il peint *Guernica*. Au centre de son tableau, un cheval dont le corps est revêtu de papier journal – et transpercé par une lance. On peut voir dans cette image tout autre chose qu’une dénonciation de la violence subie par l’Espagne : un acte de foi envers la puissance de l’image. Les mots recouvrent autant qu’ils dessinent la forme ; les journaux nous font savoir ce qui se passe en Espagne, mais ne nous mettent pas en *présence* de la tragédie de Guernica. Pour reprendre les termes d’un Bergson, tout discours, comme tout mot « s’insinue entre les chose et nous ». L’image – ici la peinture – aurait peut-être cette puissance de percer l’enveloppe. On peut d’ailleurs remarquer que cela constitue presque une définition de ce que c’est que « faire image ». Car Bergson disait que si nous avions accès au monde et à nous-mêmes, « nous serions tous poètes, tous romanciers, tous musiciens ». Il y a donc des mots qui font image, comme Elsa Dorlin le pense du roman d’Helen Zahavi. Il y aurait réellement image quand un support réalise la présence réelle de son référent. On pourrait donc aller jusqu’à faire le parallèle entre la pointe de cette lance et la notion de *punctum* qu’Elsa Dorlin emprunte à Roland Barthes, pour désigner ce par quoi une image pourrait nous ouvrir réellement au monde, et sur le mode de la blessure, de la pointe. L’image poétique, chez Rimbaud, ne témoigne-t-elle pas du même effort, en quelque sorte, de coïncidence heureuse avec le monde, comme l’illustrent les premiers mots du poème Aube : « J’ai embrassé l’aube d’Été » ? (*Illuminations*).

Lorsque Barthes élabore cette idée du *punctum* dans *La chambre claire*, essai qu’il consacre à la photographie, il note notre rapport ambigu à cette puissance supposée de l’image. Sous le vocable de *spector*, il consacre quelques lignes à ce que signifie pour lui le fait d’être pris en photo. En un sens il espère que la photo captera, en quelque sorte, son être ; en un sens il sera également obligé de se reconnaître dans cette image, qui pourtant a plus du masque mortuaire que de la vie d’un sujet. Il développe l’idée d’une fascination à l’égard de la photographie, dont nous attendons toujours qu’elle nous « rende » le sujet qu’elle a saisi – ce qu’elle fait parfois, en un sens, comme l’atteste le cas, unique il est vrai, de la « photographie du Jardin d’Hiver », où il lui semble retrouver « l’être » même de sa mère, ce qui faisait sa « vie ». Le sujet (le référent) de la photographie nous est toujours en quelque sorte restitué, restitué dans sa vie, quoique douloureusement, comme un « avoir-à-mourir », dans ce que Barthes nomme le « futur antérieur » de la mort. Promesse, tout de même, de résurrection, mais rarement, et toujours imparfaitement tenue. Suffisamment, toutefois, pour que l’image demeure précieuse, pour que je la conserve sous mon regard (Barthes avait placé cette photo, non reproduite dans l’essai, sur son bureau), pour que je la contemple dans ce mélange de douleur, d’amour et de présence à la mort qui me jetterait, si je m’en laissais envahir, à une pitié universelle proche de la folie. Car ce que la photographie, plus que toute autre image, me jette ainsi au visage, c’est bien cet « être-pour-la mort » universel, à quoi renvoie pour finir l’image de Nietzsche, en larmes et au bord de la folie, entourant de ses bras un cheval, lui aussi promis à la mort. La photographie ne nous conduit pas à la folie ; mais elle nous fait éprouver cette universelle condition dont nous ne cessons, comme le thème pascalien du divertissement nous en avertissait déjà, de nous détourner, et dont la pensée (le savoir, ou peut-être le *rappel*) constitue pourtant proprement notre humanité.

Pascal indiquait d’ailleurs, lui aussi, un chemin pour nous orienter dans la pensée des puissances plurielles de l’image. Si l’imagination et la coutume sont pour lui « reines du monde », il faut effectivement comprendre que l’image structure notre rapport à nous-mêmes, aux autres et au monde, et que si l’image est essentiellement en un sens un *faux-semblant*, elle ne laisse pas d’avoir la puissance d’assurer la stabilité de notre monde. Ainsi le costume du juge assure la respectabilité de la justice ; non que la justice humaine mérite absolument respect ; et c’est folie que de respecter un homme à cause de la forme de son bonnet ; mais le monde ne « tient » que si à l’image répond le respect. De même nous confondons notre « moi » avec l’ensemble des images que nous nous efforçons de faire naître dans le regard des autres. Or rien de ce que me renvoie le regard de l’autre n’est le moi. Faut-il donc mépriser cette image ? Absolument pas. Si en un sens tout est vain, et faux, en un autre sens rien n’est vraiment vain : « Qu’on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et des offices, car on n’aime personne que pour des qualités empruntées » (*Pensées*, « Qu’est-ce que le moi ? »). La beauté est une qualité que je tiens du regard de l’autre ; comme l’intelligence, comme tout ce que je prends pour « moi », et qui n’est rien d’autre que l’image que l’autre me renvoie, et dont je m’efforce qu’il me la renvoie. Seul Dieu « m’aime », parce que seul Dieu connaît mon *moi* ; mais ce jeu d’images qu’est le monde doit être pris pour ce qu’il est. Le jeu des images garantit la stabilité du monde ; la puissance d’illusion de l’image doit assurément être opposée au sentiment de la vérité qui est le signe de la présence de Dieu en nous, ou plus précisément de ce regard aimant de Dieu qui nous fait être ; et ce sentiment doit effectivement nous servir à dépouiller intérieurement l’image de ses prestiges ; il reste que ce monde, que nous avons aussi à habiter (fût-ce en s’enfermant entre les murs de Port-Royal), « tient » par la puissance de l’image.

Sans doute est-ce chez Machiavel que nous comprendrons le plus nettement cette puissance « conservatrice » de l’image. Le Prince nous rappelle à quel point l’homme de pouvoir sait se donner une image sans souci de son authenticité. Il faut savoir, comme César Borgia, réprimer avec une violence extrême l’opposition des habitants de la Romagne ; mais il faut savoir aussi faire condamner pour cruauté celui qu’on aura chargé de ces exactions, pour apparaître comme le Prince soucieux du bonheur de ceux qu’on vient de massacrer (Le Prince, c. VII[[1]](#footnote-1)). On peut déplorer ce règne de l’image, comme déplorer le fait que notre vie politique se ramène souvent à des jeux d’images, de propagande, sans rapport avec la personnalité réelle des acteurs de la vie politique, et surtout d’une façon qui nous détourne de la réflexion sur les enjeux politiques réels. Mais Machiavel nous rappelle qu’aucun pouvoir ne « tient », ne se maintient que par l’image qu’il sait entretenir. Il faut se rappeler que le terme de *Prince* renvoie aussi au *princeps*, au principe, à ce qui fait que les choses se maintiennent dans l’existence. Le Prince n’est Prince que par l’Image.Le général de Gaulle ne cessa pendant la guerre de bâtir son image ; et sa réussite en ce domaine fut décisive au regard de la renaissance d’un État français – comme le fut l’image, fort discutable au demeurant, d’une France unie autour de la résistance à l’occupant.

Nous vivons sans doute essentiellement de mythes, ce qu’il faut probablement accepter avec lucidité. Georges Sorel rappelait dans ses *Réflexions sur la violence* le caractère unifiant, à la fois fédérateur et formateur, du mythe de la grève générale. Rien dans son ouvrage d’appelle à la violence effective ; mais l’image de la guerre, de la mobilisation, et par-dessus tout ce mythe de l’affrontement final, de la grève générale, devaient être entretenus pour orienter l’action et entretenir la vigilance du prolétariat. À la mort d’Aristide Briand, on put lire dans la revue *Les libres Propos* deux textes apparemment antithétiques : l’un, très polémique, de Simone Weil, qui déconstruisait l’image du « Pèlerin de la Paix » et ramenait la démarche de Briand à la plus cynique des *Realpolitik* ; et un Propos d’Alain, qui fut le professeur de Simone Weil, célébrant l’entrée dans la légende (« Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change », aurait dit Mallarmé) de ce même « Pèlerin de la Paix ». Les deux portraits se complètent. Et la maturité consiste sans doute à continuer à se nourrir lucidement du pouvoir des légendes, en sachant qu’aucun être n’est ni ne fut sans doute à la hauteur de sa propre légende. Se nourrir de l’image, sans être dupe de l’image ; lire le réel à la lumière de l’image, sans confondre jamais le réel avec l’image qui lui donne sens et permet de le penser selon ce qu’il devrait être ; c’était sans doute déjà une des leçons de la Caverne de Platon.

On dit souvent que Platon condamne l’image ; on sait qu’il chasse dans sa *République* les poètes de sa cité idéale, ces poètes qui ne peuvent, comme Homère avec Achille, que nous fournir une image du courage, mais non *penser* le courage. Si nous revenons à l’image de la Caverne, nous réalisons que notre perception du monde se résume pour l’essentiel à la « projection » de représentations du monde que nous héritons d’autres que nous. On peut voir, dans ces marionnettistes dissimulés derrière un mur, les poètes eux-mêmes, et l’illustration anticipée de la formule d’Auguste Comte, selon laquelle « les vivants sont toujours, et de plus en plus, dominés par les morts » (*Politique positive*). Faut-il dire alors que l’image a principalement comme puissance de nous maintenir enchaînés dans un rapport de fausse évidence au réel, dans un jeu d’images d’autant plus aliénantes qu’elles n’étaient elles-mêmes que des représentations sans rapport clair à la vérité ? Cette puissance d’enchaînement est réelle, et d’autant plus puissante qu’elle demeure inconsciente ; Edward Bernays, neveu de Freud et théoricien de la propagande, savait associer à un objet (la cigarette *Lucky Strike* en demeure le plus célèbre exemple) le réseau d’images et de valorisations inconscientes qui conditionnerait le changement de comportement d’un consommateur, ou d’un électeur, et rendrait possible sa manipulation. Plus généralement, c’est quand je confonds, comme l’indique Platon, l’image et la réalité, lorsque je ne reconnais pas dans ma perception du monde une image qui résulte de la projection d’autres images, que je demeure « enchaîné », incapable d’accéder à la réalité du monde, voire à la mienne propre (les prisonniers ne voient également *d’eux-mêmes* que les ombres projetées sur le mur de la Caverne). Face à cette puissance de l’image, n’y a-t-il donc à développer qu’une attitude de méfiance, et au moins de déconstruction, première étape d’une émancipation qui nous dirigerait vers les choses mêmes, ou vers notre propre réalité intérieure ?

Curieusement, nul philosophe plus que Platon n’a fait usage de l’image ; au premier chef cette Allégorie de la Caverne dont on dit qu’elle condamne l’image ; aussi de ces mythes qui concluent le *Gorgias* (le Jugement des Morts) et la *République* (le mythe d’Er). La Caverne même ne condamne pas si clairement l’image. Si elle nous incite à prendre conscience de son omniprésence, elle ne la réduit pas à une puissance d’illusion et d’aliénation. Elle nous dit que ce que nous prenons pour le monde est *à l’image* de quelque chose qui le dépasse et qui en constitue la vérité ; que nous devons comprendre ce monde perçu (donc notre image du monde, comme aussi les marionnettes dont le prisonnier libéré commencera par prendre conscience) comme participant d’une réalité qui le constitue et le soutient ; que nous donc devons *le comprendre comme image*, et que dès lors nous pourrons avoir accès à ce qui constitue sa vérité. Cette réalité, c’est l’intelligible – et quel physicien dira que la réalité de l’apparence ne tient pas dans une réalité intelligible ? Ce qu’il faut donc, c’est comprendre le monde apparent comme image, et se demander *de quoi* il est l’image ; et dès lors l’image fait signe vers le modèle, et la vérité du monde apparaît. C’est le mouvement du *Timée*, qui nous invite à reconnaître dans le Monde l’image du Dieu, et nous-mêmes comme images de ce monde. C’est aussi la vérité de la géométrie, qui nous fait remarquer, comme le montre l’exemple du petit esclave du *Ménon*, que c’est dans l’image tracée sur le sable que l’intelligible, l’universel, le nécessaire apparaît. « Tu sais, dit Socrate à Glaucon dans la *République*, que les géomètres se servent de formes visibles et que, à propos de ces formes, ils élaborent des raisonnements, bien que ce ne soit pas sur ces formes visibles qu’ils raisonnent mais sur ce dont ces formes visibles sont les images ; lorsqu’ils raisonnent, c’est en visant le Carré en soi, la Diagonale en soi et non pas la diagonale qu’ils tracent, et il en va de même de tout le reste. Tout ce qu’ils façonnent et qu’ils tracent et dont il y a à la fois ombre et reflet à la surface des eaux, ils s’en servent comme si c’étaient des images, quand ils cherchent à voir les réalités qu’on ne peut saisir autrement que par la raison ». On ne s’élève à l’intelligible que par l’image ; et Platon est sans doute un des seuls philosophes qui ait placé toute son œuvre sous le signe de l’image, écrivant des *Dialogues* qui ne sont que des scènes de théâtre, inspirés, dit-on, des *Mimes* de Sophron, donc à nouveau des images qui donnent à penser, mais en tant qu’elles font signe vers ce qui est à penser, et ne se donnent pas pour *ce qu’il faut penser*.

Alain pousse assez loin cette idée que l’image nous oriente vers la vérité de l’homme. Il prend les mythes comme des images, qu’il faut saisir en leur vérité. « Les vrais proverbes sont de pures métaphores », c’est-à-dire des signes de l’homme qui donnent à penser, sans se ramener à une pensée préalable qu’ils « traduiraient » en image : « Il est vraisemblable que les signes les plus anciens sont sans paroles, et ainsi absolument métaphoriques ; bien mieux, qu'ils sont métaphoriques involontairement, si je puis ainsi dire » (*Préliminaires à l’esthétique*, LII, « De la métaphore »). La Vierge à l’Enfant est une image – non pas tel ou tel tableau, mais ce dont les tableaux sont eux-mêmes une image, une représentation particulière. Variations sur un thème, qui n’est pas de l’ordre du visible, mais se donne à voir dans ses « représentations ». La pluralité des images nous renvoie à l’Image, et c’est elle qui se médite devant le tableau, comme la figure tracée du géomètre lui fait penser la Figure. Et cette Image même donne à penser, à condition qu’on la considère, si l’on peut dire, dans les deux sens du mot : qu’on la contemple, et qu’on lui accorde notre considération, qu’on la « respecte » comme si elle devait, ou avait la puissance, de nous guider vers une vérité essentielle, qui serait la vérité de l’homme. « Peut-on adorer les images ? », demande Alain. « Mais que peut-on adorer, sinon des images ? Le géomètre lui-même ne se passe point de ces tracés grossiers qui disposent son corps comme pour accompagner l’attention intellectuelle. Mais bien plus justes encore, bien plus puissantes pour nous délivrer de ce mouvement étranglé des passions, plus justes et plus puissantes sont ces images si exactement propres à soutenir nos pensées, et ainsi à réconcilier le corps et l’esprit (…). La religion est, très clairement, le miroir de l’esprit » (*Propos sur la religion*, LXIII, « La Trinité »). Assurément l’image ainsi « adorée », et recouverte par des discours convenus, peut aussi nous enfermer dans la superstition ; mais il n’est pas de moyen plus sûr d’accéder à la vérité de l’homme que de méditer sur ces images qui sont, pour reprendre le titre célèbre d’un des recueils de Propos d’Alain, autant d’« *Esquisses de l’homme* » qu’il nous appartient de poursuivre et de continuer.

Notre fascination pour l’image, dangereuse comme toute fascination, procède sans doute de ce que nous attendons, et non sans raison, de l’image. L’image, c’est le *medium* nécessaire entre nous et l’essentiel. Nécessaire, parce que nous n’avons qu’un rapport indirect avec l’essentiel. « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » (La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions morales*). Platon chasse les poètes de la cité idéale, mais il n’y a pas de cité idéale ; et l’homme ne détenant pas la science politique, nous sommes condamnés à chercher à nous orienter vers le bien, et pour cela à recourir à l’image, signe, dans son insuffisance même, de notre désir du vrai. Le catholicisme s’accommode de l’image parce qu’il est la pensée d’une nécessaire intercession entre le divin et l’homme. Ce qui ne délivre pas l’image de tout soupçon d’idolâtrie, comme le montre la résurgence constante de la « querelle des images » dans l’histoire des religions ; mais peut-être n’avons-nous pas le choix. Nous ne pouvons approcher de l’essentiel que par l’image ; approcher de la réalité du monde, de notre réalité propre, de la réalité de l’Autre, cela passe par l’image ; mais il reste vrai qu’à prendre l’image pour fin on se détourne de tout ce vers quoi elle pourrait nous orienter, de tout ce à quoi elle pourrait nous reconduire. Que faire alors ? Le roman d’Hélène Gestern, *Portrait d’après blessure*, raconte la vie bouleversée d’Héloïse et Olivier, victimes d’une explosion dans le métro alors qu’ils sortaient d’un déjeuner de travail. Olivier sauve la vie d’Héloïse, mais un photographe l’immortalise portant le corps d’Héloïse à moitié dénudé, photo qui fait la une sous le titre « Les amants du métro ». Leurs vies basculent, et d’autant plus qu’ils animaient tous deux une émission invitant des personnalités à commenter des photographies qui avaient marqué leur existence. Olivier est tenté de tout abandonner ; il se retire du monde ; il souhaite disparaître ; il va jusqu’à se demander s’il ne cautionnait pas jusqu’alors cette violente impudicité de l’image, de la presse vouée à l’image. Mais Héloïse le ramène au contraire à sa responsabilité réelle ; il faudra continuer à « être dans le monde », ce qui signifie se confronter au règne des images, à continuer à parler de l’image, à dire ce qu’elle peut traduire, ce qu’elle peut permettre d’atteindre, ce qu’elle dit, non seulement de son référent, mais de celui la prend, et de celui qui la regarde. Et le roman finit par une séance de pose où Héloïse et Olivier commencent à se rendre à nouveau maîtres de l’image qu’ils veulent offrir au monde – un regard qui affronte l’objectif au lieu d’en être saisi, comme ils finissent par assumer leur attirance réciproque, s’affranchissant des regards qu’on porte sur eux, comme du regard qu’ils portaient sur eux-mêmes. Nous ne choisissons pas de vivre dans un monde traversé par les puissances contradictoires de l’image ; mais l’attention même à cette polyvalence peut constituer un chemin de vérité.

1. « La Romagne, acquise par le duc [le duc de Valentinois, à savoir César Borgia], avait eu précédemment pour seigneurs des hommes faibles, qui avaient plutôt dépouillé que gouverné, plutôt divisé que réuni leurs sujets ; de sorte que tout ce pays était en proie aux vols, aux brigandages, aux violences de tous les genres. Le duc jugea que, pour y rétablir la paix et l’obéissance envers le prince, il était nécessaire d’y former un bon gouvernement : c’est pourquoi il y commit messer Ramiro d’Orco, homme cruel et expéditif, auquel il donna les plus amples pouvoirs. Bientôt, en effet, ce gouvernement fit naître l’ordre et la tranquillité ; et il acquit par là une très-grande réputation. Mais ensuite le duc, pensant qu’une telle autorité n’était plus nécessaire, et que même elle pourrait devenir odieuse, établit au centre de la province un tribunal civil, auquel il donna un très-bon président, et où chaque commune avait son avocat. Il fit bien davantage : sachant que la rigueur d’abord exercée avait excité quelque haine, et désirant éteindre ce sentiment dans les cœurs, pour qu’ils lui fussent entièrement dévoués, il voulut faire voir que si quelques cruautés avaient été commises, elles étaient venues, non de lui, mais de la méchanceté de son ministre. Dans cette vue, saisissant l’occasion, il le fit exposer un matin sur la place publique de Césène, coupé en quartiers, avec un billot et un coutelas sanglant à côté. Cet horrible spectacle satisfit le ressentiment des habitants, et les frappa en même temps de terreur ». [↑](#footnote-ref-1)