

Comprendre et
connaître
les images

L'IMAGE PEUT-ELLE SAUVER ?

Les historiens rapportent qu'en Italie, entre le XIV^e et le XVIII^e siècle, il était de coutume d'apaiser un condamné durant les quelques instants qui précédaient sa mise à mort. Comme le note David Freedberg, l'instrument de cette consolation était de petites images peintes. « Chaque *tavoletta* était peinte sur deux faces, d'un côté une scène de la Passion du Christ; de l'autre, un martyr plus ou moins en relation avec le châtement destiné au prisonnier.¹ » La *tavoletta* était ainsi placée sous les yeux du condamné tout au long du trajet vers le lieu de son exécution jusqu'au moment de sa mise en œuvre et ainsi maintenue « devant le visage de l'afflitto² » tant que le consolateur qui l'accompagnait jugeait celui-ci encore en vie.

La question n'est peut-être pas tant de savoir si le condamné à mort se trouvait réellement apaisé par cette contemplation. Qui pourrait d'ailleurs en attester? En revanche, cette pratique suscite une interrogation sur le pouvoir ainsi prêté ou dénié aux images. Les images possèdent-elles une puissance qui leur est propre? Reconnaissons-nous aux images un *pouvoir causal* comme dans ces fables anciennes qui relatent le fait, pour les parents, de contempler une belle image au moment de l'acte de procréation afin que cette beauté, imprimée dans la semence des géniteurs par la médiation de l'image, se transmette à l'enfant ainsi conçu?

Le pouvoir d'être à ce point affecté trouve peut-être son expression la plus intense dans la conception épicurienne

des simulacres. Dans sa *Lettre à Hérodote*, Épicure suggère, en effet, qu'il n'est pas impossible que de fines répliques de la même forme que les solides s'en détachent, traversent l'air à une vitesse insurpassable pour venir s'introduire dans la pensée par l'intermédiaire des sens. Fidèle à l'atomisme de son maître, Lucrèce nous invite à concevoir un monde où « des images de toutes sortes voyagent partout, les unes se formant spontanément en plein milieu de l'air, tandis que d'autres sont celles qui se détachent de diverses choses et qui naissent de la combinaison de leurs formes.³ »

Il n'est pas nécessaire de partager la cosmologie des atomistes du III^e siècle av J-C. ou de l'auteur du *De rerum natura* pour se sentir contemporain du monde ainsi décrit. Les images voyagent, leur transmission a aujourd'hui atteint cette vitesse insurpassable qu'Épicure attribuait déjà aux simulacres.

Dans ce contexte, comment ne pas poser la *question des usages et des fonctions dévolues aux images*? Mais aborder l'image sous l'angle de ses pouvoirs, c'est lui supposer une force susceptible de contraindre ceux qui la regardent. De quelle nature est cette contrainte? Que présuppose-t-elle? Est-ce « parce que l'on traite l'image comme un sujet qu'on la soupçonne de pouvoir abuser de sa puissance »; est-ce là que « commencent les glissements et les malentendus » comme le suggère Marie-José Mondzain⁴?

3 LONG T. et SEDLEY D. 2001. *Les philosophes hellénistiques*, I, Paris : GF Flammarion, p. 157.

4 MONDZAIN, M.-J. 2002. *L'image peut-elle tuer?* Paris : Baillard, p. 22.

CONSTRUIRE LA COMMUNAUTÉ PAR L'IMAGE

Dans son ouvrage consacré aux sources byzantines de l'imaginaire contemporain, *Image, icône, économie*⁵, Mondzain retrace l'histoire de ces malentendus montrant comment s'est élaborée une philosophie de l'image fondée sur une conception économique qui distingue, pour les articuler, l'image d'un côté et l'icône de l'autre. Au cœur de cette distinction, s'est jouée une lutte pour le pouvoir et l'instauration d'une communauté au moyen de l'image : « il s'agit d'une conception économique de l'image naturelle fondatrice de l'image artificielle qui vient à son tour fonder le pouvoir temporel⁶ » de l'Église sur ses sujets.

Cette conception économique de l'image introduit une distinction entre l'image et toute autre forme de *visibilité*, entendons par là toute production visuelle en ce compris l'icône. Comment faut-il toutefois comprendre cette distinction et l'affirmation selon laquelle « l'essence de l'image n'est pas la visibilité », ou encore que « la visibilité appartient à la définition de l'icône, et non pas à celle de l'image⁷ »? Autrement dit : qu'est-ce qu'une image qui ne serait pas visible? Et qu'est-ce qu'une image de l'invisible?

Pour comprendre le rapport de l'image à l'invisible et la puissance causale que la culture occidentale a pu lui reconnaître, il peut être utile de faire un détour par la doctrine de la Trinité et considérer la relation entre l'image (Fils) et le prototype (Père) comme une relation de similitude essentielle. En effet, le christianisme primitif a développé une théorie de l'*image naturelle* définie par une relation de consubstantialité où se maintient une distinction sans confusion entre les personnes de la Trinité. L'élaboration conceptuelle de cette théorie expressive

5 MONDZAIN, M.-J. 1996. *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil.

6 *Ibid.*, p. 14.

7 *Ibid.*, p. 110.

remonte à Saint Augustin qui, entreprenant de répondre à la question générale « qu'est-ce qu'une image? », propose une articulation fine de trois notions décisives. Comme le résume Olivier Boulnois : « En combinant simplement ces trois concepts, ressemblance, image et égalité, Augustin peut définir les rapports entre individus de même espèce (ils se ressemblent et sont égaux, mais ne sont pas l'image l'un de l'autre), entre l'original et son reflet dans un miroir (il y a ressemblance et image, mais pas d'égalité) entre Dieu et l'homme (image sans égalité) entre le Père et le Fils (image et égalité).⁸ »

Le nœud augustinien consiste à faire fonctionner ensemble trois principes dont la portée excède largement la théologie chrétienne : l'image implique la ressemblance, mais pas nécessairement l'égalité; l'égalité implique la ressemblance, mais pas pour autant l'image et, enfin, la ressemblance n'implique nécessairement ni l'image ni l'égalité. Sur cette base, Augustin parvient à concilier une *conception philosophique de l'image* avec la rationalité théologique et à apporter une solution au problème du statut des personnes de la Trinité. Le Fils est bien l'image du Père – dans la mesure où par image, il convient d'entendre, pour Augustin, ce qui est « tiré de » (*expressum*). Puisqu'il y a image, il y a ressemblance. Reste donc l'égalité.

Comment soutenir qu'entre l'image et ce dont elle provient il y a égalité? En effet, depuis Platon, l'histoire occidentale de l'image n'a eu de cesse d'affirmer une infériorité (ontologique) des images. Ce dogme fut justifié de plusieurs façons, dont l'une consistait à affirmer qu'un effet a moins d'être que sa cause. En outre, si la cause précède l'effet elle ne peut être égale à celui-

8 BOULNOIS, O. 2008. *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V-XV^e siècle*. Paris : Seuil, p. 31.

ci. Or, dans le cas des personnes de la Trinité, l'égalité pouvait être affirmée si l'on considérait que le Fils avait été engendré hors du temps. Augustin jetait ainsi les bases d'une pensée de l'image naturelle et première, tout en prolongeant le discrédit jeté sur les images artificielles toujours suspectées d'être contemplées pour elles-mêmes et non comme instances médiatrices. Si l'image artificielle

UNE PAROLE LOGÉE DANS L'IMAGE

Le problème de la Trinité a ainsi été le soubassement théologique qui a permis de *fonder une pensée de l'image indépendante de la visibilité* et de préserver l'image des accusations d'idolâtrie. En effet, dans la querelle qui oppose les iconoclastes et les iconodoules au seuil du premier millénaire, les partisans des images défendent la production des icônes en référence au dogme de l'incarnation. La doctrine de l'image naturelle pose une relation vivante où l'image naturelle se fait *chair*. L'incarnation n'est pas le redoublement mimétique. C'est pourquoi, l'icône à laquelle il appartient d'être visible n'est pas une copie, mais l'actualisation de l'incarnation⁹. Pour le christianisme primitif, l'image n'est tolérée qu'à la condition d'être une médiation vers autre chose qu'elle-même. Comme le précise Boulnois, « l'icône est un intercesseur, car l'icône voit, entend, parle, pleure [...] elle joue un rôle de médiation entre l'humain et le divin¹⁰ ». Ce rapport à l'image n'est cependant pas spécifique à l'histoire occidentale chrétienne. Que l'on pense un instant à la façon dont les sociétés dites « primitives » considèrent les images et, plus généralement, les artefacts produits par l'homme comme étant investis d'une force animale, cosmique ou spirituelle.

9 Cf. MONDZAIN, M.-J. *Image, icône, économie*, op. cit., p. 118; BOULNOIS, O. *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 279.

10 BOULNOIS, O. *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 194.

est tolérée, c'est pour être aussitôt indexée à une *fonction didactique* orientée vers l'exercice de la mémoire et de la connaissance, dont l'ultime visée est la connaissance du divin. Plus généralement, la fonction didactique de l'image suppose souvent qu'on s'en tienne au visible. Donnant à voir, elle commande ce qu'il faudrait faire.

Mais cet écart qui creuse l'image et l'ouvre vers un au-delà n'est pas visible en lui-même. C'est pourquoi l'icône donne à voir le retrait de la figure et le devenir corps de la chair. Parce qu'elle mime l'incarnation, l'icône est le lieu d'une circulation et d'un commerce des regards : l'icône nous contemple et, de ce fait, transfigure le regard porté sur elle.

Le dogme de l'incarnation supporte une conception de l'image face à laquelle le regard se trouve exposé à une double tentation. D'un côté, l'identification fusionnelle pouvant conduire, au mieux, à l'élévation morale et, au pire, à la destruction. De l'autre, l'explicitation de cet écart entre le visible et le sujet du regard. Or, cette explicitation passe par la parole¹¹ qui ouvre l'accès au *sens*. L'image, comme telle, est en attente d'un sens qu'elle ne supporte que par la parole qui déploie le regard dont elle se soutient. Cette complémentarité ou cette suppléance qui conjugue le regard et la voix conduit Marie-José Mondzain à envisager l'image comme étant, en elle-même, indéfinissable et indécidable, soustraite à toute assignation à communiquer un message.

La distinction entre visibilité et image s'opère sur le fond d'enjeux théologiques, mais peut-être permet-elle de poser

11 « L'invisible, dans l'image, c'est l'ordre de la parole elle-même », MONDZAIN, M.-J. *L'image peut-elle tuer?*, op. cit., p. 42.

les jalons d'une éthique et d'une pédagogie soucieuses de faire place à la construction du regard par la parole, de maintenir éveillé le désir de voir et d'en préserver l'inassouvissement¹². S'il doit y avoir une éducation des

12 « Voilà pourquoi mieux vaut distinguer au cœur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur à une place dont il peut bouger. Hors de tout mouvement, l'image se donne alors à consommer sur un mode communial », MONDZAIN, M.-J. *L'image peut-elle tuer?*, op. cit., p. 54.

DIFFÉRENCIER LES FONCTIONS DES IMAGES

Mais pour que cette différenciation ne se résume pas à une opposition morale entre de bonnes images et de mauvaises productions visuelles, il convient aussi de mobiliser les ressources d'un perspectivisme modeste des fonctions et des usages des images ainsi qu'une typologie des régimes de leur appréhension.

Ainsi, lorsqu'en 787 le concile de Nicée II reconnaît un droit aux icônes, c'est en mettant en exergue une triple fonction des images : *didactique, éthique et cultuelle*. Dans sa fonction didactique, l'image ravive la mémoire des événements historiques. En outre, l'image assume la fonction supplémentaire d'être une écriture muette pour les illettrés qui peuvent, par son intermédiaire, accéder aux scènes des Écritures. Éthique, l'image stimule l'imitation des saints qu'elle représente. Dans sa fonction cultuelle, elle constitue une médiation par laquelle la vénération dont elle est l'objet n'est acceptée que

regards elle ne sera possible qu'à la condition d'une invitation réitérée à soutenir la construction du sens depuis la place d'un sujet parlant en relation avec d'autres. Simultanément, elle ne pourra qu'accroître le discernement au moyen duquel s'opère une différenciation au sein du visible.

parce qu'elle atteint le prototype dont elle est l'image. Au tournant du VIII^e siècle, le pape Grégoire le Grand justifiait même l'utilisation d'icônes portatives au moyen de quatre arguments : l'icône est image de l'invisible, aide-mémoire, substitut de l'écriture et occasion d'une émotion¹³. Par là, il reconnaissait aussi l'image dans sa fonction *esthétique* et non seulement éthique.

La question de savoir si l'image a le pouvoir de sauver n'a peut-être un sens qu'à la condition de l'envisager sous un angle éthique et, peut-être, dans un cadre théologiquement marqué. Pourtant, même dans un contexte profane et sécularisé, il n'est pas rare de reconnaître aux images un pouvoir similaire dès lors qu'il s'agit de leur faire porter la responsabilité des actes de violence dont elles seraient la cause. Par ce qu'elle donnerait à voir, *l'image aurait-elle le pouvoir de faire faire?* Ce postulat est commun à toutes les entreprises d'éducation par l'image.

13 BOULNOIS, O. *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 205 et 208.

EST-CE BIEN FAIT? PEUT-ON LE FAIRE? QU'EN DIRE?

Ainsi dotée d'une efficacité pédagogique, l'image peut revêtir une fonction politique. Analysant « les paradoxes de l'art politique », Jacques Rancière propose de distinguer *trois régimes pédagogiques de l'art et des*

*images*¹⁴. Le régime mimétique ou représentatif repose sur la croyance en l'existence d'une relation de continuité

14 RANCIÈRE, J. 2008. « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le Spectateur émancipé*, Paris : éd. La Fabrique. Voir également *Le destin des images*, Paris : éd. La Fabrique, 2003 et *Malaise dans l'esthétique*, Paris : éd. Galilée, 2004.

entre la production d'images, les sentiments et les dispositions de ceux qui les regardent ou encore entre l'action qui se déroule sur une scène et celle qu'elle induit chez les spectateurs. On suppose « que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes.¹⁵ » Cette pédagogie de la médiation représentative implique l'existence d'un ensemble de règles qui établissent des rapports de convenance.

La question des effets caractérise en propre ce régime représentatif comme l'illustre ce passage de la *Poétique* dans lequel Aristote demande : « que faut-il viser et que faut-il éviter en constituant la fable, et où trouvera-t-on le moyen de faire produire à la tragédie l'effet qui lui est propre ?¹⁶ » La *Poétique* établit ainsi les règles qui régissent la composition de la tragédie. La représentation repose sur un rapport réglé entre *mimésis*, *poiesis* et *aïsthesis* régissant ce qui est représentable et comment, à l'aide d'un ensemble de normes, de prescriptions, de canons et des manières de faire.

La question qui importe ici est davantage celle de savoir si telle ou telle chose est bien représentée que de demander si elle peut être représentée ou non. Cette dernière caractérisant plutôt un régime éthique des images. Si l'efficacité pédagogique du premier repose sur la médiation représentative, celle du second suppose sa réduction. La typologie que propose Rancière comporte, cependant, un troisième grand modèle.

Le troisième régime, esthétique, se distingue des deux

15 RANCIÈRE, J. *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 57.

16 ARISTOTE. 1996. *Poétique*, §13, trad. J. Hardy, Paris : Gallimard, p. 99.

premiers par une efficacité paradoxale dans la mesure où la distance esthétique *neutralise* toute relation entre une intention, une forme sensible – comme l'image artificielle – et les dispositions et sentiments de celui qui la regarde. Dans ce régime, l'image se soustrait « à tout *continuum* qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d'un artiste, un mode de réception par un public et une configuration de la vie collective » précise Rancière¹⁷. L'image n'est ni une médiation au service d'une élévation morale, ni le support d'une identification fusionnelle. L'efficacité esthétique des images est proprement paradoxale puisqu'elle repose sur la reconnaissance d'une indétermination qui les isole « du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant sur leurs effets¹⁸ » et sur le sens qu'elles véhiculent pour celui qui les regarde. Définissons avec Rancière cette efficacité à l'aide de la notion de « *dissensus* » par quoi il faut comprendre la neutralisation et la reconfiguration des partages entre le visible et l'invisible, entre le privé et le public, l'interdit et le permis, l'apparence et la réalité, etc., autant d'oppositions qui configurent des mondes communs.

Ces trois régimes appartiennent à une histoire complexe où ils se succèdent et cohabitent. Il n'entre pas dans ce propos de revenir sur cette histoire ni de critiquer la validité de cette distinction, mais de suggérer que ces trois modalités du regard et les figures du spectateur qu'elles permettent de dégager peuvent orienter l'action pédagogique à condition toutefois qu'elle ne se prête à aucun calcul et ne préjuge pas du pouvoir des images.

17 RANCIÈRE, J. *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 64.

18 *Ibid.*, p. 67.

Enjeu

Réfléchir à la nature et à la fonction des images pour apprendre à mieux les appréhender et les discerner

Lier l'acte de voir à l'acte réflexif en montrant que les images perçues peuvent faire l'objet d'une parole partagée sur ce qu'elles représentent

Objectifs

1. Accroître le discernement des élèves face aux images
2. Amener les élèves à mettre des mots sur les images, c'est-à-dire à se les approprier afin d'arriver oralement à les critiquer, les évaluer, et à les comprendre, en partant de photos, de vidéos, de magazines etc.
3. Montrer aux élèves que les images ne sont pas justes des copies du réel, mais des manières de voir, porteuses d'écarts et de dissemblances avec celui-ci
4. S'interroger sur ce que signifie connaître à partir des images

Durée

Minimum 4x50 min.

Matériel

Documents-élèves, images sur tout type de supports amenés par le professeur et par les élèves

ACTIVITÉ

1

Savoir distinguer les images entre elles (50 min.)

Document-élève : activité 1

Demander aux élèves de compléter le tableau ci-dessous à partir de quatre types d'images :

1. Séquence d'archive : type document historique
2. Extrait d'un journal d'informations télévisées
3. Photos de famille
4. Extraits de séries télé

Les images sont montrées au préalable sur un écran. Les photos et les séquences (captures d'écran) sont ensuite distribuées sur format papier aux élèves.

Refaire le tableau à la craie rapidement afin de mettre en commun les réponses des élèves.

Noter, en la résumant, chaque réponse apportée. La justification du choix se fait oralement.

Noter trois points de vue différents maximum par case et passer à la case suivante.

Retrouvez les documents-élèves personnalisables sur www.csem.be/vivreensemble

Pistes d'exploitation de l'activité

Cette récolte des réponses doit permettre de présenter une cartographie des points de vue émis dans la classe.

Montrer, ensuite, les liens entre les points de vue en mettant l'accent sur l'intention derrière la formulation.

Exemple : un élève peut considérer qu'il « aime » la série Dr House et qu'il « aime » ses photos de famille. Aider l'élève à identifier pourquoi il « aime » Dr House, peut-être est-ce en raison d'une familiarité avec les personnages de la série retrouvés épisode après épisode comme avec certains membres de sa famille.

Amener les élèves à passer d'une opinion d'ordre général à une argumentation fondée en raison et déductive. En d'autres termes, montrer que l'expression de la subjectivité de chacun, quant aux images, est aussi un exercice de la pensée si l'on considère que l'on doit passer par une réflexion étayée lorsque l'on expose ce que l'on voit aux autres. Les catégories prédéfinies du tableau doivent soutenir les élèves dans cet effort réflexif.

Comparer les réponses entre elles, et montrer de quelle manière ces points de vue différents également les uns des autres, et ce que cela implique.

Exemple : si l'on considère qu'on peut « croire » à la série Dr House car elle est réaliste et bien documentée, un autre élève peut trouver a contrario qu'on y croit justement parce que ce n'est pas vrai.

Montrer que ces apparentes difficultés ne sont pas seulement des querelles de mots, mais portent sur notre manière de connaître grâce aux images. Images et connaissance ont donc partie liée. D'une part, parce que les images sont considérées comme un moyen de s'informer donc de savoir, de sorte qu'il existerait un savoir amené par les images — ce qui pose alors la question du crédit à apporter ou non à ce qu'on voit. D'autre part, parce que les images sont également le vecteur principal de la fiction donc une voie d'accès vers l'imaginaire.

Exemple : la série Dr House serait cette histoire dont on accepterait par convention le statut de fiction. Autrement dit, la possibilité de la fiction passerait par un régime de croyance qui la rendrait possible : on accepte de croire ce que l'on voit, tout en sachant que ce n'est ni réel, ni vrai. Or, peut-être que cette croyance est moins le résultat d'un choix, qu'une expérience sensible, où se rencontre l'univers d'un auteur avec l'assentiment d'un spectateur.

Proposer aux élèves de compléter entièrement leur tableau, même s'ils ont laissé des cases vides afin de les amener à problématiser.

Exemple : un élève n'a pas complété pour « le journal télévisé » la catégorie « Se souvenir » car à son avis l'actualité du journal télévisé est vite oubliée car souvent surabondante (un événement remplaçant vite un autre événement au gré de l'actualité).

	INFORMER	FAIRE PEUR	SE SOUVENIR	AIMER	JOUER	CROIRE
Discours de la déclaration de guerre de 1940 par Mussolini	Images qui donnent à savoir. Vérité historique.	Violence du discours guerrier.	Document historique. Rôle de l'archive.	Culte de la personnalité. Propagande.	Manipulation des images.	Discours de propagande destiné à convaincre.
Extrait de la série télévisée : Dr House	Série documentée sur le monde médical. Vérité scientifique.	La maladie fait peur. Être face à la souffrance des autres.	DVD des séries. Archivage.	Empathie. Familiarité.		Réalisme de la série.
Photo de famille	Généalogie. Héritage. Histoire.	La mort. La disparition.	Mémoire familiale.	Conserver.		Élément de preuve.
Extrait du Journal télévisé	Information sur l'actualité mondiale.	Violence des images.			Manipulation. Montage.	Réel/Vérité.

Le corrigé professeur doit servir de point de repère pour les élèves et le professeur, mais n'a pas l'ambition d'être exhaustif.

ACTIVITÉ

2

Situer les images dans le temps (30 min.)

Document-élève : activité 2

Proposer aux élèves de compléter un tableau qui situe dans le temps les quatre photos et séquences présentées en classe. Récolter ensuite les réponses auprès des élèves, en demandant de développer leur choix oralement. Procéder comme pour l'activité n° 1, par comparaisons, liens, et distinctions entre les réponses trouvées par les élèves en orientant l'exercice philosophiquement.

Pistes d'exploitation de l'activité

Exemple : Dr House est une série contemporaine et, cependant elle utilise des flash-back (des retours dans le passé) ou elle anticipe sur le futur en proposant des scénarios à la limite de l'anticipation fantastique. De sorte que bien que cette série soit ancrée dans la réalité la plus contemporaine, elle se développe selon des actions successives et simultanées qui construisent une forme qui a l'apparence de la réalité, mais n'est pas la réalité. La réalité concrète est absente, c'est une représentation du monde à laquelle on assiste qui nécessite en outre un découpage du temps, ne serait-ce que pour rendre possible une mise en récit. Cette temporalité différée n'est pas juste l'effet d'un montage, elle résulte aussi d'inventions scénaristiques qui ouvrent sur un champ plus vaste que la réalité courante ; celui de l'imaginaire d'un auteur, donc sur un infini du temps.

Montrer que l'impression d'immédiateté et d'éternel présent opèrent moins avec les images documentaires, en raison de leur ancrage historique. Cette référence au passé pose entre l'image et ce dont elle est l'objet, une distance d'ordre temporel qui peut amener à douter de leur réalité, et a fortiori, de leur véracité pour cette raison même. Par exemple, il peut arriver qu'on mette en doute les événements présentés par l'archive car ils semblent si éloignés dans le temps qu'ils donnent une impression d'irréalité.

Amener les élèves à faire progressivement la distinction entre la durée de l'expérience vécue et le temps de l'histoire, en développant les réponses à l'intérieur du tableau.

Dépasser avec les élèves la forme schématique et non problématique du tableau, pour progressivement, à l'intérieur des catégories temporelles, réfléchir avec eux aux implications philosophiques de leurs réponses.

Exemple : Amener les élèves à s'interroger sur l'évidence du temps présent dans les séries télévisées. Ces images sont-elles situées véritablement dans le présent immédiat si l'on se place du point de vue de l'expérience de la durée ? Par conséquent, est-ce que regarder une série télévisée me place à l'intérieur ou à l'extérieur de mon histoire, et par conséquent de mon expérience du temps, ou au contraire dans l'expérience d'un temps autre qui ne m'appartient pas ?

	PASSÉ	PRÉSENT	FUTUR
Discours de déclaration de guerre de 1940 par Mussolini	Ces images font partie de l'histoire. Le savoir historique passe par les images d'archives, qui ont valeur de document sur le passé.	Ces images sont présentes au moment où nous les voyons, mais elles n'appartiennent pas au présent en tant que durée. En revanche nous leur redonnons une actualité par notre regard, nos commentaires, nos analyses historiques.	Ces images continueront d'être transmises et montrées aux générations futures.
Extrait de la série télévisée : Dr House	Nous gardons le souvenir des épisodes précédents. Ces images appartiennent donc aussi au passé si on considère notre expérience de la durée.	Ces images sont actuelles. Le contexte, les préoccupations à l'œuvre dans la série sont à l'évidence contemporaines. Les images qui nous sont présentées nous semblent instantanées. Ces images nous apparaissent comme données et évidentes du fait de leur contemporanéité et de leur immédiateté.	Ces images présentent un contenu fictif qui dépasse alors les limites du présent, et de la réalité présente via des situations imaginaires.
Photo de famille	Cette image est la trace de personnes disparues. Les personnes photographiées ont changé. Ces images montrent un état du corps révolu.	Ces images permettent de rendre présente une absence. Ces images sont un présent éternel.	Ces images vivront après nous. Ce sont des documents familiaux transmis de génération en génération.
Extrait du Journal télévisé	Ces images ne sont déjà plus d'actualité. L'actualité est toujours menacée par son obsolescence.	Ce sont des images d'actualité, immédiatement présentes. Impact instantané de l'événement.	

ACTIVITÉ

3

Savoir évaluer la réalité d'une image (30 min.)

Document-élève : activité 3

Proposer aux élèves de compléter un tableau qui classe quatre représentations picturales afin de procéder à une progression dans la connaissance des images, qui commence avec des images issues de supports médiatiques, ou de l'archive, en allant *crescendo* vers une distinction entre ce qui relève de la réalité la plus visible, et de l'ordre symbolique permis par la création artistique. Amener les élèves à travers les tableaux à redonner aux images leur double appartenance au visible et à l'invisible. Récolter les réponses et orienter l'exercice philosophiquement comme pour les activités précédentes.

	Réel	Abstrait	Ressemblant	Dissemblant
Composition N° 8 de Kandinsky (1923)	Les couleurs, le tableau le sont. Caractère visible donc réel des formes. Réalité des formes géométriques qui ont présidé à la construction.	Forme abstraite pure. Invisibilité du modèle. Le modèle réel importe peu. Invention pure. La beauté du tableau est au-delà de la réussite d'une copie conforme à la réalité.	Le peintre s'attache aux formes seules non à la reproduction de la réalité. Dissymétrie.	Image sans modèle Image qui n'est pas le miroir ou le double de la réalité.

La mort d'Actéon de Titien (1559-1575)	Réalité d'une croyance. Le mythe est exemplaire pour les humains. Importance des grands récits pour la construction de l'identité en Grèce ancienne. Réalisme et naturalisme des personnages représentés et reconnus pour ce qu'ils sont.	Mythe d'Actéon/ mythologie grecque. Parabole liée au contenu. Monde légendaire qui constitue, pour une société et une tradition, son passé. Importance des grands récits pour la construction de l'identité en Grèce ancienne.		
Les époux Arnolfini de Van Eycke (1434)	Représentation des commanditaires. Ils ont existé. Naturalisme de cette représentation.	Réalité magnifiée. Beauté fictive. Illusionnisme des formes.	Symétrie.	
Marilyn Monroe d'Andy Warhol (1967)	Star de cinéma qui a existé.	Marilyn est toujours présente grâce à la magie du cinéma. Éternité de l'icône.	Avec le modèle existant.	
L'Annonciation de Fra Angelico (1430)	Personnage biblique : la Vierge, l'Archange Gabriel auquel on peut croire. Réalité du symbole pour des millions de chrétiens dans le monde.	Surnaturel. Perspective faussée.		

ACTIVITÉ

4

Pensée et image (2x50 min.)

Document-élève : activité 4

Proposer aux élèves un texte de Merleau-Ponty extrait de son ouvrage *L'œil et l'Esprit* pour aller plus loin dans la réflexion sur les images. Demander aux élèves de répondre aux questions ci-après et utiliser les repères d'analyse proposés. La connaissance de la doctrine de l'auteur n'est pas requise ; il faut et il suffit que l'explication rende compte, par la compréhension précise du texte, du problème dont il est question.

Questions pour l'élève

Relève les procédés d'argumentation du texte

- Pourquoi le philosophe Merleau-Ponty utilise-t-il dans une version contraire l'expression courante : « l'homme est un loup pour l'homme » quand il écrit : « l'homme est miroir pour l'homme » ?
- Explique la phrase : « Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, et les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. »
- Décris précisément en quoi consistent le fait de voir et ensuite le fait d'être vu à partir d'exemples pris dans le texte.
- Dans quel sens Merleau-Ponty comprend le mot « métamorphose » et comment le rapporte-t-il à une expérience de notre corps ?
- Définis le terme « voyant » et le terme « visible » à partir des explications données par le texte. Qu'ont-ils de différent et qu'ont-ils en commun ?
- La démonstration du texte s'appuie-t-elle sur la séparation du voyant d'avec le visible ou sur leur fusion possible ? Donne des exemples pris dans le texte pour justifier ta réponse.
- L'auteur développe, tout au long du texte, un parallèle entre le miroir et le travail du peintre. Quel est ce parallèle ? Relève dans le texte toutes les expressions qui font référence à ce parallèle.
- À ton avis en combien de moments se découpe le texte ? Identifie ces moments de l'argumentation et donne-leur un titre.

Trouve les enjeux philosophiques du texte

- À partir de ta propre définition du miroir et de ses propriétés, explique pourquoi l'homme est miroir pour l'homme ?
- Décris ta propre expérience du miroir, et tente de rendre compte précisément de ce qui se passe dans ton corps, dans ta tête, et autour de toi.
- Donne la définition du miroir tel que le philosophe Merleau-Ponty le comprend dans le texte. Est-ce différent ou semblable à ton expérience ?
- Penses-tu que la réflexion de ta propre image rendue possible par le miroir est du même ordre que la réflexion intellectuelle ? À ton avis quelle est la position de Merleau-Ponty à ce sujet ?
- Quelle est la connaissance apportée par cette expérience du miroir selon Merleau-Ponty ?
- À la lecture du texte peux-tu dire si l'image renvoyée par le miroir est vraie ou fausse ?
- Quelle pourrait être, à partir de ta lecture du texte, l'expérience du miroir pour un peintre ?
- Quel enseignement en tire-t-il ?
- Pourquoi, à ton avis, les peintres se sont-ils représentés dans leurs tableaux ?
- À ton avis, avons-nous besoin de miroirs pour être au monde ? D'images ? Si oui, de quel type d'images s'agit-il ?
- En te référant à l'activité sur le temps des images, et à partir de ta lecture attentive du texte, explique à quelle temporalité il est fait allusion dans la dernière partie du texte consacrée à Cézanne.

EXTRAIT DE « L'ŒIL ET L'ESPRIT »

« (...) L'homme est miroir pour l'homme. Quant au miroir, il est l'instrument d'une *universelle magie* qui *change* les choses en spectacles, et les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous "ce truc mécanique" comme sous celui de la perspective, ils reconnaissaient la *métamorphose* du voyant et du visible, qui est la *définition* de notre chair et celle de leur vocation. Voilà pourquoi, ils ont souvent aimé (...) à *se figurer* eux-mêmes en train de peindre, ajoutant à ce qu'ils voyaient alors ce que les choses voyaient d'eux, comme pour *attester* qu'il y a une vision totale ou absolue, hors de laquelle rien ne

demeure, et qui se referme sur eux-mêmes. [...] L'"instant du monde" que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous les jeter, et sa montagne Sainte-Victoire¹ se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix.

Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique, d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes. »

¹ La montagne Sainte-Victoire située près d'Aix en Provence a été peinte à de nombreuses reprises par le peintre Cézanne.

MERLEAU-PONTY, M. 1964. *L'Œil et L'esprit*, Paris : Gallimard, p. 35.

REPÈRES D'ANALYSE

- 1. Idée défendue** : Il existe entre l'homme et le monde une nécessaire fusion. Il pense avec son corps, et ce corps lui-même fait partie intégrante du monde. L'identité du monde et du sujet ne font qu'un. La vie n'acquiert son sens que dans cette incorporation rendue possible par nos sens.
- 2. Idée critiquée** : l'homme n'est pas qu'une raison raisonnée, subjective, et repliée sur elle-même. Chez Merleau-Ponty, l'homme, parce qu'il sent, pense. Ses organes des sens ne sont pas le siège d'une tromperie entre réalité et apparence

contrairement à la tradition philosophique remontant à l'Antiquité témoignant d'une méfiance à l'égard de la connaissance sensible (développement possible sur les *Méditations métaphysiques* et Descartes).

- 3. Preuve de l'idée défendue et argumentation** : le peintre plus que tout autre par l'intermédiaire de son œil et de sa main pense le monde à travers son corps. De là, sa position n'est pas celle d'un simple spectateur du monde, mais d'un individu qui change le monde en peinture.

REPÈRES POUR L'ANALYSE DU DÉCOUPAGE DU TEXTE COMMENT L'HOMME HABITE-T-IL LE MONDE ?

Le texte se découpe en trois parties qui sont aussi trois hypothèses de réflexion.

Première hypothèse : l'homme habiterait le monde par l'intermédiaire de son corps

Élément de preuve technique : la propriété du miroir est de me rendre visible à moi-même selon un dédoublement où, me voyant tout en me sentant voir, je perçois mon intériorité incorporée dans un monde plus vaste, celui du monde visible. Un monde que je partage avec d'autres que moi.

Développement spéculatif de la preuve : Merleau Ponty va plus loin, le verbe « changer » dans la deuxième phrase a son importance, puisque le miroir figure le monde où fusionne celui qui voit : le voyant, avec ce qui est vu : le visible, et cela sans coupure entre ces deux modes de

l'expérience visuelle. Cette « universelle magie », mot utilisé à bon escient, figure ainsi ce dépassement quasi surnaturel du procédé technique de la réflexion, par la possibilité commune à tous de s'incarner, donc d'être, en tant que l'homme qui se découvre par son image reflétée. Par ce regard dans le miroir, il se révèle à la fois : identique à lui-même et différent. Le miroir, seul, rend compte concrètement de cette conscience d'être au monde et, par là, fonde l'identité d'un individu à travers sa propre image (développement possible sur « le stade du miroir » chez Lacan).

Deuxième hypothèse : la peinture pourrait être la célébration de cette incarnation par l'image.

Élément de preuve technique : le miroir a ceci de commun avec la technique picturale de la perspective — qui ouvre la surface plane du tableau à la profondeur — qu'il permet d'accéder à la perception de son corps dans un espace (l'envers et l'endroit d'un corps par exemple). En outre, la déformation des proportions et l'illusion de la profondeur offertes par la surface réfléchissante n'ont cessé d'influencer la forme picturale.

Développement spéculatif de la preuve : cette « métamorphose du voyant et du visible » qui a pu fasciner les peintres pose plus encore la possibilité d'un dédoublement de notre être à la fois perçu et percevant, qui, rendu effectif par l'expérience spéculaire, fonde à la fois la compréhension de notre condition humaine : faite

d'intériorité et d'extériorité et répond nécessairement de la coappartenance du peintre et du monde dans la représentation picturale.

Élément de preuve technique : les peintres se sont peints (les autoportraits sont souvent le résultat de la vision du peintre telle qu'elle est renvoyée par un miroir) peignant « pour attester » donc faire la preuve expérimentale qu'ils sont « voyants » autant que « visibles » c'est-à-dire autant des sujets qui voient, que des objets vus.

Développement spéculatif de la preuve : Les peintres se représentent moins pour se surajouter à leurs tableaux et y graver corporellement leur signature, que pour s'y fondre comme la partie d'un tout. Ce faisant, ils semblent regardés par le tableau lui-même qui rend compte de leur

être comme objet de peinture.

Ils donnent là la preuve que la peinture n'est pas juste affaire de ressemblance mimétique avec le réel, mais

que le réel lui-même n'existe que parce qu'il est perçu. Cette intrication entre voyant et visible participe de la chair même du monde dans sa totalité.

Troisième hypothèse : Les images de Cézanne seraient une expérience de vie, du monde et de la peinture.

Élément de preuve technique : seuls les tableaux de Cézanne gardent la trace du monde tel qu'il le voyait. Autrement dit, ils sont aussi tangibles et réels que la roche minérale que Cézanne tentait de saisir par ses traits et ses couleurs.

Développement spéculatif de la preuve : la peinture a ceci de particulier qu'elle rend compte du monde et de l'individu, et par voie de conséquence de Cézanne et de ceux qui regardent ses tableaux. Aussi, ce qui est montré dans les

toiles de Cézanne l'est pour toujours et de façon répétée, même si ce qui est représenté a disparu. Désormais invisible, ce qui fut, demeure. De sorte qu'on peut dire que la peinture n'est ni totalement réelle, ni totalement abstraite, mais « visible et invisible » « imaginaire et réel ». L'image picturale, si on tente de la qualifier, pourrait traduire, dès lors, l'engagement existentiel des peintres dans le monde qu'ils habitent de leurs corps, à l'instar des individus qui ne peuvent exister que par l'intersubjectivité qui les fait être au monde sous le regard d'autrui.



PROPOSITIONS DE RESSOURCES SUPPLÉMENTAIRES

- FOUCAULT, M. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, chap. 1.
- MONDZAIN, M.-J. 2002. *L'image peut-elle tuer?* Paris : Bayard.
- MERLEAU-PONTY, M. 1964. *L'Œil et L'esprit*. Paris : Gallimard.
- PLATON, 1993. *Le Sophiste*, trad. N. Cordero, Paris : G.F-Flammarion, 235b-236d, pp. 120-123.
- SARTRE, J.-P. 1940. *L'imaginaire*. Paris : NRF Gallimard, pp. 14-18 et pp.16-17.

ACTIVITÉ

5

Synthèse globale des activités (15 min.)

Inviter les élèves à créer une synthèse collective et globale des activités.

Nous n'avons pas tous le même regard sur ce que nous voyons, mais nous pouvons tous parler ensemble de ce que nous voyons. Nous pouvons créer une communauté du « voir » au-delà de la division des subjectivités. Échanger des paroles et des mots au sujet de ce que l'on voit, permet souvent de mieux comprendre ce que l'on voit, et de ne pas être un spectateur passif des images. En outre, on « voit » d'autant mieux, qu'on peut situer les images dans le temps et dans l'espace, mais aussi qu'on se pose la question de la provenance des images, et de leur mode de production. Le point de vue, comme son nom l'indique, est autant un regard sur une ou des images, qu'une manière de penser. Voir et penser sont donc concomitants, et la perception sensorielle dans l'acte de voir n'est pas qu'une activité purement motrice, elle est réflexive. Autrement dit, les images ne se contentent pas d'être regardées, elles se pensent. Cette pensée, pour avoir une réalité, doit pouvoir se transmettre et se partager par la parole avec d'autres.