

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

08/11/2000

Machine anamorphique et image

Remarque à l'occasion de l'intervention de monsieur Macherey :

À partir de Bourdieu : penser la pratique

Hesham El-Singaby

Je n'entends pas commenter le thème même de votre intervention, je me contenterai de réagir à la définition cartésienne de l'image et le prolongement que vous lui faites subir, qui y apparaissent.

Le principal effort que déploie Descartes dans les textes que vous avez cités et utilisés vise en dernière analyse à discréditer la perception comme moyen de connaître les choses perçues. La perception serait un moyen inadéquat et confus d'approcher " la vraie image " de l'objet perçu. En somme Descartes distingue trois ordres ou réalités : la chose telle qu'elle se donne dans la perception, cette même chose telle qu'elle est en elle-même et telle qu'elle affecte les organes sensoriels de mon corps, et enfin la " vraie image " de la chose, que seule la science est capable de fournir. Ce qui retient l'attention dans ces textes, ce n'est pas la distinction " vraie image/image confuse ", mais, d'un côté, la légitimité de se servir du modèle linguistique pour comprendre le problème de la perception de l'image extérieure, et, de l'autre, le fait que Descartes n'y interroge pas un phénomène remarquable, à savoir *la forte inclination à penser semblables les objets de la perception*. Cette inclination est considérée comme erreur ou induction en erreur, en raison, justement, de la séparation d'ordre " chose perçue/chose en elle-même/vraie image " et , comme telle, approche à écarter dans une démarche qui vise, selon le mot de Merleau-Ponty commentant Descartes, " la possession intellectuelle et l'évidence ". Mais de l'inclination même à voir le semblable dans le perçu, Descartes ne souligne que l'existence et la puissance —il n'en a pas dégagé la signification ontologique quant au statut de l'objet perçu en tant que perçu, à savoir objet à la fois perçu subjectivement et se donnant, dans la perception, comme étant en lui-même objectivement.

Cette inclination à voir le semblable se manifeste de façon caractéristique dans l'acte de percevoir une image, et Descartes l'admet puisqu'il s'y réfère comme exemple pour expliquer la pratique perceptive. Considérons un instant ici la référence que l'on fait à la linguistique structurale pour mieux comprendre les thèses de Descartes sur la perception, ainsi que la genèse du parallèle que la *Dioptrique* opère entre la perception naturelle et la perception de l'image extérieure depuis l'exemple du langage. Elles sont significatives à plusieurs titres. La thèse de Descartes, on le sait, affirme la dissemblance du sentiment qui se donne comme perception d'une chose et de la chose perçue telle qu'elle est en elle-même, deux réalités que Descartes *constitue* plus qu'il ne les *démêle* l'une de l'autre —d'où la référence de ses textes, non seulement à l'exemple du langage, mais à ce que vous avez nommé "le paradigme linguistique". Les exemples de l'ouïe et de l'attouchement sont là pour confirmer, à travers une série de réductions progressives, la dissemblance en question et aboutir à l'installation de ce paradigme. Entre la chose perçue et le sentiment qu'elle excite en nous à son propos dans la perception le rapport est aussi arbitraire que celui qui lie le signe à la chose signifiée, et ce dans le sens précis que la linguistique structurale formulera trois siècles plus tard. Les linguistes structuralistes représentatifs de l'approche cartésienne sont, il me semble, Benveniste et Hjelmslev. Ces deux linguistes se distinguent de Saussure et, dans le même mouvement, se rapprochent de Descartes sur trois points essentiels. D'un côté le paradigme linguistique —la structure du signe— comprend, non pas deux termes (Saussure), mais trois : le signifiant (ou image acoustique), le signifié (ou concept) et le référent (ou chose signifiée). Ce troisième terme que la linguistique renonce à analyser est d'une importance capitale dans l'économie du système cartésien, puisqu'il s'agit, non pas de la chose selon la perception, mais de "la chose telle qu'elle est en elle-même", c'est-à-dire l'objet que vise l'enquête scientifique. Les deux linguistes conçoivent d'un autre côté le rapport du signifiant et du signifié comme étant certes arbitraire (Saussure), mais dans un sens bien déterminé, à savoir que, bien que relevant de deux ordres distincts, il y a comme une relation de "symbiose", "un lien nécessaire" (Benveniste), ou bien une relation de dépendance réciproque, qui les lie l'un à l'autre. Si bien que tout changement dans l'ordre du signifiant entraîne un changement correspondant dans l'ordre du signifié et vice versa (Hjelmslev). Inutile d'insister sur la parenté frappante de ce point avec les pages du paragraphe 197 des *Principes*. Le rapport entre le signifiant et le signifié est si naturel que l'on passe, aussi bien chez Benveniste que chez Descartes, des sons et des syllabes, sans y prendre garde, au sens. Il s'agit donc d'un *code mental* à attention inégale et disproportionnée, qui fait systématiquement glisser l'esprit pour l'installer d'emblée dans un sens général, un contenu, écartant ainsi du champ de l'attention la considération de la forme du contenant. C'est pour cette raison qu'il arrive parfois que l'on comprenne et retienne le contenu d'un discours, sans pouvoir dire après coup "en quelle langue il aura été prononcé". Le troisième point concerne le placement de ce que l'on peut appeler "la ligne de l'arbitraire", ou de contingence: elle est placée, surtout chez Benveniste, non pas entre le signifiant et le signifié, mais bien entre le signe comme tout et la chose à laquelle il se rapporte, si bien que

la même chose, la tempête, peut se dire dans des langages différents : mime, peinture, différentes langues verbales.

Si l'on transpose maintenant cet appareil théorique contemporain dans les textes, d'une complexité vertigineuse, de Descartes, trois nouveaux problèmes surgissent :

1) Tout d'abord, il n'est apparemment pas aisé d'identifier les trois termes, signifiant, signifié et référent, chez Descartes. Les approches diffèrent quand on passe du *Monde* à la *Dioptrique* et les trois termes sont au croisement d'un système complexe, à la fois linguistique, mécanique et cognitif. Contentons-nous ici des pages de la quatrième partie de la *Dioptrique*. Ces pages insistent sur la ligne de démarcation qui sépare, d'un côté, l'impact des corps extérieurs *sur* le système nerveux (l'image sur le cerveau) et le sentiment qui en résulte en l'âme (l'idée en la fantaisie) comme signifiant ou plutôt signe naturel, et, de l'autre, les corps extérieurs tels qu'ils sont en eux-mêmes —le référent. Mais il est évident que l'idée de l'objet qui se forme dans l'esprit à l'occasion de cet impact est le signifié, que cet impact se situant dans le cerveau* est le signifiant et qu'enfin les deux ensemble forment le signe comme tout face à son référent. Cette inclarté se dissipe (peut-être !) aussitôt que l'on se rend compte que chez Descartes le modèle linguistique vient doubler un modèle mécaniste. Le signifiant et le référent sont dans un rapport causal et l'impact des choses sur le cerveau (signifiant) est à la fois effet de l'action des corps extérieurs (référent) sur les sens *et* cause de l'émergence d'une idée dans l'âme (signifié) : le signifiant est effet du référent et cause du signifié. La chose telle qu'elle est en elle-même s'intègre simultanément à deux systèmes différents, linguistique et mécanique. Il y a plus : la chose en elle-même est cause/origine d'une perception, d'une représentation qui la présente pourtant sous un jour différent : c'est là que se situe précisément la critique cartésienne de la perception, c'est là surtout que se situe la dimension cognitive du modèle. Mais la partition du signifiant, du signifié et du référent dans ce système à la fois mécaniste, linguistique et cognitif se précise un peu plus avec l'exemple du bâton de l'aveugle. Les différentes vibrations du bâton qui se transmettent jusqu'au cerveau, sont le signifiant. Ces vibrations sont causées par leur rencontre avec les corps extérieurs, ceux-ci sont le référent/cause. L'image qui se forme dans l'esprit de l'aveugle et qui dote les corps extérieurs de qualités sensibles, est enfin le signifié. L'application de cette structure à trois termes sur l'image extérieure donnerait le tracé sur du papier comme signifiant, les choses que ce tracé excite notre âme à concevoir comme signifié et enfin ces mêmes choses en tant que modèle comme référent.

2) Etant à la fois causale et cognitive, la relation du signifiant au signifié est telle que l'esprit glisse *tout naturellement* de l'un à l'autre, ne *perçoit* l'un que pour *voir* l'autre, le signifié étant l'effet et la contrepartie mentale du signifiant. Comme on l'a vu, l'arbitraire et l'immotivation passent plutôt entre le signe dans son tout et la chose en elle-même. Appliqué à l'image extérieure, l'arbitraire se manifeste dans les déformations qu'imposent les lois de la perspective et qui interviennent dans la

production du tracé sur papier à partir du modèle. La ligne de la dissemblance passe donc entre le signe pictural dans son tout, c'est-à-dire l'ensemble tracé (signifiant) / tempête conçue dans l'esprit du spectateur à l'occasion de la perception du tracé (signifié), d'un côté, et, de l'autre, la tempête telle qu'elle se présentait devant le peintre, indépendamment de son art (réfèrent).

3) Comme on l'a suggéré plus haut, le signifié cartésien, c'est l'idée, le sentiment. Il possède ce caractère notoire de représenter l'objet qui se trouve à son origine. L'idée comprend en elle une présentation de son objet, le dote d'un certain nombre de qualités sensibles et pose —c'est-à-dire impose à la conscience— celles-ci comme lui appartenant objectivement. C'est ce caractère notoire de la perception naturelle et de la perception de l'image qui se trouve à l'origine de la forte inclination à percevoir le semblable dans l'image, qu'on a évoquée plus haut. Mais cette inclination, on l'a vu, a comme résultat une représentation de l'objet bien différente de celui-ci tel qu'il est en lui-même. La fameuse mise entre parenthèse par la linguistique structurale du réfèrent pour ne s'intéresser qu'à la forme du signe, fut chez Descartes, trois siècles plus tôt, mise entre parenthèse du signifié comme pensée confuse au profit d'une connaissance scientifique exacte du réfèrent. C'est à partir de ces quelques remarques que j'engagerai une rapide discussion de l'approche cartésienne de l'image extérieure.

Commençons par souligner l'aspect qui nous semble éternel dans la définition cartésienne de l'image. L'image est un signe qui signifie une chose sans lui ressembler, mais selon un code cognitif institué. Il faut remarquer que cette définition extraordinaire ne pose pas d'abord l'image comme simple reflet ou représentation, *mimèsis*, mais comme outil de perception, organon, cause active de la perception d'une chose qui y est peinte, ce qui légitime la distinction entre la chose telle qu'elle est perçue depuis l'image et la chose telle qu'elle est en dehors d'elle (Clemenceau tel qu'il apparaît sur son portrait exécuté par Manet et Clemenceau mécontent de ce portrait). Mais, comme on l'a vu plus haut, la dynamique propre à l'image cartésienne est conçue selon le modèle de la géométrie projective ou, plus précisément, selon un modèle de correspondance par variation continue des réalités différentes, mais associées terme à terme, et que les différentes vibrations qui traversent le bâton de l'aveugle (le tracé sur le portrait de Clemenceau) à l'occasion de ses rencontres avec les divers objets (Clemenceau qui pose), leur transmission au cerveau et leur traduction instantanée enfin en idées dans l'âme (Clemenceau tel qu'il apparaît dans la conscience d'un spectateur qui contemple le tableau de Manet), illustrent d'une façon exemplaire. Si bien que l'esprit procède de telle sorte qu'il va directement du substitut/signe à son sens, sans s'attarder à considérer pour elle-même la configuration matérielle qui peuple le papier, configuration qui n'est qu'un ensemble d'indicateurs qui infléchissent instantanément l'attention selon une règle intériorisée, un code mental, vers l'objet. (Et comme vous le dites, il faut faire violence à cette tendance spontanée, feindre que l'on a affaire à une composition abstraite pour pouvoir voir enfin le tracé pour

lui-même). C'est à cause de sa dissemblance et de son statut de simple outil que le substitut/image est dépassé vers sa fonction : faire voir autre chose.

Or il est possible que, tel quel, le paradigme linguistique ne convienne pas à définir l'image extérieure. A la différence du signe qui n'attire l'attention que pour la détourner immédiatement vers autre chose, comme les signes linguistiques et les signalisations routières, de l'image/copie dont le seul rôle est de se faire oublier pour permettre de reconnaître et de considérer son modèle, comme le font le reflet dans le miroir, la photographie d'identité et le catalogue de vente (Gadamer), l'image montre son modèle dans l'acte de la contemplation. L'objet ne se donne que selon l'acte même de percevoir son image, c'est-à-dire ici l'acte de suivre le tracé sur l'image par le regard, ce qui augmente par là-même la prégnance ontologique de la configuration picturale comme telle. Si, comme le veut le paradigme linguistique, l'on glisse systématiquement sur le plastique pour tomber, selon un code, dans le sens, alors ce sens est essentiellement une notion générale et peut en droit être dit sans modification aucune dans d'autres signes et images/signes. Il est de toute évidence difficile de définir, dans le cadre de l'approche cartésienne, la différence entre une bataille de Dürer et une bataille de Paolo Uccello. L'importance de l'élément plastique que je défends ici ne signifie que ceci : l'image ne donne pas à voir ce qu'elle signifie par code mental, mais dans une sorte de *révélation*. Beaucoup d'éléments dans une image renvoient certes à un code mental qu'il faut maîtriser pour les comprendre, la composition dans son ensemble exige toutefois, non pas un coup d'œil qui déchiffre, mais une posture de contemplation qui reconstitue le code de l'image à même l'image. L'image serait —pour reprendre un mot de Michel Foucault— un message qui est à lui-même son propre code. C'est pour cette raison que l'on s'attarde devant une image, que l'on en garde un souvenir. Autrement il suffirait de prononcer le mot " bataille " ou " tempête "... L'image n'est ni pure identification cognitive ni pure composition abstraite, ni non plus ensemble de taches d'encre sur du papier. Si l'objet est visé, mais *dans* et *selon* l'image, ceci signifie que l'image est option sur la semblance de l'objet, option qui apparaît dans le tracé et sur le papier. Et les images audiovisuelles qui ne semblent fonctionner que par identification cognitive immédiate n'échappent pas à cette règle : une image cinématographique est toujours marquée par les interactions avec les autres images, l'angle de la prise ou la musique qui l'accompagne, et l'effet d'instantanéité qui transfigure une image télévisuelle est inséparable du direct ou de la transmission par webcam, c'est-à-dire de la nature du médium, qui lui collent pour ainsi dire à la peau. C'est pour cette raison, peut-être, que l'on ne peut vraiment pas *raconter* ou *décrire* une image, c'est-à-dire en transmettre le contenu sémantique sans savoir " en quelle langue (elle) aura été prononcée ". Et les pages célèbres où des écrivains comme Klossowski, Claude Simon et Robbe-Grillet semblent déployer devant nos regards intérieurs un tableau ou une photographie, décrivent moins le contenu d'une image que l'acte vécu de la percevoir, le tracé plastique vécu qui fait émerger l'objet dans l'encontre de la perception de son image. L'objet ne survit vraiment pas à l'acte de sa contemplation à travers et selon l'image. Il n'y a pas d'image au passé ; et

l'image-souvenir n'est que la trace (au sens où l'on parle de la trace photographique par exemple) de son expérience ayant été vécue au présent. Entre l'image et son objet, il y a donc une solidarité autre que cognitivo-mentale. C'est peut-être cette solidarité qui explique en dernier ressort la forte tendance à percevoir le semblable dans l'image, précédemment mentionnée : l'objet est semblable à son image, puisque je ne puis le voir que selon l'image. Et si je veux le voir en chair et en os, alors de deux choses l'une : soit il ne s'agira nullement d'une pratique de l'image, soit je le verrai à travers l'impression que m'a laissée son image, c'est-à-dire l'option sur la semblance de l'objet qu'elle anime.

La thèse que vous proposez, qui voit dans l'image une machine à regarder et qui la pose comme étant essentiellement de nature anamorphique, est certainement incontournable. Je souhaite seulement ajouter ceci : Si l'image est une machine anamorphique, il est possible que la pièce maîtresse de cette machine ne soit qu'un *balancier*, que l'alternative anamorphique qui gît dans toute image soit *alternance perpétuelle* ou mouvement de balancement continu entre " l'acte de projeter vers l'avant d'elle-même ce qu'elle entreprend de montrer " et sa composition plastique, chaque fois particulière —balancement qui persévère aussi longtemps que dure un regard qui la contemple ou un regard intérieur qui s'en souvient. Si bien que dans le souvenir que nous gardons d'une image et dans l'impression qu'elle nous laisse, bref dans ce que l'on a appelé la pratique de l'image, nous ne pouvons pas distinguer les deux versants de l'anamorphose, que ce souvenir ne peut être que celui d'un objet toujours donné selon son image et dans l'encontre de sa perception. Selon l'approche linguistico-cognitive, l'image est image de quelque chose qu'elle montre à travers une matière dont le sens propre et la configuration sont transparents et entièrement au service de la monstration de l'objet visée. L'approche formaliste (celle de la plupart des historiens de l'art et des experts en esthétique) voit en revanche dans toute image une composition plastique irréductible à un référent qu'on neutralise tout naturellement au moyen de ce que l'on peut appeler " une *époque* esthétique ". Ainsi un triangle comme signe linguistico-cognitif est-il toujours le même triangle (le concept de triangle, exactement comme le concept de bataille en tant que signifié du signe visuel dans l'exemple de Descartes), quel que soit son substitut plastique (fresque égyptienne, icône byzantine, image de Quattrocento ou peinture cubiste). De leur côté les formalistes n'en voient qu'une figure stylisée d'une certaine manière, sans référence et sans sens autre que purement plastique. Soit maintenant l'un des triangles isocèles qui forment les côtés de la Grande Pyramide. Il est certes un triangle isocèle " en général " (identification cognitive que ne manquera pas d'effectuer tout spectateur), mais son statut perceptif s'affirme autrement, c'est-à-dire de façon qui n'existe nulle part ailleurs que dans l'encontre contemplative de l'édifice. " La Grande Pyramide, écrit dans des pages décisives Aloïs Riegl, est bâtie de *telle sorte* que *l'œil du spectateur* ne peut observer qu'un plan unifié (la disposition, la couleur et la matière des pierres assemblées sont telles que la lumière du soleil se reflète d'une façon unie sur la surface, donnant ainsi la nette impression d'un aplats doré uniforme) d'un triangle isocèle. *La disposition* qui fait

brutalement émerger chaque côté est *telle que la perception* d'un autre espace connecté *devient impossible* " (c'est moi qui souligne). En d'autres termes, le triangle ici est triangle, mais inséparable de son *quomodo* perceptuel, tributaire de la disposition plastique de l'édifice et définitivement lié à sa contemplation. S'il est triangle, il est triangle unique, dont le sommet pointé vers le haut fait converger les rayons lumineux vers le ciel, sans connexion avec les autres triangles pourtant adjacents et il doit l'affirmer et confirmer dans l'acte (la pratique) de percevoir, et non pas à travers un code mental et cognitif. Pour ce faire, il est nécessaire qu'il s'impose, à l'exclusion des autres triangles, à et dans un éventuel regard, *un percept* ou perception toujours particulière, mais toujours survivant à quiconque l'ayant éprouvée. L'objet (le triangle ici), loin d'être uniquement corrélat d'un calcul mental ou cognitif d'un code visuel (au sens précisé plus haut), est donc définitivement logé dans l'entre-deux balancé de la perception anamorphique.

André Malraux raconte —comme je l'ai laissé entendre au début du texte—que Clemenceau aurait été mécontent à la vue de son portrait fraîchement exécuté par Manet, et que cette colère aurait eu comme cause —et là Malraux a tout à fait raison— que l'image est plutôt tableau de Manet que portrait de Clemenceau, ou bien portrait de Clemenceau (puisque c'est Clemenceau " qui fit entrer *Olympia* au Louvre "), mais seulement dans le tableau et selon le tableau. C'est peut-être là l'une des leçons majeures de l'impressionnisme et, plus tard, du postimpressionnisme, qui ont montré que le tableau-fenêtre cher à Alberti, qui ne laisse voir autre chose que lui qu'en se faisant ouverture discrète et transparente, n'est pas l'essence de l'image. Ils ont montré également que la tempête peut avoir lieu sur la surface de la toile et dans le tracé coloré. Mais les choses étaient ainsi avant Alberti. L'exemple de l'architecture visuelle égyptienne, me semble-t-il, le montre. Et une discussion de la manière dont l'image épiphanique se faisait jour dans l'icône byzantine clarifierait encore mieux ce point.

Note

*Je souscris à votre schéma qui pose l'existence d'une idée en l'âme correspondant à cette image cérébrale, avant sa transformation par association mentale en idée représentant l'objet. Mais, pour me faciliter la tâche, j'ai fait comme si l'idée de l'objet dans l'âme répondait directement à l'image formée sur le cerveau.

