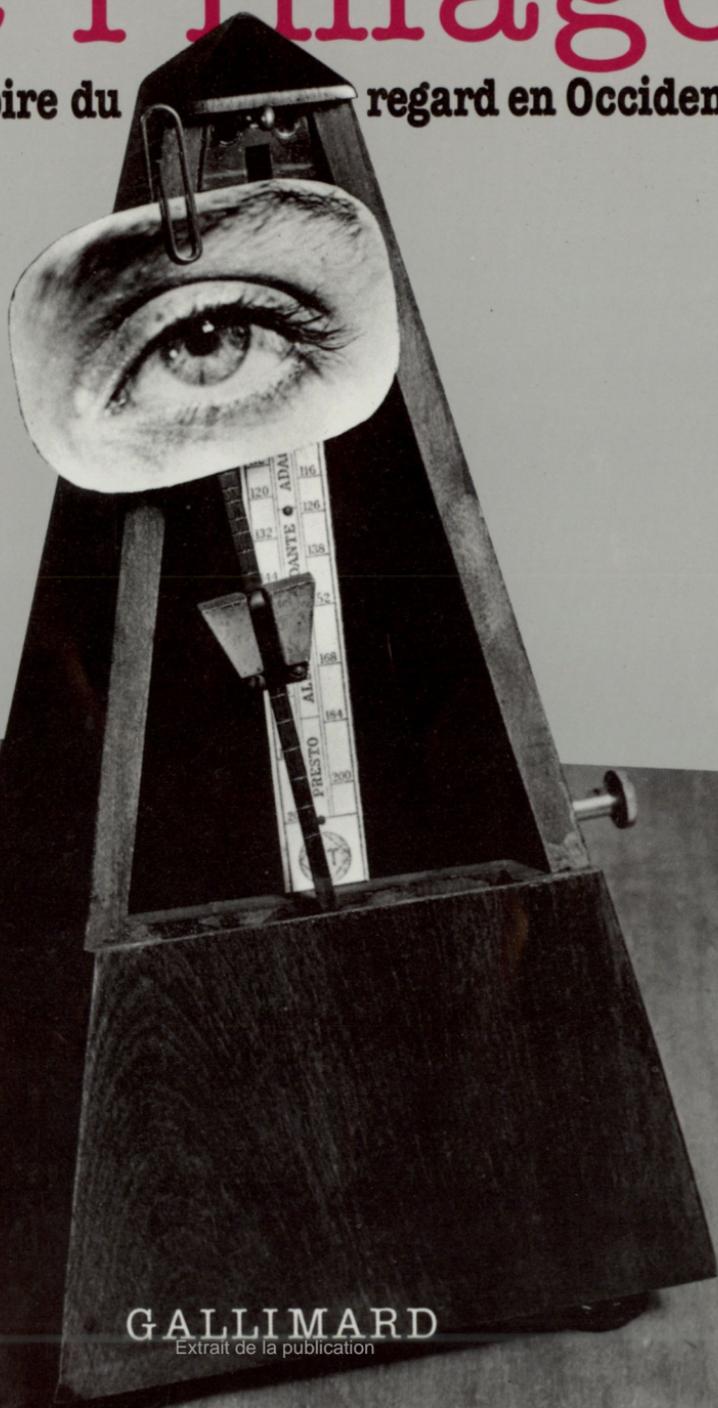


Régis Debray

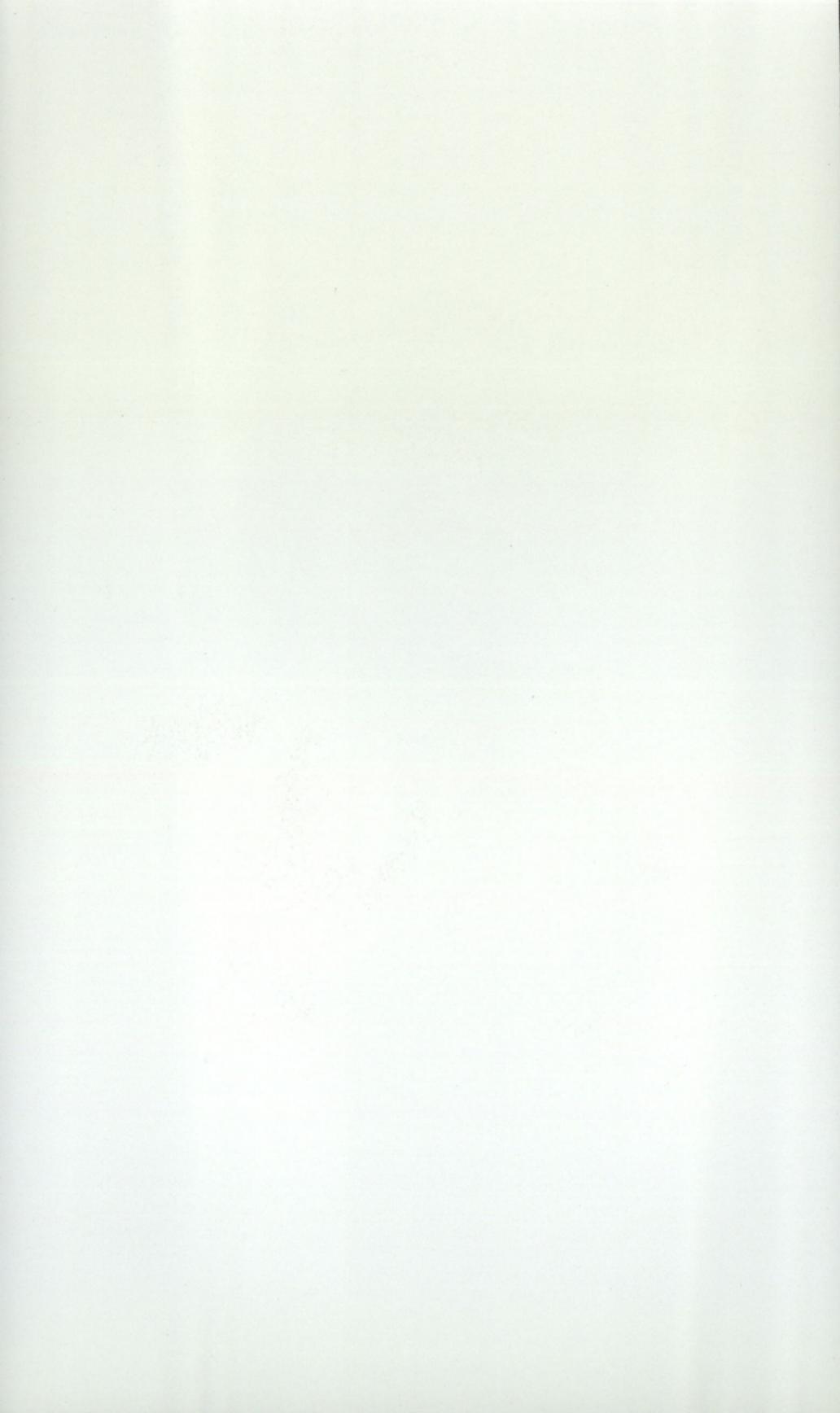
Vie et mort de l'image

Une histoire du regard en Occident



GALLIMARD

Extrait de la publication



REMERCIEMENTS

Ce livre est né d'innombrables fréquentations (voyages, vertiges, visionnages, écoutes et lectures) et d'un vieux souci solitaire. Je ne puis remercier aucune institution, française ou étrangère, universitaire ou autre, d'un quelconque soutien. Ma gratitude va aux Éditions Gallimard et aux personnes qui, bénévolement, m'ont éclairé ou encouragé dans mon travail : Serge Daney au premier chef ; Daniel Bougnoux, professeur en sciences de la communication à l'université de Grenoble ; Anne-Marie Karlen, pour la théologie de l'image ; Christian Ferry, producteur exécutif, Catherine Bertho-Lavenir, historienne des télécommunications, Claude Léon, ancien président de la Commission supérieure technique du cinéma français, René Cleitman, producteur, et Véronique Cayla, directrice de la vidéothèque de Paris, pour les chapitres concernant la vidéosphère, Louis Évrard, qui a guidé de près la confection du texte. Et, bien sûr, Pierre Nora qui ne m'a pas seulement aidé de toute sa perspicacité, mais qui a bien voulu accueillir cette enquête dans sa collection.

AVANT-PROPOS

Un empereur chinois demanda un jour au premier peintre de sa cour d'effacer la cascade qu'il avait peinte à fresque sur le mur du palais parce que le bruit de l'eau l'empêchait de dormir. L'anecdote nous charme, nous qui croyons au silence des fresques. Et nous inquiète vaguement. Sa logique nous nargue, et pourtant ce merveilleux réveille au fond de nous une suspicion assoupie : comme une histoire intime moins perdue qu'oubliée, menaçante encore. Mais de si loin. La Chine, après tout, l'Autre de l'Occident... Ces insomnies ne sont pas de chez nous.

Mais de qui nous vient ce conseil : « Il fait grand bien aux fiévreux de voir des peintures représentant fontaines, rivières et cascades. Si quelqu'un, la nuit, ne peut trouver le sommeil, qu'il se mette à contempler des sources et le sommeil viendra »? De Leon Battista Alberti, le grand architecte de la Renaissance florentine ¹. Un homme d'ici, de ceux qui ont défini l'idéal humaniste. Voilà qui est plus compromettant. Ainsi, le raisonnable du xv^e siècle croyait encore assez en ses images pour les entendre. L'eau peinte qui dérangeait le Chinois apaisait le Toscan. Dans les deux cas de figure, une présence traverse la représentation; la fraîcheur de l'onde contemplée passe dans le corps contemplatif. L'eau des fon-

1. *De Re aedificatoria*, Livre IX, 4 (1452). Voir Paul-Henri MICHEL, *La Pensée de L.B. Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 493.

taines n'est pourtant pas bénite. Du vu au voyant, en dehors des espaces liturgiques et de tout lien sacramentel, le regard assure une communication des substances. L'image fonctionne comme médiation effective. Comment cela a-t-il été possible? Et qu'y a-t-il de changé dans notre œil pour que l'image d'une source ne puisse plus nous désaltérer, ni celle d'un feu nous réchauffer?

Ces questions sont peut-être moins anodines qu'il n'y paraît. Deux anecdotes, oui. Mais qui remuent en nous de très anciens vertiges. Spectre, reflet, double ou sosie continuent d'entretenir, non plus la terreur, mais un tenace halo d'équivoque. Comme si l'incertain statut de l'image n'en finissait pas de faire vaciller nos plus hautes certitudes.

Certes, fébriles, nous préférons l'aspirine à la vue d'une marine. Nos images saintes ne saignent plus ni ne pleurent. Si nous leur parlons encore à mi-voix, seuls, dans la pénombre, c'est par mégarde. Nous ne croyons plus vraiment que la statue de sainte Geneviève protège Paris et que la Majesté de Conques guérisse de la lèpre et des hémorroïdes. Nous ne voilons plus les miroirs quand il y a un mort à la maison, de peur de partir avec lui, comme jadis à la campagne, et planter des épingles dans la photo de mon ennemi n'est plus une façon utile de tuer le temps. Sauf pour les illuminés, les effets d'image tendent à tomber dans le domaine commun : bonnes mœurs et mauvaises influences. Pornographie et télévision. Ils passent, si l'on veut, de la compétence des théologiens à celle des préfets et des ethnologues aux magistrats, c'est-à-dire du surnaturel à la régie des espaces communs. La puissance agissante de l'image a-t-elle pour autant perdu son mystère? Il y a toute apparence que non.

Sans doute, notre œil est-il devenu assez agnostique, ou saturé, pour lorgner les plafonds de la Sixtine sans rougir devant des nudités qu'un pape « reculotteur », jadis, avait cru devoir couvrir d'un caleçon. Sans doute, plus personne ne demande parmi nous que les nus de Boucher soient descen-

musée des Beaux-Arts de Téhéran. Nous brocardons à notre aise ces arriérés. En oubliant que leurs réflexes furent les nôtres jusqu'à hier au soir. Et qu'à Paris, ce matin, des chrétiens ont posé des bombes dans un cinéma parisien pour détruire un écran sacrilège et aveugler les yeux tentés par l'ultime tentation du Christ. Ces déplacements, ces retours, ces croisements de la foi optique, nous sentons bien que l'immobile psychologie du fanatisme ne nous en donnera pas la clé.

Qu'elles soulagent ou ensauvent, qu'elles émerveillent ou ensorcellent, manuelles ou mécaniques, fixes, animées, en noir et blanc, en couleurs, muettes, parlantes – c'est un fait avéré, depuis quelques dizaines de milliers d'années, que les images font agir et réagir. Certaines, qu'on appelle « œuvres d'art », se donnent complaisamment à contempler, mais cette contemplation ne détache pas du « drame de la volonté », comme le voulait Schopenhauer, parce que les effets d'images sont souvent dramatiques. Mais si nos images ont barre sur nous, si elles sont par nature en puissance de quelque chose d'autre qu'une simple perception, leur capacité – aura, prestige ou rayonnement – change avec le temps. Nous voudrions interroger ce pouvoir, repérer ses métamorphoses et ses points de rupture. L'histoire de « l'art » doit ici s'effacer devant l'histoire de ce qui l'a rendu possible : le regard que nous posons sur les choses qui représentent d'autres choses. Histoire pleine de bruit et de fureur, parfois racontée par des idiots, mais toujours lourde de sens. Rien n'y est joué d'avance, car l'emprise qu'ont sur nous nos figures varie avec le champ de gravitation où les inscrit notre œil collectif, cet inconscient partagé qui modifie ses projections au gré de nos techniques de représentation. Ce livre a donc pour objet les codes invisibles du visible, qui définissent très naïvement et pour chaque époque un certain état du monde, c'est-à-dire une culture. Ou comment le monde se donne à voir à ceux qui le regardent sans y penser. S'il nous est impossible de

voir totalement notre voir, puisque « rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié », du moins voudrions-nous repérer quelques *a priori* de l'œil occidental. La succession ordonnée et discontinue de nos naïvetés. Les contrastes entre nos postures de croyance visuelle, dont la dernière en date nous fait tenir le sage chinois pour un fou, et Alberti pour un gogo. Et peut-être deviner le rire gêné qu'inspirera, d'ici un siècle ou deux, le regard de crédulité candide que notre temps soi-disant incrédule pose sur ses écrans.

Tâche démesurée et gageure périlleuse. Il ne m'échappe pas qu'il y a de l'outrecuidance à vouloir chevaucher époques, styles et pays – combien de territoires déjà on ne peut mieux labourés. On ne ramasse pas une gamme infinie de formes expressives dans une poignée de catégories unificatrices sans prêter le flanc aux hommes de l'art. Quelle que soit l'ampleur de la documentation réunie, et, ici ou là, le pointilleux de l'enquête, l'immensité du sujet jointe aux incompétences de l'auteur expose au déprimant reproche d'essayisme. Plus encore si on a voulu donner au tracé d'un chemin de rigueur des allures de promenade, parfois baroque. La médiologie de l'image a toute l'ambiguïté d'une démarche située au croisement de plusieurs avenues où je n'ai guère de titres à m'avancer : l'histoire de l'art, l'histoire des techniques, et celle des religions. C'est la fatalité où se trouve prise la naissance de toute problématique inédite, qu'elle ne puisse s'opérer qu'à l'intérieur de ces mêmes disciplines établies et des catégories anciennes qui lui font obstacle et dont elle entend précisément montrer les insuffisances. Mais il suffit parfois d'un léger décentrement des perspectives pour faire lever, là où se dressaient de trop grandioses réponses, une petite et nouvelle question. Si cette leçon tirée du passé n'autorise en rien ces quelques hypothèses, encore bien incomplètes, du moins peut-elle leur servir d'excuse.

LIVRE I

Genèse des images

Chapitre I

LA NAISSANCE PAR LA MORT

Il faut bien un jour ouvrir la porte d'ombre,
s'avancer vers les premiers degrés, chercher
une lumière pour se reconnaître dans des
ténèbres si anciennes que la chair humiliée en a
déjà l'habitude.

MICHEL SERRES

La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie. La plastique est une terreur domestiquée. Il s'ensuit que plus la mort s'efface de la vie sociale, moins vivante est l'image, et moins vital notre besoin d'images.

Pourquoi, depuis si longtemps, mes congénères tiennent-ils à laisser après eux des figures visibles sur des surfaces dures, lisses et délimitées (quoique la paroi paléolithique soit bosselée et sans contours, et le cadre du tableau un fait assez récent)? Pourquoi ces glyphes, ces gravures et ces dessins rupestres, pourquoi ces volumes érigés, cromlechs, bétyles, acrolithes, colosses, hermès, idoles ou statues humaines? Pourquoi, en somme, y a-t-il image plutôt que rien? Acceptons un moment de n'en rien savoir et franchissons la porte d'ombre.

Racines

La source n'est pas l'essence, et le devenir importe. Mais toute chose obscure s'éclaire à ses archaïsmes. Du substantif *archè*, signifiant à la fois raison d'être et commencement. Qui recule dans le temps avance en connaissance.

Ce voyage aux sources de l'image, commençons-le avec les moyens du bord : nos pauvres yeux, nos pauvres mots.

Sépultures de l'Aurignacien et tracés d'ocre sur des os, – 30 000. Compositions rayonnantes de Lascaux : un homme à la renverse, à tête d'oiseau, un bison blessé, des chevaux fuyant sous des flèches, – 15 000. Insistant retour, durant

des millénaires, du symbolisme conjoint de la fécondité et de la mort : la sagaie-pénis face à la blessure-vulve. Cadavres bariolés de l'âge du bronze, congelés dans le sol de l'Altaï, crânes aux orbites rehaussées d'hématite, – 5 000. Mastabas memphites et hypogées de Haute-Égypte, avec leurs sarcophages aux grands yeux peints, au mur les barques de l'au-delà et les offrandes de vivres, – 2 000. Tombes royales de Mycènes, avec leurs marques funéraires en or, – 1 500. Fresques pimpantes de vie des nécropoles étrusques, – 800. Cortèges des pleureuses de la première céramique grecque, à la même période. Fresques de Pluton et Perséphone dans la tombe du roi Philippe de Macédoine, – 350. Bas-reliefs des sépultures romaines. Catacombes chrétiennes. Nécropoles mérovingiennes du VI^e siècle, avec leurs fibules cloisonnées d'or en forme d'oiseaux. Châsses à ossements, reliquaires du haut Moyen Âge. Gisants de bronze du XI^e siècle, masques de cuivre doré du XIII^e, dalles funéraires, statues tombales de Blanche de Champagne, papes et saints agenouillés des tombeaux renaissants. Abrégeons la litanie des clichés. C'est un constat banal que l'art naît funéraire, et renaît sitôt mort, sous l'aiguillon de la mort. Les honneurs de la tombe relancent de place en place l'imagination plastique, les sépultures des grands furent nos premiers musées, et les défunts eux-mêmes nos premiers collectionneurs. Car ces trésors d'armes et de vaisselle, vases, diadèmes, coffrets d'or, bustes de marbre, mobiliers de bois précieux, n'étaient pas proposés au regard des vivants. Ils n'étaient pas entassés au fond des tumulus, pyramides ou fosses pour faire joli mais pour rendre service. La crypte, aussitôt refermée, était interdite le plus souvent d'accès – et néanmoins remplie des matières les plus riches. Nos réservoirs d'images, à nous modernes, s'exposent à la vue. Étrange cycle des habitats de mémoire. Comme les sépultures furent les musées des civilisations sans musées, nos musées sont peut-être les tombeaux propres aux civilisations qui ne savent plus édifier de tombeaux. N'en ont-ils pas le faste architectural, le prestige, la protection

vigilante, l'isolement rituel dans l'espace civique? Mais en Égypte, à Mycènes ou à Corinthe, les images déposées à l'abri devaient aider les trépassés à poursuivre leurs activités normales, tandis que nous devons interrompre les nôtres pour visiter nos mausolées. Interruption tardive du souci tout pratique de survivre que nous avons baptisée Esthétique.

Après l'album, le dictionnaire. Si l'étymologie ne fait pas preuve, elle indique. Latin d'abord. *Simulacrum*? Le spectre. *Imago*? Le moulage en cire du visage des morts, que le magistrat portait aux funérailles et qu'il plaçait chez lui dans les niches de l'atrium, à l'abri, sur l'étagère. Une religion fondée sur le culte des ancêtres exigeait qu'ils survivent par l'image. Le *jus imaginum* était le droit réservé aux nobles de promener en public un double de l'aïeul¹. Un *homo multarum imaginum*, chez Salluste, c'est un homme qui compte beaucoup d'ancêtres de haute lignée. Donc beaucoup de statues funéraires au-dehors, portant bien haut le nom de sa *gens*. *Figura*? D'abord fantôme, ensuite figure. Voudra-t-on voir là un lugubre assombrissement de la vie lumineuse de l'Hellade? Tournons-nous alors vers les Grecs, cette culture du soleil éprise de la vie et de la vision au point de les confondre : vivre, pour un ancien Grec ce n'est pas, comme pour nous, respirer, mais voir, et mourir, perdre la vue. Nous disons « son dernier soupir », mais eux « son dernier regard ». Pire que castrer son ennemi, lui crever les yeux. Œdipe, mort vivant. En voilà bien une esthétique vitaliste. Plus que l'égyptienne, assurément. Surprise : ici aussi, le trépas gouverne. *Idole* vient d'*eidôlon*, qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite, image, portrait. *L'eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite

1. D'après Léon HOMO, *Les Institutions politiques romaines de la Cité à l'État*, Paris, 1927. Les historiens discutent sur la réalité d'un droit qui aurait été, d'après certains, inventé par Mommsen, mais dont on trouve cependant trace dans Polybe et Cicéron. Voir l'appendice de *Ancestral Portraiture in Rome*, par Annie Zadoks-Josephus Jitta, Amsterdam, 1932.

la figuration plastique. L'image est l'ombre, et ombre est le nom commun du double. Aussi, comme le note Jean-Pierre Vernant, le mot a-t-il trois acceptions concomitantes : « image du rêve (*onar*), apparition suscitée par un dieu (*phasma*), fantôme d'un défunt (*psyché*)¹ ». Ainsi du malheureux Patrocle apparaissant en songe à Achille endormi. C'est donc un terme tragique, et bien connu des tragédiens. Eschyle : « Le taon meurtrier qui persécute Io n'est autre que l'*eidolon* même d'Argos. » Euripide, dans *Alceste*, le met dans la bouche de son époux veuf, Admète, qui supplie les sculpteurs de lui restituer sa femme vivante : « Figuré par la main d'imagiers habiles (*tektonôn*), ton corps sera étendu sur mon lit; auprès de lui, je me coucherai, et l'enlaçant de mes mains, appelant ton nom, c'est ma chère femme que je croirai tenir dans mes bras, quoique absente : froide volupté sans doute²... » Les céramistes athéniens représentent parfois la naissance de l'image sous les espèces d'un guerrier miniature qui se dégage de la tombe d'un guerrier mort au combat, la plus belle des morts³. L'image attesterait alors le triomphe de la vie, mais un triomphe conquis sur, et mérité par, la mort. Et qu'on ne croie pas que l'ordre du symbole ait plus pure origine que celui, plus grossier, de l'imaginaire. Le cadavre leur fait un terreau commun. Signe vient de *séma*, pierre tombale. *Séma chéein*, chez Homère, c'est élever un tombeau. Le signe auquel on reconnaît une sépulture précède et fonde le signe de ressemblance. La mort comme sémaphore originel paraît bien loin de nos modernes sémiologie et sémantique, mais grattez un peu la science des signes, et vous exhumerez la terre cuite, le grès sculpté et le masque d'or. La statue, cadavre stable et levé, qui, debout, salue de loin les passants – nous fait signe, notre premier signe. Sous

1. Jean-Pierre VERNANT, « Naissance d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 110.

2. EURIPIDE, *Alceste*, vers 348.

3. François LISSARAGUE, *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987. Voir également de F. LISSARAGUE et A. SCHNAPP, « Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers », in *Le Temps de la réflexion*, 2, 1981.

Régis Debray

Vie et mort de l'image

Une histoire du regard en Occident

L'image a toujours eu barre sur les hommes, mais l'œil occidental a une histoire et chaque époque son inconscient optique. Notre regard fut magique avant d'être artistique. Il devient à présent économique.

Il n'y a pas d'image en soi. Son statut et ses pouvoirs ont varié au gré des révolutions techniques et des croyances collectives. C'est la logique de cette évolution surprenante qu'on a voulu ici suivre à la trace, depuis les grottes ornées jusqu'à l'écran d'ordinateur. En réconciliant, par une démarche médiologique, les approches matérielle et spirituelle du monde de l'art, trop souvent exclusives.

L'ère des images n'aura-t-elle été qu'une brève parenthèse entre le temps des « idoles » et celui du « visuel » où nous sommes entrés ?

La mise au jour des codes invisibles du visible dissipe en tout cas quelques mythes tenaces, tels que « l'histoire de l'Art » ou « la Civilisation de l'image ». En entrant dans la vidéosphère, avec le saut décisif du cinéma à la télévision et bientôt avec la révolution numérique, c'est sans doute aussi à « la société du spectacle » qu'il nous faut dire adieu.

À Régis Debray, on doit déjà une étude sur les faits de médiation et de transmission du verbe : Cours de médiologie générale (1991).

Man Ray : "Objet à détruire".

Photo collection L.Treillard © ADAGP / Man Ray Trust, 1992.



92-XI

A 72816

ISBN 2-07-072816-1

140 FF tc