

du sujet. Dans l'échange de regards avec le masque et le visage peint, il s'agissait au contraire d'un rituel qui, en mettant le spectateur en relation avec les dieux, les ancêtres ou les autres membres d'une communauté, lui conférait une identité sociale. Aussi ne saurait-on déduire ni déchiffrer aucune conception de l'image qui soit fondée d'un point de vue anthropologique en prenant uniquement appui sur l'analyse du « regard-miroir ». Celui-ci a davantage servi, en effet, à l'exercice d'un contrôle social élaboré sur les modèles fournis par les rôles et les fonctions établis.

L'image numérique

Aujourd'hui, à l'ère des médiums numériques, parler d'un médium-support ne semble plus guère adapté à la situation. Face à un médium qui s'est lui-même désincarné, on assiste à la dissolution du lien physique entre l'image et son médium, alors qu'il fondait encore, jusqu'au tirage photographique, la règle de tout dispositif analogique. Dans le cas des images numériques, ce lien est en tout cas masqué par la dissociation entre appareil de production, la « boîte noire » de l'ordinateur, et dispositif de perception, le moniteur ou l'écran. Les images numériques sont stockées de manière invisible dans le système informatique. Quelle que soit leur apparence, elles renvoient à une matrice qui n'est plus une image. Leur caractère médial s'en trouve opacifié, à la fois élargi et discontinu, au sens que peut avoir le concept mathématique de « valeur discrète ». Dans le même temps, l'image numérique est manipulée et même manipulable par son « utilisateur ». Si la photographie fut un jour « un moyen de représentation à l'aide duquel tous les autres médiums pouvaient être subsumés et analysés⁶³ », ce rôle échoit de nos jours à l'ordinateur, qui produit et « traite » des images au moyen de codes digitaux. Les images sont générées dans un hyper-médium dont les informations abstraites se différencient des médiums traditionnels tout autant que les banques de données contemporaines se distinguent des produits concrets de l'industrie culturelle. La question est

donc de savoir s'il peut y avoir un concept historique des médiums qui sache également rendre compte des dispositifs numériques. Cette éventualité est contestée par de nombreux théoriciens de la culture numérique, qui refusent toute comparaison d'un tel mode de production avec les médiums qui l'ont précédé⁶⁴.

Si le concept de médium est donc remis en question, la notion même d'image n'est pas épargnée non plus. Pouvons-nous encore parler de la même façon de l'image et faire comme s'il était toujours licite de la rapporter à un sujet qui exprime à travers elle sa relation au monde ? Mais si la compréhension de l'image se fait incertaine, ce n'est pas seulement du côté du médium : c'est aussi du côté du corps, dès lors qu'on s'accorde à lui reconnaître, conjointement à l'existence traditionnelle, une perception traditionnelle. Ce qui est une autre question. Ce monde virtuel que nous évoquons prétend nier en effet toute analogie avec le monde empirique et faire fonctionner l'imagination par des impressions transcorporelles, même si de telles impressions demeurent elles-mêmes paradoxalement liées à nos modes endogènes de perception. L'utopie du « cyber-espace » exploite le désir d'une transcendance qui conduirait au-delà de l'espace physique, un désir dont Margaret Wertheim a montré, dans son histoire culturelle de l'espace, qu'il ne datait pas d'hier⁶⁵. Pourtant, on a vu naître, sur la question du rôle qui demeure imparti au corps dans l'activité de perception des images numériques, autant de confusion que dans le débat sur la persistance de leur caractère médial. Entre corps et médium, on a l'impression d'assister en l'occurrence à une lutte jouée d'avance, à l'avantage de l'hyper-médium numérique. Dans cette perspective, l'histoire de l'image, telle qu'elle a été pratiquée jusqu'ici, serait donc arrivée à son terme, comme serait elle-même achevée toute histoire de l'image qui aurait encore un sens à nos yeux. Car comment pourrait-on encore écrire une histoire de cette sorte, sinon sous la forme d'une archéologie des images ?

Mais quiconque suit avec assez d'attention le débat aura un tout autre sentiment. Lorsque Lev Manovich prétend que « l'image au sens traditionnel n'existe plus », on peut lui rétorquer que ce « sens traditionnel » a été

soumis de tout temps à une dynamique historique qui n'a jamais cessé de le modifier. Et Lev Manovich est lui-même forcé d'admettre que dans l'installation vidéo, on voit se dessiner entre corps et image « une nouvelle relation » qui prend à nouveau le corps en considération. Il reconnaît également qu'en règle générale nous continuons « d'avoir les yeux fixés sur une surface plane rectangulaire » qui s'ouvre comme une fenêtre « dans l'espace de notre corps⁶⁶ ». Ainsi la représentation de l'image demeure-t-elle toujours rattachée à l'écran. Pour Éric Alliez, la relation classique « entre image, sujet et objet » est abolie dans l'image de synthèse. Pourtant, cette « dépendance ontologique de l'image à l'objet », que le réalisme s'est employé à manifester, n'a jamais été qu'une des variantes dans l'éventail des images historiques – et en aucune façon la règle générale. La photographie moderne a déplacé notre attention vers une histoire des images qui ne les jugeait plus exclusivement à l'aune de leur ressemblance avec le réel. Au terme de son analyse, Éric Alliez accorde tout de même à l'image numérique de pouvoir « se mesurer et prendre place parmi toutes les images ». L'« image virtuelle » (mais qu'est-ce au juste qu'une image virtuelle ?) ne ferait finalement rien d'autre, selon lui, que de nous faire prendre conscience de la « richesse virtuelle » de notre imagination endogène⁶⁷.

La prétendue crise du corps suppose, comme le confirme Éric Alliez, une norme du corps naturel qui est cependant dictée par une phénoménologie arbitraire. Il en va de même de certaines catégories comme « le réel » ou « l'image », dont on a tout pareillement décrété qu'elles étaient caduques à seule fin d'en conclure avec plus d'éclat à la nouveauté de la situation actuelle. Cette stratégie, on la voit encore plus nettement à l'œuvre quand il est question de « l'analogie », dont on prend solennellement congé comme si elle avait toujours constitué l'unique finalité de la production des images. Pourtant, on n'aura jamais vu autant d'analogie (entre l'image et le monde) que dans la photographie moderne. Raymond Bellour parle de l'analogie supportée par l'image comme d'« une quantité avant tout variable [...] – sa puissance de ressemblance et de représentation⁶⁸ ». Comme la ressemblance, de son côté, n'est rien d'autre qu'une idée, elle n'a jamais cessé

d'être redéfinie au cours de son histoire. « La nature s'étend avec l'analogie, elle se (re)définit, aussi, par l'analogisable⁶⁹. » Ce qui était « analogisable » ou reproductible – et ce qui ne l'était pas – a été assujéti à une dynamique historique. Aussi Bellour affirme-t-il que notre usage de l'image numérique est autre que ce que sa structure technologique pourrait suggérer : même « l'image de synthèse reste liée à ce qu'elle figure, quelles que soient les conditions de formation et d'apparition de la figure⁷⁰ », ce qui veut dire qu'elle a toujours partie liée avec le spectateur et ses désirs d'images, qui vont de l'impression sensorielle tactile ou de la métaphore mystique à l'espace hyperréel et aux simulations produites par les modèles scientifiques.

Mais il est vrai qu'on ne saurait contester ainsi la nouveauté de l'image de synthèse. Ce qui importe en revanche, c'est de lui ménager, dans l'histoire de l'image, une place qui sache également tenir compte du spectateur et de ses modes de réception. Dans son essai sur « l'image discrète », Bernard Stiegler a frayé une voie dans ce sens⁷¹. « *L'image en général* n'existe pas. [...] L'image mentale est toujours le *retour* de quelque image-objet, sa *rémanence* », elle est « trace et inscription » des images que nous transmettent les médiums contemporains. À ce titre, l'image numérique servirait elle aussi à analyser objectivement le visible et à le ramener à une synthèse subjective. Les images produites par numérisation, par calcul binaire, génèrent en nous d'autres images mentales que celles qui les ont précédées. À chaque fois qu'une crise est intervenue dans les rapports de l'homme avec les images, cela a toujours eu pour effet d'en modifier ensuite décisivement la perception. « Par son développement, la technique qui interrompt un état de choses en impose un autre. » L'examen des « nouvelles formes d'« analyse objective » et de « synthèse subjective » du visible » que propose Bernard Stiegler est éclairant à ce propos. Traditionnellement, on plaçait la technique des images du côté de l'analyse, tandis que leur perception ressortissait à une activité de synthèse : par synthèse, nous produisons une image mentale, tandis que l'analyse nous donne une idée de la technique médiale qui nous l'a transmise. Mais ce dualisme ne saurait suffire,

car il existe aussi, dans le système actuel des dispositifs de production d'images, une synthèse technique, opérée par la machine, que le spectateur doit prendre en compte et qu'il intériorise à son propre usage. De même, on peut relever du côté du spectateur, en plus de la croyance spontanément suscitée par l'image analogique – la « croyance dans le *ça a été* » de l'image (la synthèse) –, une lecture analytique des médiums et de leurs conditions techniques, « un certain savoir technique intuitif des conditions de production des images », qui le plonge dans une nouvelle forme d'intelligence et d'usage de l'image. C'est précisément ce qu'on observe à nouveau aujourd'hui, nous dit Bernard Stiegler. « La technologie analogico-numérique des images ouvre l'époque de l'appréhension analytique de l'image-objet. [...] *L'évolution de la synthèse technique* implique *l'évolution de la synthèse du spectateur*. [...] Autrement, les nouvelles images-objets vont engendrer de nouvelles images mentales ». La numérisation ouvre la possibilité de nouveaux savoirs de l'image, conclut l'auteur.

En envisageant les choses ainsi, on pourra, je crois, trouver un fondement anthropologique à notre expérience contemporaine de l'image et l'intégrer à son tour dans une histoire universelle de l'image. Seulement, il faudra veiller à ne pas appliquer un tel raisonnement de manière trop schématique. On n'aura pas attendu l'invention des technologies numériques pour mettre en œuvre une déconstruction de l'image et de la vérité d'analogie qu'elle recèle : toutes les avant-gardes artistiques du *xx^e* siècle s'y sont en effet employées. Qu'il nous suffise de rappeler ici les procédés de collage et de montage (notamment le montage d'images et de médiums hétérogènes sur un seul et même support) pour y reconnaître une pratique analytique de la perception dont les arts plastiques ont su depuis longtemps tirer profit, en se dégageant résolument de la simple image visuelle. Les *mass media* auront également pris leur part à l'ébranlement de la « croyance dans l'image », en lui substituant la fascination pour une mise en scène qui fait ouvertement étalage de ses effets et finit par créer sa propre réalité visuelle. La technique vidéo, tout distincte qu'elle soit des procédés de numérisation, a produit elle aussi, dans le cas de l'image en mouvement, une forme historique hybride qui a favorisé la décons-

truction de l'image filmique. Ce que l'image numérique promet se trouvait donc déjà mis en œuvre dans la pratique du spectateur moderne : il serait arbitraire, par conséquent, de vouloir l'isoler des autres médiums de l'image. Puisque l'image numérique s'est si fortement imposée dans les domaines de la photographie, du cinéma, de la télévision et de la vidéo, le regard que nous lui prêtons est un regard d'emblée « intermédial ».

Les images techniques sous l'œil de l'anthropologie

Il est encore d'usage, à propos des images techniques, d'en décrire le processus de production plutôt que de les considérer dans le contexte du dialogue médial qu'elles insituent avec un spectateur qui projette sur elles ses désirs d'images, tout en faisant à leur contact de nouvelles expériences dans le domaine du visible. Ce qui contrarie un tel déplacement de perspective, ce sont les habituels schémas de pensée qui décrètent, comme le fait notamment Vilém Flusser dans ses écrits, que les images techniques représentent un tournant radical dans l'histoire : selon cette thèse, la modernité aurait opéré une rupture définitive avec la tradition iconique des produits manufacturés usuels (le « fait main » des artisans et des artistes)⁷². Mais une autonomie de cette sorte ne date pas d'hier. On a su depuis fort longtemps satisfaire le désir de reproductions fidèles par des procédés techniques anonymes qui se passaient de toute intervention humaine, puisque le regard ne pouvait être autre chose, en définitive, qu'un regard de spectateur. En lieu et place de la *mimésis* habituelle, on s'est donc mis à réclamer une garantie technique de ressemblance. Le doute portant sur la fiabilité des images, qui allait de pair avec la croyance dans leur efficacité, fut l'impulsion anthropologique qui suscita l'invention de dispositifs techniques de production d'images qui ne pouvaient se tromper, car ils étaient basés sur des automatismes.

Par exemple, il est paradoxal que ce soit justement le corps qui ait généré des techniques susceptibles de garder trace de sa présence autrement