

THIERRY LEFORT

Professeur agrégé en Arts plastiques

Académie de Rennes

<thierry.lefort@ac-rennes.fr>

L'image du plasticien

Le titre de cette intervention exhibe une référence, qui est aussi un hommage, au livre d'Ernst Kris et d'Otto Kurz intitulé *L'image de l'artiste*¹. Cet ouvrage interroge la place de l'artiste dans la société et le mythe qu'il génère, sa singularité et sa perception par la communauté dans laquelle il vit et travaille. Cette analyse porte notamment sur les processus d'identification à une communauté artistique et de distinction par rapport à d'autres communautés. Même s'il y aurait quelque chose à dire sur le mythe actuel du plasticien, qui a relayé, tout en l'adaptant, celui de l'artiste maudit qui prévalait au début du vingtième siècle, nous renverserons ici la proposition en portant l'attention davantage sur l'image que sur la place sociale du plasticien ou de l'artiste².

La notion d'image a une résonance particulière chez le plasticien, entendez par là l'artiste qui travaille sur les matériaux et les dispositifs pour produire des formes susceptibles d'être appréhendées visuellement. À l'heure où elle ambitionne de n'être plus que numérique pour céder aux promesses de technologies dont la nouveauté s'essouffle, l'image constitue pour le plasticien à la fois l'objet de sa réflexion et le lieu de focalisation de son activité, y compris dans les résistances qu'elle lui oppose. Devant l'importance de l'enjeu, il est des questions dont on ne peut faire l'économie :

quels peuvent être à la fois la définition et le statut de l'image, et quelles conséquences cela a dans le registre des arts plastiques et visuels? Quelle est la spécificité du rapport qu'entretient le plasticien à l'image par rapport à toute autre personne ayant elle aussi affaire à la production ou à l'utilisation d'images?

Anthropologie

Le terme d'anthropologie mérite quelques explications, dans la mesure où c'est une question centrale, à la fois dans l'intitulé de cet exposé et dans le champ d'application de ce numéro sur l'image. L'anthropologie, c'est étymologiquement la science de l'humain, et par conséquent de l'ensemble de la culture. Dans le registre des sciences humaines, le vingtième siècle a vu émerger un grand nombre de courants de pensée auxquels on ne peut rester insensible car ils renouvellent notre rapport non seulement à la question du savoir et de la connaissance, mais aussi l'ensemble de notre rapport à la culture, au langage, à la technique, au désir et aux autres. De par le crédit dont bénéficiaient depuis des siècles l'étude du langage, de la pensée, de l'écriture, de la langue, de la parole et du discours, la linguistique constitue l'un des fondements incontesté de l'an-

thropologie contemporaine. Le *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure en a été le point de départ dans la mesure où l'auteur de ces cours a tracé une voie qui a inauguré la compréhension du fonctionnement structural du langage par-delà la diversité des langues. Mais la linguistique nous conduit à penser que le réel n'est pas totalement objectivable puisque quelque chose lui résiste toujours qui oblige à envisager d'autres modalités rationnelles que le langage comme principe d'explication de l'humain. La sociologie, en révélant les fonctionnements implicites et singuliers qui sous-tendent l'organisation de toute communauté humaine, nous fournit les clés du fonctionnement du social dont la langue constitue un épiphénomène. Au-delà de l'inventaire descriptif des variations toujours possibles, rapportables à la variété des milieux socio-économiques, des conditions historiques ou géographiques de tel ou tel groupe social, une partie de la réflexion sociologique focalise son attention sur des questions relatives à ses propres conditions d'existence, mettant en évidence la nature dialectique de l'échange à l'intérieur duquel la communication n'est rien sans l'altérité qui la fonde. De la même manière, la psychanalyse a permis de mieux saisir ce fonctionnement cognitif implicite qui conditionne le moindre de nos choix et le moindre de

nos décisions, décelables au-delà même des manifestations conscientes dans lesquelles elles s'inscrivent.

Parler d'anthropologie, et donc prendre l'être humain pour objet de science, ne peut pas consister à plaquer sur les faits de culture une grille d'analyse simplement inspirée de la rigueur et des méthodes héritées des sciences de la nature. Cela nécessite et exige de poser l'hypothèse que l'humain a un mode de fonctionnement et une rationalité implicites qui lui sont propres et qui fonctionnent à notre insu, indépendamment de la conscience qu'on a de leurs mécanismes (fort heureusement d'ailleurs !). C'est à la fois relever le défi que la complexité est explicable et admettre que l'être humain peut faire l'objet d'explications qui relèvent à la fois des sciences humaines, en tant qu'il participe de l'humanité, et des sciences de la nature en tant qu'il participe, sans s'y réduire, au règne de l'animalité³. Produits de l'activité intellectuelle humaine, les sciences humaines ont ceci de particulier qu'elles sont elles-mêmes régies par les processus d'analyse dont elles rendent compte. C'est ce qu'on appelle, dans l'épistémologie des sciences humaines, la circularité anthropologique⁴. Les sociologues ont depuis longtemps, et pour des raisons internes à la discipline, pris conscience « socio-analytiquement » de l'impact sociologique de leur présence en tant que sociologue, c'est-à-dire en tant qu'observateur et en tant que tiers, au sein d'une communauté sociale. Toute image, en tant que produit et objet d'échange, atteste de la singularité historique d'un mode d'organisation spécifique des relations sociales. À ce titre, elle peut contribuer à mettre en évidence les notions d'identité et de responsabilité sociales telles qu'elle y sont instituées et distribuées. De la même manière, les philosophes, dans le cadre des théories de la connaissance, se sont aussi intéressés à la question de l'objectivation des processus d'objectivation dans le registre de la logique, c'est-à-dire la conscience qu'on a qu'on ne peut parler du langage sans avoir recours au concept. Pour le psychanalyste, l'image n'est aussi qu'un épiphénomène d'une modalité rationnelle plus vaste, qui fait intervenir des notions de refoulement, de plaisir, de satisfaction, de contrainte et d'auto-habilitation de son propre désir,

et dont l'image finalement n'est qu'une des manifestations possibles.

L'artistique

Avant d'entrer dans le détail de la question de l'image, je voudrais encore présenter la place qu'occupe l'artistique au sein de la perspective anthropologique à laquelle je fais référence⁵. L'artistique se définit comme étant l'ensemble des aspects de la réalité auxquels, en tant qu'être humain, l'artiste est confronté dans sa pratique. C'est l'art en tant qu'il relève à la fois de la représentation, de la technique et de sa problématique plastique, des conditions sociales et historiques dans lesquelles il produit, et enfin de la dimension psychanalytique, qui rend compte de sa motivation, de son plaisir mais aussi de son autocensure et de ses refoulements. De ce point de vue-là, l'artistique couvre l'œuvre d'art en tant qu'elle s'inscrit dans son intégralité dans le champ des sciences humaines.

De l'image...⁶

Plutôt que de faire l'inventaire érudit d'un ensemble d'images, de procéder à une classification d'images diverses et variées sur un même sujet ou à l'examen systématique d'un corpus pour illustrer tel ou tel aspect d'une question qui trouve ailleurs son fondement, nous allons essayer de focaliser notre attention sur ce qu'est l'image, indépendamment de ses contenus possibles. C'est, d'une certaine manière, commencer par s'intéresser aux processus pour ensuite pouvoir en saisir les enjeux et mieux en maîtriser les usages. Par cette analyse, et avec l'œil du plasticien, il s'agit en somme de faire apparaître les principes en cause dans la construction de l'image. Si nous insistons pour faire le point sur la définition de l'image, c'est avant tout pour sortir de l'implicite et ne pas prendre *a priori* l'image pour quelque chose d'évident. Les sciences ont en commun de questionner les apparences. Or, l'image semble être une évidence tellement indiscutable que de nombreuses personnes, y compris ceux dont c'est précisément l'objet d'étude, ne jugent pas nécessaire d'en donner une définition précise. Il

nous semble au contraire que si l'on veut savoir précisément de quoi il est question lorsqu'on parle d'image, il importe de définir préalablement les limites de ce concept. Plutôt que de cacher l'arbre par la forêt et d'abonder dans le sens de la diversité des images existantes, il y a une réelle réflexion à mener sur les processus constitutifs de l'image, et c'est en cela que peut nous aider la déconstruction à laquelle je vous invite. Il ne s'agit pas d'opter arbitrairement pour une définition de l'image parmi toutes celles existant déjà. Il s'agit plutôt de procéder à une déconstruction de cette notion d'image à l'aide des différentes sciences qui composent l'anthropologie dans la mesure où l'image, en tant que tel, ne constitue pas *a priori* un objet scientifique. Il faut se rappeler que l'image n'a rien d'universel : certaines sociétés s'en privent et trouvent d'autres richesses dans des faits que nous négligeons. L'image n'a rien, non plus, d'incontournable : il existe d'autres moyens pour exprimer ses idées ou pour rendre compte de la réalité, de ses émotions, d'une pensée, etc. Mais dès lors que l'on recourt à l'image, on fait appel à un type de dispositif spécifique, et il y a des paramètres qu'on doit nécessairement prendre en compte. Il nous importe donc méthodologiquement de « désubstantialiser » l'image, c'est-à-dire vider l'image de sa *substantifique moelle*, non pas pour en faire une entité abstraite et spéculer ensuite sur ce quelle devrait être, mais véritablement pour comprendre les différents processus qui la composent.

L'objectif de cette déconstruction est de faire en sorte que ce qui est en jeu d'un point de vue technique, par exemple, ne puisse pas être mis au compte d'une rationalité sociologique, linguistique ou psychanalytique, et inversement. C'est le propre de l'analyse que de procéder à un découpage, ce qui implique notamment de désolidariser des phénomènes qui apparaissent toujours étroitement imbriqués dans la réalité. C'est un processus artificiel, à savoir que cette abstraction, permise notamment par la pensée, produit une mise à distance avec le concret qui est, par définition, inaccessible au langage. Par la pensée, on n'a pas accès à la chose, mais à la construction mentale qui nous permet d'en parler, aux facultés qui nous permettent d'agir sur elle, de la situer ou de la juger. Qu'est ce que

l'image, sinon un ensemble complexe de réalités que chacun appréhende selon des approches propres à sa discipline? Si l'historien y voit quelque chose, le sociologue et le psychanalyste d'autres choses, que l'artiste y projette encore une autre hypothèse d'intelligibilité que nous allons tenter d'explicitier.

La question même de l'image en tant que concept est aussi une question d'appropriation. Chacun, d'une manière ou d'une autre, essaie de donner de l'image sa propre définition. La tendance pluridisciplinaire, que l'on peut qualifier de consensuelle, est moins une opération scientifique que politique. C'est ce qui consiste à dire que l'image est la somme de tout ce qu'en disent les différentes sciences, les différentes institutions et les différentes personnes qui les représentent. Mais ça me semble contradictoire avec une perspective scientifique, l'identité et l'unité d'une science n'étant pas d'abord fondées sur un consensus mais sur la spécificité et l'autonomie de son objet.

Pour y voir plus clair dans ce mythe du mot « image », il faut accepter au préalable d'évacuer un certain nombre de sens qui, selon nous, ne sont que des métaphores et contribuent à brouiller les pistes. Nous préférons ainsi évacuer les acceptions de type : « image mentale », « image de soi », « image rétinienne », « image sonore »... pour lui donner un contour plus précis et pouvoir sortir d'un flou qui ne doit rien à l'art. Si l'on ne prend pas cette précaution, on ne sait plus si on est dans l'ordre du naturel ou du culturel, si on est dans le langage, la psychologie, la technique ou l'usage social. L'anthropologie en tant que science implique une certaine rigueur dans l'emploi des termes. Il ne s'agit pas de nier l'importance de la polysémie dans le langage, mais simplement, dans une visée explicative, de faire en sorte de définir précisément ce dont on parle. Qu'est ce qu'une image? Quelles sont les conditions d'existence de l'image? J'emprunte à Philippe Bruneau sa définition de l'image ainsi que quelques-unes de ses conclusions : « Image : un ouvrage dont la fin est de produire de la représentation, qu'elle soit figurative ou non »⁷.

L'image suppose donc d'abord une technicité. Cette définition permet de recentrer l'image sur sa réalité technique qui a pour finalité de produire de la

représentation, c'est-à-dire produire du visible. Fabriquer une image, c'est mettre en place de façon très concrète la manière dont on donne à voir quelque chose. S'il n'y a pas d'image indépendamment de cette production, beaucoup de sens métaphoriques du mot « image » cèdent utilement la place au bénéfice de l'analyse. Philippe Bruneau dissocie ensuite dans l'image le schème d'une part, et le thème d'autre part. D'un côté le schème, c'est-à-dire la technique, la manière dont l'image va s'inscrire matériellement, et de l'autre côté tout ce qui est figuré et qu'il appelle le thème. L'image est donc avant tout un produit de l'intelligence technicienne de l'humain, qui fait appel pour son contenu à la fois à la représentation, à la technicité, à une inscription dans le social et qui a à voir aussi avec les mécanismes psychologiques. Si la définition de l'image ressortit à la technique, il isole trois catégories d'images⁸ selon qu'elles relèvent d'une thématique qui a à voir avec la représentation, le social ou l'éthique.

Image et représentation : « l'image d'évocation »

On a souvent limité l'image à sa dimension de représentation. Ceci dit, ce n'est pas une raison pour le négliger. Il y a effectivement cette notion d'évocation dans la mesure où l'image évoque soit directement des formes, couleurs, soit elle évoque des éléments reconnaissables de la réalité, avec notamment le dessin ou la photographie. Elle peut évoquer aussi, à un niveau d'abstraction supplémentaire, la pensée dans la mesure où l'image peut aussi contenir de l'écriture, et donc représenter le langage. Il importe de distinguer l'image de son référent, comme certains artistes l'ont déjà fait, à l'instar de René Magritte dans un tableau qui s'intitule la trahison de l'image, et que l'on reconnaît à sa mention : « Ceci n'est pas une pipe ». L'objet peint n'est pas l'objet, de même que le mot n'est pas la chose. Il y a une distance entre ce qui est dit ou représenté et la chose qui fait l'objet de cette représentation

Le social dans l'image, les usages de l'image : « l'image de convocation »

C'est envisager l'image dans le sens où elle est l'objet d'une appropriation, d'une négociation, d'une diffusion, d'un échange, d'un partage, d'une communication ou au contraire d'un refus de communication. On peut convoquer ici tous les concepts et la méthodologie de l'analyse sociologique, articulés autour de ces deux faces de la personne sociale que sont d'une part la multiplicité de nos appartenances qui définit ontologiquement notre identité sociale, et d'autre part l'ensemble des rôles que nous assumons déontologiquement et qui définit notre responsabilité sociale. L'image peut être l'un de ces vecteurs, comme c'est de plus en plus le cas dans le cadre d'une société dite « de l'image » et dont on ne sait s'il est question d'une représentation de soi ou de l'impact de toute la chaîne de la production graphique sous le terme de médias.

Image et éthique : « l'image de provocation »

L'image montre parfois pour mieux cacher, révéler en même temps qu'elle cache, ou ne cache que pour mieux révéler. C'est assumer en partie l'héritage de Freud et de la psychanalyse que d'affirmer que la production d'image procède aussi de cette dialectique du manifeste et de l'inconscient dans la registre de la nonlété. La production d'image n'y échappe pas et il existe à ce sujet une littérature abondante depuis un certain *souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*.

Ces différents thèmes possibles de l'image relèvent chacun d'une explication distincte. En ce qui concerne le schème, c'est-à-dire la façon de mobiliser nos compétences techniques pour produire de l'image, il apparaît qu'on peut toujours s'y prendre de différentes manières pour parvenir à nos fins. Et ce qui fait la substantialité des supports, c'est précisément cette relative indifférence à la nature du

document lorsque l'information prime sur la manière dont elle produite techniquement. Mais il n'en demeure pas moins que chaque procédé technique va finalement donner un type d'image spécifique, en apposant notamment ses marques de fabrique caractéristiques dans l'image. C'est à l'intérieur de ce champ que le plasticien a un regard, une analyse et une manière de faire spécifiques qui le distinguent de l'historien et du sociologue, du psychanalyste et du critique, ou encore du sémanticien et du rhétoricien de l'image.

Image et esthétique plastique

Et l'esthétique plastique dans tout ça ? La question de savoir si c'est beau ou pas beau est un questionnement qui, pour un plasticien, n'est pas de l'ordre de l'esthétique. On est dans le registre du jugement de valeur, de l'appétence, ou de la subjectivité. L'esthétique plastique n'est pas à situer dans le registre de l'appréciation, de la valorisation, du « beau » mais au contraire dans l'analyse des éléments constitutifs de l'image. C'est que la technique en tant qu'elle se prend elle-même pour objet, de manière à mettre en évidence ses composants « matériologiques » ou ses propres dispositifs. La dimension plastique est une des visées possibles, néanmoins toujours facultative. Il y a une grande quantité d'images qui sont produites dans un but descriptif, informatif, mais qui réduisent à sa plus stricte expression la dimension de l'esthétique plastique.

Historiquement, les artistes, dès lors qu'ils ont été affranchis par la photographie de cette exigence de reproduction du réel, ont pu opérer un retour sur la peinture ainsi que dans tous les domaines des arts visuels pour focaliser leur attention sur les composants mêmes de l'œuvre... parfois même jusqu'au formalisme. La terminaison en « isme » du terme formalisme en cristallise d'ailleurs l'excès, comme en attestent par exemple les écrits de Clement Greenberg dans les années 50 aux États-Unis. Il n'en demeure pas moins la nécessité d'une affirmation des spécificités de l'image en tant que produit technique. La visée plastique

porte son attention sur les deux aspects qui constituent la technique, à savoir les moyens et les fins, c'est-à-dire à la fois les matériaux et les dispositifs dont elle questionne l'utilité et la finalité. L'analyse plastique, qu'elle provienne aussi bien du plasticien en tant que producteur, que de l'exploitant, qu'on appelle aussi le regardeur, le consommateur d'images, ou tout simplement l'observateur, est une attention portée aux qualités sensibles des matériaux et aux rythmes propres aux différents dispositifs, chacun choisis pour leurs spécificités.

Ce qui a pour conséquence qu'on ne peut réduire l'œuvre d'art à sa dimension plastique, puisque l'artistique embrasse l'intégralité des effets de la pratique plastique avec la représentation qu'elle soit médiatisée ou non par le langage, avec la dimension sociale et historique de l'humain, et avec sa dimension psychanalytique. Dans l'analyse plastique de l'image, les matériaux et les dispositifs constitutifs de l'image n'ont pour autre objectif que de s'affirmer eux-mêmes. Pour être concret, s'il s'agit d'une photographie, la plasticité de l'image c'est la prise en compte du cadrage, qui fait que l'image avant d'être une la photo d'un sujet prend conscience qu'elle produit un découpage de la réalité pour l'inscrire dans le champ rectangulaire du viseur puis du tirage photographique. Autre composant plastique, c'est l'incidence de la lumière sur le sujet photographié. La dimension plastique de l'image en photographie ne réside pas d'abord dans la nature du sujet photographié mais davantage dans la manière dont le sujet s'insère dans son environnement, les textures, les conditions d'éclairage, le mouvement, la vitesse d'obturation et le temps d'exposition...

La citation emblématique de la visée plastique pourrait être la célèbre phrase de Maurice Denis : « Un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁹ ». Pour séduisante et synthétique qu'elle soit, cette assertion ne nous satisfait pourtant pas complètement, outre le fait que son auteur ne se soit pas particulièrement illustré dans le sens d'une prise de distance avec le mimétisme à laquelle elle invite. Cette phrase, pour être comprise, doit être resituée dans

le contexte historique qui l'a produit, à la veille du XX^e siècle. De notre point de vue actuel, le problème est que la dimension plastique n'y est envisagée que dans le rapport à la représentation. Paradoxalement, alors qu'elle suggère en apparence de dépasser la figuration, cette phrase réduit l'analyse plastique à une chromatique, c'est-à-dire là encore à un point de vue figuratif d'une certaine manière, sans considération pour le geste, les matériaux et les dispositifs. L'objet de la production plastique est un jeu sur le processus de l'analyse technique qui est au cœur de la production de l'image. C'est la raison pour laquelle on parle de performance endocentrique, à savoir que la production plastique est centrée sur elle-même, la production de l'œuvre intègre et tient compte de ses propres conditions d'émergence. L'image pour le plasticien, c'est un laboratoire, c'est le lieu de tous les possibles, l'occasion d'une expérimentation et d'une réflexivité. Mais le travail que l'artiste expose n'est pas proprement parler de l'expérimentation, mais le résultat de choix consécutifs à des hypothèses ou à des découvertes fortuites qui ont été exploitées. L'expérimentation a éventuellement lieu dans son atelier, mais l'image qu'il donne à voir est le résultat d'un choix manifeste.

L'art du vingtième siècle a passé en revue de manière relativement systématique l'intégralité des composants constitutifs de l'œuvre de manière explicitement différenciée. Le paradoxe est tel que le grand public a beaucoup de mal à comprendre l'art postérieur à l'impressionnisme parce qu'il attend toujours de l'art qu'il lui fournisse des images, alors que la peinture, par exemple a cédé cette fonction sociale de reproduire la réalité, les portraits et les paysages à la photographie qui le faisait avec une économie de moyens et de temps. La peinture s'est mise à montrer la peinture. Vous noterez qu'il y a une dimension très voisine de la pédagogie dans cette attention systématique que porte l'esthétique plastique aux manières de faire. L'enseignement consiste à mettre en évidence des dissociations auxquelles procède la science pour rendre compréhensibles des phénomènes qui apparaissent toujours imbriqués dans la réalité. Une des difficultés de l'enseignement vient du fait qu'elle

utilise des images qui n'ont pas été faites pour être des illustrations de problèmes théoriques. Aucune œuvre ne peut être réduit à sa dimension d'exemplarité pédagogique, sauf à tomber dans un pédagogisme outrancier en produisant des travaux illustratifs, avec ce risque d'une certaine sécheresse en ce qui concerne les autres dimensions de l'artistique que nous évoquions plus haut.

La figure plastique est précisément l'image en ce qu'elle est l'objet d'une attention réflexive, dirigée sur elle-même. Ce qui n'exclut pas au contraire qu'elle soit par ailleurs pratiquement efficace. La dimension plastique n'est qu'une des visées possibles de l'image, compatible avec les exigences pratiques de visibilité ou de représentation de l'image et leurs échos notamment magiques. Si vous voulez porter l'attention du «regardeur», comme on dit depuis Duchamp, sur tel ou tel aspect technique de l'image, encore faut-il que votre propos soit clairement perceptible. Puisqu'on ne peut pas tout dire en même temps, il faut faire des choix : si on veut mettre en évidence les transformations opérées par telle ou telle technique dans la production d'image, il ne faut pas en même temps se focaliser sur la dimension plastique et exclure totalement la dimension pratique et la dimension magique des couleurs, des rythmes dans la composition, formes, des matériaux, techniques d'assemblage, etc. Le motif du plasticien, au double sens de figure et de motivation, et par voie de conséquence son rapport à l'image, ne sont pas ceux du scientifique : son objectif n'est pas de l'ordre de l'explication mais avant tout de l'ordre du faire.

Culte et destruction de l'image

S'il existe pour l'artiste différentes manières d'être confronté à la question de la manipulation de l'image et des différents éléments qui la constituent, de quelles manières l'artiste plasticien peut-il être confronté à la question du culte et de la destruction de l'image ? C'est ici qu'interviennent ces autres dimensions de l'artistique que sont les incidences de la représentation, de la sociologie et de la psychanalyse sur l'image techniquement produite.

De l'hommage à l'irrespect

Le culte de l'image, pour l'artiste, c'est d'une certaine manière cet hommage et ce respect qui font qu'il ne va pas oser attenter à l'image, pour l'admirer parfois jusqu'au fétichisme. La complexité du problème tient ici au fait que l'image se place dans le cadre relationnel au point parfois de se substituer totalement aux interactions et mouvements de communication, soit parce que l'image fait exister par projection quelqu'un ou quelque chose dont la personne ne peut se débarrasser ou au contraire lui permet d'accomplir un meurtre symbolique qu'il estime nécessaire pour exister en tant que personne détachée d'une ombre, d'une filiation, d'une responsabilité implicites. Reléguée au statut de document, l'image n'est considérée ici pour ce qu'elle révèle du fonctionnement structural des deux faces de la personne, c'est-à-dire des rapports ontologiques constitutifs de l'identité sociale et déontologiques constitutifs de la responsabilité sociale. Le culte de l'image révèle une forme de culte de la personne qui se réalise à travers l'image et qui, par conséquent, traduit une forme d'aveuglement devant l'image. Cet aveuglement occulte la technicité de l'image qui n'est ici qu'incidente au profit exclusif des interactions relationnelles qu'elle rend visibles. Dans le fait de s'approprier une image, de la revendiquer, de lui manquer de respect ou au contraire de rendre hommage aux personnes dont elle actualise virtuellement la présence, on peut parler d'iconodolie, c'est-à-dire d'une fascination pour l'image, voire dans certains cas plus extrêmes, d'iconolâtrie. Ce type pathologique de rapport à l'image relève de la psychiatrie, laquelle ne considérera ici l'image que comme l'un des lieux de manifestations possibles d'un dysfonctionnement plus global.

Inhibition et destruction

Le culte et la destruction de l'image peuvent aussi avoir une dimension cathartique, dont il revient notamment à la psychologie et à la psychanalyse d'expliquer les mécanismes que l'image

a précisément pour fonction d'occulter derrière l'évidence de ses apparences. Par la destruction de l'image et derrière la violence de l'iconoclasme, il peut s'agir aussi de faire le deuil d'une perte. Le plasticien peut aussi faire de cette destruction et de cette violence apparentes un point de départ à son travail. Cette volonté d'anéantissement se retrouve dans la déchirure, le bris, l'incinération, ou toutes autres formes de destruction. La destruction peut même mettre en évidence la dépendance du plasticien à l'égard de l'image. Pour que cette destruction puisse être «utile», elle ne saurait par conséquent être totale. Les traces deviennent alors des vestiges nécessaires à la mémoire de la violence du geste, faute de quoi il n'y a ni évocation ni prolongements possibles. Car détruire, c'est aussi prendre à corps le risque du chaos, du ratage, de l'irréversible et finalement du rien, du néant. Pour être productive, la destruction doit avoir plastiquement pour fin autre chose qu'elle-même, afin de pouvoir inaugurer par là une nouvelle création, au-delà de la réparation, et qui donne du sens tant à la destruction à cette manière de la compenser dans une nouvelle production.

Conclusion

L'image, en tant qu'elle s'insère dans une artistique, s'inscrit intégralement dans le champ des sciences humaines. Elle relève d'une explication sémantique dans le rapport à ce qu'elle représente. Elle relève aussi d'une explication technique et plastique dans la mesure où elle est un produit ouvragé. Elle peut faire l'objet d'une explication sociologique dans la mesure où toute image est produite dans un contexte socio-historique précis et fait l'objet d'échanges et de négociations y compris du point de vue de ses composants techniques. L'image est, enfin, susceptible d'être l'objet d'une explication de type psychanalytique puisqu'elle est un des lieux possibles d'une manifestation de cette dialectique entre autocensure et habilitation qui conditionne le moindre de nos actes et de nos décisions, y compris dans le simple rapport à l'interprétation de l'image. On l'aura compris, la question est moins celle de l'image dans sa matérialité, supposée être

objective, que celle de la construction méthodologique d'un rapport à l'image qui procède d'une analyse anthropologique. Ainsi l'image du plasticien se distingue donc de celle du philosophe, de celle du théoricien, de celle du sociologue, de l'historien, ou encore de celle du psychanalyste ou du critique... lesquelles peuvent toutes coexister au sein de la même image à condition d'admettre que chacun finalement, au-delà les ressemblances matérielles, ne parle pas de la même chose ! En effet, ce qui est en jeu ici n'est pas la matérialisation concrète et objective d'une image, mais authentiquement la construction rationnelle d'un rapport à l'image et de sa relativité anthropologique. Il en découle que l'attention plastique est l'un des aspects de la pratique artistique, mais qu'il n'est pas le seul possible. Si l'artistique n'est pas réductible à la plastique, l'image n'est pas non plus réductible à l'artistique. Ils ont des interactions, il y a des zones de recouvrement partielles, mais ils ne se superposent pas. L'important à nos yeux était de différencier ces différents aspects qui apparaissent toujours amalgamés dans la moindre de nos images qu'une pluralité cohérente d'analyses anthropologiques a précisément pour objectif de dissocier, pour finalement mieux en révéler la riche complexité.

Références

- Balut Pierre-Yves, Bruneau, Philippe, *Magie 1-2*, Mémoires d'archéologie générale, Supplément à la Revue Ramage, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1997.
- Bruneau, Philippe, *De l'image*, in Revue Ramage n°4, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1986, p. 249 – 295.
- Cassirer, Ernst, *Logique des sciences de la culture*, Édition du Cerf, Paris, 1991.
- Gagnepain, Jean, *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*, Anthropologiques n°5, Peeters, Louvain-la-neuve, 1994.
- Jongen, René-Marie, *René Magritte, ou la pensée imagée de l'invisible*, Facultés Universitaires Saint Louis, 1994.
- Kris, Ernst et Kurz, Otto, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, Rivages, Paris, 1979.
- Le Coq, Sophie, *Raisons d'artistes, essai anthroposociologique sur la singularité artistique*, Collection Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2002.

Notes

1. Kris, Ernst et Kurz, Otto, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, Rivages, Paris, 1979.
2. Ce qui, au contraire, fait l'objet de l'ouvrage de Sophie Le Coq, *Raisons d'artistes, essai anthroposociologique sur la singularité artistique*, Collection Logiques sociales, L'Harmattan, Paris, 2002.
3. Gagnepain, Jean, *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*, in Anthropologiques n°5, Peeters, Louvain-la-neuve, 1994 ainsi que Gagnepain, Jean, *Du vouloir dire, traité d'épistémologie des sciences humaines*, t. 1 : Du signe, de l'outil, Pergamon Press, Paris, 1982. t. 2 : De la personne, de la norme, Livre et communication, Paris, 1991. Un numéro spécial de la revue Le Débat lui sera consacré prochainement. La parution est prévue pour l'automne 2005.
4. Laisis, Jacques, *Quel «Méthode» pour les sciences humaines ?* in Anthropologiques n°6, Peeters, Louvain-la-neuve, 1995.
5. Balut, Pierre-Yves, et Bruneau, Philippe, in *Magie 1-2*, Mémoires d'archéologie générale, Supplément à la Revue Ramage, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1997.
6. Bruneau, Philippe, Article *De l'image*, in Ramage n°4, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1986, p. 249-295.
7. Philippe Bruneau, «De l'image», in Revue Ramage n°2, Publications de l'Université Paris IV – Sorbonne, Paris, 1984.
8. Idem
9. Art et Critique, 23 et 30 Août 1890, repris dans Théories, 1912, in Du symbolisme au classicisme p. 42 et 33.