

L'effet paradoxal des images

Gilles Thérien

Volume 4, numéro 3, printemps 1994

Questions sur l'éthique au cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001037ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001037ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Thérien, G. (1994). L'effet paradoxal des images. *Cinémas*, 4(3), 57–72.
<https://doi.org/10.7202/1001037ar>

Résumé de l'article

À partir d'une étude de la fonction imaginaire chez l'homme comme étant la conjonction de deux principes, l'un passif, la mémoire, et l'autre actif, l'imagination, cet article montre comment, dans le domaine des images fabriquées, ce qui définit l'imaginaire collectif vient prendre progressivement la place de l'imaginaire individuel. L'effet paradoxal des images est de priver l'individu des siennes, la salutation des médias visuels d'images n'engageant pas l'imagerie individuelle, mais plutôt une action.

L'effet paradoxal des images

Gilles Thérien

RÉSUMÉ

À partir d'une étude de la fonction imaginale chez l'homme comme étant la conjonction de deux principes, l'un passif, la mémoire, et l'autre actif, l'imagination, cet article montre comment, dans le domaine des images fabriquées, ce qui définit l'imaginaire collectif vient prendre progressivement la place de l'imaginaire individuel. L'effet paradoxal des images est de priver l'individu des siennes, la saturation des médias visuels d'images n'engageant pas l'imagerie individuelle, mais plutôt une action.

ABSTRACT

Starting with a study of the human imaging function as the conjunction of two principles, one of which, memory, is passive while the other, imagination, is active, this article shows how, in the domain of fabricated images, what defines the collective imaginary progressively replaces the individual imaginary. The paradoxical effect of the images is to deprive the individual of her or his own images since saturation by visual media images involves not individual imagery but rather action.

J'ouvre mon poste de télévision au canal météo. J'y vois une carte de l'hémisphère nord-américain avec des zones ennuagées qui couvrent certaines régions et des lignes qui m'indiquent les crêtes de haute ou de basse pression. Un montage vidéo me permet de voir la progression des divers systèmes alors que le retour du ruban magnétique me ramène à la case départ. Une présentation soignée m'explique les divers mouvements du temps, les

périodes de soleil ou de pluie. Je peux ensuite vérifier les prévisions pour le reste de la journée, pour la nuit et les deux ou trois jours qui viennent. L'analyse internationale du temps me permet de savoir qu'il fait plutôt mauvais à Paris et très beau à Tombouctou. Bien au chaud chez moi, je connais tout du temps qu'il fait et je ne suis pas obligé de me mettre le nez dehors, ni même de regarder par la fenêtre pour trouver une confirmation de ce que j'ai déjà vu. Et, si je le faisais et que je voyais des nuages dans le ciel, je saurais qu'ils vont se dissiper au cours de l'après-midi et que le soleil réapparaîtra pour me donner une fin d'après-midi ensoleillée. La nuit, toujours sous l'influence de la leçon de météo, je peux me lever et ne pas regarder par la fenêtre parce que je sais que c'est nuageux, qu'il s'agit d'une nuit sans lune, etc. Tous les matins, je m'attends à ce que le monde confirme ce que la météo m'a déjà si bien fait voir. Cette expérience que chacun de nous a faite, un jour ou l'autre, est riche d'enseignements sur le pouvoir des images. En même temps, ce qui est en jeu est si peu controversé que je peux partir de cet exemple pour montrer comment l'image s'installe dans nos vies et quel rôle elle y joue.

Les images de la télévision dans notre exemple sont d'une grande simplicité mais aussi d'une grande efficacité. Elles me montrent ce qu'était l'état du temps, ce qu'il est maintenant et ce qu'il deviendra à court terme dans une démarche où je ne peux que reconnaître la plausibilité du propos. L'image se substitue à la réalité, puisque cette dernière est, en grande partie, inexistante. L'image ancre mon souvenir, remplace le présent et oriente mon attente. Les images configurent aussi ma perception du monde extérieur. Il pleut comme l'a prévu la météo ou il neige autant qu'on l'a dit. Les images, ici, engagent la réalité et, si elles se trompent, la compréhension de l'erreur est prévue dans la notion même de probabilité qu'elles véhiculent. Il est donc très difficile d'accorder à ces images une sorte de neutralité informationnelle au titre d'un service rendu, celui de voir notre monde du point de vue de Sirius. La mise en images d'une réalité aussi ténue que le climat et ses variations quotidiennes relève déjà en quelque sorte de la réalité virtuelle vers laquelle nous allons à grands pas. Derrière ce qui est indéniablement un progrès

technique, il doit être possible d'analyser le rapport entre l'accomplissement factuel et les capacités individuelles de se donner un savoir équivalent. Dans l'exemple que j'ai choisi, l'image visuelle est gagnante : je n'ai pas le savoir ou la technologie qui me permettrait de m'en passer. Je n'ai pas et je n'aurai jamais le point de vue qu'il faut. C'est affirmer mon infériorité par rapport à une image qui traduit des données partiellement visuelles en données factuelles. C'est comme si je me promenais tout le temps avec un thermomètre qui me donnerait, instantanément et visuellement, l'état de ma température. La mise en image est de l'ordre de la création de faits nouveaux qui prennent alors place dans ma vie comme tout autre fait. J'en tiens compte et ce qui était une visualisation d'une prédiction fait maintenant partie de mes propres prévisions.

Personne ne doute de la réalité des images télévisuelles ou cinématographiques. Elles font l'objet d'une production aux règles précises et vérifiables. Qu'il s'agisse d'un média ou d'un autre, la mise en scène des images requiert un ensemble de conditions dont l'économique n'est pas la moindre. Il faut aussi ajouter à ces conditions plus matérielles qui engagent la fabrication de l'image elle-même, le goût (parfois!), l'héroïsme quand il s'agit d'aller chercher des images dans des conditions particulièrement difficiles, le point de vue humain, le sens esthétique ou encore la maîtrise du spectacle. Les images qui se retrouvent sur les écrans peuvent toutes, dans l'ensemble, être reliées à des conditions d'existence marquées par une valeur. Quand je regarde des images, même les plus quelconques, elles font partie d'un système axiologique qui garantit leur présence. Je ne peux me demander quel est leur rapport à une quelconque vérité que dans la mesure où je leur reconnais cette valeur de base qui fait d'elles de vraies images, dignes d'être vues par de multiples publics.

Pourtant, une fois vues, ces images s'effacent de ma conscience et ne pourront y être ramenées que dans des circonstances bien précises et encore dans une fragmentation qui contraste fortement avec leur caractère d'apparente solidité au moment de leur diffusion. En fait, la mémoire des images n'est pas ma mémoire mais bien cet appareil de production qui les fabrique et les met en scène. La plus formidable aliénation que nous

connaissions aujourd'hui, c'est cette objectivation technique et matérielle de la mémoire qui relègue notre propre faculté au second rang, loin derrière la précision de la source des images cinématographiques ou télévisuelles. Je ne me souviens jamais de la totalité des images, je ne retiens ici et là que des images disparates que je peux raccrocher à un événement précis, par exemple l'assassinat du président Kennedy, ou quelques images fugaces de tel ou tel film qui, tirées de leur contexte, deviennent presque des caricatures. Pourtant, quand on y songe bien, cela n'est pas très différent de ma mémoire individuelle. Tout ce dont je me rappelle réside aussi dans du fragmentaire. Il n'y a rien de plus décevant que ces théories de la mémoire qui en font une sorte de réservoir dans lequel il suffirait d'aller retrouver dans des couches plus ou moins profondes des lambeaux visuels d'une réalité passée. Non, je ne me souviens pas... si cela veut dire recourir au passé comme à une source d'archives. La mémoire, seule, isolée, est une « faculté qui oublie » comme le dit fort justement la sagesse populaire.

Si je suis capable de me rappeler des choses, des lieux, des personnes, des actions, des atmosphères, c'est que la mémoire est le lieu des activités de l'imagination, c'est-à-dire que les images que j'attribue à la mémoire sont, en fait, des produits de l'imagination régulés par le fonctionnement mémoriel. Il n'y a rien de péjoratif à ce qu'il en soit ainsi. Dans le développement des sciences cognitives, l'imagination a perdu une grande partie de son importance. Elle s'est surtout vue privée de ce qui constitue son essence même, la capacité de créer des images. Pourtant, il suffit de quelques incitations pour que mon imagination puisse commencer à produire des images dans le cadre de la mémoire qui règle l'authenticité des images à partir de leur plausibilité. C'est ainsi que je peux créer des souvenirs d'enfance à partir de mon imagination tempérée par les règles de plausibilité de ma mémoire. Je ne peux revoir l'image de telle maison de mon enfance, car je ne l'ai jamais revue depuis, ni en réalité ni en photographie. Mais, je peux revoir des portions de mon enfance en extrapolant à partir de souvenirs, de photos, de conversations familiales qui, souvent, servent à encadrer l'imagination par un exercice de mémoire collective. Cette étonnante capacité

de produire ses propres images veut dire aussi que si, pour une raison ou une autre, je paralyse ou neutralise l'activité de mon imagination, je me prive de ma vie imaginaire personnelle. Le résultat peut être la maladie qui se traduit souvent par un appauvrissement de l'imagerie, un blocage sur un registre particulier d'images généralement pauvres. Ou encore, j'abandonne les images de ma vie intérieure au profit de son objectivation médiatique. Ce phénomène devrait aller croissant puisqu'on pourra un jour consulter les archives visuelles de sa propre enfance et prendre pour de la probabilité ce qui n'était qu'une plausibilité heuristique de la vidéo-maison. Je me transforme moi-même en instance médiatique. Je vis dans un monde d'apparitions que j'apprends à reconnaître comme la norme. Je répète, jour après jour, ces actions qui me vident de mon activité imaginative personnelle. Peu de sujets y échappent.

La vie quotidienne est encombrée d'images, qu'il s'agisse des images fournies par la télévision, les journaux, les illustrés de toutes sortes, les jeux vidéos, le cinéma chez soi et même l'ordinateur. Cette situation est devenue suffisamment normale pour que personne ne se pose d'emblée la question de l'effet de la présence de ces images. Il existe parfois des moments de reprise, de doute, de questionnement. Par exemple, depuis un certain temps, on cherche à définir une relation entre les comportements individuels violents et la violence au cinéma véhiculée par la télévision. Cela ne se fait pas sans peine. Faut-il considérer que, dans le cadre de la télévision, le cinéma est le seul responsable de l'expression de la violence? On pourrait en douter. Les informations quotidiennes avec leurs lots d'images de mort, de détresse humaine, de sauvagerie gratuite ne sont-elles pas tout autant responsables de ce comportement de violence si l'on s'en tient strictement au contenu? Mais, si l'on tient aussi compte de la modalité de consommation, on peut certes se demander ce qu'il en est de l'action continue des images sur le spectateur, du bombardement d'images dont il est littéralement la victime? Et que dire des jeux vidéos? Il y a là une question de société et de culture incontournable. Une image vaut-elle mille mots? Peut-être, mais c'est d'action qu'il est de plus en plus question. Le message n'est plus seulement ce qui se dit et ce qui se montre,

mais ce que je deviens à travers mes mots et mes images, à travers l'objectivation de ma mémoire et la neutralisation de mon imagination. Comment alors retrouver contact avec ces facultés? Ne faudrait-il pas retourner en arrière, nier certains aspects du progrès technique dans la mesure où il n'est qu'un volet des activités de Big Brother? Cette tentation ne serait qu'un premier aveu de défaite. Il faut partir à la reconquête de la mémoire et de l'imagination.

Des images pour une mémoire

À quoi exactement servent les images qui se trouvent dans ma mémoire? Ne sont-elles que les dépouilles des activités passées? Ont-elles un rôle à jouer ou sommes-nous passifs devant notre écran intérieur comme devant celui du cinéma ou de la télévision? La question est importante et je l'aborde à partir d'un récit extrait du *De Oratore* de Cicéron :

On raconte que, soupant un jour à Crannon, en Thésalie, chez Scopas, homme riche et noble, Simonide chanta une ode en l'honneur de son hôte, dans laquelle, pour embellir sa manière à la façon des poètes, il s'était beaucoup étendu sur Castor et Pollux. Scopas, mû par une basse avarice, dit à Simonide qu'il ne lui donnerait pour ses vers que la moitié du prix convenu, et que l'auteur pouvait aller réclamer le reste, si bon lui semblait, à ses amis les Tyndarides, qui avaient eu la moitié de l'éloge. Quelques instants après on vint prier Simonide de sortir : deux jeunes gens se tenaient à la porte, qui demandaient avec insistance à lui parler. Il se leva, sortit et ne trouva personne. Mais dans le même moment la salle où Scopas était à table s'écroula, et cette ruine l'écrasa lui et ses proches. Comme les parents des victimes qui désiraient ensevelir leurs morts ne pouvaient reconnaître les cadavres affreusement broyés, Simonide en se rappelant la place que les convives avaient tous occupés sur les lits, permit aux familles de retrouver et d'inhumer les restes de chacun d'eux. Instruit par cet événement il s'aperçut que l'ordre est ce qui permet le mieux d'éclaircir et de guider la mémoire¹.

Ce court récit est le texte canonique de fondation de l'art de la mémoire (l'art mnémotechnique) attribué par la tradition à

Simonide². Ce que ce texte met d'abord en valeur, c'est que, pour bien se souvenir, il faut garder des images en mémoire et que, pour les bien garder, l'ordre dans lequel elles sont présentées a un rôle essentiel. Nous reviendrons plus loin sur ces questions à propos de la mémoire, mais il me semble qu'on oublie, si on porte toute notre attention à cette dernière, une autre leçon fort importante du texte qui touche aussi le registre des images. Simonide est payé pour faire un poème. Il prend comme sujet Castor et Pollux, appelés ici les Tyndarides du nom du père de Castor, Tyndare, roi de Sparte. Mais l'histoire est plus complexe que ces détails ne semblent l'indiquer. En effet, Castor et Pollux, qui sont présentés comme des jumeaux, sont des frères sans être des jumeaux au sens strict. Leur mère, Lédà, a été séduite par Zeus transformé en cygne et, la même nuit, elle a aussi conçu des jumeaux avec son mari, Tyndare. Elle aura de cette double union, quatre enfants, deux couples de jumeaux hétérozygotes dont l'un a pour père, Zeus et l'autre Tyndare. Les enfants de Lédà et de Zeus sont Pollux et Hélène tandis que ceux de Lédà et de Tyndare sont Castor et Clytemnestre. Comme il se doit, des deux frères, Pollux est immortel et Castor ne l'est pas. Les deux frères sont très liés, inséparables. Au cours de diverses aventures qui entourent l'enlèvement des filles de Leucippos dont ils sont amoureux, Pollux est blessé et Castor, tué. Pollux, qui ne veut pas être séparé de son frère, obtient de Zeus que Castor partage aussi son immortalité. Il est alors convenu que les deux passeront en alternance une journée chez les Immortels et une journée chez les Mortels. Ce n'est pas tout. Les deux frères, qu'on nomme aussi les Dioscures, sont à l'origine du signe zodiacal des Gémeaux, mettant ainsi en valeur leur gémellité paradoxale. Tous ces éléments nous conviennent à regarder ce court récit, fondateur de l'art de la mémoire, comme une histoire passablement plus complexe que l'unique démonstration de la capacité mnémonique de Simonide.

En effet, l'invitation du riche Scopas faite à Simonide est importante. Cet homme veut faire son éloge et, pour cela, il consent à payer les services d'un poète. Ce dernier écrit l'éloge mais, selon la tradition rapportée par Cicéron, il s'étend sur les jumeaux Castor et Pollux. L'information est importante. Elle permet à Cicéron de nous dire que Scopas, qui est avare, refuse

de payer la totalité de son dû en disant au poète de réclamer sa part aux dieux puisqu'une grande partie de l'éloge leur est adressée. Le texte continue en nous montrant Simonide appelé à se rendre à la porte par deux jeunes hommes qui veulent absolument lui parler. Une fois dehors, il ne trouve personne et l'immeuble où il festoyait s'écrase derrière lui. On ne peut manquer de reconnaître, dans les deux jeunes hommes, Castor et Pollux. Évoqués par Simonide, virtuellement convoqués par Scopas, ils se présentent, mais à la manière des Olympiens qu'ils sont devenus : ils donnent plus que ce qu'on demande. Ils donnent la vie à Simonide et foudroient Scopas et les siens. L'œuvre d'imagination du poète est récompensée. Son évocation des dieux n'a pas été faite en vain et les dieux répondent à qui les appellent. D'une certaine façon, Scopas évoque aussi les dieux mais sous le mode de la raillerie et dans le cadre de sa réputation d'avaricieux. La présence des dieux signifie sa mort. Un partage est fait, la vie et la mort sont distribuées. Simonide demeure vivant parce qu'il est le seul à pouvoir rendre compte de ce partage entre le monde des vivants, celui de Pollux, et le monde des morts de Castor. La présence / absence des dieux met aussi l'accent sur le doublet qui gouverne tout ce récit.

Il est difficile de ne voir dans ce texte qu'une simple affaire de mémoire. Cela équivaudrait à ne trouver du sens que pour la fin du texte. En fait, tout au long de ce bref récit, l'image de deux jeunes dieux est évoquée, puis celle de leur apparition sous une forme anthropomorphe ; ensuite, la foudre, ou quelque autre phénomène naturel s'abat sur la salle où a lieu le banquet. Simonide reçoit le cadeau de sa propre vie, don plus précieux qu'une quelconque rétribution, et il se trouve chargé, pour les parents ou amis des défunts, de la mission de reconstituer la scène dont il a été magiquement exclu. En somme, une fois encore, Simonide devra faire revivre des personnages décédés. Si sa mémoire peut alors offrir une réponse, c'est que le réseau d'images qui l'habite est d'une importance telle que le seul survivant ne peut pas oublier. C'est, d'une certaine façon, la suite du poème, sa conclusion inattendue, imprévue.

Si ce texte fonde l'importance de l'art de la mémoire, il permet en même temps de nous faire comprendre la puissance des

images. Leur force est si grande que Simonide ne voit pas les deux jeunes gens dehors mais les a vus dans son poème et que Scopas, dont le nom a la même origine que le verbe « voir », voit sa fin au moment où il ne voit plus Simonide. De toute évidence, Scopas n'a pas « cru » à l'évocation de Castor et de Pollux tout en leur laissant, pointe de sarcasme, le soin de payer leur part d'éloge. Scopas ne veut pas s'identifier à ceux qu'il appelle les Tyndarides, du nom de leur versant mortel. C'est donc aussi l'image de la mort qui tient ensemble tous les aspects de cette tragédie. La mémoire servira de reposoir à ces diverses images. La mémoire est un lieu, un lieu de représentation des images. Il est difficile ici de dire qui, de la mémoire ou de l'imagination, a le plus d'importance, mais l'histoire de l'art de la mémoire ne peut se comprendre sans une participation des deux facultés. En effet, puisque Simonide est le seul témoin et que les cadavres sont méconnaissables, nous devons nous fier à sa seule imagination qui recrée les divers personnages et les places qu'ils occupaient. Personne n'est là pour le contredire.

Le récit de Cicéron nous apprend aussi autre chose. Les images évoquées peuvent être externes ou internes. Dans son poème, Simonide ne peut que solliciter des représentations internes. Dans l'identification des cadavres après l'accident, il n'est question que d'images externes mais, entre les deux, l'évocation des deux jeunes hommes qui réclament la présence de Simonide, ou son absence du banquet, nous fournissent un autre type d'image à la fois interne et externe, une image qui aurait la propriété de passer d'un état à l'autre et celle de ne pouvoir être réduite d'un état à un autre. L'image sert de *continuum* entre le monde intérieur et le monde extérieur. Elle donne *forme* au désir et déclenche l'action.

Le récit de Simonide met l'accent sur les images mentales. La mémoire est irrémédiablement liée aux images. Son contenu, les souvenirs, lui viennent d'ailleurs. Le récit est lui-même mémoire et nous cherchons à donner un sens à celle-ci en la meublant de diverses images qui ne peuvent être les souvenirs de Simonide, mais uniquement les nôtres. Cette première constatation permet de voir la mémoire comme un lieu, un *topos*, une matrice que l'imagination féconde de ses produits. Cette posture « passive »

de la mémoire est en contradiction avec la tendance actuelle en sciences cognitives de relier mémoire à intelligence et perception. Je me reporte ici à un savoir plus ancien, celui qui commence par nous présenter la mémoire comme la mère des muses, Mnémosyne, et une des épouses de Zeus. Parmi ces filles, on retrouve la représentation de tous les arts, dont l'histoire considérée comme art. La mémoire apparaît alors comme la principale source d'inspiration, de fécondité qui lui viendra par l'imagination. Cette dernière est capable de susciter toutes les images, positives ou négatives, qui encombrant notre vie mentale. Dans la tradition scolastique, la mémoire ainsi que l'intelligence et la providence forment la vertu de prudence. Il est intéressant de noter que c'est la prudence qui, dans le même système intellectuel, assigne les valeurs. Faut-il comprendre que les diffuseurs qui avertissent les spectateurs que le film qu'ils vont voir contient des scènes de violence agissent par prudence et que l'État, en les y obligeant, le fait aussi par prudence? Cela, au fond, ne fait que reconnaître la mémoire comme lieu de mise en scène des produits de l'imagination.

La *memoria* dans la rhétorique classique est un véritable cinéma intérieur. L'imagination fournit les décors, les personnages et les actions. Il ne nous reste plus qu'à garder le souvenir de cette mise en scène ou les fragments qui permettront de reconstituer ce qui manque, comme le fait Simonide sans avoir au préalable indiqué qu'il était doué d'une mémoire supérieure à celle du commun des mortels. Mais, dans une époque aux prises avec le positivisme et l'idéal scientifique, l'impossibilité de vérifier le travail de l'imagination rend sa prise en compte particulièrement difficile.

La mémoire ainsi forgée devient un lieu de mémoire où des choses peuvent ou ne peuvent pas se passer. Lorsque je raconte un film, je présente une version discursive d'un déroulement mémoriel qui s'inscrit dans une mise à contribution de l'imagination. Aussi est-il très difficile d'affirmer, quand quelqu'un ne se souvient pas bien d'un film, s'il s'agit d'un défaut de la mémoire qui n'arriverait pas à performer en tant que telle comme dans un certain nombre de troubles cérébraux ou bien, si c'est l'imagination qui échoue au moment où elle doit rendre compte

d'une tâche qui a exercé sur elle une plus ou moins grande influence. Il semble toujours plus facile de jeter le blâme sur la mémoire que sur l'imagination qui, au demeurant, est toujours suspecte d'entretenir des rapports troubles avec la vérité. Lorsqu'on dit que telle déclaration est le fruit de l'imagination, on a pratiquement avoué son peu de crédibilité. Or, c'est justement l'imagination qui donne à la mémoire une forme, — *eidōs* au sens grec du terme —, une figure. La mémoire livrée à elle-même est une matrice stérile. Toute l'activité mémorielle s'organise sous l'inspiration de l'imagination. Raconter un souvenir, par exemple, comme l'anamnèse en psychanalyse, c'est mettre du récit dans la mémoire, c'est lui donner de la vie, lui attribuer de l'action et des effets. C'est lui fournir des figures qui pourront se consteller autour d'un point fixe que l'on nommera souvenir ou encore séquence lorsqu'il s'agit de parler d'un film après son visionnement.

On peut aussi voir le cinéma comme le lieu concret, positif — dans le même sens que positivisme — de la mise en images de souvenirs collectifs. Je pense à la Passion du Christ ou à la défaite de Napoléon à propos desquels il existe un travail historique important, fait sous l'inspiration de Clio, qui me garantit une certaine forme d'authenticité. Mais, devant des films qui mettent en scène le roi Arthur et sa cour ou Godzilla, je serai alors naturellement porté à parler d'œuvres d'imagination, insistant cette fois sur le caractère faux, plus ou moins vraisemblable, de la représentation. Ce qui condamne l'activité de l'imagination, c'est ce dont il était question plus haut à propos de l'efficacité de la mémoire. Les événements qui reproduisent un ordre, le bon ordre suppose-t-on, sont attribués à la mémoire plutôt qu'à l'imagination. Cela fait certainement partie de la coopération entre les deux facultés, mais ne se vérifie que dans la traduction discursive du souvenir. L'ordre de la mémoire est celui du récit.

Le statut des images peut donc être détaché de la fonction strictement imaginative et rendu plus objectif par son rattachement à la mémoire. Il y a des souvenirs qui sont vérifiables. L'image devient objective. En même temps, on assiste à la défaite de l'imagination comme productrice d'image. Elle est un fonc-

tionnement trop subjectif, non vérifiable et voué à des tâches suspectes. On la retrouve chez l'artiste où on la respecte sans toujours la comprendre sous le nom d'inspiration ; on la craint chez le malade mental sous sa forme hallucinatoire et elle fonde une partie de la méthode psychanalytique par son activité onirique que l'on cherche à transformer en mémoire en fonction de l'anamnèse, celle de la scène primitive, par exemple. Mémoire et imagination sont associées pour le meilleur et dissociées pour le pire comme si un quelconque démon à la Descartes se chargeait de déterminer l'axiologie de notre fonctionnement imaginal.

L'imaginal est un *continuum*

Si on accepte de voir la fonction imaginaire chez l'homme comme la conjonction de deux principes, l'un passif, la mémoire, et l'autre actif, l'imagination, il devient assez facile de réaliser comment le domaine des images fabriquées vient se substituer à l'imaginal personnel, comment ce qui définit l'imaginaire collectif vient prendre progressivement la place de l'imaginaire individuel.

La procédure de fabrication de l'image objective correspond tout à fait à ces deux principes. Toute mise en image requiert d'abord une vision, un « concept » disent les publicitaires, un scénario qui, avant même que les images n'existent, se laisse suffisamment « voir » pour que l'on puisse juger de son efficacité éventuelle, de sa faisabilité, de son coût... sans même qu'une seule image concrète ne soit produite. La correspondance entre l'imagination créatrice et le scénario est reconnue comme un fait même s'il est difficile de prouver que tout le monde imagine bien les mêmes choses. Si l'on a des doutes, on peut passer par l'étape de l'essai, du « démo ». Mais, en bout de compte, ce que l'on cherchera à réaliser, c'est le produit de l'imagination. Du côté de l'industrie des médias, il ne me semble pas y avoir beaucoup d'exceptions à cette règle.

Le spectateur, lui, est placé dans une situation tout à fait différente. Il est là pour consommer, il n'est pas là pour imaginer. Bien plus, on ne lui demande pas de faire un exercice de mémoire puisque l'on se chargera de reprogrammer sa mémoire à partir des campagnes publicitaires ou des reprises. Rivé à son

fauteuil, le spectateur est transformé en mur de la caverne de Platon sur lequel on projette des images. Il n'a généralement pas les moyens de sortir de la caverne pour découvrir le stratagème d'élaboration des images. Une fois les images consommées, il n'a plus besoin de s'en préoccuper, car elles feront rarement l'objet d'un nouveau visionnement qui lui permettrait de mettre une distance entre lui et l'imaginal objectif sur support cinéma ou vidéo.

L'enjeu est pourtant là. C'est dans la mesure où le spectateur se laisse envahir par son *habitus* de consommateur qu'il perd toute chance et tout moyen de produire à son tour des images qui mettent en question celles qu'il vient de voir. La difficulté, ici, tient au passage entre la passivité et l'activité spectatorielle qui lui serait un gage de libération. Le danger est alors évident : le spectateur est enlisé dans un imaginal qui lui est imposé, il est soumis à l'effet des images qui viennent mourir dans sa mémoire plutôt que d'y féconder de nouvelles images. Il est victime des stéréotypes et il assimile plus ou moins rapidement un imaginaire collectif dont toutes les valeurs sont programmées objectivement dans l'appareil de diffusion au sens le plus concret du terme. Sa mémoire est kidnappée, son imagination neutralisée.

Peut-être que ces inconvénients ne seraient pas si sérieux s'ils ne concernaient qu'un certain mode de divertissement dans la société. Ce n'est pas le cas, c'est tout l'univers social communicationnel qui cherche, consciemment ou non, à se doter des mêmes outils d'influence, qu'il s'agisse de vendre un produit comme une bière ou qu'il s'agisse de développer un comportement comme l'usage du condom dans les relations sexuelles. Ici, les bonnes intentions ne changent en rien la nature de la situation. Les images sont imposées de l'extérieur dans la mesure où l'effet produit chez le spectateur amène une action prévisible.

Si cette question est importante, c'est qu'il est possible de constater que le pouvoir imaginal, contrairement à la parole par exemple, forme un *continuum*. Qu'il parte du sujet pour s'objectiver ou qu'il parte de l'objet pour retrouver un sujet, il n'y a pas de rupture ni de transformation tant que les signaux qui transportent l'information demeurent les mêmes. Dans le cas de l'échange conversationnel, on peut très bien faire l'expérience

d'une production imaginaire parallèle aux paroles mais sans lien avec ces dernières. Je peux très bien avoir une conversation fort sérieuse avec quelqu'un en imaginant au même moment des scènes d'un avenir plus excitant ou les souvenirs d'un passé récent plus intéressant pour moi que la conversation. Au pire, je deviendrai distrait et je serai obligé de noter cette distraction, mais je ne serai jamais dans la situation de devoir mettre à jour l'objet visuel de ma distraction.

Vivre dans le monde des images suppose une condition de plus : l'arrimage du sujet au flot visuel. Je peux être distrait dans mes pensées et en retrouver le fil, mais je ne peux pas être distrait dans mes images sans perdre le contact avec elles et être dans l'impossibilité de savoir si ce que je retrouve est de même nature que ce que j'ai perdu. Le sujet est concerné dans sa fonction de sujet : être assujéti. C'est un peu comme dans le cas du rêve. Si je me réveille, le rêve cesse. S'il reprend lorsque je me rendors, rien ne me dit qu'il s'agit du même rêve ou de la suite inéluctable du fragment précédent.

Comment comprendre alors l'éthique des images ? Il ne s'agit certainement pas d'abord d'une éthique de la vérité qui viendrait doubler le sujet et l'objet à la condition que l'image-objet soit un donné pour le sujet réduit à une fonction passive. La neutralisation de mon propre pouvoir imaginal est immorale. C'est là le sens profond de l'aliénation par l'image. Dans le *continuum* entre l'image extérieure et l'image intérieure, c'est la survie créatrice de ce dernier régime d'images qui permet de complexifier les images externes réduites pour faciliter leur consommation. Si l'on s'avisaient de remplacer l'éthique de la vérité par une éthique de la bonté, ou mieux de la contradiction bien / mal, nous nous retrouverions, toujours dans le cadre du *continuum* imaginal, dans une entreprise de répression où une morale binaire est infligée au sujet pour qu'il la garde en mémoire, qu'il confirme sa valeur dans la durée. La seule éthique possible, mais c'est rarement celle que l'on retrouve sur les écrans, c'est l'éthique fondée sur la prudence, c'est-à-dire sur un accueil de l'image externe, un examen « prudent » de sa force et une construction imaginaire personnelle en forme de réponse. C'est dire que toute image est accueillie pour être d'abord confrontée et ensuite située dans le lieu de

mémoire qui lui convient le mieux. On se souviendra que Dante avait imaginé de nombreux lieux d'accueil des images de la mémoire. La vie imaginaire n'est pas alors une pure passivité, mais une éthique du combat, de ce que la rhétorique ancienne retrouvait dans la polémique. Le spectateur sait que si des dieux sont convoqués, ils viendront. Ils n'auront peut-être plus comme noms Zeus, Héra, Apollon ou Dionysos, mais Guerre, Sexe, Drogue, Vengeance, Cupidité ou Violence. Si nous les ignorons, l'édifice de notre désir s'écroulera sur nous de tout le poids que la société et la culture lui auront conféré.

On comprend alors que les conditions particulières de notre vie imaginaire prennent un sens bien précis quand des images sont en jeu. Du vidéo-clip au film en passant par la publicité ou les informations, c'est mon monde intérieur qui est modelé et remodelé en fonction du flux d'images venu de l'extérieur. Mes jugements de valeurs sont, si possible, tenus à distance et je dois faire preuve d'une grande autonomie pour avoir des convictions personnelles et les exprimer. L'absence de cette « prudence » minimale a un effet sur mes actions. Les images me fournissent divers modèles d'actions auxquels je peux conférer une certaine valeur d'automatisme compte tenu de leur source imaginaire subjective. Je me suis approprié ces images, je peux donc réagir pour elles, en fonction d'elles ou contre elles. Je ne les perçois plus comme un apport externe, mais comme ma propre production. Je deviens Scopas. Je sollicite les images, leur force, sans nécessairement être prêt à payer ce qu'elles coûtent. Elles finissent toujours par coûter plus cher ! Pour échapper à la destruction de sa vie intérieure et à la déformation de ses actions, il faut avoir la sensibilité du poète et activer soi-même sa force imaginaire. C'est le seul moyen de ne pas être foudroyé par Zeus.

L'effet paradoxal des images est de me priver des miennes en saturant les médias visuels d'images qui n'engagent pas mon imagerie mais plutôt une action. La limite de cette intrusion dans ma vie, c'est l'iconoclasme. Fermer le petit appareil vaut bien un code d'éthique fourni par les diffuseurs si bien intentionnés soient-ils !

Université du Québec à Montréal

NOTES

- 1 *De Oratore*, II, 86, p. 352-353.
- 2 Voir le travail de Frances Yates cité en bibliographie.

BIBLIOGRAPHIE

- Donald, Merlin. *Origins of the Modern Mind*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Freedberg, David. *The Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Hillman, James. *Re-visioning Psychology*. New York: Harper Perennial, 1992.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 1993.
- Rollins, Mark. *Mental Imagery On the Limits of Cognitive Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Rosenfield, Israel. *The Invention of Memory*. New York: Basic Books, 1988.
- Yates, Frances. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.