

# VOIR UNE IMAGE DANS UNE IMAGE: HUSSERL

**Jacinto Lageira**

Universidade Paris 1

*Lageira é professor catedrático de Estética e Filosofia de Arte na Universidade Paris 1 Panthé-on-Sorbonne, professor convidado na Universidade de Coimbra (Colégio das Artes) e crítico de arte. De suas publicações, constam: L'Image du monde dans le corps du texte (Bruxelas: La Lettre volée, 2003). L'Esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre (Bruxelas: La Lettre volée, 2007), La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit (Paris: Jacqueline Chambon, 2010), Regard oblique: Essais sur la perception (Bruxelas: La Lettre volée, 2013).*

Afin de prévenir d'éventuelles dérives ou rêveries théoriques et pratiques, cela en raison du titre, je ne traiterai pas directement de la célèbre recommandation faite par Léonard de Vinci dans ses *Carnets* : « Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages [...] et une infinité de choses [...] »<sup>1</sup>. Ni ne traiterai directement de la méthode d'Alexander Cozens<sup>2</sup>, consistant à créer des images à partir de taches répandues de manière hasardeuse sur le papier ou sur la toile, ni non plus directement des peintures d'Arcimboldo ou de celles de Dali dans lesquelles l'on peut discerner une tête, un paysage, des personnages formés d'éléments pourtant séparés et disparates. Ce que l'on nomme la paraïdolie – capacité à voir toutes sortes de figures dans des formes naturelles ou artificielles –, existe aussi dans la photographie, soit qu'il s'agisse d'une volonté de l'opérateur, soit d'une reconstruction du récepteur, et, bien que cette approche relève de la possibilité illusoire et concrète de voir une image dans une image – dont un cas, exponentiel, est le procédé de la mise en abyme –, ce n'est pas cette très riche problématique qui sera ici abordée. Alors que la paraïdolie fonctionne par assemblage de ressemblance(s), l'approche dont il sera ici

question est celle de l'analogie des images, ou de l'image-analogue, donc une image qui est un autre elle-même.

Pour comprendre en quoi une image peut être autre qu'elle-même, et, conséquemment, elle-même autre, les analyses approfondies menées par Edmund Husserl seront ici le cadre de réflexion général.

Dans un passage bien connu des *Idées directrices pour une phénoménologie*<sup>3</sup>, prenant l'exemple de la gravure de Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, Husserl explique que l'on peut soit regarder la gravure en tant que chose – le grain du papier, le format, les traits noirs et gravés, le cadre, tout ce qui relève de la matérialité présente et discernable –, soit regarder, une fois « tournés dans la contemplation esthétique [...] vers les réalités figurées “en portrait”, plus précisément “dépeintes” – le chevalier en chair et en os, etc. La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience du “portrait” (des figurines grises dans lesquelles [...] autre chose est “figuré comme dépeint” par le moyen de la ressemblance) est un exemple de cette modification de neutralité de la perception. » Et Husserl de montrer que « cet objet-portrait, qui dépeint autre chose, ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas, [...], ou plutôt, la conscience l'atteint bien comme étant, mais comme quasi-étant. Mais il en est de même de la chose dépeinte, lorsque nous prenons une attitude purement esthétique et que nous la tenons elle aussi à son tour pour un “simple portrait” [...] »<sup>4</sup>. Pour appréhender dans la chose ce qui s'y trouve dépeint – je reconnais tels personnages et non tels autres, telles formes, non telles autres –, l'imagination prend assurément appui

1 Léonard de Vinci, *Carnets*, II, « Préceptes du Peintre », Paris, Gallimard, « Tel », 1995, p. 247 : « Façon de stimuler et d'éveiller l'intellect pour des inventions diverses. »

2 Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* (1795), trad. Patrice Oliete-Loscocs, Paris, Allia, 2005. Voir également l'étude de Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990.

3 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. Paul Ricœur (1950), Paris, Gallimard, « Tel », 1985, § 111, pp. 373-374.

4 Ibid., p. 373 ; souligné par Husserl.

sur des éléments matériels, les « figurines », mais se les représente comme vivement présentes, et ces êtres perçus par le spectateur sont saisis comme quasi-étants parce qu'ils sont imaginaires et imaginés. Ils n'existent, *en tant que tels*, que dans notre imagination. C'est donc la conscience du spectateur qui perçoit dans tous ces tracés réunis dans la gravure des personnages avec leurs attributs symboliques, historiques, narratifs, conflictuels ou religieux. Selon notre position conscientielle qui peut s'intéresser tantôt à la chose en tant que telle, tantôt à la représentation en tant que telle, le même objet ne m'apparaîtra pas selon les mêmes modalités ni avec la même signification. Notre conscience tend ainsi ou bien vers la chose de la gravure ou bien vers son monde imaginaire représenté, la représentation étant issue, bien entendu, de la chose, mais ne saurait s'y réduire. Tous ces traits assemblés n'ont de sens que pour une conscience esthétique, et c'est cette dernière qui transformera ces tracés en œuvre. Opération que Husserl nomme la « modification imageante » de la conscience, qui, selon lui, « peut être redoublée (il y a des images de degré quelconque ; des images “en” images)<sup>5</sup> ». Je perçois des *images* réelles (traces, traits, grain, bois, tissu, etc.) qui par la modification imageante, par la prise de position de ma conscience, deviennent des images artistiques, des images en art et de l'art, alors intégrées dans une histoire des processus, des techniques, des symboles, des significations propres au monde de l'art. Le même objet peut donc être appréhendé selon deux versants, certes complémentaires et inséparables, mais qui ne sauraient être confondus.

L'objet (l'œuvre) ne change pas, c'est ma position conscientielle qui tantôt me le présente sous ses aspects strictement matériels, tantôt

sous ses aspects artistiques et esthétiques. Ce sont mes efforts de représentation tant imaginaires que concrets, relativement au monde tangible, qui donnent un statut différent à l'objet et me font alors saisir une image réelle ou une image imaginaire. Ce que Sartre, dans son essai *L'Imaginaire*<sup>6</sup>, nomme « conscience réalisante » et « conscience imageante ». Les analyses fouillées de Husserl sur cette problématique – qui seront reprises par Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden et d'autres phénoménologues – posent donc que l'on peut, à ce stade, voir une image dans une image, autrement dit une image imaginaire dans une image réelle – ici, l'ensemble des artefacts concrets accrochés au mur que l'on nomme gravure, ou encore « la gravure de Dürer ».

Une autre approche, très similaire, fut développée par Richard Wollheim, notamment dans un article intitulé « Le Spectateur-dans-le-tableau », et concernant le dédoublement à la fois concret et irréel de la vision, « hypothèse selon laquelle la représentation se fonde sur une aptitude visuelle qui est tout à fait spécifique à l'être humain, et dont on peut raisonnablement penser qu'elle est innée. Je nomme cette aptitude le *voir-dans* (“seeing-in”). » Et Wollheim d'écrire : « Car lorsque je vois (mettons) une femme dans un tableau, mon expérience a deux aspects, qui sont distincts, mais inséparables. D'une part, je reconnais une femme ; de l'autre, j'ai visuellement conscience de la surface du tableau. Je nomme cette caractéristique essentielle de l'expérience *double perception* (“twofoldness”)<sup>7</sup>. » L'auteur explique cela par la capacité qu'a notre

---

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007. Cf. quatrième partie : « La vie imaginaire », et « Conclusion, II, L'œuvre d'art », pp. 238-373.

7 Richard Wollheim, « Le Spectateur-dans-le-tableau », trad. Anne Laflaquière, Cahiers du MNAM, Art de voir, art de décrire, Paris, Centre Pompidou, 21, septembre 1987, p. 7.

---

5 *Ibid.*, p. 374.

imagination à nous porter dans le tableau sans pour autant empêcher qu'elle s'établisse dans une situation perceptive réelle, dans laquelle notre présence effective joue un rôle déterminant, cela inéluctablement, puisque nous sommes et avons un corps, point originaire de toute perception. La similitude avec la démarche phénoménologique – pourtant non signalée – est frappante, y compris dans les termes choisis, puisque déjà Edmund Husserl avait théorisé le fait de voir « dans une image » autre chose que sa matérialité, en ce sens que dans l'objet physique (photographie, sculpture, peinture) nous voyons un *fictum*, un objet imaginé et imaginaire qui n'existe nulle part ailleurs que dans sa représentation imaginaire.

Rappelons quelques banalités, peut-être trompeuses. Les exemples d'œuvres très rapidement passés en revue semblent accrocher sur les notions d'image et de *fictum*, plus précisément sur l'image fictionnelle, puisque nous avons affaire à des peintures qui n'atteignent pas, voire pas du tout pour certaines, le degré d'indicialité propre à la photographie. Les codes perceptifs et l'expérience courante nous apprennent que la photographie d'une chose n'est assurément pas la chose même, mais qu'elle entretient jusqu'à un certain point une connexion physique, indicielle, avec cette chose dont elle est l'image. Comparativement, malgré les innombrables ressemblances que l'on pourra trouver entre une représentation picturale et son sujet ou motif, cette connexion physique et indicielle est inexistante. Autrement dit, dans l'image photographique une part physique (les photons) a bien fourni l'image de la chose, mais elle est aussi trace matérielle concrète et bien tangible de cette chose, et, en ce sens, n'est pas *son image*. Ou plutôt, elle est devenue une empreinte qui, en raison de codes perceptuels et culturels – donc construits historiquement

– est perçue comme image, comme *son image*. On pourrait alors légitimement se demander si la photographie est une image, puisqu'elle n'est pas totalement issue de l'imagination ni de l'imaginaire, provenant matériellement du réel et de la matière du réel. Comme le rappelle Michel Poivert<sup>8</sup>, en suivant le fil de l'approche phénoménologique, l'image fut, pendant longtemps, considérée comme un phénomène psychique, un phénomène lié à l'imagination, une chose mentale ; mais sous le coup de différentes critiques, on en est finalement venu à considérer qu'« en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capter, prendre) et en tant que représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé) ».

Les différentes critiques adressées aux phénoménologues, surtout Sartre<sup>9</sup> et Merleau-Ponty, sur le manque d'intérêt pour la photographie ou leur rejet en tant qu'image d'imagination à part entière, sont pour partie justifiées, mais délaissent pourtant ce fait têtue qui est que l'image photographique n'est image que pour nous, donc pour une conscience qui la pense et la vise, et que l'image demeure un *fictum*, l'image de quelque chose, non la chose en chair et en os. Tous traits qui ne font que renforcer la prise de position de la conscience imageante au sein de l'usage et du fait social, puisque les usages

<sup>8</sup> Cf. Michel Poivert, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques*, n° 34, Printemps 2016. Consultable en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3594>

<sup>9</sup> Cf. Nao Sawada, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *Études françaises*, « Jean-Paul Sartre, la littérature en partage », volume 49, n° 2, 2013, pp. 103-121. Consultable en ligne :

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2013-v49-n2-etudfr0903/1019494ar/>

divers et variés n'ôtent rien au fait que nous projetons des images mentales dans les images réalisées sur et avec toutes sortes de médiums, de supports et de techniques, et que nous savons pertinemment ne pas être en présence réelle de ce qui est perçu dans les images.

Si l'on revient sur un passage, souvent analysé de manière critique, de Husserl dans *Phantasia, conscience d'image, souvenir*<sup>10</sup>, où le philosophe examine une photographie, le rejet du monde naturel ou de quelque référent qui échapperait à la conscience et qu'on lui impute, ne semble pas toujours justifié<sup>11</sup>. Dans cette partie, Husserl distingue chose et image, et remarque que le concept d'image est double : « 1) l'image comme une chose physique, comme cette toile peinte et encadrée, comme ce papier imprimé, etc., [...] 2) l'image comme *objet-image (Bildobjekt)* apparaissant de telle ou telle manière à travers les formes et les couleurs déterminées. » La conséquence s'impose : « Nous comprenons par là, non pas l'objet figuré en image-copie, le *sujet-image (Bildsujet)*, mais l'exact analogon de l'*image-de-phantasia*, à savoir l'objet apparaissant qui est le représentant du *sujet-image*. Par exemple, une photographie qui figure un enfant est placée devant nous, comment le fait-elle ? » Husserl répond ainsi à la question : « Eh bien, en ce qu'elle ébauche de façon primaire une image qui ressemble en tout à l'enfant, mais en diffère très remarquablement quant à la taille, la coloration, etc., apparaissantes. Cet enfant en miniature apparaissant ici, dans une coloration grise-violette peu agréable, n'est naturellement pas l'enfant visé, figuré. Il n'est pas l'enfant lui-

---

10 Edmund Husserl, *Phantasia, conscience d'image, souvenir* (1898-1925), trad. Raymond Kassis/Jean-François Pestureau, Grenoble, éd. J. Millon, coll. « Krisis », 2002.

11 Cf. par exemple, la très bonne analyse de Rudy Steinmetz, « 3. Du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », dans *L'Esthétique phénoménologique de Husserl*, Paris, éditions Kimé, 2011, pp. 53-69.

même, mais son *image* photographique. » Le phénoménologue peut alors écrire : « Lorsque nous parlons ainsi [...] nous ne visons pas naturellement l'image physique [...] La photographie en tant que chose est un objet effectivement réel et admis comme tel dans la perception. Or cette image-là [l'objet-image] est un apparaissant qui n'a jamais existé et n'existera jamais, et qui ne recevra pas un instant pour nous la valeur d'une réalité effective. » Le philosophe repense alors l'image : « De l'image physique nous distinguons donc l'image représentante, l'objet apparaissant qui a la fonction de figurer en image-copie, et à travers ce dernier le sujet-image est figuré en image-copie. » Husserl peut alors opérer une nouvelle distinction féconde : « Nous avons trois objets : 1) l'image physique, la chose sur la toile, en marbre, etc. 2) l'objet représentant ou figurant en image-copie et 3) l'objet représenté ou figuré en image-copie. Pour ce dernier nous préférons simplement dire *sujet-image*. Pour le premier nous dirons image physique, et pour le deuxième image représentante ou objet-image<sup>12</sup>. » Trois objets d'expérience, trois perceptions et trois formes de conscience, mais, au final, nous sommes en présence d'une seule chose ou d'un seul objet : *cette* photographie. L'image physique, l'objet-image et le sujet-image apparaissent ainsi sous différents aspects et avec différents statuts, non par eux-mêmes – bien qu'ils aient ou soient un support physique et effectif indéniable, ni uniquement par des faits sociaux, ce dont ils participent également, mais parce que la conscience à la fois imageante et réalisante produit ce que Husserl nomme une « mise en image ». Et, dans ce cas précis, il s'agit d'une mise en image ternaire.

Soulignons que ces réflexions datent de 1898 et 1905, et que non seulement elles n'ont pas

---

12 *Ibid.*, pp. 63-64.

la naïveté de nombre de considérations ultérieures sur la photographie, mais elles en sont même des anticipations pertinentes.

Insistons sur le fait que, lors de la mise en image et de la mise en image d'image, tel un processus de pièces encastrables qui ne font sens que réunies, l'analogon, donc l'objet-image, est le support du vécu imaginaire de l'image. Sans support physique – précisément dénommé « image physique » –, il ne peut y avoir ni objet-image, ni sujet-image. L'image est un analogon de la réalité, une fabrication volontaire, intentionnelle, il faut mettre en image aussi bien l'objet physique que le sujet (la personne, mais aussi le thème, le motif) de la photographie, et circuler ainsi entre ces trois présentifications pour qu'il y ait appréhension de ce que l'on nomme communément une « photographie ». L'analyse menée par Husserl nous fait bien comprendre que cette appréhension se décompose, pour ainsi dire, en trois moments inter-reliés, car ce que nous appelons « photographie » ne réside pas uniquement dans l'objet physique, ni uniquement dans l'analogon, ni uniquement dans le sujet-image. Le vécu de l'image n'est donc pas réductible à ce que je vois et touche matériellement, et ne se résume pas à l'analogon artistique et plastique, ni ne se trouverait que dans ma seule conscience imageante. Cela se conçoit clairement si l'on songe à ce qu'une photographie (tirage papier, numérique) matériellement examinée, demeure bien une photographie (se trouvant dans un tiroir, elle reste photographie) ; qu'elle est l'analogon d'éléments de la réalité et non la réalité ; et que mon vécu de l'image varie selon ma connaissance ou mes affects relatifs au sujet qu'elle montre — un lieu ou une personne complètement inconnus ne feront pas vibrer le vécu avec la même intensité. La « photographie » est composée de ces trois moments existants et présents dans le même objet, mais sans cet-

te mise en image ternaire et simultanée, je ne percevrais ni ne comprendrais complètement la dite photographie. Lorsque la phénoménologie (Husserl et Sartre, par exemple) dit que l'image photographique est un analogon de la réalité, cela implique qu'elle est aussi un analogon esthétique, artistique, plastique de la réalité de notre vécu, par conséquent de notre imaginaire (ce dont se souviendra Barthes dans *La Chambre claire*). Ce n'est pas notre vécu, elle en est l'analogon. De là provient la confusion, et même la fusion, opérée par André Bazin dans *Ontologie de l'image photographique*, lorsqu'il parle du « transfert du modèle dans l'image », car s'il y a bien en partie transfert matériel dans l'image et son support – de matière à matière, pour ainsi dire –, donc dans ce qui constitue l'image physique, le modèle est alors transféré en analogon, ce n'est pas l'être même du modèle. Il n'y a pas et ne peut y avoir de passage ontique de l'être du modèle à l'être de la photographie, car cette dernière demeurera, quoi que l'on fasse, une continue mise en image ternaire : une photographie de l'être du modèle, et non l'être même du modèle en photographie.

La difficulté provient donc du caractère mixte de l'image photographique, laquelle capte partiellement la matière, l'empreinte du sujet, en garde la trace, faisant que cette inscription physique vaut pour la totalité de l'image, alors qu'elle n'en est qu'une composante, à savoir l'image physique. Un rayogramme est bien la trace physique, l'empreinte du modèle, mais il ne saurait contenir dans son être photographique tout le modèle, ne serait-ce que parce que cette empreinte par contact le fut seulement d'une certaine surface vers une autre surface, et non pour l'ensemble de l'objet. Et si jamais ce serait apparemment le cas, par exemple avec une pièce de monnaie dont on peut, par contact, rendre le pile, le face et toutes les parties

rainurées, il n'en reste pas moins que cela n'est pas l'objet lui-même, complet et exhaustif. Pour le dire platement, mais non moins justement, la pièce de monnaie possède une valeur d'usage et d'échange que n'aura jamais son rayogramme en tant que tel.

Ces perceptions emboîtées et interdépendantes de l'image qui se présentent *tantôt, alternativement et simultanément comme physique, analogon et vécu imaginaire* (pour prendre d'autres termes équivalents) résultent de conflits perceptuels et représentationnels. L'objet physique est là, présent, je peux le percevoir et me le représenter comme tel, mais ce qu'il figure en tant qu'image est l'analogon de quelque chose d'absent, d'autant plus absent et irréel qu'il n'est saisissable qu'à travers son analogon. C'est là une absence que je peux pourtant rendre présente par l'imagination, ce que Husserl nomme encore « l'image-de-*phantasia* [image en imagination] ». Mais l'imagination, bien que réelle et effective comme telle, me représente également une absence, et même une absence d'absence, puisqu'elle prend appui sur l'analogon qui est le support de mon imagination. De ce conflit entre présence d'une absence et absence d'une présence, cela dans le même objet (la même photographie), peut naître l'idée, la sensation ou le désir, de transférer l'être du modèle dans l'image, faisant comme si cette dernière pouvait nous présenter, et non plus seulement *re-présenter*, le modèle tel qu'en lui-même. Par cette opération magique, je pourrais alors voir dans l'analogon l'image vraie et présente du sujet absent. C'est la parfaite inversion de l'image en imagination (l'image de *phantasia*) : ce n'est plus l'image physique puis l'analogon qui supportent l'image imaginaire, mais l'image imaginaire qui devient ontologiquement réelle et visible dans l'image, laquelle perd alors son statut d'analogon. Ce qui est une totale illusion, essentiellement engen-

drée par un conflit de la perception.

Selon Husserl, l'objet-image porte ce conflit en « un sens double : a) premièrement, le conflit avec le présent perceptif actuel. C'est le conflit entre l'image comme apparition d'objet-image [l'analogon] et l'image comme chose-image physique ; b) deuxièmement, le conflit entre l'apparition d'objet-image et la représentation du sujet qui s'entrelace avec cette apparition ou plutôt qui s'y glisse. » Et de poursuivre : « Plus le périmètre de la concordance entre objet-image et sujet-image est grand [...] plus nous ressentons l'objet comme présentifié en nous plongeant par l'intuition dans l'image, et moins ressort la contre-tension des autres moments<sup>13</sup> ». Ou encore : « La différence de cette fonction d'image propre et authentique dans la *phantasia* par rapport à la même fonction dans le *cas du caractère d'image de la perception* est claire : l'objet-image est dans ce cas un objet apparaissant comme présent, dans le cas de la *phantasia*, il est objet apparaissant en *phantasia*, donc apparaissant non présent<sup>14</sup>. » Ces conflits se trouvent résolus si l'on porte son attention sur l'apparaissant pour l'apparaissant, sur l'esthétique en tant qu'elle est pure apparaît, représentation, fiction, irréel, imagination d'un sujet non présent. Confondre la perception réelle de l'image (l'image physique) avec sa perception en imagination est confondre la représentation avec son représenté, l'analogon avec son modèle, confondre l'imaginaire avec le réel.

Quel que soit le degré d'apparente réalité ou de réalisme d'une photographie – et puissamment dans des photographies de guerres, de famines, d'épidémies, de dévastations naturelles –, l'image est toujours l'analogon de cette réalité, non la réalité directe, palpable, visible

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 115-116.

en chair et en os. Reste que la photographie est bien l'image *de* quelque chose, et ce quelque chose auquel elle renvoie ou réfère possède bien une existence qui ne correspond à aucune des trois modalités de représentation, simplement parce qu'elle n'est, à ce stade, aucunement une image. Tout le problème est là : lorsque ces existences ou états très concrets et tangibles – guerres, dévastations, massacres, attentats –, aussi horribles et insupportables soient-ils, deviennent images, ils gagnent inévitablement un statut d'analogon de la réalité. Et ce n'est pas là une attitude cynique ou d'indifférence, puisque l'on peut retrouver les trois modalités de représentation, y compris la troisième, l'image de *phantasia*, le vécu de l'image, puisque nous pouvons alors faire appel à ce que l'on nomme l'*imagination morale*, imagination qui peut nous conduire à reformuler des questions éthiques, sociopolitiques en lien avec la pratique et l'action en prenant appui sur des œuvres d'art et des problématiques esthétiques.

À travers ces exemples extrêmes de photographies documentaires ou de style documentaire, il semble que le statut d'analogon de toute image photographique ne remplit pas les réquisits susmentionnés, plus aisément acceptables ou plausibles lorsque nous avons affaire à des images *fictionnelles*, artistiquement parlant. Car la « prise d'image », comme l'indique quelque peu le terme, prend une partie de la réalité, est en prise avec elle. L'image n'est pas totalement fictionnelle, mais elle n'est pas non plus totalement la transposition à l'état pur de la réalité, l'analogon retrouvant ici son plein droit de cité. Or le statut du corps d'une personne présente, représentée, puis imaginée par son récepteur dans l'image photographique, est un cas singulier qui mérite attention, car, contrairement à des choses naturelles et à des éléments artefactuels, il n'est ni une matière ni un matériau comme les

autres, cela à même l'image photographique. Lorsqu'il est question de la transposition de matière à matière dans le processus photographique, nous ne pouvons nier, du point de vue strictement technique et pragmatique, que les corps captés dans l'image physique sont aussi des matières organiques, ce qui est la raison et la cause principale de leur inscription physique dans l'image physique, inscription qui, de ce fait, sème le trouble autant dans notre perception immédiate que dans notre savoir à leur propos : tel corps existe concrètement pour pouvoir apparaître dans l'image. C'est la condition existentielle de l'image, ou encore sa « thèse d'existence (selon les termes de Jean-Marie Schaeffer dans *L'image précaire*).

Concernant cette existence du corps humain, la phénoménologie peut à nouveau aider à démêler les divers statuts qu'il peut prendre lorsqu'il passe, pour ainsi dire, à travers les trois modalités d'image. Une distinction fondamentale faite par Husserl, et reprise par la majorité des phénoménologues, est que le corps-matière, organique, biologique, et objectivé comme tel, ce qu'il nomme *Körper*, le « corps » proprement dit, n'est pas le corps que nous vivons, ressentons, dont nous avons l'expérience en tant que vécu, ce qu'il nomme *Leib*, la « chair ». Il s'agit du même corps, mais appréhendé tantôt sous son aspect biologique (lorsque, par exemple, le regard médical se porte sur moi), tantôt sous son aspect d'« expérience vécue » : ce que je ressens et vis dans ma chair. Cette chair, ce vécu du corps, est ainsi différenciée de sa matière organique en ce qu'elle est, selon Husserl, « matériau sensible », acquérant ainsi le statut de personne, donc un statut éthique et moral. Bien entendu, ce corps n'est pas divisé ni divisible, mais il peut arriver qu'il soit divisé entre pure matière biologique – cela se voit régulièrement dans les questions soulevées en bio-éthique – et personne, être

chernel ; le statut éthique du corps étant alors réduit à la portion congrue, banalisé, voire complètement nié.

Une matériologie de la photographie (ses diverses matières) nous mènerait ainsi à distinguer sur le plan artistique et esthétique, la *matière* de l'image photographique (tous ses constituants chimiques) et son *matériau*, lorsque ces composants deviennent par leurs formes et projets, et selon le regard du monde de l'art, une « œuvre d'art ». Dans les diverses matières de la photographie, je perçois aussi un *matériau plastique*. Poursuivant ces distinctions et différences, on pourrait alors comprendre que le corps-matière capté dans l'image photographique, apparaissant dans l'image-matière, peut et doit être appréhendé comme ce « matériau sensible » qui, entre autres, fait de nous des personnes morales, des sujets éthiques. Raison pour laquelle une photographie de table semblable en tous points du processus à une photographie d'enfant, ne nous montre pas une personne ni un sujet moral. Cela parce que, dans le corps-matière (*Körper*) représenté par une matière photographique (l'image physique), je perçois le corps comme chair (*Leib*) dans un matériau plastique (l'image-objet). La matière aurait en partage le corps-matière et le corps en image physique ; une matière, l'image photographique, étant partiellement, mais littéralement, la trace de cette autre matière. Le matériau, le corps-chair, le corps-vécu, passerait quant à lui dans le matériau sensible de la photographie, son objet-image, autrement dit, son analogon. D'où les possibles confusions ontiques, voire ontologiques : nous prenons l'analogon pour le matériau sensible du corps de la personne et du sujet moral, alors qu'il est et demeure *son analogon*.

Pour que ce glissement de statut soit apparemment plausible au premier abord, il aura

fallu que le matériau sensible du corps humain ait pris littéralement corps, en tant que matière organique, dans la matière de la photographie. Mais cette matière, ou ces matières, qui captent bien une partie des matières du corps humain, ne sont pas tout le corps physique et biologique, encore moins le corps comme sujet moral. On est ainsi passé subrepticement d'une *quantité* matérielle (une trace matérielle dans la matière photographique) à une *qualité* morale : je vois la personne telle qu'elle est en elle-même et non pas son analogon. Ou, plutôt, je vois bien son analogon, mais je réagis comme s'il donnait accès à sa matière originelle, ontologique. Ce qui est encore un désir illusoire. Il est clair que j'ai bien affaire à une quantité réelle et concrète de la matière du corps, lequel est partiellement à l'origine physico-chimique d'une partie de l'image, mais c'est une erreur logique et matérielle que de tenir cette infime quantité matérielle pour le tout qualitatif (moral, éthique) de la personne. En croyant bien faire, on sombre dans une instrumentalisation, car l'opération consistant à faire de cette petite quantité le représentant d'une personne n'est rien d'autre que sa réification : elle devient une chose. Enfin, il ne faut pas omettre que l'analogon lui-même n'est que partiel et non la totalité de l'être dont il est l'analogon. Il ne configure que des esquisses, des traits, des ébauches, des aperçus saisis à même la matière et le matériau de l'image.

