

externalisé de la fantaisie. À partir de ce moment, ce n'est plus seulement ce que quelqu'un a pensé ou s'est imaginé qui devient visible dans l'image, mais c'est le processus imaginatif lui-même qui est transformé en visibilité »<sup>1</sup>. La simulation numérique radicalise encore l'enjeu (Wiesing reprenant ici la classification de la page 201 du présent ouvrage), par exemple dans les jeux vidéos interactifs : l'objet imaginé répond à une physique qui est de l'ordre de l'expérience de pensée, une sorte d'expérimentation de la physique du monde à partir d'un imaginaire constituée de manière imagée, proposant un objet qui n'est que pure visibilité mais qui se comporte comme s'il avait une substance et des qualités. Il semble bien que le concept de forme, qui caractérise l'esthétique formelle, permette de réfléchir à la production du visible, parce qu'il envisage d'emblée le rapport au réel en termes de construction réglée. Il y a là un héritage de Kant, mais totalement révisée, car il dynamise et démultiplie le transcendantal a priori.

Qu'il me soit permis avant que le lecteur n'ouvre le livre de remercier chaleureusement Nicolas Rialland pour son aide précieuse dans la révision de la traduction.

1. L. Wiesing, « Réalité virtuelle : l'ajustement de l'image et de l'imagination », *Trivium*, dossier « Iconic turn et réflexion sociétale », en ligne, n°1/2008, trad. fr. de D. Trierweiler du chapitre « Virtuelle Realität : die Angleichung des Bildes an die Imagination », tiré de L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2005, p. 107-124.

## avant-propos à la réédition de 2008

D'un point de vue actuel, cela m'est presque incompréhensible : dans *La visibilité de l'image*, j'emploie exactement deux fois l'expression « théorie de l'image » (*Bildtheorie*) – de manière tout à fait incidente et sans la thématiser sous une forme particulière<sup>a</sup>. De la même manière, je ne parle que deux fois de théorie de l'image (*Theorie des Bildes*)<sup>b</sup>. L'emploi presque inexistant de ces concepts m'irrite, car je suis sûr qu'aujourd'hui j'y renverrais des douzaines de fois si j'avais à réécrire ce livre. À l'heure actuelle, je ne vois pas d'autre concept qui puisse décrire de manière plus prégnante le contenu et l'intention de ce livre : dans *La visibilité de l'image*, je tente d'ébaucher une « théorie de l'image ». Quand j'ai écrit ce livre au début des années quatre-vingt-dix, – il fut pour la première fois en librairie en novembre 1996 –, la « théorie de l'image » n'était pas un concept courant dans le paysage universitaire allemand. Dans diverses sciences, on menait des recherches et on réfléchissait intensément sur les images et toutes les formes de leur apparition, mais il n'était pas d'usage de parler dans ce contexte de théorie de l'image. Si jamais on employait ce concept, c'était dans un tout autre sens : pour parler de la compréhension de l'énoncé chez le premier Wittgenstein. Les concepts de « science de l'image »

a. p. 43 et p. 246.

b. p. 73 et p. 189.

(*Bildwissenschaft*) et de « sémiotique de l'image » (*Bildsemiotik*) n'étaient pas aussi courant qu'aujourd'hui, mais on les trouvait déjà. On a oublié que l'on parlait dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix de *Bilderkunde*. Quels que soient les concepts qui aient circulé, l'expression « théorie de l'image » n'y appartenait pas – du moins elle ne faisait pas partie de mon vocabulaire. Quand « théorie de l'image » fut utilisée au tournant du siècle, je pense pouvoir dire que c'était de manière non spécifique : ce n'était pas en position centrale, ni dans un titre ni dans une définition.

Comme la situation a changé ! Il suffit de s'intéresser même superficiellement aux images pour se retrouver sans cesse confronté au concept de « théorie de l'image » : essais, livres, congrès et projets de recherches emploient le concept dans leurs titres et leurs programmes – et c'est tout à fait compréhensible. Il y a des emplois, des parcours d'études et des chaires de professeurs pour la théorie de l'image. Le concept de « théorie de l'image » est passé en très peu de temps du statut de syntagme marginal à une catégorie programmatique très souvent employée. Bien entendu, je parle de l'histoire de ce concept, et non de toutes les réflexions que ce concept peut désigner. Ces dernières sont incontestablement bien plus anciennes, pour ne pas dire presque aussi anciennes que la philosophie elle-même. Platon a une théorie de l'image – mais elle n'est pas désignée comme telle. Il est courant de parler à la place de l'esthétique de Platon, de sa théorie de la mimesis ou de sa théorie de l'art. On est ainsi face à une situation où il existe des réflexions approfondies et riches qui ne sont identifiées comme appartenant à une nouvelle discipline que bien plus tard – ce qui n'est pas si rare en philosophie. L'émergence et la soudaine vogue du concept de théorie de l'image a une énorme ressemblance avec celles de « théorie de la connaissance » : ce concept aussi s'est installée tardivement, au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, pour désigner une discipline philosophique indépendante, dont les contributions remontaient à l'antiquité. Avec l'apparition du terme « théorie de l'image », cette situation semble se répéter, ce développement s'est simplement récemment effectué.

Au regard de cette nouvelle édition de *La visibilité de l'image*, je me demande pour quelles raisons de fond ce concept de théorie de l'image est actuellement en vogue, et pourquoi je l'emploie moi-même si souvent. Si cette actualité n'est pas un pur phénomène de mode bientôt révolu, un processus de différenciation doit s'être produit après la parution de *La visibilité de l'image*. Il a dû y avoir des raisons pour lesquelles la théorie de l'image s'est présentée comme une discipline à part entière de la philosophie, et même

comme une activité scientifique qui se distingue, en dehors de la philosophie, de la science de l'image, et au sein de la philosophie, de la sémiotique et de l'esthétique. En outre, il a fallu que ces raisons exprimées aient rapidement convaincu et se soient imposées, – en tout cas assez rapidement pour qu'aujourd'hui, les concepts de « science de l'image », de « sémiotique de l'image », ou « d'esthétique », sans me sembler faux, ne me paraissent plus du tout adéquats ou suffisamment spécifiques pour décrire le contenu de *La visibilité de l'image*. Finalement, je les emploie à peine pour décrire les intentions de ce livre et je voudrais rapidement m'en expliquer.

D'abord le concept de « science de l'image ». Ces dernières années, ce concept a fini par englober l'ensemble de l'activité scientifique autour des images. Si l'on ne veut pas prendre le concept trop à la lettre, il faudrait plutôt parler de « sciences des images » au pluriel, afin de signaler que ce terme est employé comme simple nom pour les nombreuses sciences de l'image. En ce sens vague, il est incontestable que *La visibilité de l'image* voudrait proposer une contribution aux sciences de l'image – quoique ce concept n'y apparaisse pas une seule fois (au vu du récent développement du champ de la science de l'image au sens strict, ce n'est que justice). En effet, je poursuis dans *La visibilité de l'image* un questionnement qui se distingue des problèmes de la science de l'image au sens strict. Dans toutes les différentes traditions, thèmes et méthodes disciplinaires qu'on prend aujourd'hui en considération pour fonder une prétendue nouvelle science de l'image, il est indiscutable que l'on recherche des formes historiques et médiales de l'image. On entend souvent dire que la science de l'image se distingue ainsi clairement de l'histoire de l'art ; on défend l'idée que l'histoire de l'art s'occuperait exclusivement des quelques images qui se trouvent dans les musées, alors que la science de l'image serait compétente pour toutes les images du monde. Cette opposition me semble artificielle et spéieuse. Il est inconcevable que l'histoire de l'art ne soit pas au cœur de la science de l'image, puisqu'elle a purement et simplement travaillé depuis très longtemps à ce projet. Les raisons historiques de ne pas subordonner la science de l'image à l'histoire de l'art, qui ne s'occuperait que des images artistiques de valeur, ont été clairement exposées ; que l'on songe ici aux travaux de Gottfried Boehm, Horst Bredekamp ou Hans Belting sur cette question. Leur argument central est le suivant : séparer l'ancienne histoire de l'art et une science de l'image prétendument nouvelle est non seulement incompatible avec l'histoire de la science de l'image en histoire de l'art,

mais de surcroît impossible en pratique. L'histoire de l'art étant depuis toujours une science comparative, elle ne peut ni ne veut se restreindre dans son travail au petit nombre d'images qui ont le statut d'art. Une histoire de l'art qui ne s'entrave pas elle-même accorde son attention théorique à toutes les images, ne serait-ce que pour délimiter la spécificité de l'art; l'histoire de l'art est de ce fait la vraie science de l'image. De ce point de vue, il est aberrant d'exiger que puisse se constituer une nouvelle science de l'image pour toutes les images, afin d'élargir le champ thématique trop étroit de l'histoire de l'art. À bon droit, bien des historiens de l'art rejettent le programme d'une science de l'image comme alternative à l'histoire de l'art. Mais peu importe le parti qu'on prend dans la querelle sur la compétence de la science de l'image, et peu importe quelle science se révèle compétente pour étudier le fonds toujours croissant des images de l'humanité – une nouvelle science de l'image, la vieille histoire de l'art ou une histoire de l'art devenue science de l'image. Ce qui est décisif ici, c'est qu'une *théorie* de l'image (*Bildtheorie*) ne s'occupe pas directement de ces questions. La *science* de l'image s'occupe de choses concrètes. On enquête sur des objets réels, sur leur élaboration, sur leurs effets psychologiques, sur leurs présupposés comme médias, sur leur signification interne et sociale, sur leurs contextes historiques et bien d'autres aspects empiriques encore. Et c'est précisément cette orientation fondamentalement empirique qui distingue en allemand la science de l'image de la théorie de l'image, comme on distingue en anglais entre *Image science* et *Picture Theory*.

On peut accentuer la différence avec les propos qui vont suivre : certes, la science de l'image s'occupe de toutes les images, mais pas comme la théorie de l'image qui cherche à savoir ce qu'est une image en tant que telle. La différence entre leurs intérêts, leurs thèmes et leurs méthodes est énorme, particulièrement dans leurs manières de fonder leurs réponses. L'approche théorique de l'image ne trouve pas sa réponse dans des observations empiriques, mais exclusivement dans un travail philosophique des concepts. Qui enquête empiriquement sur une image l'a déjà catégorisée comme image. Telle est bien la différence de fonds : une théorie de l'image ne se préoccupe pas de ce qui est déjà catégorisé, mais de la catégorisation elle-même, et cela signifie qu'il s'agit d'abord dans une théorie de l'image du concept d'image. On veut savoir ce que signifie aborder quelque chose en tant qu'image ou quelles propriétés doit avoir cet objet pour être une image. Il s'agit de savoir comment des images peuvent principiellement se rapporter au monde. On ne s'intéresse pas à l'image concrète, mais à l'image en tant que *medium*. En

comparaison avec la science de l'image, une théorie de l'image poursuit un questionnement fondamentalement différent – en l'occurrence non concurrent mais complémentaire –, dont la réponse fait apparaître l'image non comme objet de recherche, mais comme exemple pour exprimer l'imagéité (*Bildlichkeit*). On peut dire que la théorie de l'image appartient à la philosophie, ce qu'indique déjà avec pertinence le vocable « théorie ». Car une discipline qui se définit comme une science, est en règle générale une science empirique : qu'on songe aux sciences sociales ou aux sciences de la communication. On use au contraire habituellement du terme « théorie » pour des parties de la discipline qu'est la philosophie, comme c'est le cas dans « théorie de la conscience » ou « théorie de la connaissance ».

En un mot : l'extension de la théorie de l'image résulte d'un constat : la réflexion actuelle sur les images dans le dénommé *iconic turn* soulève des problèmes catégoriaux qui exigent une réflexion philosophique. Ce n'est toutefois qu'une seule raison : celle qui explique l'intérêt actuel pour une philosophie de l'image. Une autre me semble finalement plus importante et plus remarquable : l'engouement actuel pour une théorie philosophique de l'image repose sur la critique d'une certaine compréhension extrêmement élargie de l'image. Je veux dire par là : dès avant le boom de la théorie de l'image, il y avait des branches disciplinaires ou du moins des directions de recherches au sein de la philosophie qui traditionnellement se sentaient compétentes en philosophie de l'image et ont toujours ce sentiment. – Je m'en souviens bien : alors en train de travailler à *La visibilité de l'image*, je présentais mon projet à mes amis et mes collègues, et le thème leur semblait relever clairement de l'esthétique ou de la sémiotique. Ce sont deux lieux classiques au sein de la philosophie où l'on réfléchit aux problèmes catégoriaux de l'imagéité (*Bildlichkeit*). C'est précisément à ces disciplines qu'une théorie de l'image doit expliquer ce qu'elle fait de différent et pourquoi elle leur est complémentaire. En effet, l'intérêt actuel pour la théorie de l'image en philosophie surgit d'un double processus de délimitation de son contenu : vis-à-vis de la sémiotique d'un côté et vis-à-vis de l'esthétique de l'autre.

Je voudrais commencer par la séparation entre la théorie de l'image et la sémiotique, car la chose me semble alors particulièrement claire : du point de vue de la sémiotique, la mise en place académique de la théorie de l'image est un développement à la fois inutile et concurrent. La sémiotique se comprend elle-même comme la discipline centrale dans la recherche sur

l'image – et ceci pour la raison suivante : parce qu'en sémiotique l'idée répandue est que toutes les images sont et seront toujours nécessairement des signes. En présupposant que toutes les images sont des signes, la théorie des signes devient compétente pour les images. On trouve une variante du même argument quand on regarde le livre de Nelson Goodman, *Langages de l'art* en 1968. Comme l'indique déjà le sous-titre, le but n'est pas de produire une théorie de l'image : il s'agit d'une approche de la théorie des symboles. Puisque toutes les images sont des symboles, aucune théorie spécifique de l'image n'est nécessaire, mais seulement une théorie générale du symbole retravaillée pour les images. C'est une simple différence d'appellation : que cette science des signes soit nommée « théorie du symbole » ou « sémiotique » importe peu pour l'argument. Dans les deux cas celui-ci stipule que les images relèvent de la compétence de cette discipline qui s'occupe des signes, car les images sont des signes. On voit bien que la subordination de l'image à cette discipline scientifique repose sur la prémisse selon laquelle les images sont toujours des signes ou des symboles. Or c'est précisément cette prémisse qui est soumise à la critique en même temps qu'émerge une théorie philosophique de l'image. Il y a une corrélation entre d'un côté la critique du dogme sémiotique sur le statut nécessairement symbolique des images et de l'autre l'apparition de la théorie de l'image comme alternative disciplinaire. Autrement dit : la critique portée au caractère nécessairement symbolique de l'image correspond à un doute sur la capacité de la sémiotique ou de la théorie du langage à constituer des lieux pertinents pour une réflexion philosophique sur le concept d'image. Le problème est de savoir si, au regard de la théorie de l'image, un préjugé suspect à propos des images ne se met pas en place dès leur élaboration sémiotique ou linguistique : que le signe soit un caractère essentiel des images. On voit tout de suite que la discussion sur le statut symbolique des images n'est pas du tout marginale. La réponse qu'on y apporte aiguille la suite du travail. Dans *La visibilité de l'image*, j'ai tenté de proposer une contribution systématique à cette discussion qui reste ouverte. Ma thèse principale relativement à ce problème se trouve page 187 : « Il est possible que la pure visibilité d'une image soit un signe, mais il n'est pas nécessaire qu'elle le soit ».

Dans *La visibilité de l'image*, je défends l'idée que les images ne sont pas *eo ipso* des signes. Cela découle nécessairement de ce que les signes apparaissent toujours dans un usage. Un objet est précisément un signe quand quelqu'un se sert de cet objet pour se mettre en relation grâce à lui

avec autre chose. C'est pourquoi le concept de signe est un modèle exemplaire du concept de fonction : il détermine une fonction, que doit remplir quelque chose, pour être quelque chose. Par conséquent, il n'y a pas de choses qui puissent être d'elles-mêmes des signes. Le fait qu'un objet soit un signe, cela ne se décèle pas en regardant l'objet, pas plus qu'on ne peut déceler ainsi qu'il s'agit peut-être d'un cadeau. Il en va de même pour les images : elles deviennent signe par un usage. Toutefois – et c'est là le point décisif – aucun objet n'est transformé en image par l'usage, c'est pourquoi le concept d'image, au contraire du concept de signe, n'est pas un concept de fonction. On établit si un objet est une image par la seule et unique considération suivante : l'imagéité (*Bildlichkeit*) est une propriété perceptible des choses, et non pas le résultat d'un usage des objets. C'est précisément cette propriété perceptible qui décide si quelque chose est une image ou non, que je tente de décrire dans *La visibilité de l'image* : les images se distinguent des objets normaux par leur visibilité. Il va de soi que je dois proposer un concept pour cette visibilité particulière de l'image. Je le fais en réemployant une catégorie déjà existante : je parle de « pure visibilité »<sup>a</sup> – un concept, qui n'apparaît pas, contrairement à ce que l'on dit souvent, chez Konrad Fiedler, mais chez Benedetto Croce (même si c'est en parlant de Fiedler). La thèse principale de ce livre se formule aisément à partir de ce concept : les images ne se distinguent pas des objets par leur caractère de signe mais par leur pure visibilité. Car en toute chose visible du monde – quoi que cela signifie au-delà de cette métaphore – la visibilité est une visibilité « accrochée » à la substance. Cela veut dire : la visibilité d'une chose dans le monde est une propriété sensible d'une substance existante, sans que cette propriété soit la seule qui lui soit « accrochée ». Quand quelque chose est visible, ce même quelque chose est tout autant susceptible d'être entendu, senti et goûté. Ce n'est pourtant que dans une image qu'une rupture s'installe avec cette accessibilité sensible multiple à une même chose, de telle sorte que l'on peut voir sur une image ce qui n'y existe pas matériellement. La chose visible dans l'image n'y est pas présente réellement, mais possède une présence artificielle. Cela ne vaut que de l'objet que l'on pense voir en regardant une image. Cet objet en image (*Bildobjekt*) n'est pas le support matériellement présent de l'image, constitué de toile ou de papier, mais c'est le « fantôme » – comme le dit Günther Anders – qui devient visible à même le support de l'image, quelque chose

devenu visible qu'on ne peut goûter, sentir ou entendre. Une image surgit par la production de quelque chose d'exclusivement visible. D'où la proposition de parler de « pure visibilité » – une proposition terminologique qui me semble aujourd'hui encore pertinente, bien qu'il me soit apparu au fil des discussions que des idiosyncrasies justifiées s'élevaient contre le mot « pur ». Le terme « pur », précisément malgré son double sens, est approprié : « pur » signifie simplement « exclusivement ». Ce qui est visible sur une image, est justement exclusivement visible; j'use aussi, en suivant Robert Musil, du terme « exclusivement visible »<sup>a</sup>. Pour d'autres, « pur » a le sens de « propre », « non sale » : cette acception fait sens aussi, si on pense les images comme production de pure visibilité. La visibilité de l'image face à la visibilité du monde est une visibilité purifiée de la physique : l'image rend visible un monde auquel ne s'accroche rien de sa pesanteur physique. Quand on aborde cette visibilité artificielle de l'image comme pure visibilité, on signifie implicitement qu'il y a un gain, dans ce qui est rendu visible par l'image, à ce qu'il soit débarrassé du rapport causal entre les choses dans le monde.

18 | Il va de soi que les images peuvent devenir des signes. Mais avant qu'une image ne puisse être employée comme signe, elle doit montrer quelque chose, qui sera ensuite utilisé comme signe. Ce n'est qu'ensuite qu'il est question d'employer cet objet de l'image, devenant visible, comme signe – en fait, je pense avoir décrit cela dans *La visibilité de l'image* : « Le fait que l'image puisse aussi être un signe, c'est ce qui résulte d'un usage ultérieur de la pure visibilité comme signe de ce qui a une ressemblance avec elle »<sup>b</sup>. Toutefois, dans *La visibilité de l'image*, je ne me suis pas attelé à la tâche d'analyser précisément cette utilisation ultérieure de l'image comme signe. La question reste ouverte dans le livre de savoir ce qu'on peut faire d'une image, quand elle est employée comme signe, afin de se mettre en relation grâce à lui avec quelque chose. C'est en 2005 que j'ai tenté de présenter les principes d'une utilisation ultérieure des images comme signes dans mon texte *Présence artificielle (Artifizielle Präsenz)*. Ce n'est pas pour des raisons de temps ni de place que cela ne s'est fait que dans un livre postérieur, mais parce que ce qui m'intéressait dans *La visibilité de l'image* n'était justement pas l'emploi des images comme signes, mais l'emploi inverse de l'image, à savoir l'idée qu'il y a des images à cause de leur visibilité, et que les employer comme signes était là s'éloigner de leur fin.

a. p. 195.

b. p. 187.

Une théorie de l'image qui s'occupe exclusivement de la visibilité de l'image se voit toujours reprocher de négliger par ce regard partial de nombreux autres aspects de l'image. Se concentrer ainsi thématiquement, implique inévitablement un réductionnisme problématique : l'image est réduite à un aspect. Une telle théorie met de côté bien des propriétés importantes de l'image, comme sa matérialité, sa signification, le contexte historique et les intentions de ceux qui les produisent. Mon intention est précisément réductrice, et je défends son bénéfice dans *La visibilité de l'image* pour la raison suivante : on cherche la réponse à la question « qu'est-ce qu'une image ? ». Il faut donc la réduire à son aspect essentiel. Mais puisqu'il s'agit des propriétés essentielles des images, cette thèse de la pure visibilité n'implique pas que cet aspect soit le seul aspect des images digne d'attention, ni non plus et certainement pas que ce soit l'aspect le plus important des œuvres d'art – *La visibilité de l'image* n'est pas une théorie de l'art. Qui voudrait sérieusement affirmer que dans la contemplation des œuvres d'art seule la pure visibilité de ce qui est présenté importe et que la matérialité et la signification de l'œuvre doivent être délibérément ignorées ? Le but de cet ouvrage est tout autre. Il tente d'expliquer ce qui fait que quelque chose est une image. En répondant à cette question, certes partielle, la matérialité singulière et la signification éventuellement présente dans l'objet importent peu. Un objet peut très bien ne pas être identifié comme image quant à son contenu déterminé ou quant aux matériaux et techniques de fabrication utilisés. Quelque chose devient image, quand il rend quelque chose visible et « exclusivement visible ».

L'imagéité (*Bildlichkeit*) comme production d'une pure visibilité n'exclut pas du tout que d'autres aspects d'une image, même s'ils n'expliquent pas pourquoi cet objet est une image, puissent être beaucoup plus importants pour la contemplation de cette image – et le soient souvent. Bien des images tirent évidemment leur charme particulier et leur valeur de leur rapport avec leur matériau et l'on ne doit donc pas le négliger dans cette image. Bien des images ont évidemment pour trait décisif l'emploi de symboles et l'on ne peut l'ignorer. Il y a évidemment des images qui ne sont contemplées que parce qu'elles relèvent de l'art. – Toutefois, ni leur matérialité ni leur symbolique ni leur statut artistique ne peuvent expliquer pourquoi chacune de ces images est une image. On ne doit pas tant s'étonner et on le reconnaît dans beaucoup d'autres contextes : les propriétés caractéristiques qui servent à définir une chose ne sont pas les propriétés caractéristiques qui doivent intéresser chacun. Par exemple, celui qui aime un être humain ne le

fait pas, selon toute vraisemblance, en vertu des propriétés de cet être qui permettent de le définir comme un être humain. Il en va de même dans la contemplation des images : les raisons qui font que quelque chose est une image ne doivent pas du tout être les raisons exclusives pour lesquelles on regarde des images. Mais il existe pourtant de telles raisons, et il y a aussi des images qui, à cause de ces raisons, sont produites et contemplées. En fait, il m'importe surtout de montrer que cette propriété de la pure visibilité, libérée de la physique, s'attache à chaque image, sans être toujours la raison pour laquelle une image est produite ou contemplée, mais que c'est le cas pour certaines images et particulièrement pour celles qui appartiennent à ces nouvelles images du 20<sup>e</sup> siècle. Dans *La visibilité de l'image*, j'avance en arrière-plan que de nouvelles formes d'images surgissent au 20<sup>e</sup> siècle et qu'on ne peut pas les comprendre du seul point de vue technique du *medium*, mais de celui de l'esthétique formelle : elles s'interprètent comme des essais de produire des images asémantiques en vue de la seule visibilité. Au titre de ces images formelles particulières – et aujourd'hui encore je les tiens pour des exemples très importants –, je pense à certains collages, à certains vidéoclips, à des jeux sur ordinateurs et à des animations. Je veux

20

montrer que dans ces images la théorie de l'image formelle n'est pas seulement descriptive mais contient aussi implicitement une sorte de maxime de production – une maxime que j'ai formulée de cette manière dans mon livre : « cesse de vouloir interpréter le monde en produisant une image de la réalité visible et tente à la place de comprendre la création de l'image comme construction d'un objet »<sup>a</sup>. Il me faut ici (et c'est le seul endroit possible, je suis heureux de pouvoir le dire) ajouter un complément à cette nouvelle édition. Il manque une référence à Jean-Paul Sartre. Certes, j'étais conscient que sa position en théorie de l'image s'accordait avec mes réflexions sur des aspects centraux. Mais si Sartre s'est exprimé de manière analogue en 1948, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, pour défendre un statut de signe contingent pour les images, s'il a vu de manière analogue dans la compréhension asémantique de l'image une exigence affirmée de défendre la production d'image sans exigence d'être un signe, tout cela, bêtement, ne m'est apparu que quelques mois après la publication. La citation suivante n'aurait pas dû être absente de *La visibilité de l'image* : « Le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose; et s'il met ensemble du rouge, du jaune et

du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c'est-à-dire renvoie nommément à un autre objet. [...] Il est donc le plus éloigné de considérer les couleurs et les sons comme un langage. [...] Mais le peintre, direz-vous, s'il fait des maisons? Eh bien, précisément, il en fait, c'est-à-dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile et non un signe de maison »\*. La pensée principale de cette théorie de l'image est ainsi clairement formulée : l'image est pensée comme technique de production d'un certain type d'objectualité (*Gegenständlichkeit*). Il ne s'agit pas de la production d'un apparaître mais de la production d'un être. Les images produisent des choses qui – au contraire des choses normales –, sont des choses imaginaires, car elles ne sont pas soumises aux lois de la physique. Car sur des images, et seulement sur des images, l'homme peut voir des choses et des processus, qui sont impossibles selon la physique. A commencer par le simple fait que les choses visibles sur une image ne vieillissent pas. Il n'y a pas en ce monde d'objet, hors les images, qui ne vieillisse pas, on ne peut que l'imaginer – ou le regarder comme un objet imaginaire représenté par une image.

Dans *La visibilité de l'image*, ne pas aborder la réflexion sur les images comme sémiotique, résulte du dessein de défendre la possibilité d'une image asémantique. Toutefois, comme je l'ai déjà dit, cette restriction ne conduit pas dans ce livre à user en son lieu et à sa place du concept de théorie de l'image et ceci pour une raison simple : il allait de soi pour moi que les théories historiques qui y sont représentées, tout comme les perspectives systématiques en esthétique philosophique s'y inscrivent pleinement. Cette évidence exige aujourd'hui une explication. Car la volonté de décrire une théorie de l'image s'accomplit parfois – et avec une vraie véhémence – en se détournant de l'esthétique philosophique. Il me semble que la plupart des théoriciens actuels de l'image, comme par exemple Klaus Rehkämper, refusent de se définir, explicitement et vigoureusement, comme esthéticiens. Cette prise de distance de la théorie de l'image envers l'esthétique n'est pas nécessaire, car, contrairement au cas de la sémiotique, où cela recouvre des raisons de fond qui expliquent que la théorie de l'image ne puisse y être infirmée, cela ne semble pas du tout le cas en esthétique. L'argument qui est avancé pour justifier cette prise de distance est le suivant : l'esthétique philosophique est la science de la perception et tout particulièrement de la perception de la beauté et de l'art, mais pas du tout la

21

science de l'image. Eu égard à l'histoire de l'esthétique formelle, l'argument ne convainc pas du tout. Dans ce courant, sous le titre « esthétique », on a traité de théorie de l'image au sens actuel du terme. C'est pourquoi je me suis attaché à en rendre compte dans mon survol systématique, et c'est pourquoi ce livre a pour sous-titre *Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*, et non pas *Histoire de l'esthétique formelle et perspectives de la théorie de l'image formelle*. L'un des endroits où je parle de la théorie de l'image (*Theorie des Bildes*) se trouve en une note de bas de page, où j'invite à se demander dans quelle mesure le concept d'esthétique de l'esthétique formelle inclut un travail des thèmes de la théorie de l'image (*Bildtheorie*). Je devrais plutôt mettre cette note dans le corps du texte aujourd'hui : « la question de savoir si quelque chose est une œuvre d'art semble constamment secondaire aux théoriciens de l'esthétique formelle. C'est pourquoi cette étude présentant l'histoire de l'esthétique formelle est liée au dessein de présenter une théorie de l'image dans toutes les formes matérielles de ses manifestations. Cela signifie qu'on tient compte de ce que toute image n'est pas une œuvre d'art, de même que toute œuvre d'art n'est pas une image. Ce qui est dit des images, ne peut valoir pour toute œuvre d'art, et ce qui est dit des œuvres d'art ne doit pas valoir de toute image »<sup>a</sup>.

22

Si l'engouement pour la théorie de l'image s'accompagne d'un éloignement de l'esthétique, c'est un processus de différenciation sur lequel on ne peut ni ne doit revenir. Mais il ne faut pas oublier où se trouvent certaines racines importantes de la théorie actuelle de l'image : dans l'esthétique formelle ! A l'arrière-plan des développements qui mènent à la théorie de l'image, la nouvelle édition de *La visibilité de l'image* manifeste un dessein que je n'avais pas du tout au départ, car cela me semblait évident : montrer que l'esthétique compte parmi les lieux classiques de la théorie de l'image. L'esthétique philosophique n'a aucune raison de se sentir incompétente pour discuter de théorie de l'image, bien au contraire. De même que des historiens d'art avancent à bon droit qu'il y a dans leur discipline une longue tradition de travaux traitant scientifiquement de l'image, les esthéticiens peuvent se réclamer dans leur discipline d'une tradition tout aussi longue de réflexions théoriques sur l'image. L'histoire de l'esthétique formelle en est le meilleur exemple.

Sendenhorst, octobre 2007, L.W.

## introduction

Aucune discipline philosophique ou presque ne suscite des attentes aussi différentes que l'esthétique. Sous le terme « esthétique », on débat de phénomènes éminemment hétérogènes. Depuis longtemps, on ne peut plus la définir comme la théorie qui s'occupe exclusivement de la beauté ou des arts nobles. Mais l'acception originnaire grecque du terme d'esthétique comme théorie de la perception est tout aussi inadéquate pour rassembler l'ensemble du spectre des contenus qui sont actuellement travaillés dans cette discipline. Si l'on veut définir l'objet de l'esthétique philosophique, une tautologie semble inévitable : l'esthétique est la science de ce qui est esthétique.

En réalité, de plus en plus, l'idée s'impose de transformer le concept d'esthétique, non pas seulement dans un effort théorique, mais aussi pour la tourner vers des propriétés réelles. On parle ainsi avec une grande évidence d'expérience esthétique, d'objets esthétiques, et même de l'esthétique d'une chose. L'esthétique recouvre un champ très vaste, car on trouve des aspects esthétique non seulement dans l'art et dans la nature, mais aussi dans la conscience et dans la compréhension réflexive des hommes sur eux-mêmes, dans des exigences éthiques et théoriques. Dans chacun de ces contextes, le concept « esthétique » ne renvoie pas du tout à la même propriété : parler de ce qui est esthétique est assez souvent une autre manière de parler d'une beauté pleine de style, d'une apparence présente, d'une sensibilité proprement sensible, voire de la perceptibilité d'une chose. On ne peut que constater combien le spectre de signification est large et vague.

23