

Augustin Dumont et Aline Wiame (dir.)

IMAGE ET PHILOSOPHIE

Les usages conceptuels de l'image

ANTHROPOLOGIE ET PHILOSOPHIE SOCIALE

P.I.E. Peter Lang

Le fonds des images
Intuition et devenir du monde d'après Simondon

Ludovic Duhem

À supposer qu'il soit possible de définir une époque et qu'une telle tentative ait un sens dès lors qu'il s'agit de l'époque dans laquelle nous vivons, on pourrait alors poser que notre époque est celle du *devenir monde des images*. Une telle définition serait triviale si elle n'était justifiée par deux raisons essentielles : premièrement, ce qu'on nomme « mondialisation » est aussi – et peut-être avant tout autre chose –, une mondialisation *iconique*, c'est-à-dire une extension géographique, esthétique, économique et politique des images au monde entier ; et deuxièmement, cette mondialisation des images produit réciproquement une *iconicisation* du monde, c'est-à-dire la conversion intégrale du monde en images. La convergence de ces deux processus dans les technologies numériques de production et de diffusion mondiale produit ainsi une coïncidence complète entre le monde et les images, à tel point qu'il devient impossible de les distinguer, au moins en fait si ce n'est en droit : c'est ce qu'on pourrait appeler une situation d'*hypericonicité*. « Hypericonicité » ne veut pas dire adéquation totale entre le réel et ses représentations, mais au contraire, iconicité redoublée entre le monde et les images, le monde devenant une image des images, sans dehors ni reste. Or, si le monde est désormais la totalité des images, et rien d'autre que cette totalité, une question essentielle se pose à nous : peut-on encore fonder le monde ? ce qui revient à dire, plus précisément et selon deux perspectives : d'une part, la fondation du monde est-elle possible à partir et seulement à partir des images ? et d'autre part, la recherche de fondement du monde est-elle nécessaire à notre époque ?

Mais aussi fondamentales que puissent être ces interrogations, elles ne sont elles-mêmes formulables qu'à partir d'un double fond : le premier est un fond *historique* qui porte l'extension indéfinie de la « civilisation », c'est-à-dire le progrès irrésistible de l'universel et de la raison entendu comme destin mondial de l'humanité, la mondialisation des images étant l'accomplissement d'un tel destin ; le second est un fond *métaphysique* qui porte quant à lui l'injonction première posée à toute tentative de fonder le monde : celle de distinguer le monde des images, de séparer les images du monde du monde lui-même, en clair d'établir pour la pensée les principes de la réalité, de la finalité, de la vérité, contre l'illusion et la confusion des images. Or, notre époque met en évidence non seulement l'incompatibilité de ces deux fonds, incompatibilité qui est d'une certaine manière à l'origine même de l'Occident et de sa mondialisation, mais elle rend surtout impossible toute mise en communication, toute résolution de cette incompatibilité fondamentale : car il semble désormais non seulement impossible de faire fond sur autre chose que les images, qui ont effectivement recouvert la totalité du monde et sont les intermédiaires incontournables de toute expérience, mais les images ne constituent à la rigueur un tel « fond » qu'en étant désormais elles-mêmes sans fondement. Autrement dit, l'époque hypericonique que nous vivons est celle de l'« effondrement » du monde (pour parler comme Deleuze) – qui est aussi, dans une certaine mesure, son *effondrement* –, elle est la disparition de tout fondement par la prolifération d'un fonds indéfini, celui des images.

Dans ces conditions, le monde semble avoir perdu sa capacité de *faire monde*, qui, au-delà de toute fondation, est celle de relier des singularités, de donner un avenir à des communautés, d'ouvrir un sens à l'expérience humaine. Partant, la mondialisation apparaît comme le règne de l'identique, de la déliaison des communautés, de la fermeture et de

l'appauvrissement de toute expérience, bref d'un monde qui se défait en se mondialisant. Cet état de fait est donc celui de la défaite du monde, celui de l'évacuation de l'esprit à mesure que prolifèrent les images. Sans figuration destinale ni orientation symbolique pouvant compenser cette perte d'esprit du monde, la domination totalitaire des images nous impose le danger d'une prolifération de l'immonde. L'hypericonicité serait en ce sens le nom ultime de ce que, de Platon à Debord, la philosophie a cherché à combattre.

Pour autant qu'un tel combat soit encore nécessaire aujourd'hui, et que la philosophie ait pour tâche de la mettre en œuvre à nouveau – donc à la fois avec Platon et Debord mais aussi contre eux, c'est-à-dire avec la même exigence de pensée et contre une certaine idée du « monde » et de l'« image » –, il faut sans doute mener ce combat en reconnaissant tout d'abord que le devenir monde de l'image est un processus historiquement ancien, peut-être aussi ancien que le processus d'humanisation lui-même. Non pas qu'un tel processus soit la destinée négative de l'homme, qui serait téléologiquement celle d'une prise de conscience par l'expérience de l'abîme des images, l'essence positive de l'homme se révélant par l'irruption d'une révolution iconoclaste ou dans l'espérance d'un salut obtenu de l'extérieur. En réalité, si le processus d'humanisation est en quelque sorte inséparable de la formation et de la circulation des images, de leur devenir monde, c'est que le monde humain n'est compréhensible qu'à travers une série historique de *discontinuités inventives* qui sont autant de techniques de production d'images du monde et de transformation du monde par les images, dans la mesure où ces techniques servent de support et de vecteur à l'imagination qui trame chacune des phases de la sensibilité humaine. C'est pourquoi l'époque hypericonique est d'abord une *nouvelle* phase de la sensibilité humaine, elle est une nouvelle manière de sentir et de faire sentir, c'est-à-dire une nouvelle manière d'établir une relation au monde et à soi par la médiation des images, elle n'est donc pas seulement la menace irréversible de l'immonde. Car, comme toute époque – avant tout parce que la sensibilité humaine est inséparable de la technique qui la conditionne et qu'elle conditionne en retour –, notre époque définit d'un côté les conditions de formation et de signification du monde, tout en recelant, dans le même processus, les conditions de destruction de ce monde, et donc celles de l'instauration de l'immonde. Mais, comme nous allons le voir, c'est une nouvelle *critique* qui doit accompagner cette nouvelle époque, et cette critique doit être, si l'on peut dire, une critique « sans fond », une critique de l'effondrement du monde qui assume la recherche de la signification du monde hors d'une volonté de fondation ou de retour au fondement, et qui intègre l'ambivalence originaire des images, leur dimension *pharmacologique*.

L'époque hypericonique est par conséquent une nouvelle phase de la sensibilité humaine parce qu'elle est issue d'un *déphasage* dans l'évolution technique – qui est l'humanisation elle-même, à savoir le prolongement de l'évolution vitale dans l'évolution technique (selon Leroi-Gourhan). La phase iconique de la sensibilité s'est ainsi constituée à travers les techniques *analogiques* de production, de reproduction et de circulation des images, dont la photographie, le cinéma et la télévision sont les techniques les plus avancées et celles qui ont préparé la nôtre depuis les premières extériorisations de l'imagination que sont les parois de la grotte Chauvet et le mobilier lithique qui l'accompagne ; alors que la phase hypericonique s'est constituée quant à elle avec les technologies *numériques* de production, de reproduction et de circulation des images (mais aussi par la convergence des techniques analogiques via leur conversion numérique). Ce déphasage entre phase iconique et phase hypericonique s'est produit à l'intérieur du système des images par sursaturation de l'analogique et saut qualitatif dans le numérique. Le passage critique de l'analogique au numérique est alors ce qui rend possible la phase hypericonique de la sensibilité humaine, en tant qu'elle modifie notre rapport au monde et à l'image par un changement technique. Mais ce changement technique est en fait un changement de la technique en elle-même, qui devient par-là « technologie ». La technologie est une démarche de connaissance qui se fonde sur

l'indistinction relative du réel étudié et du réel transformé, sur la synergie constructrice du savoir théorique et de l'action opérative, et donc sur la corrélation immédiate entre image et technique (ce que Husserl et Bachelard avaient tenté de penser dès le début du XX^e siècle). À travers ce déphasage entre technique et technologie, c'est un changement de *paradigme* qui a lieu, un changement de normativité et de prolifération iconique : dans la phase iconique, le paradigme est l'*empreinte* analogique, laquelle suppose contact et référence, relation opératoire entre une forme et un fond ; alors que dans la phase hypericonique, le paradigme est le *calcul* binaire, lequel suppose généralité et combinaison, relation structurale entre unités discrètes indépendantes. Le passage de l'analogique au numérique est en cela le principe de constitution du fonds indéfini des images – l'hypericonicité –, parce qu'il implique une *dissociation* des images avec leur fond propre, à savoir avec la réalité à laquelle elles renvoient, avec le support auxquelles elles sont attachées, avec l'auteur qui les a imaginées, bref, les technologies numériques dissocient les images de toute relation *fondatrice* à un référent. Or, cette dissociation des images avec le fond est ce qui conditionne leur autonomie, mais c'est aussi ce qui conditionne leur industrialisation mondiale.

L'époque hypericonique est en cela l'époque de l'industrie mondiale des images pour laquelle le fonds indéfini des images est un fonds de commerce et un mode de contrôle des sensibilités, et ce, à un niveau jamais atteint par la phase iconique dans l'intimité du psychisme individuel comme dans l'espace commun. Google le montre de manière incontestable en standardisant l'imaginaire par l'indexation performative des images, en numérisant les œuvres d'art des collections des musées et les sites archéologiques remarquables, en quadrillant toutes les rues des villes, enfin en donnant une image totale de la planète. Certes Hollywood était elle aussi une industrie mondiale des images, Benjamin et Adorno l'avaient très bien montré, mais le passage de l'analogique au numérique et son couplage avec toutes les industries de programme ne laisse plus rien qui ne soit reproductible ni réifiable en images. Il en résulte une *saturation* du monde par les images et cette saturation installe une situation de violence symbolique permanente qui se cristallise selon deux attitudes extrêmes : une attitude de consommation addictive, mixte d'iconolâtrie sans finalité et d'hypersensibilité chronique, qui produit des pathologies psychiques et sociales d'une extrême gravité ; et une attitude de rejet systématique, mixte d'iconoclasme sans fond et de dégoût dogmatique, conduisant à une véritable irresponsabilité politique. Bien qu'opposées et extrêmes, ces deux attitudes ont ceci de commun qu'elles manifestent une *anesthésie généralisée*, c'est-à-dire à la fois une *insensibilité* au contenu comme au pouvoir des images, et une *indifférence* aux techniques comme aux savoirs qui les produisent.

La contradiction interne de notre époque est donc celle d'être une nouvelle phase de la sensibilité humaine qui donne libre accès au fonds indéfini des images et désensibilise par l'industrie tout rapport avec celui-ci, ce qui obère l'imagination et la raison. L'hypericonicité, en ce sens, au lieu de présenter une nouvelle phase du processus de formation du monde, est ce qui produit un déphasage destructeur, une entropie de la sensibilité et de l'esprit, en un mot une *misère généralisée*, privant ainsi notre époque de toute possibilité de constituer une véritable communauté sensible et une véritable critique, sans lesquelles il n'y a pas de monde des images, pas de monde significations, et donc pas de monde tout court.

Il nous faut donc une nouvelle philosophie des images qui puisse penser cette anesthésie générale et lutter contre ses conséquences misérables, sans quoi la *perte de signification* que produisent les industries hypericoniques installera définitivement ce qu'il faut appeler l'immonde, qui est un sans fond absolu, une perte de l'esprit. Cette nouvelle philosophie des images pourrait être une *iconologie générale*, c'est-à-dire une théorie à la fois esthétique et technique, historique et politique, qui puisse penser les conditions d'existence et prendre en charge le sens du devenir des images, qui est désormais le sens du devenir du monde, et donc aussi l'avenir de la mondialisation.

Or, la philosophie de Simondon est précisément celle qui peut fournir les bases d'une telle iconologie générale, parce qu'elle est une philosophie du « fonds des images ». Cela pour trois raisons fondamentales : premièrement, c'est une philosophie radicalement *anti-substantialiste* de la réalité¹, c'est-à-dire une philosophie de l'effondrement du monde, laquelle cherche à expliquer la genèse ou « individuation » des êtres physiques, biologiques et psychosociaux, en faisant fond sur un fonds, que Simondon appelle le « préindividuel », réserve de potentiels actualisés par toute individuation et milieu associé à tout individu advenu ; deuxièmement, elle est une philosophie *non utilitariste* de la technique à l'époque des ensembles industriels et des réseaux d'information², laquelle pense la technique comme système autonome au sein l'évolution de la « médiation de l'homme et de la nature », qui peut à cette condition servir de fond(s) à la constitution du collectif et fournir les bases d'une culture réellement universelle ; enfin parce qu'elle est une philosophie *non représentative* de l'image³, l'image étant conçue comme le fond(s) de l'activité de l'être vivant sujet, c'est-à-dire comme une tierce réalité ayant indépendance, pouvoir et signification, qui, une fois replacée dans le cycle de l'imagination, fait de l'image le fond(s) propre de l'invention du monde.

Malheureusement, il ne sera pas possible ici de développer l'iconologie générale dont notre époque hypericonique a besoin, mais il s'agira tout de même d'en délimiter l'horizon à partir de la relation que Simondon établit entre « philosophie et image » dans sa théorie de l'intuition. La théorie simondonnienne de l'intuition est en effet décisive pour nous, car elle suppose premièrement une *critique du concept*, deuxièmement une *réhabilitation de l'image* et troisièmement un *couplage de l'imagination et de l'invention*, qui sont à mon sens trois des cinq conditions pour élaborer une critique radicale du tréfonds de la pensée de l'image et de sa critique moderne, à savoir : la métaphysique de la représentation.

Les deux autres conditions, que je laisse ici de côté, constituent la *limite politique* de la philosophie de Simondon, qui a certes pensé les différents modes d'aliénation de l'homme et de la technique au-delà de l'alternative entre humanisme et technicisme, mais il n'aura pensé ni le rapport entre savoir et pouvoir (comme Foucault) ni la nature pharmacologique de l'objet technique, et donc de l'image (comme Stiegler).

¹ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.

² Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, (1958), 1989.

³ Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)*, Paris, La Transparence, 2008.