



“ Ces images qui nous mentent ! ”

Olivier Zattoni

► To cite this version:

| Olivier Zattoni. “ Ces images qui nous mentent ! ”. domain_shs.info.cine. 2007. mem_00000484

HAL Id: mem_00000484

https://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000484

Submitted on 14 Jun 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Zattoni Olivier
ACL Master 1
Année universitaire 2006-2007
Directeur de recherche : M. Hillaire Norbert

« Ces images qui nous mentent ! »

Réflexion sur le trafic des représentations dans le monde animal
et dans la sphère des images humaines, de l'antiquité à nos jours...

Université de Nice Sophia Antipolis
UFR Lettres Arts et Sciences Humaines

Table des matières

1	LE MIMÉTISME ANIMAL : POUR UNE COMPRÉHENSION DES CARACTÉRISTIQUES ET DES ENJEUX DE L'IMITATION DANS LE VIVANT.....	8
1.1	HOMOTYPIC.....	13
1.1.1	<i>Homochromie.....</i>	13
1.1.2	<i>Homomorphie</i>	14
1.1.3	<i>Hypertélie.....</i>	14
1.1.4	<i>Homotypie chez les Reptiles.....</i>	15
1.1.5	<i>Postures</i>	18
1.2	MIMÉTISME	19
1.2.1	<i>Le mimétisme batésien</i>	20
1.2.2	<i>Le mimétisme müllerien</i>	21
1.2.3	<i>Mensonge ou sincérité ?</i>	22
1.2.4	<i>Imprécision du mimétisme chez les vertébrés : les Serpents.....</i>	24
1.2.5	<i>Autres types de mimétisme cryptique</i>	26
1.2.6	<i>Intimidation.....</i>	27
1.2.7	<i>Mimétisme intrasexuel</i>	29
1.2.8	<i>Exemple de mimétisme protecteur</i>	30
1.2.9	<i>Exemple de mimétisme non-protecteur</i>	30
2	IMITATION ET MIMÈSIS : UNE APPROCHE ESTHÉTIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE	37
2.1	CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES	38
2.2	APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE	42
3	IMAGE, REPRODUCTION ET FALSIFICATION : ENJEUX TECHNIQUES, HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET RELIGIEUX.....	46
3.1	IMPLICATIONS HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET RELIGIEUSES DE L'IMAGE	47
3.2	ICÔNES	52
3.3	LA BELLE COPIE, EXEMPLE DE PRODUCTION DE FAUX À LA RENAISSANCE.....	55
3.4	DE MANO À MANO	59
3.5	LE TRIOMPHE DE L'ILLUSION.....	64
3.6	L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE, GAGE DE SCIENTIFICITÉ ?.....	70
3.7	PHOTOGRAPHIES SPIRITES : LE VRAI COMME PRÉTEXTE AU CHARLATANISME	73
3.8	LE TRUC CINÉMATOGRAPHIQUE DE MÉLIÈS	79
3.9	DE STALINE À SERGENT PEPPER	84
3.10	LE TRUCAGE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE.....	91
3.11	L'IMAGE VERSUS LE VISUEL	93
3.12	LA LOGIQUE DE L'ENTERTAINMENT ET LA SUBLIMATION DU TRUCAGE	100
3.13	CALIFORNIA DREAM	104

*“That which eludes this verse and any verse,
Unheard by sharpest ear, unform'd in clearest eye or cunningest mind,
Nor lore nor fame, nor happiness nor wealth,
And yet the pulse of every heart and life throughout the world incessantly,
Which you and I and all pursuing ever ever miss,
Open but still a secret, the real of the real, an illusion,
Costless, vouchsafed to each, yet never man the owner,
Which poets vainly seek to put in rhyme, historians in prose,
Which sculptor never chisel'd yet, nor painter painted,
Which vocalist never sung, nor orator nor actor ever utter'd,
Invoking here and now I challenge for my song.”*

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Le présent document a pour objectif de rendre compte des portées fallacieuses de l'image au travers de ses multiples manifestations, du biologique avec le phénomène du mimétisme animal, à l'humain, qui a usé des représentations sous couvert de la mimésis afin de déifier les hommes, de consacrer les empereurs, et plus tard d'avoir prise –mais est-ce vraiment le cas ? – sur un réel toujours fuyant par le biais de la photographie. Ce que nous allons tenter de mettre en exergue, c'est la constance de la falsification dans ces trafics d'images, que ce soit chez les animaux qui prennent la forme et la couleur de leur environnement pour se cacher ou imiter leurs congénères, ou chez l'homme qui par imitation de la nature ou de l'œuvre de ses pairs va produire, parfois dans des dimensions industrielles, copies et recopies. L'image, puissance mensongère, peut-elle encore être didactique ? Ou au contraire, polymorphe, se confrontant de plus en plus au réel (image technoscientifique) en remettrait-elle en cause les fondements et les constructions sociales afférentes ?

La massification des images, qui irriguent désormais la sphère médiatique, ne finirait-elle pas par rendre impossible voire désespérée toute velléité d'authenticité ? De la communication mensongère des créatures mimétiques à celle des photomontages à l'ère soviétique, nous souhaitons là encore poursuivre ce fil conducteur invisible qui guide l'image vers la simulation, et *in fine* vers l'absence totale de référents, l'émancipation de l'image par rapport à la préexistence multiséculaire de la mimésis, l'abandon du reflet, de l'ombre vacillante et trompeuse. Si comme l'écrit Rudolf Arnheim : « On ne peut pas penser sans recourir aux images et les images contiennent de la pensée¹ » cette pensée de l'image, si elle est possible, devrait en rapport à ce que nous disions plus tôt accepter la fausseté, ce gage d'ignorance dénoncé par la pensée platonicienne de l'image, et servant de caution à un iconoclasme rigoureux. L'entrelacement de deux pôles opposés : le vrai, le véritable et le faux, le fallacieux au sein de l'image induit une pensée de l'image qui doit se départir de toute velléité d'absolu. L'histoire de l'image est aussi celle de ses manipulations, et si aujourd'hui, dans le flot d'images retouchées, images télévisées, il devient difficile de faire acte de bon sens, il est plus que jamais nécessaire de penser

¹ Arnheim Rudolf, *La pensée visuelle*, Flammarion, 1976 (pour l'édition française) 1997 (pour l'édition consultée) p.269

le visuel, son économie et sa démultiplication. Car cette déformation des représentations est corrélée à des changements profonds dans la pensée humaine, ainsi la machinerie théâtrale baroque fait écho à un glissement de l'humanité jusque là forte des certitudes scholastiques, vers l'errance, la désillusion, qui résonnent encore aujourd'hui. Par ailleurs, Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit* écrit à propos de la justification des prothèses optiques par la pensée cartésienne, mécaniste : « Nul souci donc de coller à la vision. Il s'agit de savoir "comment elle se fait", mais dans la mesure nécessaire pour inventer en cas de besoin quelques "organes artificiels" qui la corrigent². » Et aux appareils de vision de projeter le réel par anamorphose, et *a posteriori* par la nécessaire conformation à l'appareil de vision humain, d'opérer des transformations sur l'image, participant là implicitement d'une certaine forme d'illusion.

Le cinéma représente un vivier en matière de trucages et d'innovations dans la fausseté. Les effets spéciaux ont promu largement l'utilisation du montage, du découpage et du collage et de bien d'autres opérations héritées des photomontages traditionnels, et a fini par consacrer la synthèse d'images. Peut-on encore parler de trucage lorsque tout est artifice ? Les images, s'architecturant sur le terreau du réel, n'en viendraient-elles pas par le supplanter ou, au contraire, en restant ancrées dans leur dimension traditionnellement mimétique, resteraient-elles les dépositaires de la réalité ? L'image, puissance de jeu, trouve donc naturellement sa place dans les industries du divertissement, qui font naître de nouvelles formes d'idolâtrie.

² Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, 2006 (pour l'édition consultée) p.27

Nous le voyons bien, la question du trafic des images est multiple, et pour la traiter il est nécessaire de faire appel à différents domaines tels l'éthologie pour comprendre le mimétisme animal, révélateur d'une forme première mais néanmoins très sophistiquée de travestissement, l'esthétique et l'anthropologie pour comprendre les implications de l'imitation dans les choses de l'art et des faits humains, et de s'en retourner aux sources de l'image et de ses controverses avant d'entamer une historique des manifestations du faux et de l'illusion à travers les siècles et les découvertes techniques jusqu'à aujourd'hui.

1 Le mimétisme animal : pour une compréhension des caractéristiques et des enjeux de l'imitation dans le vivant

Le mimétisme est un phénomène répandu dans de nombreuses couches du vivant. Le terme vient du grec *mimeisthai*, dérivé de *mimos* (imitation, imiter). La définition qu'en donne le huitième dictionnaire de l'Académie française est la suivante :

« MIMÉTISME. n. m. T. de Biologie. Propriété que possèdent ou paraissent posséder certains êtres vivants de se rendre semblables par l'apparence, et notamment par la couleur, au milieu où ils vivent³. »

Le mimétisme repose sur un ensemble d'aptitudes morphologiques et physico-chimiques qu'ont des individus à se fondre dans leur milieu ou à ressembler à leurs congénères. Dans le monde animal, environnement hostile où se multiplient les menaces en tout genre, certaines espèces opèrent ainsi de remarquables stratagèmes de camouflage, de dissimulation et de travestissement pour assurer leur survie. Comme l'écrit Marie Trabalon, ces espèces trafiquent et falsifient leur image⁴. La définition inscrite en préambule rappelle la versatilité de ce phénomène : « ...Propriété que possèdent OU PARAISSENT posséder certains êtres vivants... » Le mimétisme animal a suscité depuis plus d'un siècle l'intérêt des naturalistes et des biologistes, qui ont pu en observer les multiples manifestations lors d'expéditions périlleuses à travers le globe, notamment dans les régions tropicales, qui fourmillent d'espèces à l'aspect et aux comportements inédits. Cette curiosité a pour point de départ entre autres la question des étranges colorations qui habillent ces créatures, comme le souligne Lucien Chopard : « Mais, la question la plus intéressante, mais aussi qui a été la plus controversée, est la question de la signification biologique des colorations animales⁵. »

³ Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935

⁴ Trabalon Marie, *L'utilisation du mimétisme dans le cadre de la communication animale*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.143

⁵ Chopard Lucien, *Homotypie et Mimétisme*, in Revue Scientia 7, p.230

La notion de mimétisme s'est depuis étendue à d'autres domaines de la biologie, notamment la cytologie. De ce point de vue, certains organismes parasites miment des cellules saines pour tromper les défenses immunitaires, ce qui est par exemple le cas du virus du Sida. Ces stratégies mimétiques mettent en lumière les procédés qui permettent de leurrer les lymphocytes : le parasite mime des molécules de l'organisme en vue de ne pas enclencher le système immunitaire, qui est aveugle lorsqu'il s'agit d'antigènes intrinsèques à l'individu, et peut également recourir à un habillage exogène de cellules propres à l'individu afin de détourner là aussi l'attention des anticorps (sous-entendu que ceux-ci ont été activés par le virus à son état précoce). L'agent responsable du paludisme (le plasmodium) est exemplaire : cet organisme protéiforme en vient par la surproduction de leurres à épuiser littéralement le système immunitaire de l'individu⁶.

Ainsi s'opère déjà au niveau microbiologique une sorte de proto-travestissement, qui trouvera des formes plus complexes chez les animaux. Roger Caillois, en introduction de son ouvrage *Le mimétisme animal* écrit ceci : « Les stratagèmes de cette sorte émerveillent à juste titre. En même temps, ils sont communs, innombrables et d'une extrême variété⁷... » Communs parce qu'ils traversent les taxons, innombrables parce qu'ils sont pratiqués par de nombreuses espèces, enfin d'une extrême variété car ils sont multiformes.

⁶ Les théories et exemples du mimétisme cellulaire mentionnés sont extraits du site Internet de l'Académie de Bordeaux :

<http://svt.ac-bordeaux.fr/ressciences%20bio/Mimetisme/monsiteweb4/nouvellepage7.htm>

⁷ Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.10

Dans le monde animal, le mimétisme est présent entre autres chez les arthropodes (ordres des coléoptères, crustacés, diptères, hémiptères, lépidoptères, névroptères) chez les reptiles (ordre des squamates : caméléons – appartenant à l'infra ordre des *iguania*, geckos, serpents etc.) chez les poissons (famille des syngnathidés, « arboricoles » : syngnathe, nérphis, hippocampes, plus généralement les poissons littoraux, certaines espèces de mérous, appelés « caméléons de la mer », poissons benthiques comme le turbot, poissons récifaux) et enfin chez certains oiseaux (alouettes, outardes, perdrix, lagopèdes etc., mais aussi les hérons, podarges, engoulevents, veuves et coucous⁸).

Le mimétisme induit tout d'abord selon Georges Pasteur⁹ une répartition tripartite des rôles : il exige la présence d'un modèle, agent matériel (dans le cas de l'homotypie, l'agent matériel est un élément particulier appartenant au milieu : tige, feuille, rocher, etc.) ou vivant (dans le cas du mimétisme, peut être un membre de la même espèce voire d'une autre famille, comme des insectes mimant des serpents) possédant des caractéristiques perceptives (couleurs, formes, motifs, odeurs et sons). Le mime est un organisme qui plagie les caractéristiques propres au modèle et le dupe est un organisme leurré par le mime¹⁰. Le mimétisme fournit une information sur les propriétés d'un animal et les attentes d'un autre, un congénère ou un prédateur¹¹. Si la plus grande variété de ces procédés se trouve chez les insectes¹² (proportionnellement à leur population) on voit bien que des individus de tout ordre usent de ces stratagèmes nécessaires à la survie de

⁸ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, T. I à IV, Gallimard, 1973

⁹ Pasteur Georges, *A classificatory review of mimicry systems*, Annu. Rev. Ecol. Syst., 1982, Pough F. Harvey (op. cit.) *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. by) The University of Chicago Press, 1985, p.67

¹⁰ Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. by) The University of Chicago Press, 1985, p.67

¹¹ Hinton H.F., *Mimicry provides information about the perceptual capacities of predators*, Folia Entomol. Mex., 1977, Pough F. Harvey (op. cit.) *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. by) The University of Chicago Press, 1985, p.68

¹² Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. by) The University of Chicago Press, 1985, p.67,94

l'espèce. L'appréhension de ces phénomènes par l'observateur souligne quelques difficultés, à savoir que l'homme n'est pas pourvu des mêmes modalités sensibles que d'autres mammifères (prédateurs) pour appréhender le mimétisme¹³.

F. Harvey Pough rappelle ce problème à propos des cas d'imprécision du mimétisme chez les vertébrés et l'importance accordée à la vision : "The narrow sensory window through which humans peer may explain some of the apparent scarcity and imprecision of mimicry of vertebrates [...] for example, no case of underwater mimicry has been described that evolves a sense other than vision, although many aquatic animals have exquisitely sensitive chemoreception, electroreception, and tactile sensation [Pasteur, *op. cit.* 1982]¹⁴". Pough note entre temps que la plupart des études faites sur le mimétisme ont pour base l'observation parfois fortuite des phénomènes. Les effets visuels peuvent être prégnants pour l'œil humain mais pas pour une autre espèce dont les dispositifs visuels sont moins avancés (traitement des formes, des couleurs, des nuances et des dégradés). À l'inverse certaines expressions mimétiques peuvent être véhiculées par des appareillages desquels l'homme est plus grossièrement pourvu (perceptions sonore et olfactive par exemple).

¹³ Ibid., p.68

¹⁴ « Les modalités sensorielles humaines peuvent expliquer l'apparent manque et l'imprécision du mimétisme chez les vertébrés [...] Par exemple aucun cas de mimétisme aquatique n'a été décrit qui ne prenne en compte un sens autre que la vision, même si de nombreux animaux aquatiques ont une réactivité chimique, électrique et tactile aigues [Pasteur, *op. cit.* 1982] » Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. by) The University of Chicago Press, 1985, p.68-69

S'il repose souvent sur la perception visuelle (plus poussée notamment chez les mammifères et les oiseaux) le mimétisme présente aussi des caractéristiques impliquant une multi sensorialité (certaines grenouilles sont potentiellement d'excellents mimes sonores, même si elles miment très peu visuellement leurs congénères, comme l'observe Pough : "The apparent scarcity of mimicry among frogs is surprising [...] The demonstration of frog-eating bats, *Trachops cirrhosus*, distinguish palatable from unpalatable frogs by their vocalizations suggests the possibility of vocal mimicry complexes among anurans [Ryan and Tuttle 1983]. If such mimics can be discovered, they might provide fascinating information about how a frog can fool predators¹⁵..."

Si certaines espèces vulnérables miment à l'excès leur environnement, d'autres, compte tenu de la toxicité de leur modèle, se contentent d'une vague ressemblance, certains dessins caractéristiques suffisant à éloigner le prédateur. La richesse de ces procédés est déconcertante ; elle semble résulter ici de la farouche sélection naturelle, là d'informations acquises au contact de l'environnement et d'autres forces en présence. En ce qui concerne la terminologie, on distingue à l'instar des biologistes homotypie (ressemblance au milieu) et mimétisme (ressemblance intra individuelle). Pour plus de commodité, nous pouvons regrouper ces deux acceptions sous le terme générique de mimétisme, selon les modalités énoncées par Pasteur et citées plus haut.

¹⁵ « L'apparente rareté du mimétisme chez les grenouilles est surprenant [...] la chauve souris mangeuse de grenouilles *Trachops cirrhosus* distingue les grenouilles comestibles de celles qui sont repoussantes par leurs vocalisations, cela suggère la possibilité d'un mimétisme vocal chez les anoures [Ryan and Tuttle 1983]. Si un tel mimétisme est peut être découvert, il pourrait fournir des informations intéressantes sur la manière dont les grenouilles dupent leurs prédateurs. » Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.71

1.1 *Homotypie*

L'homotypie est un ensemble de procédés optiques et organiques permettant à un individu comestible de se fondre dans son environnement (les espèces dangereuses n'éprouvent pas une telle nécessité et nous allons voir qu'au contraire elles tendent à se signaler). Comme le souligne Lucien Chopard, l'homotypie est extrêmement répandue dans le monde animal¹⁶.

1.1.1 Homochromie

La ressemblance peut être tout d'abord opérée par homochromie (*general cryptic resemblance*). Ainsi la faune désertique (hormis certains oiseaux ou insectes) présente des similitudes chromatiques avec le sol jaunâtre ou grisâtre. Il en va de même pour la plupart des mammifères vivant dans la toundra, le mimétisme étant dans ce cas lié à la faible exposition solaire qui modifie la physiologie des animaux¹⁷. La ressemblance possède des degrés de perfection divers, allant d'une simple coloration homogène du tissu cutané (homochromie simple) à l'apparition de nuances extrêmement variées.

¹⁶ Chopard Lucien, *Homotypie et Mimétisme*, in *Revue Scientia* 7, p.231

¹⁷ Tetry Andrée (sous la dir. de) *Zoologie*, Encyclopédie de la Pléiade, T. IV, Gallimard, 1973, p.1351

1.1.2 Homomorphie

Des complications de ces homochromies peuvent amener à la présence de formes et de dessins qui accentuent la ressemblance, c'est l'homomorphie (*special cryptic resemblance*). Ces ornements ont pour effet de briser l'homogénéité corporelle de l'individu et d'accentuer ainsi son invisibilité. Les couleurs bardant la surface épidermique des espèces homomorphiques sont appelées disruptives. Les individus ainsi parés sont mieux dissimulés que ceux ayant simplement la couleur du milieu.

1.1.3 Hypertélie

Certains individus copient incroyablement des éléments de leur environnement : on parle alors d'hypertélie. Le papillon *Kallima horsfieldi* vivant en Inde en est un exemple frappant : le nymphalidé imite non seulement la forme et la coloration foliaires, mais également les minuscules déchirures et veinules, jusqu'à la moisissure¹⁸.



Un exemple d'imitation poussive (ou hypertélie) : le papillon *Kallima horsfieldi*

L'homochromie peut être simple (fixe) ou variable (adaptative). Dans le premier cas, l'individu doit choisir le milieu dans lequel il est dissimulé. Dans le second, l'adaptation au milieu est plus ou moins rapide et adéquate. Le caméléon est un bon exemple d'homochromie variable, au même titre que d'autres reptiles et que les batraciens, les poissons, les mollusques céphalopodes, les crustacés où à degré moindre comme le mentionne Chopard les insectes et

¹⁸ Cf. Chopard Lucien, *Homotypie et Mimétisme*, in *Revue Scientia* 7, p.231

araignées¹⁹. Dans tous les cas ces phénomènes sont à visée cryptique, à savoir qu'ils tendent littéralement à cacher l'individu (gr. *kryptos*), cible d'une potentielle prédation. La chenille arpeuteuse carnivore des îles Hawaïi *Eupithecia orichloris* se confond avec la feuille d'un *Freycinetia arborea*. Discrète, les insectes qui arpentent le végétal ne l'aperçoivent pas. Lorsque qu'un termite est détecté par ses poils sensoriels dorsaux elle l'attrape avec ses six pattes et l'engloutit aussitôt. D'autres espèces d'*Eupithecia* prennent l'apparence d'une feuille morte, d'une brindille, d'un lichen ou d'une mousse²⁰.

1.1.4 Homotypie chez les Reptiles

Comme il est écrit dans l'encyclopédie Zoologie de la Pléiade, les squamates (reptiles à écailles) sont pourvus de cellules pigmentaires dans la partie superficielle du derme. Ces cellules contiennent des pigments jaunes ou rouges. D'autres contiennent des cristaux incolores qui réfléchissent la lumière. La présence de mélanophores, grandes cellules se ramifiant, produit des changements de couleur, selon que la mélanine se répand. Ces processus physico-chimiques sont présents chez les iguanidés, agamidés et caméléonidés. La libération d'hormones (réactivité à la chaleur et à la lumière) entraîne ces changements de coloration. Chez les caméléons, ces derniers semblent également contrôlés par le système nerveux central, ayant pour point de départ l'appareil optique. Mais ces changements de couleur ne résident pas seulement dans l'homotypie, ils sont également utiles à la thermorégulation. Il est aussi notable que la coloration des caméléons dépend de leurs émotions (crainte, colère ou agressivité sexuelle²¹). On voit bien que certaines dispositions ne sont pas uniquement cryptiques mais peuvent également concerner une configuration particulière du métabolisme d'un individu. Les changements de coloration du caméléon sont également commandés entre autres facteurs par l'appareil de vision, dont le système nerveux va se faire le relais.

¹⁹ Ibid., p.230

²⁰ Murawski Darlyne A., *Chenilles tueuses*, National Geographic, juin 2003

²¹ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, T. IV, Gallimard, 1973, p.141



un exemple d'homotypie poussée : le caméléon

Un autre animal particulièrement doué pour l'homotypie est *Uroplatus fimbriatus* ou gecko à queue plate, vivant à Madagascar. Il présente des excroissances latérales le long du corps qui entourent également sa queue disproportionnée (plus d'un tiers de la longueur du gecko) dont l'utilité reste vague. Contrairement aux caméléons qui ont pour habitat les arbustes et les buissons, les geckos arboricoles se tiennent sur des troncs d'arbre, dont ils reproduisent avec exactitude les motifs²². Dans l'encyclopédie *Le monde Animal* éditée par Bernhard Grzimek, on peut lire à propos du gecko à queue plate : « Le Gecko à queue plate ou Gecko frangé ou Gecko-écorce est une étrange créature. Il a d'énormes yeux saillants, un corps plat et une peau qui ressemble à de l'écorce. Les flancs et les membres portent une frange d'écailles. Lorsque l'animal est sur un tronc d'arbre, avec sa peau qui ressemble à de l'écorce et sa frange d'écailles fermement appuyées contre le support, il se fond complètement dans son environnement, sans faire aucune ombre, à tel point qu'il est impossible de l'en distinguer, même de tout près [...] Ce Gecko, lui aussi, peut changer de couleur. Durant le jour, il s'éclaircit, alors que la nuit, il est brun foncé avec des tâches noires. Mais ce changement de couleur peut aussi être une expression de

²² Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, T. IV, Gallimard, 1973, p.190

son humeur. Lorsque l'animal se sent à son aise, il est brun grisâtre. S'il est irrité, il devient brun foncé à noir. Le Gecko à queue plate, qui est actif surtout pendant la nuit, a une vue excellente. Mais il ne peut distinguer sa proie que lorsque celle-ci bouge²³. » On voit bien ici l'extraordinaire combinatoire des aptitudes cryptiques de ce reptile qui chasse à vue et de nuit. On note également qu'il est avant tout sensible au mouvement, et nous verrons dans le prochain sous-chapitre que l'immobilité est une des conditions clé d'un mimétisme réussi. Les animaux aquatiques démontrent également de grandes facultés d'homochromie et d'homomorphie combinées, comme la Seiche âgée (*Sepia officinalis*), dont les ondulations dorsales rappellent les ombres produites par les vagues. Elle s'adapte également au fond de manière instantanée²⁴.



Fig. I

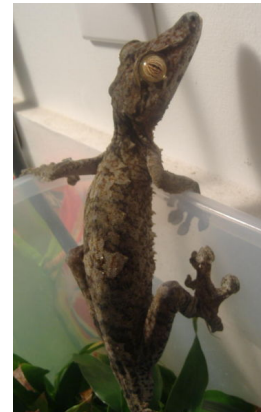
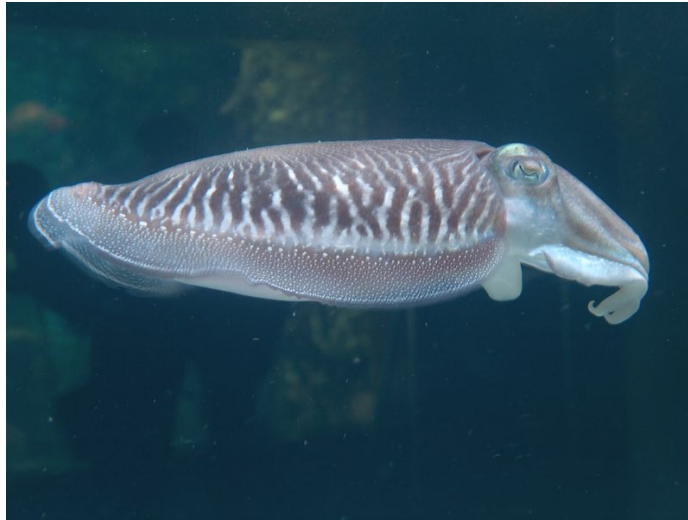


Fig. II

Gecko à queue plate de Madagascar (*Uroplatus fimbriatus*) sur un tronc d'arbre (Fig. I) et en captivité (Fig. II). Les différences entre les teintes et les motifs de l'animal selon l'environnement sont stupéfiantes.

²³ Grzimek, Bernhard (éd. par) *Le monde Animal*, Encyclopédie de la vie des bêtes, Tome VI, Stauffacher S.A., 1973, p.164-165

²⁴ Caillouis Roger, *Le mimétisme animal*, Hachette, 1963, p.28



Sèche (*Sepia officinalis*) reproduisant les ombres portées
des vagues sur la surface dorsale

1.1.5 Postures

L'homochromie est également enrichie par des postures, généralement l'immobilité, ou dans le cas de certains oiseaux d'attitudes cryptiques et de dispositions particulières (le héron par exemple, qui étire sa tête pour se confondre avec les branchages)²⁵. On peut lire dans le tome IV de l'encyclopédie Zoologie de La Pléiade : « De nombreux oiseaux vivant à terre sur des espaces découverts présentent un aspect général se confondant avec celui du milieu, soit par homochromie, soit par disposition cryptique des couleurs, ou combinaison des deux, ainsi les alouettes, les outardes, les perdrix, les lagopèdes etc. L'oiseau homochrome accentue d'ailleurs l'efficacité de son aspect par son comportement : immobilité absolue, corps plaqué au sol, ou bien disposé de façon à se distinguer peu du milieu (tête et cou étirés des hérons, des podarges, des ibijaux au milieu des roseaux ou des branches etc.) La valeur biologique de l'homochromie ou de l'aspect cryptique est évidente à l'égard des prédateurs chassant à vue. En revanche, certaines espèces ne présentent aucunement un aspect les protégeant des prédateurs, mais un plumage contrastant fortement avec le milieu :

²⁵ Chopard Lucien, *Homotypie et Mimétisme*, in Revue Scientia 7, p.231

Cott a établi, d'après des sondages faits sur un certain nombre d'espèces, que ces espèces-ci sont peu comestibles, et à ce titre peu recherchées par les prédateurs²⁶. » La dernière partie de cet extrait nous amène à considérer que les prédateurs (surtout les oiseaux) s'affranchissent des procédés et des postures cryptiques, ces mécanismes n'étant pas, au contraire d'espèces exposées, déterminants pour leurs aptitudes phénotypiques.

1.2 *Mimétisme*

Si les attitudes et les réactions morpho-chromatiques que nous avons vues précédemment tendent vers une invisibilité, symptomatiques d'espèces recherchées par des prédateurs (espèces dites « non-protégées »), d'autres possèdent des couleurs vives signalant leur dangerosité – on parle là de couleurs aposématiques (gr. *apo*, venant de, et *séma*, signe) ou prémonitrices. C'est là qu'entre en jeu le mimétisme. Lucien Chopard note à propos de ces dernières : « Nous voyons qu'elles sont presque aussi répandues dans le monde animal que les colorations cryptiques. Elles sont toujours très voyantes, avec, le plus souvent, des taches de teintes souvent contrastées²⁷. » Par ailleurs les espèces cryptiques sont généralement nocturnes, alors que les sématisques ont des habitudes diurnes²⁸.

Si depuis des décennies nombre de spécialistes ont remis en cause l'efficacité de ces procédés dans la protection de certaines espèces mimétiques au regard de la prédation des oiseaux, de nombreuses études ont démontré que le mimétisme permettait de juguler significativement la prédation²⁹. Lincoln P. Brower a mené une étude sur les papillons monarques d'Amérique du Nord-Est (*Danaus plexippus*) migrant près de Mexico City. Ils s'y développent durant l'hiver avant que les survivants retournent aux États-unis. Pendant cette période, ils représentent une ressource non négligeable pour leurs prédateurs,

²⁶ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, T. IV, Gallimard, 1973, p.330

²⁷ Chopard Lucien, *Homotypie et Mimétisme*, in Revue Scientia 7, p.232

²⁸ Ibid., p.232

²⁹ Brower, Lincoln P., *Mimicry and the Evolutionary Process* (Preface) Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985

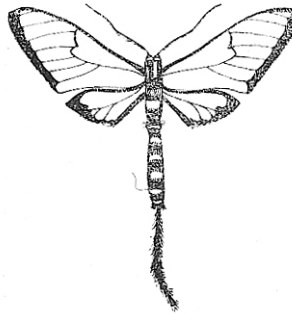
essentiellement des oiseaux. Les papilionidés sont toxiques : à l'état de nymphe, ils emmagasinent des substances émétiques et des glycosides à effet cardiaque (cardenolides) venant des plantes pour lesquelles les larves ont préférence. Les deux oiseaux prédateurs (deux types de passereaux) peuvent ingérer une quantité plus ou moins importante de ces toxiques, et s'attaquent aux colonies de monarques dans la mesure de leurs capacités métaboliques. De ce fait leur prédation est cyclique, le temps pour eux de recouvrer des toxines ingurgitées, ce qui réduit leur potentiel de prédation de 50% (indépendamment des autres prédateurs). D'autres oiseaux capables de se nourrir des monarques ne le font pas ou très rarement. Ainsi, conclut Brower, la présence de traits aposématiques chez le monarque semble être un élément dissuasif permettant d'obtenir un bon ratio de survivants au sein de la colonie³⁰.

1.2.1 Le mimétisme batésien

Les entomologistes se sont accordés sur deux types de mimétisme, le premier, le mimétisme batésien (du nom du naturaliste anglais Henry Walter Bates qui découvrit ce phénomène lors d'une expédition en Amazonie) repose sur l'imitation par une espèce comestible des dessins, couleurs et formes d'une espèce qui elle est protégée. Elle mime ainsi ces propriétés pour se mettre à l'abri des prédateurs. Ce processus peut amener, à l'instar du *Trichura Cerberus*, papilionidé d'Amérique du sud qui mime des hyménoptères (ordre d'insectes comprenant les abeilles, les guêpes, les fourmis etc.) à des modifications morphologiques audacieuses, comme l'apparition d'un filament caudal qui rappelle la tarière caractéristique du modèle³¹.

³⁰ Brower, Lincoln P., *Avian Predation on the monarch butterfly and its implication for mimicry theory*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.5

³¹ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, Tome II, Gallimard, 1973, p.784

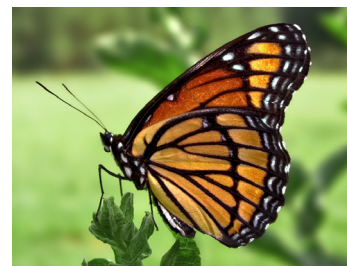
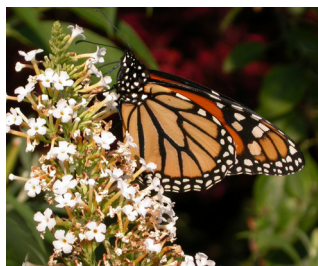


Trichura cerberus mimant un hyménoptère
(extrait de l'Encyclopédie de zoologie de La Pléiade)

1.2.2 Le mimétisme müllerien

L'autre type de mimétisme est le mimétisme müllerien, qui met en évidence la volonté pour des groupes d'individus systématiquement différents à recourir à des dessins aposématifs communs (signalant la dangerosité) pour avertir le prédateur. Ce mimétisme partagé par certaines espèces protégées a été mis en évidence par le biologiste allemand Fritz Müller au XIX^{ème} Siècle. Le mimétisme müllerien sous-tend une communication sincère (l'animal ne trompe pas sur la marchandise, il avertit simplement son éventuel prédateur) et prémonitoire.

Par exemple les papillons monarques d'Amérique du Nord partagent leurs traits aposématifs avec certains papillons Vice-roi (*Limenitis archippus*) vivant dans la même zone géographique (Nord des États-unis).



Exemple de mimétisme müllerien :
le papillon monarque (*Danaus plexippus*) à gauche et Vice-Roi (*Limenitis archippus*) à droite

Le mimétisme batésien repose quant à lui sur une falsification d'ordre *pseudosématique*³², à savoir que l'individu fait supposer un péril qui en réalité n'existe pas, entrant là dans le cadre d'une communication mensongère, qui peut permettre d'éviter la prédation ou au contraire d'attirer une proie. Concernant ce dernier cas, des couleurs ou formes *pseudépisématiques* permettent à l'individu d'adopter une forme attirante pour sa victime, par exemple l'aspect d'une fleur où la proie pense naturellement y trouver sa nourriture. Les caractères vrai ou mensonger des processus mimétiques amènent Edward Bagnall Poulton et Hugh Bamford Cott à opter pour une classification suivant les couleurs apatétiques (fallacieuses) ou sématisques (vraies). L'homochromie et les autres procédés cryptiques, s'ils permettent habituellement à l'individu de passer inaperçu, peuvent également avoir une visée agressive (anticryptique). Dans les deux cas la communication est mensongère. Cependant lorsque des signaux (de type visuel, sonore ou olfactif) sont émis, ils peuvent être trompeurs (pseudaposématiques dans le cas du mimétisme batésien, ou pseudépisématiques) ou bien vrais (ces derniers informent, sont attirants ou répulsifs). C'est sur la résultante du signal que se concentre l'approche du biologiste Sir Julian Huxley, à savoir si le but est de se dissimuler (revêtement cryptique) ou de révéler (couleurs phanériques, qui trompent ou non sur la nature de l'individu³³).

³² Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.12-17

³³ Ibid., p.17

Tableau récapitulatif des critères de classification des phénomènes mimétiques selon E.B. Poulton, H.B. Cott, et Sir J. Huxley
Extrait de Caillois Roger, Le Mimétisme Animal, 1963, Hachette

Poulton-Cott			Julian HUXLEY
Couleurs apatétiques (trompeuses)	Cryptiques (dissimulation)	Procryptiques (protection) Anticryptiques (attaque)	Couleurs cryptiques (dissimulation)
	Pseudosématiques (avertissement trompeur)	Pseudaposématiques (faux, péril, bluff) Pseudépisématiques (appât)	Couleurs phanériques (signal trompeur ou véridique)
Couleurs sématiques (signal véridique)	Aposématiques Synaposématiques (pour écarter) Épisématiques (pour attirer)		

Des spécialistes ont démontré de manière expérimentale l'implication de la toxicité du modèle dans la précision du mimétisme. Cela vaut surtout pour les vertébrés et particulièrement les serpents dont certains mimes peuvent conserver les caractéristiques visuels généraux sans avoir recours à une homotypie poussée et ce avec la même efficacité³⁴. Pasteur distingue deux types de ressemblance mimétique : l'homotypie concrète (le modèle est une catégorie spécifique d'organisme) et l'homotype abstraite (le modèle est une catégorie générale d'organisme³⁵). Dans le second cas, fréquent chez les serpents (et également chez les insectes mimant les serpents) le mime peut combiner les caractéristiques de plusieurs espèces qui plus est de celles qui ne sont pas du même embranchement (insecte-serpent). Si les insectes plus généralement ont une inclinaison vers l'homotypie concrète, les serpents penchent eux vers une généralisation des traits voire l'abstraction. Outre la dangerosité du modèle, il semble que la précision du mimétisme dépende de la taille du corps, le report des motifs d'une espèce à l'autre entraînant parfois des altérations (serpent-insecte³⁶). Le risque pour un dupe confondant le mime avec le modèle, s'il est modéré chez les insectes (nous l'avons vu avec les papillons monarques) est décisif lorsque la proie est un serpent, et à Pough de dire : "When the short-term and long-term risks are considered, the potential risk for a predator of attacking a venomous snake appears to be substantially greater than the punishment associated with eating an unpalatable insect³⁷". Ceci explique que la méthode de l'essai-erreur, à la base de

³⁴ Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.69-70

³⁵ Pasteur Georges, *A classificatory review of mimicry systems*, Annu. Rev. Ecol. Syst., 1982, Pough F. Harvey (op. cit.) *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.67

³⁶ Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.78

³⁷ « Lorsque les risques à court terme et à long terme sont évalués, le risque potentiel que prend le prédateur lors de l'attaque d'un serpent venimeux semble être plus important que d'ingérer un Insecte déplaisant », extrait de Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P.(ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.79

l'apprentissage chez les animaux, ne peut pas offrir beaucoup de résultats si le prédateur est tué systématiquement (certains oiseaux chasseurs de serpents sont à cet effet pourvus de pattes fines et longues, sont généralement très véloce et savent par où attaquer leur proie). En revanche souligne Pough, si le prédateur vient à bout d'un serpent venimeux sans plus de souci qu'un mime inoffensif, l'opportunité d'apprendre est également réduite³⁸. Il invoque alors l'observation par les congénères (qu'il nomme *empathy*), théorie développée récemment par Étienne Danchin³⁹. Elle repose sur l'échange d'informations publiques entre individus par l'observation. Pough parle également d'évitement inné du modèle. Ainsi certaines espèces évitent naturellement les individus dangereux par leur signallement et parures aposématiques, or ceux qui y sont accoutumés tentent tout de même de s'y attaquer. Ainsi au regard de leur modèle venimeux les serpents mimes n'ont pas besoin de se parer de motifs rappelant exactement leurs dangereux cousins, et d'ailleurs ils ne sont pas les seuls à opérer une homotypie abstraite : des nymphes telles la chenille du sphinx néo tropical *Leucorampha* en est un bon exemple, mimant l'aspect et la posture d'un serpent, mais d'aucun en particulier. Cela suffit néanmoins à repousser le prédateur.

³⁸ Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.79-80

³⁹ Cf. Danchin Etienne et al., *L'imitation dans le monde animal. Information publique et évolution culturelle*, in *Revue Terrain* 44, *Imitation et Anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, mars 2005, p.91

Le mimétisme peut conduire certaines espèces à amonceler des éléments pour constituer un revêtement protecteur, comme chez les crustacés par exemple. Ainsi certains animaux s'habillent avec des algues (comme les *Maja*, petites araignées de mer). D'autres se couvrent de débris variés (coquilles, morceaux d'éponge). Chez les pagures (le bernard-l'hermite notamment) ce type de comportement est très répandu⁴⁰ : des anémones de mer ont pour habitude de se fixer sur la coquille où ils ont élu domicile. Lorsqu'ils changent d'habitat, ils transportent l'Anémone de mer sur leur nouvelle coquille. Notons que le bernard-l'hermite est à cet effet résistant aux substances urticantes sécrétées par les tentacules de l'anémone de mer. Ce genre de camouflage exogène est allocryptique (élément allo, étranger). Nous avons vu que les objectifs du mimétisme animal sont équivoques, servant aussi bien à l'attaque qu'à la défense. Dans le dernier cas les ruses peuvent être très poussées. Roger Caillois, en sus des classifications présentées plus haut, définit une typologie des attitudes mimétiques reposant sur le camouflage ou la dissimulation (cas de l'homochromie, très répandue) le travestissement (se prendre pour un autre individu de la même famille ou d'un ordre différent) et l'intimidation⁴¹.



Bernard-l'hermite (*Pagurus bernhardus*). L'animal choisit une coquille de mollusque où il engouffre ses viscères, obstruant ensuite l'accès avec ses membres

⁴⁰ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, Tome II, Gallimard, 1973, p.316-317

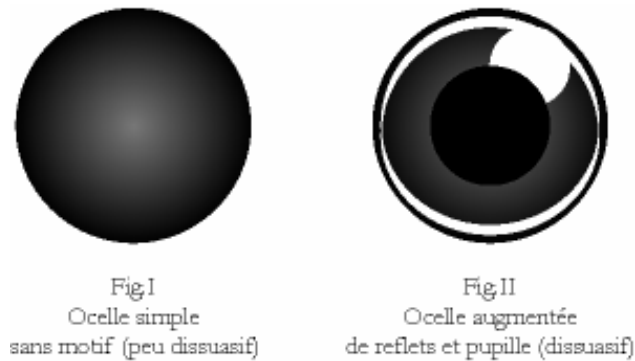
⁴¹ Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.19,21

Roger Caillois s'explique ainsi : « Outre les conduites appropriées, attitudes spectrales, trances ou soubresauts, l'animal épouvante ses ennemis le plus souvent en exhibant ses ocelles [tâche circulaire ou arrondie se trouvant sur la peau, comme sur les plumes du Paon] tantôt apparents en tout temps, tantôt brusquement démasquées, plus rarement en arborant des protubérances menaçantes, cornes, cisailles et mâchoires, exceptionnellement, dans le cas du fulgore, en promenant devant soi une sorte de gueule monstrueuse et vide, qui semble formidablement armée. Il est en général admis que l'insecte, par sa démonstration intimidante, cherche à être pris pour un animal plus volumineux, plus puissant ou plus redoutable⁴². » Le fulgore porte-lanterne ou *Machaca*, présent dans la forêt amazonienne, possède une protubérance céphalique ressemblant à un lézard ou un serpent. La tête est très colorée, et il est raconté qu'elle est luminescente. Il se protège en exhibant de faux yeux dessinés sur ses ailes. Certains insectes possèdent de faux yeux étonnemment réalistes qui ressemblent à ceux des vertébrés. Pough traite de cet aspect : « Realism is apparently effective in increasing the deterrent effect of eyespots ; Blest's (1957a,b) experiments with artificial eyespots showed that concentric circles are more frightening than a single circle and that adding a pupil and a highlight makes the pattern still more effective⁴³. » Ainsi les ocelles sont souvent rehaussées de pourtours clairs qui contrastent avec l'épicentre de la tache.

⁴² Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.73

⁴³ « Le réalisme est apparemment efficace en augmentant l'effet dissuasif des yeux ; les expériences de Blest (1957a,b) avec des yeux artificiels ont montré que les cercles concentriques étaient plus effrayants qu'un simple cercle et ajouter une pupille et un reflet rendait le motif plus efficace » Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.81

Le schéma suivant explique le gain de réalisme apporté par la présence des cercles concentriques :



Là aussi un ensemble de postures vont venir augmenter l'effet dissuasif, comme la chenille du sphinx néo tropical *Leucorampha* mentionnée plus haut, qui en sus de sa ressemblance aux serpents en mime l'attitude menaçante (repli de la partie antérieure du corps en forme de S, révélant une paire d'yeux sur la surface ventrale). Caillois nous donne un aperçu des effets stupéfiants produits par l'apparition d'ocelles inquiétantes : « G.A.K. Marshall a épouvanté deux babouins avec une chenille [...] Les singes pris d'une « abjecte frayeur » s'enfuyaient sur le toit. Selon Neave, même les indigènes seraient impressionnés par l'exhibition de cercles inattendus. » Caillois note également le mimétisme reptilien de *Leucorampha ornatus* : « Au repos, la chenille du *Leucorampha ornatus* mime un morceau de bois. Attaquée, elle se tord sur elle-même, de façon à présenter sa face ventrale qui mime le dos d'un serpent. Le thorax s'enfle. Sur le quatrième segment, des ocelles apparaissent, faisant surgir à l'improviste une tête triangulaire, aux écailles jaunes bordées de noir [la nymphe mime également la structure en écailles spécifique du serpent] La chenille, cependant, accrochée au rameau par ses deux dernières paires de fausses pattes, se balance à la manière d'un reptile. Rassurée, elle ferme ses ocelles et reprend son attitude normale. » Non contents de leurrer leurs prédateurs, ces animaux dupent également les spécialistes : « Shelford, alors directeur du musée de Sarawak, raconte avoir été trompé par une chenille de *Choerocampa mydon*, qu'il prend pour un serpent

arboricole, *Dendrophis picta*. » Pour Caillois, c'est l'effet de terreur qui bien souvent dans ces phénomènes l'emporte sur la précision⁴⁴.



Fulgoria laternaria à différentes étapes de sa métamorphose (illustration de Anna Maria Sibylla Merian, 1705)

1.2.7 Mimétisme intrasexuel

La couleuvre jarretièr mâle (*Thamnophis sirtalis parietalis*) présente des inclinaisons à l'imitation de la femelle. Même si le mime femelle reste structurellement similaire au mâle, il possède cependant des phéromones à la surface de la peau qui peuvent augmenter les chances d'accouplement. Lorsqu'elles émergent de leur terrier hivernal, les femelles sont quelquefois entourées de plusieurs dizaines de courtisans qui s'amassent autour d'elles. Des tests ont montré que les mâles préfèrent les femelles aux mimes de femelles, mais que certains se laissent prendre au jeu. Les chances pour les mimes femelles

⁴⁴ Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.78

de s'accoupler sont en outre bien supérieures à celles des mâles (69% contre 21%), et ce résultant de la confusion qu'ils instaurent chez ces derniers⁴⁵.

1.2.8 Exemple de mimétisme protecteur

Pough, donne un exemple de mimétisme protecteur chez les poissons⁴⁶. Une espèce de labridé (*Labroides dimidiatus*) « poisson nettoyeur » accompagne fréquemment les gros poissons, vivant en symbiose avec eux. Une espèce prédatrice mimant ce labridé attaque les gros poissons en frappant les nageoires. Cependant il semble que cette dernière se nourrisse des œufs, cela lui permettant d'éviter les attaques des poissons piscivores en jouissant par sa ressemblance au poisson nettoyeur de l'aile protectrice des gros poissons ainsi dupés.

1.2.9 Exemple de mimétisme non-protecteur

Certaines espèces d'oiseaux parasites déposent leurs œufs dans des nids hôtes préalablement sélectionnés. Les progénitures sont nourries par leurs hôtes jusqu'à ce que, après éclosion, ils escamotent les autres œufs présents dans le nid. Les mimes parasites sont ressemblants au modèle (taille et couleur de l'œuf, pigmentation du bec etc.⁴⁷). L'exemple le plus connu est celui du coucou. Ce comportement est aussi présent chez les veuves qui dupent certains individus de la famille des estrildidés. La sélection est fine : chaque espèce de veuves est adaptée uniquement à une seule espèce d'estrildidés et ce n'est que par celle-ci que les jeunes sont adoptés et nourris⁴⁸. Le mimétisme sert ici de caution à un comportement parasitaire, il protège indirectement le mime et est néfaste pour le dupe.

⁴⁵ Pough F. Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.77

⁴⁶ Ibid., p.74

⁴⁷ Tetry Andrée (sous la dir. de) Zoologie, Encyclopédie de la Pléiade, Tome IV, Gallimard, 1973, p.626

⁴⁸ Grzimek, Bernhard (éd. par) Le monde animal. Encyclopédie de la vie des bêtes, Tome IX, Stauffacher S.A., 1973, p.407

Les différents procédés mimétiques (moyens, acteurs et type de communication mise en œuvre)

MIMÉTISME	CARACTÉRISTIQUES	EFFET	ACTEUR	COMMUNICATION
Signaux d'avertissement (phanériques)	Signaux aposématiques (couleurs, dessins, odeurs répulsives, avertissement)	Dissuasion	Modèle/Mime	Vraie
	Signaux pseudosématiques (avertissement trompeur)	Protection (pseudaposématiques) Attaque (pseudépisématiques)	Mime	Mensongère
Homotypie	Parasitisme	Protection (procryptique, allocryptique) Attaque (anticryptique, parasite)	Mime	XXX
	Recouvrement (allocryptique)			
	Hypertélie (imitation poussive)			
	Homomorphie (dessins et couleurs disruptifs)			
	Homochromie (réactivité stable ou adaptative à l'environnement)			

Le mimétisme est aussi varié et complexe que les situations dans lesquelles il est mis en œuvre. Nous avons vu qu'il est généralisé dans le vivant, et plus riche chez les insectes que chez les vertébrés. Il révèle la subtilité des stratagèmes utilisés pour attirer les prédateurs ou leur échapper. On peut à l'instar de Roger Caillois y voir là un certain génie du vivant, une appétence naturelle à l'illusion, au travestissement, à la falsification : « Dans tous les cas, on constate comme un génie de donner le change, de faire illusion : l'animal sait apparaître végétal ou minéral ; appartenant à une espèce définie et reconnaissable, il fait croire qu'il appartient à une autre, non moins déterminée et identifiable, mais foncièrement différente⁴⁹. »

La sélection naturelle bénéficie avant tout à des traits efficaces, suggérant une imitation convenable, ce qui n'est pas toujours le cas. Si le modèle est dangereux, il n'est pas nécessaire d'obtenir une homotypie concrète et verser dans l'imitation abusive. Seules les espèces en danger doivent se cacher pour échapper aux griffes de leurs prédateurs. Certaines questions se posent alors, notamment au sujet de l'homochromie poussée comme art de la dissimulation ; en effet si nombre de prédateurs chassent à vue et sont sensibles au mouvement, pourquoi user d'autant de fantaisies alors qu'il suffirait de rester immobile ? Rappelons que beaucoup d'espèces possèdent des dispositifs optiques rudimentaires – même si les oiseaux comme les hommes sont diurnes, s'orientent visuellement, sont sensibles aux couleurs et aux motifs⁵⁰. Les signalements aposématiques conditionnent les comportements vis-à-vis des prédateurs (fonctionnement sur le mode de l'essai-erreur et l'échange d'informations⁵¹). Certains éléments sont prégnants à la vue des prédateurs, comme les yeux qui peuvent être schématisés par des ocelles (ceci est très efficace dans le cas du mimétisme des serpents par les

⁴⁹ Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.100

⁵⁰ Pough Harvey, *Mimicry of vertebrates : are the rules different ?*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, p.68

⁵¹ Danchin Etienne et al., *L'imitation dans le monde animal. Information publique et évolution culturelle*, in *Revue Terrain* 44, *Imitation et Anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, mars 2005, p.92

insectes). L'évolution de la coloration aposématique en rapport à la toxicité de l'individu n'est pas forcément corrélée, la coloration pouvant d'abord signaler un processus interne de thermorégulation ou une reconnaissance sexuelle entre congénères⁵². Les propriétés aposématiques peuvent s'échanger avec d'autres individus partageant les mêmes objectifs phénotypiques. Le mimétisme sert donc de plateforme d'échange entre espèces, dans un rapport équivoque prédateur – proie. Seulement pour pouvoir exister de nombreuses espèces doivent détourner ces cercles mimétiques et se les réapproprier afin de survivre (cas du mimétisme batésien, qui semble épargner à de nombreux individus un certain nombre de dégâts).

Le mimétisme a prouvé son efficacité chez les espèces protégées comme les papillons monarques, qui usent d'une généralisation de leurs traits aposématiques pour faire valoir leur toxicité aux prédateurs, certains papilionidés aux mœurs semblables allant jusqu'à s'imiter dans la façon de s'évoluer dans les airs (le mouvement là encore est une information primordiale pour les prédateurs). Dans cet imbroglio de signaux à la fois vrais et mensongers, dans une économie de l'attirance et de l'évitement, il n'est pas évident de distinguer la communication sincère de la communication mensongère (nous avons pu le constater avec les couleuvres jarretières mâles mimant les femelles, qui sèment une terrible confusion et impactent sur les ratios d'accouplement des « vrais » mâles), comme le souligne Marie Trabalon, et de poser la question : « chez l'homme, dans quelle catégorie de mimétisme peut-on classer ses actes raisonnés d'imitation ou de camouflage⁵³ ? » Roger Caillois compare les stries des zèbres ou des tigres aux motifs des parachutes. Ces procédés nourrissent l'imaginaire humain et révèlent la prégnance de l'imitation et la déformation chimérique : « Ces analogies sont peut-être trompeuses. Il n'empêche qu'elles invitent à imaginer une explication qui englobe d'une part la morphologie et le comportement animal, de l'autre les délires persistants et les conduites

⁵² Guilford Tim, *The Evolution of conspicuous Coloration*, in *Mimicry and the Evolutionary Process*, Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985, Brower Lincoln P. (op. cit.) *Mimicry and the Evolutionary Process* (Preface) Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985

⁵³ Trabalon Marie, *L'utilisation du mimétisme dans le cadre de la communication animale*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.149

irrationnelles de l'homme⁵⁴. » En sus d'un ensemble de mécanismes évolutifs impliquant des directions phénotypiques et génotypiques mues par la sélection naturelle (Brower note à ce titre que le mimétisme permet de mieux comprendre les enjeux de la sélection naturelle : "...Investigations of mimicry are leading diverse behavioral, ecological, genetic, and systematic data in ways that provide new insights into the *modus operandi* of evolution⁵⁵.") on serait en effet tentés d'y voir une sorte d'appétence animale pour le jeu, la dissimulation et les faux semblants, une symbolique des représentations animales teintée d'une biodiversité qui paraît sans limite⁵⁶.

Mais ces représentations que nous interprétons avant tout selon nos propres perceptions et notre imaginaire ne sont-elles pas faussées ? Nous attardons-nous sur des effets qui ont une implication avant tout pragmatique dans les mœurs animales, que nous voudrions nous approprier pour nourrir nos univers symboliques ? Toujours est-il que ce monde chimérique est révélateur de notre fascination pour les métamorphoses, les travestissements, les faux-semblants. Révélateur également de l'existence de processus imitatifs et de leur importance (même si certains peuvent la discuter) dans le vivant. Prédominance de la falsification, de la simulation. Les mimes batésiens d'ailleurs font preuve de grandes aptitudes simulatrices. Ainsi l'on peut dire que le détournement et l'imitation ne sont pas le propre de l'humain, qu'ils ont été déployés pour des fins nécessaires comme la survie, qu'ils secrètent un ensemble de représentations vraies ou fallacieuses, dans lesquelles il est évidemment difficile de faire le tri. Les prédateurs apprennent à le faire, mais le succès n'est jamais garanti à cent pour cent, certains finiront par mourir des suites d'une morsure de serpent où malades après avoir ingéré trop de toxines.

⁵⁴ Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, avant-propos

⁵⁵ « Les recherches effectuées sur le mimétisme intègrent diverses informations comportementales, écologiques, génétiques et systématiques qui mettent en lumière certains aspects du *modus operandi* de l'évolution. » Brower Lincoln P., *Mimicry and the Evolutionary Process* (Preface) Brower Lincoln P. (ed. By) The University of Chicago Press, 1985

⁵⁶ Cf. Caillois Roger, *Le Mimétisme Animal*, Hachette, 1963, p.100,102

Les risques sont omniprésents dans le monde animal, et cette économie régulatrice qu'est le mimétisme permet de les diminuer de manière à conserver la diversité des espèces et réguler ainsi la chaîne de l'évolution. Les animaux trafiquent leur image, se plagient, se trompent mutuellement. Les images colorées et magnifiques que nous avons l'habitude de percevoir dans le vivant sont aussi des assemblages, des leurres et des mystifications. Nous ne pouvons porter sur elles qu'un regard dubitatif, elles sont d'autant fascinantes qu'elles sont faites d'heureux emprunts. Force est de constater que le faux commence avec les Insectes, rois de l'illusion, et se perpétue au travers des taxons jusqu'à nous.

Nous avons vu dans cette première partie que le mimétisme animal regorge de trouvailles stupéfiantes, qu'il participe d'une économie du mensonge. Cet exposé des phénomènes mimétiques à l'échelle animale nous conduit à considérer les ressemblances, les dissonances et les modalités d'une illusion qui dans le cadre du vivant possède un but prépondérant : échapper aux prédateurs. L'homme moderne n'a plus à craindre d'autre prédation que celle de ses congénères. On pourrait supposer que le faux est biologique chez les animaux et culturel chez l'homme, mais c'est là peut-être une vision un peu simpliste des choses, car au regard des études menées par les éthologues sur le comportement animal, on ne peut pas réduire l'imitation à un ensemble de réactions physico-chimiques. Cependant on pourrait avoir recours à une approche évolutionniste qui déterminerait l'utilisation du mimétisme chez les animaux et *in extenso* à une approche socioculturelle ou anthropologique qui présiderait aux actes d'imitation et d'illusion présents chez l'homme et qui impactent dans sa production d'images. Outre ses implications dans l'évolution et la spéciation, le faux est présent chez l'animal, il peut être une arme préventive ou concrète. Le faux chez l'homme regorge quant à lui de symboles, de références à une sphère culturelle déterminée et à des mœurs, des pratiques, des époques. Il est conjoint au développement et à l'amélioration des techniques. Mais avant tout il s'agit de déterminer un des concepts clé de l'image abordée dans sa dimension de double, à savoir la mimésis, l'imitation.

2 Imitation et mimèsis : une approche esthétique et anthropologique

L'imitation, si elle a souvent et est toujours mêlée au terme de mimèsis, semble être majoritairement acceptée par les anthropologues au détriment de la dernière, souvent reléguée comme l'écrivent Gebauer et Wulf au début de leur ouvrage sur les fonctions de la mimèsis dans l'agir social, à l'esthétique : « Nous voulions dans ce livre proposer une conception de la société qui met l'accent grâce au concept de mimèsis sur une notion esthétique. [...] Emprunter au champ des sciences sociales un terme technique qui a caractérisé pendant plus de deux mille ans les processus esthétiques ne va en aucune façon de soi. [...] L'illustre groupe de théoriciens qui ont fait remarquer la structure mimétique des processus sociaux, comporte des auteurs aussi divers que Benjamin, Adorno, Girard, Derrida, Serres, Bourdieu et Bruner. Même si le concept joue un rôle central dans leur pensée, comme chez Adorno ou chez Bourdieu, ce n'est pas de façon systématique, mais plutôt de façon sporadique que ces auteurs se prononcent sur ce thème. Il est pourtant évident qu'ils considèrent la mimèsis comme un aspect extrêmement important de l'existence sociale humaine, aspect que l'on peut remarquer dans les arrangements, les mises en forme et les productions indépendantes que les hommes construisent en se référant à d'autres êtres humains. Dans l'agir mimétique, un individu produit son propre monde, mais il se réfère pour cela à un autre monde qui est déjà là – en réalité ou en représentation⁵⁷. »

⁵⁷ Gebauer Gunter, Wulf Christof, *Jeux, rituels et gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Ed. Economica (pour la traduction française) 2004, p.1-2

Le terme de mimèsis, né de la dramaturgie grecque, est originellement lié au récit. Selon Paul Ricoeur, la mimèsis dans le récit opère des ajustements nécessaires à l'appréhension d'un temps insaisissable par les trois fonctions que sont la *préconfiguration* (temporalité effective du vécu) la *configuration* (moment de la médiation) et la *refiguration* (réception)⁵⁸. L'image mimétique, en tant que médiation, est donc un espace de configuration. Sachant que la médiation n'est jamais neutre, on pourrait avancer que l'image n'imité le réel que *dans une certaine mesure*.

2.1 *Considérations esthétiques*

Avant d'aller plus en avant, il convient de résumer le concept de mimèsis, et d'en consulter d'abord la définition présente dans Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française de 1992 :

« MIMESIS : n. f. emprunté (1765) au grec *mimêsis*, du verbe *mimeisthai*, dérivé de *mimos* ; les équivalents latins, *imatio* et *imitari* (imitation et imiter) sont rattachés à *imago* (image, ombre, apparence trompeuse), lui-même employé pour le grec *eikôn* mais aussi pour *phantasma*. Aussi bien, l'emploi en français d'imitation pour rendre *mimêsis* (courant du XVII^e au XX^e s.) engendre-t-il maints contresens, *mimêsis* chez Aristote désignant la manifestation sensible des caractères cachés de l'homme... c'est-à-dire une expression, ou une représentation, non une imitation. Ainsi, les sons de la musique sont des *mimêmata* et non pas les images ressemblantes et imitées que sont les « signes » (*sêmeia*)⁵⁹. »

⁵⁸ Dubied Annik, *Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique*, in *Revue Communication*, vol.19,2

⁵⁹ Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992, p.1245

On remarque tout d'abord dans cette définition que l'acception latine du terme introduit l'idée d'ombre, d'apparence trompeuse. Ensuite que les utilisations du terme mimèsis selon la définition aristotélicienne et l'imago latine ont quelque peu brouillé les cartes. Les origines dramaturgiques de la mimèsis mentionnées plus haut peuvent être un point de départ pour mieux comprendre ses enjeux. Michel Magnien, dans son introduction de la Poétique d'Aristote nous éclaire sur ses origines, en soulignant le fait que le philosophe n'y précise nullement le terme de mimèsis : « En effet, cette notion capitale de mimèsis, autour de laquelle s'articulent toutes les analyses du traité, n'est définie en aucun passage. Ce terme semble avoir été appliqué pour la première fois à une activité artistique par les Pythagoriciens, qui par ce terme désignaient la musique et la danse. Il ne faut pas non plus négliger sa filiation étymologique avec le spectacle scénique, les *mimoi*, les mimes (1447b 10), sortes de sketches inspirés de la vie quotidienne. Ainsi, par ses origines, la mimèsis se rattache au champ lexical de la représentation théâtrale ou chorégraphique ; elle a pris racine dans une représentation gestuelle, une expression gestuelle figurée [...] La mimèsis n'est pas pure copie, comme pourrait le laisser entendre sa traduction consacrée (imitation...) ; elle est création, car transposition de figures de la réalité – ou d'une donnée narrative (le cycle d'Œdipe ; le cycle d'Ulysse). Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle ; elle désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique⁶⁰... » Notons qu'Aristote était un fin observateur de la nature, et c'est entre autres à partir de ces observations qu'il a énoncé les modalités d'écriture relatives aux formes poétiques (la tragédie notamment, qu'il affectionnait tout particulièrement).

⁶⁰ Aristote, *Poétique*, Magnien Michel (pour la traduction, la présentation et les notes) Librairie Générale Française, 1990, Classiques de Poche (pour l'édition consultée) 2003, pp. 25-26

Aristote distingue l'épopée de la tragédie, toutes deux selon lui mimétiques, en ce que la première fait référence au récit (*diègèsis*) et la seconde imite les actions des hommes, plus que leurs caractères, jugés secondaires par Aristote. La poésie, en généralisant et en apportant une suite nécessaire et prospective (créative) aux faits (ce faisant il l'oppose à l'histoire telle qu'elle est relatée par exemple par Hérodote, histoire comme « ce qui a eu lieu », et non « ce qui peut advenir ») tend elle vers l'unité, disant plutôt le général que le particulier, méritant là toute l'attention du philosophe⁶¹.

Le réquisitoire de Platon contre les peintres imitateurs repose sur une échelle de représentations, avec en sa base Dieu (ou le Bien), qui crée la forme d'une table qui est réelle, ensuite le menuisier qui construit des tables suivant l'apparence de la table, et enfin le peintre qui peint lui la table construite par le menuisier. La table du peintre n'est pas réelle, elle n'est pas apparence du réel, mais une apparence prise d'une apparence précédente, à savoir celle du menuisier. Pour Platon l'imitation dénature le réel, ce qui ruine l'esprit de celui qui perçoit les œuvres qu'il juge imitatives⁶².

⁶¹ Aristote, *Poétique*, Magnien Michel (pour la traduction, la présentation et les notes) Librairie Générale Française, 1990, Classiques de Poche (pour l'édition consultée) 2003, 1451b, 5 sq., p.98

⁶² Platon, *République*, Livre X, Flammarion, 1987, pp. 359-361

Ardent défenseur de l'intégrité propre aux œuvres d'art, allant à contresens des propensions imitatives à vouloir associer coûte que coûte l'œuvre d'art aux observations de la nature (sous couvert des lois de l'imitation) Goethe écrit à propos des tendances de certains romantiques à promouvoir une poésie universelle qui dissoudrait les genres : « À cette occasion j'ai compris pourquoi nous autres Modernes avons tellement tendance à mélanger les genres, à tel point que nous ne sommes même plus capables de les distinguer. Il me semble que la raison en réside uniquement dans le fait que les artistes qui devraient produire les œuvres d'art en se maintenant à l'intérieur de la pureté des conditions de possibilité de leur art, se soumettent à la volonté des spectateurs et auditeurs de trouver tout parfaitement véridique⁶³. »

L'imitation implique quelque servitude à un modèle, un prototype, elle est selon les termes platoniciens vaine et trompeuse. Cependant elle est en prise avec le réel et répond à un farouche besoin de représentation ; Goethe critique les transpositions théâtrales d'œuvres romanesques, qui sont pour lui des entités à part entière, ainsi les adaptations se fourvoieraient en voulant satisfaire ces besoins de représentation physique et sensible : « De même les gens souhaitent que toute situation intéressante soit sans délai gravée sur cuivre, afin que leur imagination n'ait aucunement à être active ; ils aiment aussi que tout possède une véracité sensible, une présence parfaite, dramatique, et que l'élément dramatique lui-même s'accorde parfaitement avec la réalité⁶⁴. »

Revenons aux faits sociaux. Certains auteurs contemporains⁶⁵, refusant tout automatisme, préfèrent ainsi le concept de mimésis et ses potentiels en terme de création, de prospective (nous l'avons vu avec Aristote) et accessoirement de détournement. Ils prônent une esthétique de l'agir social, se distinguant de toute

⁶³ Lettre de Goethe à Schiller (Weimar, le 23 décembre 1797), in *Écrits sur l'art*, Flammarion, 1996, p.130-131

⁶⁴ Ibid., p.131

⁶⁵ Notamment René Girard, qui part du postulat que la mimésis serait l'élément fondateur de nos cultures et sociétés, un peu à la manière de Tarde, qui parle lui d'imitation, comme nous le verrons ci-après. Girard René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972, Dias Nélia (op. cit.) *Imitation et anthropologie*, in Revue Terrain 44, *Imitation et anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, Mars 2005, p.6

velléité d'imitation et de réplication au profit d'une originalité de l'être au regard de la collectivité, et non pas une sorte de nivellement identitaire et social régit par une imitativité généralisée. On peut à l'instar de Nélia Dias déplorer que l'approche très humanisée de la conception de mimésis sociale chez Gebauer et Wulf, empruntée à l'esthétique, laisse de côté les dimensions biologique et organique qui participent de l'imitation⁶⁶ (enjeux cognitifs notamment, déjà mis en avant par Gabriel de Tarde, intéressé par les travaux de physiologie effectués à son époque⁶⁷).

2.2 *Approche anthropologique*

Tarde introduit également dans son ouvrage des facteurs logiques (par exemple le développement de la technique et le perfectionnement des outils, inscrit dans une logique d'imitation, les implications des duels logiques dans la prise de décision comme par exemple le *casus belli*, l'ascension du conformisme) et extra-logiques⁶⁸ (référence à une autorité morale dotée d'un certain prestige) qui président aux conduites imitatives, conduisant l'anthropologue Franz Boas à en déduire l'existence de processus mentaux identiques chez tous les hommes⁶⁹. L'imitation peut avoir des causes aussi bien rationnelles qu'irrationnelles. Marcel Mauss traite ainsi des rapports qu'entretiennent les comportements imitatifs au prestige : « C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique⁷⁰. » Tarde explique la dualité de

⁶⁶ Dias Nélia, *Imitation et anthropologie*, in Revue Terrain 44, *Imitation et anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, Mars 2005, p.7

⁶⁷ Cf. Tarde Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Alcan, 1890

⁶⁸ Ibid., p.167

⁶⁹ Boas Franz, *Human faculty as determined by race*, 1894, in Stocking G.W. Jr., *A Franz Boas reader. The shaping of american anthropology 1883-1911*, The University of Chicago Press, 1982, Dias Nélia (op. cit.) *Imitation et anthropologie*, in Revue Terrain 44, *Imitation et anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, Mars 2005, p.8

⁷⁰ Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, in Sociologie et anthropologie, Paris, PUF, 1983, Dias Nélia (op. cit.) *Imitation et anthropologie*, in Revue Terrain 44, Mars 2005, p.8

l'imitation : « En second lieu, l'imitation peut être consciente ou inconsciente, réfléchie ou spontanée, volontaire ou involontaire. Mais je n'attache pas beaucoup d'importance à cette division. Est-il vrai qu'à mesure qu'un peuple se civilise, sa manière d'imiter devienne de plus en plus volontaire, consciente, réfléchie ? Je croirais plutôt l'inverse. De même que, chez l'individu, ce qui a fini par être une inconsciente habitude a commencé par être un acte voulu et conscient [...] Je dois ajouter, il est vrai, que beaucoup d'imitations sont inconscientes ou involontaires dès l'origine ; telle est celle de l'accent, des manières, des idées le plus souvent et des sentiments propres au milieu où l'on vit⁷¹. » Mais qu'est-ce qui est imité ou inventé ? Selon Tarde : « ce qui est inventé, ce qui est imité, c'est toujours une idée ou un vouloir, un jugement ou un dessein, où s'exprime une certaine dose de croyance et de désir, qui est en effet toute l'âme des mots d'une langue, des prières d'une religion, des administrations d'un État, des articles d'un code, des devoirs d'une morale, des travaux d'une industrie, des procédés d'un art⁷². »

L'imitation peut engendrer des attitudes aussi bien conformes au modèle que divergentes, versant ainsi dans la satire (guignol) ou dans l'auto imitation (par exemple les Polynésiens réduits à se représenter en tenue traditionnelle pour divertir les touristes). Le premier a, comme le rappelle Jean-Baptiste Onofrio toujours fait l'objet d'un certain engouement, chez les classes populaires et pas seulement: « Entre toutes les formes sous lesquelles l'art dramatique s'est manifesté dans le monde, il n'en est aucune qui ait été plus répandue, plus variée, plus goûtée que les marionnettes. Tous les peuples, tous ceux au moins qui ont approché leurs lèvres de la coupe enchantée des Beaux-arts, ont eu des marionnettes [...] Les théâtres de marionnettes se sont multipliés non seulement en public, mais dans les salons⁷³. » Le second est révélateur d'une situation complexe de détournement par une autorité conquérante des mœurs, coutumes et traditions d'une population et ce à son profit, dans un processus d'appropriation et

⁷¹ Tarde Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Alcan, 1890, p.217-218

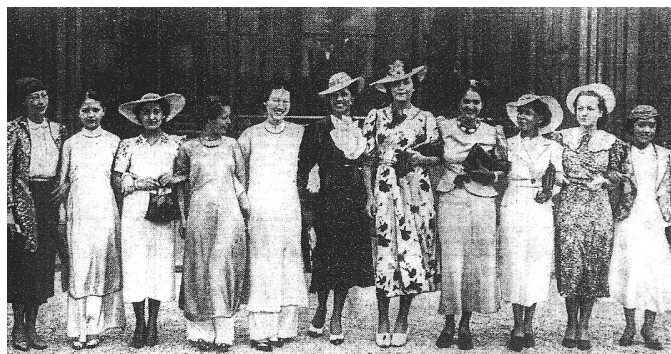
⁷² Ibid., p.163

⁷³ Onofrio Jean-Baptiste, *Théâtre Lyonnais de Guignol*, Lyon : Vve Le Normant, 1890, introduction p.5,6

d'assimilation⁷⁴. Ce terrain équivoque est particulièrement propice à l'émergence du faux. Nous avons vu par le concept de mimésis que l'imitation peut être plus que re-créative ; elle peut être création de quelque chose (invention) soit qu'elle reste dans les conditions de reproductibilité dictées par le modèle (concordance) ou qu'elle s'en éloigne (dissonances). Les risques peuvent être la remise en cause de l'intégrité du modèle.



Eugène Atget : spectacle de guignol au Jardin du Luxembourg, 1898



Miss Exposition 1937, concours du meilleur mariage colonial (extrait du Petit Parisien, 23 juillet 1937, cliché BN) photographie tirée de l'article d'Emmanuelle Saada, *Entre « assimilation » et « décivilisation », l'imitation et le projet colonial républicain*, in *Revue Terrain* 44, *Imitation et anthropologie*, mars 2005

⁷⁴ Cf. Sherman Daniel J., *Paradis à vendre : tourisme et imitation en Polynésie française (1958-1971)*, in *Revue Terrain* 44, *Imitation et anthropologie*, Ministère de la culture et de la communication, Mars 2005, p.42

À la suite de cette double approche (anthropologique et esthétique) de l'imitation, nous essaierons de dépister certains terrains d'où peut émerger le faux. Il ne s'agit pas moins d'en expliciter les procédés que de tenter de les replacer dans leurs contextes socio-historiques. Si l'imitation est un processus présent chez l'homme, et s'il est double (concordant ou dissonant) alors ses effets peuvent se retrouver dans de multiples formes d'expression ; nous avons déjà parcouru quelques espaces où celle-ci est effective. Mais non moins prégnante est la question de l'image, de son trafic, de son importance dans les sociétés, et c'est par ses transferts et ses enjeux représentatifs que peut être révélé de la façon la plus manifeste tout leurre et toute supercherie et originairement tout acte d'imitation.

3 Image, reproduction et falsification : enjeux techniques, historiques, philosophiques et religieux

IMAGE n. f. (lat. *imago, imaginis*). Apparence visible d'une personne ou d'une chose par l'effet de certains phénomènes d'optique : *Et l'astre qui tombait de nuage en nuage | Suspendait sur les flots son orbe sans rayon. | Puis plongeait la moitié de sa sanglante image* (Lamartine). || Représentation d'une personne ou d'une chose réfléchie sur un corps poli : *Voir son image dans une fontaine. Les miroirs plans donnent l'image des corps avec leurs dimensions naturelles* (Buffon) ; et, au fig. : *Le visage est l'image de l'âme. Ce qu'à certains moments j'ai vu, ce n'était même pas la France, mais son reflet, son image, dans un regard étranger ou ennemi* (G. Duhamel). || Représentation artistique d'une personne ou d'une chose : *Image dessinée, peinte, gravée, sculptée*. || Représentation des êtres qui sont l'objet d'un culte ou d'une vénération : *Les iconoclastes s'élevaient contre le culte des images. Et je verrai, au sein de l'Élysée, ouvert aux mânes des héros, les vierges de la République suspendre des guirlandes de fleurs au pied de mes images* (A. France). || Petite gravure représentant un sujet quelconque : *Je te donnerai un beau livre avec des images* || - Fig. Ressemblance ; ce qui imite, reproduit, donne l'idée de... : *les hommes font Dieu à leur image* (Voltaire). *On a reconnu dans cette course du Flambeau l'image même des générations de la vie* (Hervieu). || Représentation d'une personne ou d'une chose dans l'esprit, avec une valeur affective : *Son image me suit partout. Des images troubles et bousculées traversent la pensée de Simon* (G. Duhamel). || Manière de rendre une idée plus sensible, plus poétique, en prêtant à l'objet dont on parle des formes, des apparences empruntées à d'autres objets qui présentent avec lui des rapports de similitude étroits : *Expression qui fait image. Ce que ceux-ci [les jeunes écrivains] apprenaient des Goncourt [...], c'était le dédain des besognes bâclées, des phrases et des images piquées sur le tas* (Descaves). || Description, tableau : *Opposer l'image des combats au tableau de la vie pastorale*.

Grand Larousse Encyclopédique, Tome sixième, 1962

Nous ne pourrions prendre en considération tous les éléments de définition de l'image cités plus haut. Nous retiendrons l'idée de ressemblance, d'imitation, et plus généralement celle de double. Jean-Jacques Wunenburger pose le problème suivant : « Si l'image constitue bien le champ de l'altérité et du

possible, n'est-elle pas par là-même puissance de jeu, de mensonge, d'illusion ? Le réel ne se donne-t-il pas qu'en représentation c'est-à-dire selon un enchaînement sans fin de figuration, défiguration, transfiguration⁷⁵ ? » Il semble que cette problématique de falsification n'ait pas été énoncée dans la définition de l'image. Il faut bien dire qu'en tant que représentation de quelque chose, l'image porte d'emblée en elle-même les conditions de la dégradation de ce quelque chose (Cf. l'analyse de la mimésis platonicienne effectuée précédemment). Wunenburger parle d'images ensorcelantes par leur prétendue irréalité. Si nous n'aborderons pas tout de suite la question des rapports entre l'image et le réel, force est de constater que la sphère culturelle de production des images est une formidable faiseuse de contrefaçons, de leurres et de simulacres (du latin *simulacrum*, effigie⁷⁶). L'image est dotée d'un pouvoir, fut-il a priori surnaturel, divin, ou merveilleux...

3.1 *Implications historiques, philosophiques et religieuses de l'image*

Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, commence par esquisser une genèse de l'image, qui met en exergue les rapports étroits qu'elle entretient depuis les origines avec la mort. Objet de culte et de terreur, l'image a été longtemps l'apanage des illustres, dont les splendides effigies représentaient la grandeur éternelle. L'imago dans la Rome impériale était, comme nous l'explique Debray, objet de consécration, le mannequin de l'empereur était exposé pour le deuil à la place de son cadavre, compte tenu des délais de putréfaction ; les cendres de l'effigie étaient ensuite inhumées comme son original : « L'imago n'est pas un faux-semblant, ni ces funérailles une fiction : le mannequin du défunt *est* le cadavre (à tel point qu'on place un esclave à côté du mannequin de Pertinax pour chasser les mouches avec un éventail). Cette *imago* est un hypercorps, actif, public et rayonnant [...] C'est *en image* que l'empereur montait du bûcher au ciel [...] Chute des corps, ascension des doubles⁷⁷. »

⁷⁵ Wunenburger Jean-Jacques, *Imaginaires du simulacre : séminaires de l'année 1986-1987*, Introduction, Université de Bourgogne, 1987

⁷⁶ Noël François-Joseph-Michel, Dictionnaire Français-Latin, Paris : Vve Le Normant, 1852

⁷⁷ Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p.31-32

Il semble que ce besoin de nature cérémonielle se soit par la suite démocratisé, les gens du commun pouvant sous la Rome de l'ère républicaine posséder leurs propres effigies, ce qui était impensable auparavant. Debray poursuit en écrivant que l'apparition de l'iconographie chrétienne a commencé sur les tombeaux des catacombes. On pourrait dire pour réinterpréter Girard que l'image a pour fonction de juguler le désir mimétique, elle est à la fois une distanciation de l'homme à l'effigie et une présence de cette dernière, un être-là, et à Debray de dire : « Les statues grecques bariolées comme au cirque, chargées d'ornements, de dorures et de pierreries, sont des personnes vivantes. Elles ne sont pas faites pour être regardées – elles sont le plus souvent cachées et leur découverte suppose un acte rituel – mais pour regarder et garder⁷⁸. » L'image a pour utilité première de marquer une rupture ontologique entre les défunts et les vivants, entre les dieux et les hommes, entre l'invisible et le visible. Image-offrande, elle permet à une époque comme le dit Debray où il y a plus de morts que de vivants d'éviter de recourir à des sacrifices et affaiblir les états. « Cette image n'est pas une fin en soi mais un *moyen* de divination, de défense, d'envoûtement, de guérison, d'initiation⁷⁹. » Les rites séculaires qui président à l'instauration des images funéraires, monuments, sépultures, temples sont avant tout liés au passage vers l'au-delà et à l'omniprésence de ce dernier ; l'image est mortuaire, terrifiante. Debray plus tôt dégage un terreau commun au symbolique et à l'imaginaire : le terme *sêma*, avant d'être signe, est avant tout tombeau.

Cette prédominance de la mort lave des maux et de la finitude, l'ordre divin régule les attitudes humaines, les écritures apocryphes accompagnant les sculptures rappellent les limites de l'humanité, les images comme les dieux nous regardent. Le symbolique parachève les inclinaisons cosmologiques et promet la ressemblance, la correspondance entre le vivant et l'au-delà, et la nécessaire concordance entre les signes et les choses, entre les images et les figures.

⁷⁸ Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p.42

⁷⁹ Ibid., p.43

Dans l'antiquité grecque, « la représentation des dieux dépend de la conception que s'en fait la cité⁸⁰. » Homère a « nettoyé le monde grec des dieux amorphes, zoomorphes ou monstrueux, l'a peuplé d'hommes divins et de dieux semblables à l'homme⁸¹. » L'art est alors chose publique, et est exposé publiquement. Les canons régissaient les formes artistiques et celles-ci ne faisaient que les perfectionner. « La règle de la mimèsis [...] est interprétée comme un perfectionnement des techniques de l'illusion⁸². » L'avancée qualitative des représentations remet en cause les principes de bonne conduite artistique dictés par la *theoria*. L'art, visant à sa propre perfection, oublie ses fins policées. S'en suit un anthropothéomorphisme croissant, les êtres sont doués, comme l'explique Besançon, de pareille perfection, qu'ils soient de nature humaine ou divine. C'est l'âge d'or de l'art classique grec. Mais là aussi une dichotomie portant sur le corps s'opère entre les dieux, dont la splendeur est éternelle, et les hommes, qui atteignent épisodiquement telle grandeur, mais restent voués à l'inexorable décrépitude physique.

⁸⁰ Besançon Alain, *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994, p.29

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., p.32



Portrait d'une jeune femme trouvé dans la région du Fayoum en Égypte, fin du III^e siècle

Le monde hellénistique va connaître de nombreuses disputes au sujet des représentations, et de certains philosophes tels Platon vont naître nombre de controverses qui serviront plus tard de caution aux iconoclastes chrétiens : « D'Anaximandre à Plotin, la question de l'image divine est abordée, à propos de la nature des dieux, du cosmos, de l'âme humaine, du statut de la matière, de l'art. L'innocence de la représentation directe, comme l'art de la cité l'avait produite, est perdue⁸³. »

La réflexion, en étendant encore la gloire et la grandeur du divin, et donc la gravité de l'enjeu, ne trouve plus – sauf exception – de chemin praticable vers une image que le divin puisse dignement habiter, ou qui puisse dignement soutenir son objet⁸⁴. » Les principes holistes vont absorber la conception physique des dieux homériques. Pour les sophistes, l'homme est le seul à connaître la

⁸³ Ibid., p.38

⁸⁴ Ibid.

religion et le culte rendus aux dieux. Ce sont comme nous l'explique Besançon, « ...Des images quasi-innées, et sanctifiées par la tradition. Mais comment sont-elles venues aux hommes ? Démocrite (selon Cicéron) imagine qu'elles lui sont venues sous la forme d'images (*eidôla*), un peu à la manière des rêves [...] L'image primitive du divin est ramenée à un fantasme, advenant – sous la pression divine ? – dans l'esprit des hommes⁸⁵. » L'image fait office, comme l'écrit Debray, de médiation entre l'homme et la mort, l'au-delà, et tout aussi douloureusement, les dieux. Les questions philosophiques et religieuses que soulève l'image sont complexes et amènent à reconsidérer cycliquement le statut des images. Le philosophe présocratique Anaximandre suggère un originaire infini, source de toute chose, et rend par là-même la chose divine irréprésentable, inspirant avec Xénophon l'avènement d'une théologie négative inédite. Cependant les rapports qu'entretient la cité et les philosophes à l'égard des pratiques artistiques ne s'opposent pas, même si Platon⁸⁶ condamne les images plus vivement qu'Aristote, notamment concernant les faiseurs d'illusion qui trompent les simples, image et divin peuvent continuer à exister, avant de se retrouver cristallisés sous l'antiquité romaine dans la figure de l'empereur, laquelle perdurera après la conversion de Constantin.

⁸⁵ Ibid., p.50

⁸⁶ Besançon nous éclaire sur l'approche de Platon : « Le Sophiste propose une analyse conduite selon la méthode des dichotomies. L'art de l'imitation fait partie de l'art de la production. Cet art de produire doit être divisé en deux parties : divine et humaine. Divine est la production des choses naturelles, animaux plantes, semences. Humains les produits fabriqués. Mais on peut diviser cette première division sur un autre clivage, affectant à la fois la production divine et la production humaine : la production de réalités et la production de simulacres (*eidôlon*). Les dieux produisent des simulacres : ce sont nos rêves, nos visions, les ombres que projettent, un peu, les reflets trompeurs. Les hommes produisent aussi des simulacres : la maison que reproduit le peintre est la maison que construit l'architecte "comme un songe de la création humaine à l'égard des gens éveillés". Encore deux dichotomies, et Platon parvient à la définition de l'imposteur, qui imite le sage sans avoir la science, qui fabrique des prestiges menteurs : le sophiste. Dans cette ligne, l'artiste n'est qu'à un degré du sophiste et du tyran : ses œuvres ont une beauté fausse dont on ne peut dire même qu'elle est ni qu'elle n'est pas, objets non de science mais d'opinion. » Besançon Alain, *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994, p.63-64

Ce qui hante déjà les philosophes de l'Antiquité est donc ce pouvoir fallacieux de l'image qui est pour la plus noble la représentation de formes inspirées par le Bien (ce dernier, transcendant, s'oppose aux représentations d'Homère et d'Hésiode, qui considèrent les dieux comme forces immanentes et qui permet donc une représentation adéquate des divinités selon les canons en vigueur⁸⁷) et pour la plus vile les trompe-l'œil et autres chimères induisant l'observateur en erreur.

3.2 *Icônes*

Les différentes visions de l'univers et de l'ordre divin sous l'antiquité païenne proposent une appréhension double des faiseurs d'images, à la fois permissive et réservée, selon les interprétations⁸⁸. Il semble que la consécration des artistes, divins Raphaël et Michel-Ange sous la Renaissance italienne (les artistes étaient déjà respectés dans l'Antiquité, les romains bien nantis étaient pour certains collectionneurs) ait encouragé ces derniers à prendre des libertés sur les modalités de représentation formelle (bien entendu les impératifs de l'Église préexistent toujours sur l'œuvre, mais nous parlons uniquement là de procédés).

Besançon souligne les inquiétudes suscitées par ces nouvelles représentations : « Le pouvoir de représentation, d'illusion, d'émotion que possèdent les nouvelles techniques picturales était en effet incomparable à celui des anciennes icônes, et l'on pouvait se demander, à cause de la force et de la présence des nouvelles images, si l'hommage rendu par le fidèle ne s'y arrêtaient pas, au lieu d'être transféré au prototype⁸⁹. » Notons que l'on a pas à cette époque la lucidité et le recul d'aujourd'hui concernant les images, et à Debray de citer Leon Battista Alberti : « Il fait grand bien aux fiévreux de voir des peintures représentant fontaines, rivières et cascades. Si quelqu'un, la nuit, ne peut trouver le sommeil, qu'il se mette à contempler des sources et le sommeil viendra⁹⁰. »

⁸⁷ Ibid., cf. p.43

⁸⁸ Ibid., cf. p.88

⁸⁹ Ibid., p.315

⁹⁰ Alberti Leon Battista, *De Re aedificatoria*, Livre IX, 4, 1452, Debray Régis (op. cit.) *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, avant-propos, p.15

Cela justifie très bien les anciennes inquiétudes de Platon. Il n'en reste pas moins que l'idolâtrie vécue comme une distorsion du culte nécessaire de l'image sous l'empire chrétien amène à se poser la question des fausses images et son économie. Bertrand Revol : « Aucune pensée de l'image ne peut faire l'économie de son destin parmi les hommes. Penser philosophiquement l'icône (*eikôn*), c'est penser son économie (*oikonomia*). C'est ce que nous rappelle si opportunément et si admirablement Marie-José Mondzain dans *Image, icône, économie*, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. L'auteur nous montre comment la pensée patristique puis conciliaire, lors de la crise de l'iconoclasme byzantin (VIII^e et IX^e siècles), a pu « sauver » l'image et la dissocier de l'idole grâce à "la manipulation éclairée du concept d'*oikonomia* [...] concept éminemment dialectique, et pour cela même considéré par beaucoup comme purement rhétorique. De cet ouvrage, nous retiendrons deux propositions qui font principes pour notre présent propos. Premièrement : "Sans l'économie, il n'y a pas de moyen terme entre l'acribie (*akribeia*) qui désigne le respect de la rigueur inflexible de la loi, et sa transgression (*parabasis*) [...] Autrement dit, seule la ruse économique permet de passer de la légalité de l'image à son illégalité, c'est-à-dire de penser son trafic. Deuxièmement et corollairement : "Qui refuse l'icône refuse l'économie"[...] Formule qu'ici on inversera en disant : qui refuse le trafic refuse l'image⁹¹. »

Besançon souligne le fait que les icônes, limitées dans leur vocabulaire et leur grammaire, produites à l'époque de manière quasi industrielle, sont propices à l'émergence d'un trafic d'images : « ...Ce paradoxe que l'icône, qui semble inséparable d'une vie spirituelle tant de l'iconographe que du spectateur, est de toutes les formes d'art celle qui se plie le plus facilement à la production mécanique et industrielle (les ateliers d'icônes travaillent d'après des *podlinniki*, se répartissent des tâches parcellaires, produisent en série indéfinie) [...] Ce paradoxe que l'icône, fruit authentique de l'oraison la plus personnelle, est extraordinairement facile à falsifier. Les musées et les collectionneurs occidentaux possèdent un nombre infini d'icônes parfaites fabriquées dans les ateliers de faux établis par le pouvoir soviétique aux fins de se procurer des devises. Partout le

⁹¹ Revol Bertrand, *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.27

faux abonde et surabonde, car l'icône, à cause de la fixité quasi-rituelle de ses procédés de fabrication, offre au faussaire moins de difficulté que la peinture occidentale, où la main individuelle de l'artiste compte ouvertement dans la réussite de l'œuvre⁹². »

La religion populaire dans l'orient chrétien a été mise en cause par les iconoclastes, les fidèles baisaient à outrance les saintes figures exposées dans les églises, l'adoration de l'image se faisait au détriment du prototype, ce qui divisait les théologiens sur la question des images. Besançon nous le rappelle : ne venait-on pas de démasquer une icône truquée de la Vierge, d'où coulait "miraculeusement" le lait⁹³ ? »

La peinture occidentale ne déroge pas à la règle de la copie et de la falsification. Nous allons voir comment en occident a émergé le faux artistique, dont les instigateurs sont souvent les grands peintres renaissants, qui usent de leur génie de la figuration pour duper magistralement leur monde, collectionneurs, marchands et autres acteurs du monde de l'art de l'époque. L'imitation était une donnée importante dans les considérations artistiques grecques, comme nous l'avons vu avec Aristote et Platon. Les peintres comme Zeuxis, dont il est dit qu'il gardait pour lui l'art qui avait ravi aux autres étaient admirés par leurs contemporains pour leur extraordinaire habileté à représenter les dieux, et à tromper les hommes⁹⁴.

⁹² Besançon Alain, *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994, p.266

⁹³ Ibid., p.233

⁹⁴ Cf. Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Tome XXXV, Littré É. (pour la traduction française), Dubochet, Le Chevalier et comp. (éd. par) 1850, p. 473

3.3 *La belle copie, exemple de production de faux à la renaissance*

La renaissance italienne a vu un bond qualitatif sans précédent dans les procédés picturaux. Mais moins que cette tendance à la figuration, parallèle aux progrès techniques de l'époque (voir en ce qui concerne les techniques de représentation renaissantes Paul Feyerabend, *La science en tant qu'art*, où ce dernier traite des procédés optiques mis en œuvre par Brunelleschi⁹⁵) c'est soudainement par l'introduction d'éléments exogènes, de techniques hors normes héritées de la tradition séculaire du trompe-l'œil que les peintres en viennent à des curieuses altérations pour rendre le « vrai ». Vasari raconte : « Tout ce que Michel-Ange savait, et toute la grâce qu'il pouvait mettre dans ses œuvres, il les tenait de son naturel exercé par l'étude et la pratique de son art ; aussi produisait-il en lui des fruits chaque jour plus divins, comme il le montra clairement dans une copie qu'il fit d'une estampe de Martin Shoen, et qui lui donna un grand renom. En effet, comme il était arrivé à Florence une planche de ce Martin, qui représentait des diables tourmentant Saint Antoine, et gravée sur cuivre, Michel-Ange la copia à la plume d'une manière qu'on ne connaissait pas, et la reproduisit ensuite en couleur. Pour rendre quelques formes étranges de diables, il achetait des poissons ayant des écailles de couleurs bizarres ; et dans cette œuvre il montra tant de talent qu'il en retira renom et crédit. Il copia encore des dessins de différents maîtres anciens, avec une telle exactitude qu'on s'y trompait ; car il teignait les papiers, les vieillissait avec de la fumée et d'autres produits de manière qu'étant salis ils paraissaient anciens à s'y méprendre et ne pouvaient être distingués des originaux. Il faisait cela uniquement pour obtenir les originaux, en donnant en échange les copies à leurs possesseurs, car il admirait ces vieilles choses, à cause de l'excellence de l'art, et cherchait sans cesse à les surpasser. Cela aussi lui attira un grand renom⁹⁶. »

⁹⁵ Feyerabend Paul, *La science en tant qu'art*, Albin Michel, 2003

⁹⁶ Vasari Giorgio, *Vies des peintres (I)*, Les belles lettres, 1999, p.138-139

Ce passage des *Vies des peintres* est intéressant à plus d'un titre. Premièrement, on voit qu'outre les techniques artistiques classiques, Michel Ange apporte des modifications inédites, en vieillissant notamment le papier « avec de la fumée et d'autres produits ». Deuxièmement, Vasari explique que ces faux apportaient un certain renom à Michel-Ange. Cela montre bien qu'à l'époque ses pairs portaient un intérêt certain pour les falsifications et les copies. Troisièmement, fort de son travail de copiste, Michel-Ange leurrait les auteurs des originaux en leur renvoyant les copies. On a du mal à imaginer l'artiste florentin s'exerçant à de sombres manipulations de faussaire.

Outre les anecdotes sur Michel-Ange, Thierry Lenain nous raconte que le vénitien Marcantonio Michiel reçut une lettre de Pietro Summonte narrant une anecdote similaire à propos du peintre napolitain Colantonio, maître d'Antonello de Messine (antérieur à Michel-Ange) : « ...Nous apprenons qu'il (Colantonio) avait une grande habileté à imiter ce qu'il voulait et qu'il s'était fait une spécialité de l'imitation des œuvres flamandes [...] L'une de ces peintures, un portrait de Charles de Bourgogne, se trouvait en la possession d'un marchand vivant à Naples. Colantonio lui demanda de la lui prêter et en fit une copie "à ce point pareille qu'on ne pouvait les distinguer l'une de l'autre". Lorsqu'il rendit la copie en lieu et place de l'original, le marchand ne se rendit compte de rien, jusqu'à ce que l'artiste "lui dévoile la belle tromperie"⁹⁷. »

À partir de ce récit, Lenain en dégage quelques observations, déplorant le manque d'informations relatives à l'exécution de la copie : « On remarquera tout d'abord que le texte ne précise pas ce qui, du modèle, fut si bien restitué par Colantonio. Quel fut, au juste, l'objet de l'exploit mimétique⁹⁸ ? » Il faut dire qu'à part les « quelques formes étranges de diables », Vasari ne nous donne pas plus d'informations sur le faux de Michel-Ange. Lenain continue : « Plus significatif encore, Summonte ne caractérise absolument l'*opération* mimétique, dont la puissance n'est pas référée à des "effets" particuliers, que le peintre aurait réussi à produire. » et conclut : « C'est donc l'œuvre d'art *dans son ensemble* qui est

⁹⁷ Lenain Thierry, *Le faux magistral : un topos de l'ancienne littérature artistique*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.18

⁹⁸ Ibid.

considérée comme objet d'imitation – un peu comme si la copie était une sorte de sosie de l'original bien plus qu'un simulacre dont l'efficace tiendrait à l'action de tel et tel déclencheurs esthétiques déterminés⁹⁹. »

Lenain ajoute que les enjeux de telles copies se trouvent non moins dans la restitution à l'identique de l'original, dans son ensemble esthétique unique et cohérent, que dans la « restitution globale de sa perfection technique » : « Un peu à la manière d'un sosie, la copie illusionniste peut fort bien présenter des différences qui, organiquement intégrées dans la totalité vivante de l'image, ne compromettent pas sa faculté de passer pour l'original. » Bref des petits changements qui ne sont pas significatifs au regard de la totalité englobante de l'œuvre n'altèrent pas l'effet d'illusion. Selon lui « la copie appartient à l'art exactement au même titre que l'original, et leur commune nature est précisément ce qui sous-tend cette puissance. L'original tire d'ailleurs une part essentielle de sa valeur esthétique de cette fonction mimétique, que la copie met elle aussi en œuvre, de sorte qu'aucune faille ontologique ne les sépare¹⁰⁰. »

On pourra dire à l'instar de Nathalie Heinich que ce qui peut faire le *distinguo* entre original et copie est un ensemble de constructions sociales et de cadres visant à établir des critères, plus ou moins transparents (preuves, indices, etc.) et que d'un point de vue constructiviste c'est le regard porté sur l'objet qui façonne le caractère authentique ou non de l'œuvre, plus que ses qualités esthétiques propres¹⁰¹. Si le regard ne distingue plus l'original du modèle, la disparition de la faille ontologique dont parle Lenain est double : elle s'opère tant au niveau de l'objet que du regard porté sur l'objet. L'enjeu du copiste est de réussir bien entendu sur les deux plans : la tromperie doit être totale. Et il semble qu'à la renaissance on appréciait cette audace.

⁹⁹ Ibid., p.19

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Heinich Nathalie, *Art contemporain et fabrication de l'authentique*, in *Revue Terrain* 33, *Authentique ?*, septembre 1999, p.5-16

Lenain fait également une distinction entre le faux de Colantonio, réalisé selon des méthodes classiques (du moins selon ce que nous en dit l'auteur), et celui de Michel-Ange, qui a fait appel après la composition de l'image à des éléments exogènes pour venir souiller le support et le vieillir. Et Lenain de conclure : « D'une part, l'exotechnique figure comme un parachèvement supplémentaire de la puissance mimétique que possèdent déjà les œuvres réalisées selon les voies normales – il n'est jamais que le comble de la "belle illusion". D'autre part, c'est le talent ou le génie de l'artiste qui se voit crédité de la maîtrise de ces moyens extérieurs¹⁰²... »

Il nous rappelle aussi que « depuis la seconde moitié du XIX^{ème} Siècle, l'habileté du faussaire n'est [...] plus reconnue, en règle générale, comme une compétence de nature proprement artistique¹⁰³. » Voici comment l'imitation mise en jeu dans la réalisation de copies parfaites a amené les artistes à incorporer d'autres procédés externes à la peinture dans la chaîne opératoire, et du faux classique est né le trucage moderne, ensemble d'opérations exogènes à l'œuvre qui renforcent son pouvoir mimétique par le biais d'altérations externes à l'image.

¹⁰² Lenain Thierry, *Le faux magistral : un topos de l'ancienne littérature artistique*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.25

¹⁰³ Ibid., p.26

Bertrand Revol rappelle un épisode narré par l'historien de l'art Erwin Panofsky au sujet d'un dessin que Raphaël avait fait parvenir à Dürer : « Auparavant, l'historien d'art rappelle ce que l'on pourrait appeler la mainmise de la main dans l'idiome germanique : "Il est significatif qu'aucune langue européenne ne fournisse l'équivalent des mots allemands *Handriss* et *Handzeichnung* (dessin à la main) qui met l'accent sur le fait que la main de telle personne bien définie s'est posée sur cette feuille de papier, lui conférant une valeur sentimentale analogue à celle d'un souvenir personnel, voire d'une relique – comme une lettre écrite "de sa main", un document signé "de sa main", un mouchoir brodé "de sa main"¹⁰⁴. » Dürer était donc imprégné de cette conception toute germanique, artisanale et besogneuse, de la main de l'artiste, dont l'œuvre était en quelque sorte le témoignage ou le reliquat. Revol nous rappelle aussi que Dürer était sous l'influence de l'autre conception, méridionale, du génie artistique, qui ne laisse pas de place à l'usage matériel d'un membre du corps humain (cf. statut de l'artiste chez les philosophes grecs, dont nous parlions précédemment, et également la définition de la main chez Aristote¹⁰⁵). Ces deux visions éminemment culturelles de l'art se sont semble-t-il bousculées dans la tête du peintre allemand, si bien qu'il nota, après la mort de Raphaël, ces quelques mots : « Raphaël d'Urbino, tenu en si haute estime par le pape, a fait ces nus et les a envoyés à Nuremberg, à Albrecht Dürer, afin de lui montrer sa main¹⁰⁶. » Dürer du, après la mort du maître, inscrire un témoignage pour attester de l'original, ce qu'il fit de manière solennelle. Seulement il fut prouvé plus tard, nous explique Revol, que l'original n'avait pas été exécuté par Raphaël, mais par un de ses disciples. Seulement les érudits qui dénoncèrent le dessin comme faux y inclurent également la note de Dürer, ce que conteste Panofsky : « Pour Raphaël, il était

¹⁰⁴ Panofsky Erwin, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1987, Revol Bertrand (op. cit.) *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, 2002, p.28

¹⁰⁵ « ...La main est un outil [et, ajoute Aristote, un outil universel] ; or la nature attribue toujours, comme le ferait un homme sage, chaque organe à qui est capable de s'en servir » Aristote, *Les Parties des animaux*, 687 a, Besançon Alain (op. cit.) *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994

¹⁰⁶ Panofsky Erwin, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1987, Revol Bertrand (op. cit.) *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, 2002, p.28

tout naturel de faire cadeau à son confrère allemand du meilleur spécimen disponible d'un *style* dont il s'estimait l'initiateur, et peu importait si l'exécution manuelle était de lui ou d'un de ses élèves. Dürer, au contraire, n'imaginait pas qu'un maître italien qu'il aimait et respectait pût avoir d'autre intention que celle de lui "montrer sa main", la main d'un élu de Dieu¹⁰⁷. » et à Revol de dire : « Là [...] réside la vraie et originaire manipulation, restée invue aux yeux de Dürer trop plein de probité. Pour Raphaël [...] une œuvre d'atelier valait une œuvre de chef, entendu que sa "main" occultement devait guider toutes les petites mains de la manufacture "Raphaël". [...] Dürer, plus artisan (*Handwerker*), qui plus prosaïquement signait et datait de sa propre main toutes ses œuvres, et fort d'une confiance aveugle dans la bonne foi de son confrère méridional, ne le crut pas capable d'une quelconque manœuvre fallacieuse, encore moins de pouvoir se faire pareil trafiquant sans vergogne de "l'organe de tous les organes"¹⁰⁸. » On voit bien que la question de la main est déterminante dans ces manigances, mais qu'en même temps comme le rappelle Revol la main doit savoir s'effacer au profit du génie de l'artiste, elle doit passer la main. Un faux réussi ne doit pas justement laisser trace d'une quelconque manipulation, il ne doit pas montrer la main.

Revol nous rappelle également l'épisode de la joute picturale entre deux peintres grecs narrée par Pline l'ancien dans son *Histoire naturelle*. Cette anecdote révèle ce qui fait, plus que le travail d'une main exercée, le style de l'artiste, quelque chose qui relève comme l'écrit Pline de la Grâce (terme grec de *charis*). Il parle d'un célèbre peintre protégé d'Alexandre le Grand, Apelle de Cos, qui « ...A lui seul presque [...] a plus contribué au progrès de la peinture que tous les autres ensemble [...] Il eut surtout la grâce en partage. Il y avait de son temps de très-grands peintres : il admirait leurs ouvrages, il les comblait d'éloges, mais il disait qu'il leur manquait cette grâce qui était à lui (ce que les grecs nomment *charis*) ; qu'ils possédaient tout le reste, mais que pour cette partie seule il n'avait point d'égal¹⁰⁹. » Apelle de Cos admirait le peintre Protogène, et Pline

¹⁰⁷ Ibid., p.29

¹⁰⁸ Revol Bertrand, *Images et manigances*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.29-30

¹⁰⁹ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Tome XXXV, Littré É. (pour la traduction française), Dubochet, Le Chevalier et comp. (éd. par) 1850, p.475-476

écrit à ce propos qu'encore à celui-ci il possédait un avantage, Protogène en effet « ne savait pas ôter la main d'au-dessus un tableau », et à Pline de rajouter : « Mémorable leçon, qui apprend que trop de soin est souvent nuisible. » Révol, à propos de cet excès de perfectionnisme qui finit par nuire à l'œuvre, écrit : « ... Il faut savoir achever une œuvre, c'est-à-dire en interrompre l'exécution au moment opportun, si on ne veut pas l'achever ou l'exécuter, c'est-à-dire la rompre ou la ruiner pour le reste des temps¹¹⁰. »

Pline en vient à narrer la rencontre entre Apelle de Cos et Protogène : « On sait ce qui se passa entre Protogène et lui : Protogène résidait à Rhodes, Apelle, ayant débarqué dans cette île, fut avide de connaître les ouvrages d'un homme qu'il ne connaissait que de réputation ; incontinent il se rendit à l'atelier. Protogène était absent, mais un grand tableau était disposé sur le chevalet pour être peint, et une vieille femme le gardait. Cette vieille répondit que Protogène était sorti, et elle demanda quel était le nom du visiteur : "Le voici," répondit Apelle ; et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur, sur le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité. Protogène de retour, la vieille lui raconte ce qui s'était passé. L'artiste, dit-on, ayant contemplé la délicatesse du trait, dit aussitôt qu'Apelle était venu, nul autre n'étant capable de rien faire d'aussi parfait. Lui-même alors, dans cette même ligne, en traça une encore plus déliée avec une autre couleur, et sortit en recommandant à la vieille de le faire voir à l'étranger, s'il revenait, et de lui dire : "Voilà celui que vous cherchez." Ce qu'il avait prévu arriva : Apelle revint, et, honteux d'avoir été surpassé, il refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant plus possible même le trait le plus subtil. Protogène, s'avouant vaincu, vola au port chercher son hôte. On a jugé à propos de conserver à la postérité cette planche admirée de tout le monde, mais surtout des artistes. J'entends dire qu'elle a péri dans le dernier incendie qui consuma le palais de César sur le mont Palatin. Je me suis arrêté jadis devant ce tableau, ne contenant rien dans son vaste contour que des lignes qui échappent à la vue, paraissant comme vide au milieu de plusieurs

¹¹⁰ Revol Bertrand, *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.31

excellents ouvrages, mais attirant les regards par cela même, et plus renommé que tout autre morceau¹¹¹. »

Ce qui interpelle le lecteur est d'abord le trait, qui plus que la main, est révélateur du style de l'artiste (Apelle se désigne comme « le voici », en esquissant un trait sur la toile de Protogène). Révol insiste sur le caractère libre de la main de l'artiste grec, qui selon Pline ne peut en aucun cas être une main d'esclave, servile. Ainsi on peut lire plus haut : « Le fait est que l'art de la peinture fut toujours un honneur : des hommes libres l'ont exercé, et même des hommes de haut rang, et constamment il a été défendu de l'enseigner aux esclaves : c'est pourquoi ni en peinture ni en toreutique on n'a aucun ouvrage célèbre fait par un esclave¹¹². »

Il faut également s'accorder sur la notion de trait (*linea*) ; on peut lire en note de l'ouvrage de Pline dans l'édition consultée l'information suivante : « Les commentateurs sont pour la plupart d'avis que *linea* signifie non une simple ligne, mais un dessin au trait, un contour. Ce trait fut fait, bien entendu, au pinceau¹¹³. » Révol tire de cet épisode deux enseignements : « ...Premièrement, dans son duel qui l'opposa à Protogène, Apelle eut non pas le dernier mot, mais la dernière main, la main de la fin. Sa main seule acheva le tableau. Aussi ne peut-on pas dire ici qu'Apelle sut ôter la main avant celle de Protogène. Au contraire, il effaça toute trace de cette dernière en y surajoutant deux fois la sienne par après. Deuxièmement, dans cette joute graphique et/ou picturale se dessine une spatialité des plus paradoxales : un trait plus ténu vient effacer ce qui se révèle plus épais, un trait plus délié vient occulter une œuvre qu'on venait de déclarer absolue, jusqu'à ce que, dans cette surenchère de retrait du trait, on en vient non plus à tracer une ligne moins visible sur une autre qui l'était davantage, mais par tracé infrangible à couper, à déchirer, à abolir par invagination toutes les précédentes et à les rendre incolores. Alors le ténu efface l'épais, le plus fin fait se rétracter le

¹¹¹ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Tome XXXV, Littré É. (pour la traduction française), Dubochet, Le Chevalier et comp. (éd. par) 1850, p.475-476

¹¹² Ibid.

¹¹³ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Tome XXXV, Littré É. (pour la traduction française), Dubochet, Le Chevalier et comp. (éd. par) 1850 – notes sur l'ouvrage

plus grossier, l'incolore abolit tout coloris, jusqu'à ce que, suprême oxymore, il n'y ait plus lieu (locus) pour "plus ample subtilité" et que l'espace (*spatium*) du tableau en vienne par *une seule* ligne intangible et invisible à ne plus contenir que des lignes non pas de fuite, mais elles-mêmes "fuyant à vue"¹¹⁴. » La tendance vers la disparition progressive de la main, du grossier au plus ténu, du visible à l'invisible, du matériel à l'immatériel se révèle dans le rendu final, l'esquisse véritable, originelle. Revol note également que l'expression de Plinie « ôter la main du tableau » dans sa traduction française, précisément l'usage du latin *tollere* « signifie [aussi] lever les mains au ciel, porter aux nues, exhausser. Autrement dit, le verbe latin *tollere* est un verbe éminemment dialectique qui en même temps dit la levée et l'enlèvement, l'élévation et l'abolition¹¹⁵. » Et poursuit : « L'art pictural émane toujours d'un travail de la main, d'un labeur artisanal, de quelques manutentions. Mais ce qui le rend "libre", c'est sa capacité à faire de lui-même oublier cette provenance "mécanique" et physique¹¹⁶. »

C'est en somme affaire d'émancipation. « Ainsi pourrait-on établir une règle poétique au sens littéral de ce terme, une certaine loi régissant l'économie de la main : pour qu'il y ait image artistique, il faudrait *à la fois* que la main s'y montre et s'y occulte, y transparaisse et y disparaisse ; il faudrait pouvoir *en même temps* y admettre la nécessaire efficience de la main et l'exigence de son effacement. Il n'y aurait d'œuvre d'art que là où la main, comme manœuvre limite ou en manœuvre critique, se serait invaginée. L'invagination de la main doit ici s'entendre en un double sens : d'abord, il faut que la main s'enlève (*tollere*), se replie, se retourne comme un gant (*vagina* en latin). Mais, d'autre part, il faut aussi que, de cette opération, la main, telle un gant, ne laisse aucune empreinte digitale, aucune trace chirurgicale. Il faut alors que la main devienne gant. C'est là, l'art accompli de la manipulation ou la *manigance de l'art*¹¹⁷. » L'abandon de la main et de toute manière et donc la manipulation est une

¹¹⁴ Revol Bertrand, *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.32

¹¹⁵ Ibid., p.34

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., p.35

composante essentielle de la chose artistique en peinture, et à Revol de conclure : « De toujours, l'histoire de l'art n'aura été que celle de la question de ses manigances¹¹⁸. »

3.5 *Le triomphe de l'illusion*

Cela met en exergue les tendances vers une pureté de l'image faite de main d'homme, un effacement de ce dernier au profit de l'*eidôlon*, de la vision de l'artiste, produit de son esprit, vers une image la plus naturelle possible, qui est aussi la plus intelligible et la moins sensible. C'est donc toute une conception occidentale de l'image qui tend vers l'abolition des manières et du caractère artisanal de la peinture, et à Revol de citer Hegel : « Ne pas avoir de manière a de tous temps été la seule grande manière...¹¹⁹ » C'est donc la question de la trace et de son effacement qui se dessine derrière les problématiques artistiques, de Pline l'ancien à Hegel, avec en arrière-plan le fantasme de la sainte face et de l'image acheiropoïète, non faite de main d'homme. La pensée médiévale de l'image et les dogmes religieux qui la circonscrivent vont connaître par la suite un certain nombre de reconsidérations et ce notamment à l'âge baroque, où selon Michel Foucault « la pensée cesse de se mouvoir dans la ressemblance. La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur [...] Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion ; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères ; c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre, du quiproquo, des songes et des visions ; c'est le temps des sens trompeurs¹²⁰. »

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J-P Lefebvre et V ; von Schenck, T. I, Paris, Aubier, 1995, Revol Bertrand (op. cit.) *Images et manigances*, in *Revue Esthétique* 41, 2002, p.34

¹²⁰ Foucault Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p.65

Le temps de la métamorphose vers une pensée raisonnable, où il est acquis que telle chose n'est pas nécessairement équivalente à une autre, où l'espace n'est plus figé, où les arts vivants se mêlent à des mises en scène et à des représentations des plus sophistiquées est corollairement le temps du leurre, de la Grande Illusion, de la machinerie universelle : la maturité de l'illusion baroque. L'immutabilité des choses célestes, caractéristiques du système scolastique a été ébranlée par Copernic, le cosmos n'est plus fermé, l'héliocentrisme bouleverse les référentiels séculaires¹²¹. L'homme devient la mesure de toute chose.

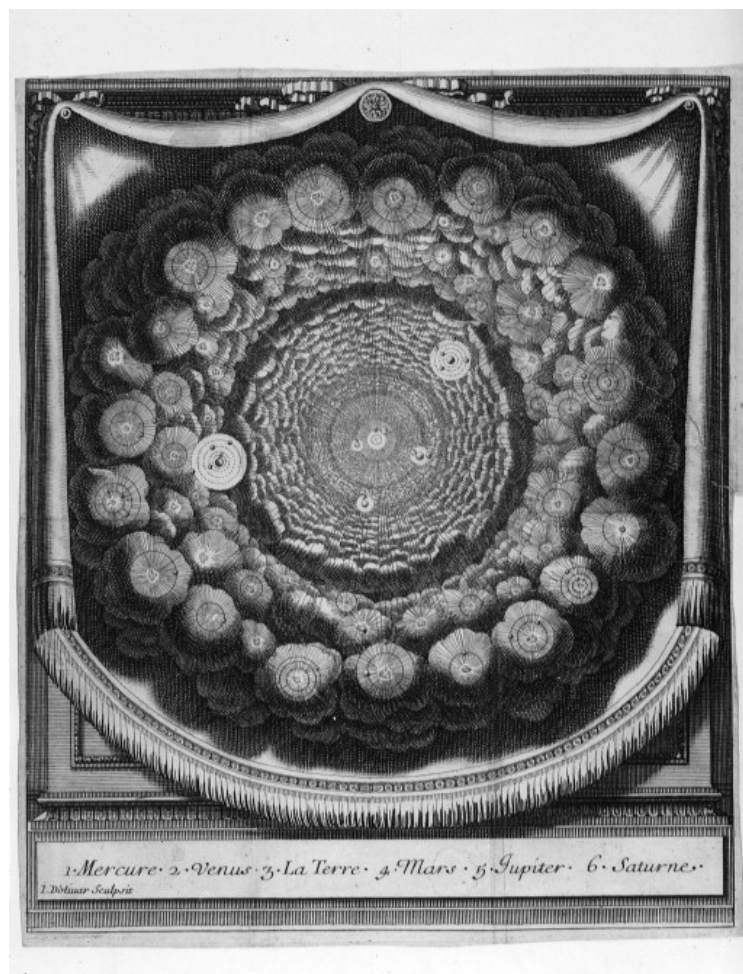


Illustration de *Entretiens sur la pluralité des mondes*,
Bernard Le Bouyer de Fontenelle, 1686 (source : BNF)

¹²¹ Cf. Canguilhem Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, 1990

Le baroque témoigne de ces révolutions de la pensée, où cohabitent encore magie noire et modèles de pensée rationnelle. Severo Sarduy dans son ouvrage *Barocco* cité par Christophe Deshoulières écrit : « L'homme du premier baroque, même si ses connaissances scientifiques explicites sont nulles, et s'il ne reçoit les modèles astronomiques que de façon très médiatisée, déformés par les grimoires astrologiques, est un homme qui se sent glisser ; le monde des certitudes que lui avait assuré l'image d'un Univers centré sur la Terre ou même encore – Copernic – sur le Soleil, a, tout d'un coup, basculé. Plus d'orbites platoniciennes parfaites, autour du Soleil, plus de cercles ; tout s'est élargi, déformé, anamorphosé pour se reporter dans le tracé monstrueux des ellipses – et dans leur double rhétorique, qui rend la poésie illisible, comme ces amas de lignes où les figures n'apparaissent que de biais¹²². »

L'homme baroque, déchiré entre une rationalité rampante et les signes déchus des livres anciens se meut dans un univers en perpétuel changement. L'éclectisme caractéristique du baroque conduit à la réunion de différentes pratiques artistiques, comme le constate Frédéric Dassas : « Au cours du XVII^e siècle, les artistes s'attachent à obtenir la réunion des trois arts – architecture, peinture et sculpture – des effets picturaux, c'est-à-dire linéaires, colorés et lumineux, en composant en trois dimensions ce qui jusqu'alors relevait de la fantaisie du seul peintre. L'émergence précoce de nouvelles conventions picturales, entre 1590 et 1610, est l'indice de la sensibilité particulière du temps au caractère visuel de la représentation. Apparence de véracité et recours aux dispositifs les plus artificiels fondent ce renouvellement dont le caravagisme et le rubénisme forment les pôles opposés et complémentaires. Cette sensibilité trouve en partie sa source dans la Contre-Réforme, qui réaffirme la capacité de représentation figurée à rendre compte des mystères de la vérité révélée par la puissance suggestive de l'illusion, mais elle dépasse de loin le cadre de la catholicité¹²³. »

¹²² Sarduy Severo, *Barocco*, Gallimard, 1975, Deshoulières Christophe (op. cit.) *Physique-fiction : machinerie cosmique et scène néo-baroque*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.44

¹²³ Dassas Frédéric, *L'illusion baroque, l'architecture entre 1600 et 1750*, Découverte Gallimard, 1999, p.76

Ainsi l'illusion ne trompe plus les simples mais les conduit à la Vérité, elle est devenue un médium en phase avec les considérations esthétiques de son époque, en décalage avec le classicisme renaissant, et augure une ère de l'exubérance et de la désinvolture teintée de réalisme, manifestée par la parenté de l'œuvre du Caravage du Tintoret ou de Rubens. L'artifice va côtoyer le merveilleux, la virtuosité technique va servir l'imaginaire, et l'illusion va se libérer des impératifs d'un art imprégné d'une certaine raideur philosophique et religieuse.

Notons tout de même que l'illusion n'est pas toujours perçue comme une fin en soi, le regard du public n'est en effet pas systématique empreint de probité ; comme l'écrit Jean-Baptiste Dubos à propos du décor théâtral dans les représentations de la tragédie : « Des personnes d'esprit ont crû que l'illusion fut la première cause du plaisir que nous donnent les spectacles et les tableaux. Suivant leur sentiment, la représentation du *Cid* ne nous donne tant de plaisir que par l'illusion qu'elle nous fait. Les vers du grand Corneille, l'appareil de la scène et la déclamation des acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, et que nous voyons réellement l'action et non pas une imitation. Cette opinion me paroît insoutenable. Il ne sçauroit y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est en son bon sens, à moins que précédemment il n'y ait eu une illusion faite à ses sens. Or il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre concourt à nous émouvoir, mais rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme imitation. Rien n'y paroît, pour ainsi dire, que comme copie. Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimène et Rodrigue. Nous n'y apportons point la prévention avec laquelle celui qui s'est laissé persuader par un magicien qu'il lui fera voir un spectre, entre dans la caverne où le phantôme doit apparaître. Cette prévention dispose beaucoup à l'illusion, mais nous ne l'apportons point au théâtre. L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phèdre. Nous arrivons au théâtre préparés à voir ce que nous y voyons, et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où

nous sommes, et de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens malgré l'émotion la plus vive¹²⁴. »

A contrario certains critiquent vivement le théâtre lyrique, cette boîte à merveille foncièrement trompeuse, exaltant les vices et les vertus propres à des humanités désuètes, et à Louis-Sébastien Mercier d'écrire : « J'ai donc osé combattre à cet égard les préjugés les plus répandus, démontrer que le fondement de notre scène est tout à la fois vicieux et ridicule ; que le système ancien doit nécessairement changer si le français veut avoir un théâtre ; que notre superbe tragédie si vantée n'est qu'un fantôme revêtu de pourpre et d'or, mais qui n'a aucune réalité ; et qu'il est tems que la vérité soit plus respectée, que le but moral se fasse mieux sentir, et que la représentation de la vie civile succède enfin à cet appareil imposant et menteur qui a décoré jusqu'ici l'extérieur de nos pièces. Elles sont muettes pour la multitude, elles n'ont point l'âme, la vie, la simplicité, la morale et le langage qui pourroit servir à les faire goûter comme à les faire entendre. Le poète coupable et dédaigneux a élargi encore ces distances inhumaines que nous avons mis entre les citoyens¹²⁵. » Mercier fustige les chantres de l'antique, qui au moyen du théâtre, « appareil imposant et menteur... » négligent les rapports humains dans ce qu'ils ont de contemporain et d'effectif, dans leur « réalité ».

¹²⁴ Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1733, p.429

¹²⁵ Mercier Louis-Sébastien, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1773, épître dédicatoire, p.9-10

Le platonisme sous-jacent sert là de caution à une remise en cause des procédés théâtraux, de ces « machines à rêve » qui trouveront plus tard leur réelle démocratisation par le biais du cinéma, et où l'illusion une fois de plus triomphera, et sera encore avec des arguments similaires à ceux de Mercier décriée au profit d'un certain réalisme socio-historique.

3.6 *L'outil photographique, gage de scientificité ?*

Comme l'écrit André Rouillé dans le premier chapitre de son ouvrage sur la photographie, l'accélération des flux de production, des échanges de biens caractérisés par l'accroissement de l'industrie au XIX^{ème} siècle fait entrer les riches nations occidentales dans l'ère de la modernité, et à Rouillé de citer Max Weber : « ...Il [Weber] soulignera l'esprit de calcul, la rationalité instrumentale et le fait qu'elle procède au "désenchantement" du monde¹²⁶. » Ce désenchantement est corollaire à la déliquescence de la cohabitation proluxe entre foi et raison, entre héritage scholastique et cartésianisme symptomatique de l'âge baroque et de ses spectacles lyriques et merveilleux.

Tout cela n'est pas sans conséquences dans l'appréhension de la nature, qui si elle pouvait rester énigmatique ou méconnaissable s'ouvre avec la physique à l'incursion de l'observateur humain et au progrès technique qui revendique la mainmise de l'homme sur le naturel au profit d'une complexification du culturel. C'est aussi l'époque comme le rappelle Rouillé du bouleversement de l'espace, « ...Du temps et des communications, mais aussi de la démocratie¹²⁷. » Des premiers l'on entend la création des procédés télégraphiques, dont Stefan Zweig écrira qu'ils furent la plus grande invention de l'humanité. De la démocratie nous verrons qu'elle est un terreau non négligeable pour la constitution d'une nouvelle machine à rêve, car cette dernière aura toujours sa place dans les métropoles surchargées dans une ère où doivent se constituer de nouveaux imaginaires technoscientifiques, dont Jules Verne est le représentant incontestable. « Aussi la société industrielle est-elle pour la photographie sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme¹²⁸ » écrit Rouillé. Dans un article intitulé *La photographie, entre controverses et utopies* publié dans l'ouvrage *Usages de l'image au XIX^{ème} siècle*, ce dernier traite du débat qui a émergé dès 1855 sur le

¹²⁶ Weber Max, *Le savant et le politique*, Paris, UGE, 1963, Rouillé André (op. cit.) *La photographie*, Gallimard, 2005, p.29

¹²⁷ Rouillé André *La photographie*, Gallimard, 2005, p.29

¹²⁸ Ibid., p.29-30

statut de la photographie, entre deux visées, l'une esthétique, l'autre utilitariste¹²⁹. Toujours est-il que le médium photographique est vite considéré comme un formidable outil de représentation de la réalité, résolument objectif. Ainsi l'on peut lire dans les *Principes de la médecine expérimentale* de Claude Bernard : « La photographie dont on a introduit aujourd'hui l'usage dans les sciences physiques et naturelles est le meilleur observateur empirique que l'on puisse trouver...¹³⁰ » et d'écrire juste avant à propos de l'observation empirique qu'elle est une « sorte de photographie de la nature¹³¹. »

L'instantanéité de la représentation et sa grande fiabilité font de cet outil un instrument de savoir inégalé, ainsi Muybridge ou Marey par leurs décompositions du mouvement remettent en question la vision subjective d'un Géricault peignant le derby d'Epsom¹³², un usage documentariste remplace peu à peu les anciens dessins et aquarelles des archéologues ou naturalistes. Déjà un artiste comme Constable considérait la peinture comme relevant de la physique¹³³, mais désormais aucun outil de représentation ne s'en rapproche autant par son rendu de la lumière et des détails que la photographie. Rouillé dans *La photographie* poursuit : « Le miroir va devenir la métaphore la plus éclatante de la photographie-document : une image parfaitement analogique, totalement fiable, absolument infalsifiable, parce que automatique, sans homme, sans forme, sans qualité. » Les anciens rêves d'une image acheiropoïète se réaliseraient-ils avec l'impression sur plaque sensible ? Le même auteur, dans l'article *La photographie, entre controverses et utopies* reprend le médecin et bactériologiste Alfred Donné qui un peu à l'instar de son confrère Bernard, considère que le daguerréotype est à l'abri de toute illusion.

¹²⁹ Cf. Rouillé André, *La photographie, entre controverses et utopies*, in *Usages de l'image au XIX^{ème} siècle*, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, Creaphis, 1992

¹³⁰ Bernard Claude, *Principes de la médecine expérimentale*, PUF, 1947 (réédition), p.54

¹³¹ Ibid.

¹³² Cf. Gombrich Ernst, *L'histoire de l'art*, Phaidon (16^{ème} édition) 2001

¹³³ Cf. Gombrich Ernst, *L'art et l'illusion*, Phaidon, 2002

Une machinerie du vrai précède donc une nouvelle machinerie du rêve, mais si les nouveaux procédés de représentation captent le réel avec un automatisme et une véracité inégalés, des usages plus étranges se dessinent sur les épreuves, entre le travail des esthètes comme Nadar et celui des portraitistes à grand tirage comme Disdéri. Il s'agit des photographies spirites qui mettent en lumière les croyances éméchées en une photographie-document valable, et reconsidèrent sérieusement sa sacro-sainte authenticité.

3.7 *Photographies spirites : le vrai comme prétexte au charlatanisme*

L'article de Giordana Charuty *La boîte aux ancêtres : photographie et science de l'invisible* commence par un procès pour escroquerie intenté en 1875 contre un photographe, un directeur d'une revue spirite et un jeune américain « identifié comme "médiun" ». Ce procès bénéficie d'une large couverture médiatique. Il faut remettre cet épisode dans son contexte, et à Charuty de dire : « Aussi le début des années 1860 voit-il l'expansion commerciale de la photographie qui atteint, à Paris, un niveau industriel. La mode du portrait-carte de visite fait la fortune des studios qui remplacent les premiers ateliers prestigieux. Il s'agit, désormais, d'une production uniformisée, gouvernée par des contraintes commerciales mais qui, à son tour, revendique une dimension esthétique. Décors peints, accessoires de théâtre et panoplie d'objets exotiques sont proposés aux clients qui entendent singulariser leur image, dans les ateliers les plus luxueux, installés à proximité des théâtres¹³⁴. »

Il semble que ce que Charuty appelle les doctrinaires de l'image dont peuvent faire partie les spirites fondent leur utopie sur la scientificité de l'image photographique, sous-entendu que celle-ci, garante d'authenticité, fait l'objet d'une confiance infaillible pour les clients qui se rendent dans les ateliers. Charuty rappelle le triple pouvoir de la photographie déterminé par les historiens : « atteindre une exactitude absolue, fixer l'éphémère, mettre le monde entier en images. » Et de poursuivre : « Transféré à la photographie, ce pouvoir d'abolir la distance et de rendre visibles des formes et des matières qui échappent aux limitations de notre vision est, très tôt, mis au service des vérités doctrinales de la nouvelle "science de l'invisible" [...] Mais ces usages analogiques ne prennent corps qu'avec l'exercice de la médiumnité dès lors que cette fonction de médiation entre les êtres "incarnés" et désincarnés sera assumée par ce nouveau faiseur d'images – le photographe –, chargé d'administrer la preuve d'une vie post mortem et de pourvoir le spiritisme de nouvelles images cultuelles¹³⁵. »

¹³⁴ Charuty Giordana, *La boîte aux ancêtres : photographie et science de l'invisible*, in Revue Terrain 33, *Authentique ?*, Ministère de la culture et de la communication, septembre 1999, p.59

¹³⁵ Ibid.

On le voit bien, le rôle du photographe-médium est de produire de nouvelles images susceptibles d'emporter l'adhésion par la preuve photographique, tangible et irréfutable. La circulation des images, démocratisées par la généralisation des daguerréotypes, fait l'objet d'améliorations incessantes, et la suspicion de fraude concernant les spirites semble mise en arrière-plan au profit de la ferveur croissante pour l'outil. Les esprits révélés sur les plaques sorties de l'atelier parisien de Jean Buguet, ce sont « tous des défunts familiaux ou des amis proches – un père, une épouse, une compagne de jeu, des enfants morts accidentellement¹³⁶. » Certains tiennent un livre ou une épistolaire à la main, et « ...Lorsque l'image ne permet pas de [les] déchiffrer [...] on peut toujours demander une "communication" qui en donnera le sens. » Charuty continue : « On précise le prix – 20 francs pour six épreuves... »

On peut également envoyer des portraits par correspondance qui seront ensuite disposés devant l'objectif de l'appareil photographique du médium. S'ajoute à cela une codification rigoureuse opérée par les représentants « officiels » de la doctrine pour contrôler la contrefaçon. Les contacts avec d'autres photographes, chimistes et techniciens ne tardent pas à faire émerger les controverses. Notons que la doctrine est présente aux États-Unis, où elle a connu ses premiers succès, et en Angleterre, où la controverse à ce sujet fait rage.

¹³⁶ Charuty Giordana, *La boîte aux ancêtres : photographie et science de l'invisible*, in Revue Terrain 33, *Authentique ?*, Ministère de la culture et de la communication, septembre 1999, p.62

L'enquête qui verra la comparution des faiseurs d'images parisiens a été déclenchée par le service photographique de la préfecture de Paris, qui use déjà de la photographie pour constituer des fiches d'anthropométrie, ancêtres de la future carte d'identité. La préfecture entend, comme nous l'explique Charuty, « ...Instituer, au lendemain de la répression de la Commune, un tout autre emploi du portrait photographique, comme support de l'identité individuelle : un usage *judiciaire* à des fins de surveillance sociale¹³⁷. » Ainsi « Au cours de la perquisition, la police a découvert un second atelier où le photographe fabrique des "spectres" avant de faire poser ses clients. La technique est relativement simple. Sur une poupée articulée en bois, de 45 centimètres de hauteur, au corps recouvert de gaze bleue et d'étoffe noire, on fixe une tête réalisée à l'aide d'une photographie agrandie, découpée et collée sur du carton. Deux grandes caisses proposent un vaste choix de portraits ainsi préparés : trois cent têtes d'hommes, de femmes, d'enfants, à tous les âges et aux coiffures diverses, que l'on peut encore modifier à l'aide de perruques et de fausses barbes. Les "spectres" d'enfants sont réalisés de la même façon, avec une poupée plus petite, enveloppée de gaze verte. Une lyre, une guitare, des masques en carton figurant des têtes de mort complètent cette impressionnante panoplie d'accessoires. Une première photographie est prise, dans une semi-obscurité, avec un temps de pose très court. La plaque impressionnée sert, ensuite, à la seconde photographie de la personne vivante, toute l'habileté de l'opérateur résidant dans le cadrage des deux images en surimpression¹³⁸. »

¹³⁷ Ibid., p.65

¹³⁸ Ibid., p.65-66



Apparition d'un « spectre » sur un tirage du photographe spirite américain Mumler (cliché André Pelle, extrait de *Animismo e spiritismo*, Alexandre Aksakof, Turin, 1912) tiré de Giordana Charuty, *La boîte aux ancêtres : photographie et science de l'invisible*, in Revue Terrain 33, *Authentique ?*, Ministère de la culture et de la communication, septembre 1999

Cet épisode, peut-être fut-il marginal, est néanmoins révélateur d'un ensemble de représentations liées à la photographie au XIX^{ème} siècle, procédé tout récent et donc porteur de nouveaux marchés à conquérir, y compris autour de croyances et de chimères médiumniques. Charuty poursuit : « À vrai dire [...] assimiler l'art photographique à l'exercice d'une magie est, en cette seconde moitié du siècle, un lieu commun soigneusement entretenu par les praticiens comme par les théoriciens. [...] De fait, tout autant qu'un artisan de la lumière, le

photographe est, en ce temps, un chimiste qui manipule des substances inflammables, comme le coton-poudre, l'alcool, l'éther, caustiques, tel le nitrate d'argent ou toxiques comme le cyanure de potassium. Balances, fourneau, filtres et éprouvettes sont des instruments, et les histoires, érudites ou populaires, qui accompagnent sa reconnaissance sociale ne peuvent que lui assigner, pour origine légendaire, la quête alchimique de l'immortalité¹³⁹. »

¹³⁹ Ibid., p.68-69

Nous voyons donc qu'à la manière de l'homme baroque qui vivait un monde à la fois magique et rationalisé, le parisien du XIX^{ème} vit la photographie comme un médium mixte captant d'une part le réel, se révélant comme un instrument de connaissance objective, et produisant d'autre part les images au prix de longues expérimentations en laboratoire, de savants dosages et de pratiques obscures. Une autre conclusion qui se dégage du procès des photographes spirites réside dans cette capacité de manipulation inhérente à la réalisation d'une photographie à l'époque. Le temps de pose (encore assez long) aidant, voici que l'on superpose déjà les images, sans parler là de retouches exogènes mais de passes successives qui sont apportées à l'image et lui permettent de se dédoubler, montrant là de savants pouvoirs qui n'ont pas fini de fasciner les esprits.

Rappelons que les représentations graphiques de l'époque sont encore imprégnées d'un romantisme onirique qui coexiste avec un désenchantement du monde consécutif du progrès technique. Il est donc légitime qu'avec l'apparition du cinématographe qui révolutionne entre autres la perception du mouvement (le réel se montre alors pleinement au travers de la force représentative de la succession des images) des illusionnistes venus des arts du spectacle s'emparent de ces procédés et à grand renfort de trucages font naître de nouveaux univers, fantastiques et poétiques, et à l'opposé du cinéma démonstratif des frères Lumière (qui a surtout servi de support à la commercialisation des appareils) naît un cinéma de pure fiction, renouant avec les formes allégoriques et les trompe-l'œil baroques, avec cette exubérance toute théâtrale et grandiose : c'est là l'essence du cinéma de Georges Méliès, qui va développer avec une grande technicité l'art du truc au cinéma, ancêtre des effets spéciaux.

Méliès est l'inventeur reconnu des premiers effets spéciaux au cinéma. Il est aussi l'un des premiers auteurs à proprement parler, un des premiers à avoir saisi le potentiel féerique et allégorique de cet art nouveau. C'est par l'utilisation d'« effets », et notamment au montage, qu'il crée la surprise : décapitations, démembrements, et autres tours de passe-passe émerveillent le public. Spécialiste du fantastique, le cinéaste verse également dans les reconstitutions historiques. Mais l'on retiendra surtout son grand intérêt pour les spectacles de magie qui l'ont certainement amené à avoir un regard différent, et par cela une autre manière d'envisager l'approche filmique de son époque (époque, il faut bien le dire, des pionniers, où la caméra est souvent affaire de spécialistes, opticiens, chimistes, etc.) et à Darragh O'Donoghue d'écrire dans un article consacré au cinéaste : "It is crucial to remember, when making claims for Méliès as the first cinematic *auteur*, that what we might call his special provenance – the trick film, metamorphoses, decapitations and dismemberments, as well as many of the 'effects' he adapted – were part of the magic show, magic lantern and theatrical repertory of the time, so one must be wary before attaching thematic significance to them. It would be more correct to say that Méliès engaged with the cultural forms of the day – not just conjuring, but straight plays, magic lanterns (with which many of his stage performances would conclude), operas and operettas, *féeries*, the circus, advertising, newspapers, book illustrations, postcards, photography; as well as developments in technology (especially transport and communications) made spectacle in events such as the 1900 Paris Exhibition – to create an imagery of the collective unconscious¹⁴⁰."

¹⁴⁰ « Il est important de rappeler, lorsque l'on décrit Méliès comme un auteur, d'où lui vient sa vocation : le film de truc, métamorphoses, décapitations et démembrements comme la plupart des "effets" qu'il a adaptés et qui faisaient partie du spectacle de magie, la lanterne magique et le répertoire théâtral de son temps ; il faut dès lors être prudent lorsque l'on veut leur attacher une quelconque signification thématique. Il serait plus correct de dire que Méliès était en phase avec les formes culturelles de son époque – non seulement les tours de magie mais aussi les scénettes, les lanternes magiques (qui devaient conclure nombre de performances), opéras et opérettes, féeries, le cirque, la publicité, les journaux, les illustrations de livres, les cartes postales, la photographie aussi bien que le développement conjoint de la technologie (en particulier les transports et la communication) prenaient part au spectacle dans des événements comme l'exposition universelle de Paris en 1900 – pour créer une imagerie de l'inconscient collectif. » O'Donoghue Darragh, *Georges Méliès*, Senses of cinema (Online journal)

Si des anciens procédés comme la lanterne magique, descendant de la *camera obscura* et autres trouvailles optiques qui se sont succédées sont très présents chez Méliès, il faut noter l'invention du « truc par substitution », qui va révolutionner sinon le langage filmique, tout du moins une certaine manière de composer avec les images : le montage. Jacques Araszkiewicz, dans sa thèse intitulée *Le savoir de Méliès*, décrit ce procédé, en commençant par rappeler les conditions de cette découverte en citant Méliès lui-même : « Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe ? Bien simplement, ma foi. Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inconnu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra, une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution, dit truc à l'arrêt, était trouvé¹⁴¹ ... »

Comme le souligne Araszkiewicz, là où certains auraient vu une coupure malvenue due à un incident technique, le regard de Méliès le prestidigitateur voit quant à lui une métamorphose : « Lorsque Méliès projette le film, il sait, il ne peut pas ne pas savoir même s'il ne se le rappelle plus vraiment, que la caméra est tombée en panne pendant le tournage. Ce savoir aurait pu le conduire à considérer la transformation de l'omnibus en corbillard comme un phénomène sans intérêt, comme un pur artéfact, mais au contraire Méliès voit un omnibus métamorphosé en corbillard. Ce que découvre Méliès, c'est le regard. [...] Méliès donne un sens à une situation qui logiquement en était dépourvue, du moins si l'on s'en réfère à la seule technique. Pour voir cela, pour en tirer parti, il fallait bien Méliès, cet homme rompu au spectacle de la magie comme au spectacle de l'image, c'est-à-dire un homme habitué aux facéties de la vision¹⁴². »

¹⁴¹ Malthête-Méliès Madeleine, *Méliès l'enchanteur*, Paris, Opéra Mundi, 1973, Araszkiewicz Jacques (op. cit.) *Le savoir de Méliès*, thèse de doctorat, 1992, p.101

¹⁴² Araszkiewicz Jacques, *Le savoir de Méliès*, thèse de doctorat, 1992, p.102

L'intérêt de cette découverte réside dans le fait que Méliès va la systématiser dans ses tournages, lui permettant de couper à sa guise certaines séquences pour constituer une nouvelle unité narrative, incluant ces fameuses métamorphoses. L'illusion tient par le fait qu'entre la première prise de vue et la seconde la caméra ne change pas de position, seuls les objets changent (les voitures, les passants, etc.). La scansion créée par l'arrêt de la pellicule lors de la prise de vue devant l'opéra crée comme nous l'explique Araszkiewicz, une « ...Absence de ce qui aurait été filmé si la caméra n'avait pas cessé de fonctionner. Par rapport à cette unité de défilement sans accident du film, on peut donc estimer que ce qui a été filmé s'est substitué sur la pellicule à ce qui aurait théoriquement dû être filmé¹⁴³. »



La célèbre image du *Voyage dans la lune* de Georges Méliès, 1902

Le trucage réside donc dans la substitution d'un élément au profit d'un autre. Mais pour qu'il soit réussi la substitution ne doit englober entièrement l'espace perceptif, mais toucher des éléments distincts (objets). Araszkiewicz éclaire le lecteur sur le truc du magicien : « Au cœur du spectacle de magie, deux désirs cohabitent et s'articulent. Le magicien produit un tour. Le spectateur se rend au spectacle pour voir le tour. Mais le magicien est aussi détenteur d'un secret, c'est-à-dire du truc d'un tour dont chacun sait qu'il est truqué. Pour

¹⁴³ Araszkiewicz Jacques, *Le savoir de Méliès*, thèse de doctorat, 1992, p.143

connaître ce secret, le spectateur ne dispose finalement que de son regard. Comme au cinéma, le spectateur a alors la vision totalement polarisée par le spectacle offert. Sa sensation de présence dans l'œil est extrême. Simultanément l'impression que rien ne peut échapper à cet œil est totale. Il est alors facile pour le magicien de provoquer une éclipse de la conscience du spectateur. L'œil, qui est toute la conscience du spectateur, est entièrement fixé sur le geste du magicien ; dès lors il suffit à celui-ci d'exécuter un geste "parasite" pour que la conscience du spectateur soit entièrement happée dans ce geste. Le reste de la réalité est évacué, car le spectateur croit avoir enfin saisi la maladresse lui révélant le secret du tour, par rapport à son unité, la conscience du spectateur est alors en état de syncope. Il faut encore au magicien tirer au mieux parti du court laps de temps que lui laisse la syncope. Or il ne pourra tirer profit de cette syncope que s'il a su acquérir le geste de substitution parfait, mécanique, et totalement indépendant de sa conscience¹⁴⁴. »

La substitution de deux éléments distincts, l'omnibus suivi du corbillard, amène à une invisibilité du plan de coupe, donc l'unité d'espace et la cohérence du champ sont respectés. C'est là tout l'art du trucage, ou la mise à mort de « ce qui aurait dû être là » rendu invisible (comme la minute de film perdue à cause de la panne du cinématographe de Méliès) au profit d'une suite narrative autre, c'est aussi le principe du montage et de ses pouvoirs diégétiques. Et à Araszkiewicz de citer Pierre Jenn à propos du célèbre film *Escamotage d'une Dame chez Robert Houdin*, reconnu comme le premier film à « effets spéciaux » : « Mais il est clair que l'espace d'un instant, l'opérateur a été dépassé par son "truc", qu'il joue avec des forces dont il n'est pas le maître, des forces dangereuses de mort et de destruction. Et en ce qui concerne le mystérieux et mythique film de la disparition accidentelle de l'omnibus Madeleine-Bastille, il n'est pas indifférent que Méliès rapporte qu'il se soit changé en corbillard¹⁴⁵. »

¹⁴⁴ Ibid., p.107

¹⁴⁵ Jenn Pierre, *Georges Méliès cinéaste*, Albatros Paris, 1984, p.109, Araszkiewicz Jacques (op. cit.) *Le savoir de Méliès*, thèse de doctorat, 1992, p.111

Du *ça a été* barthésien au *ça aurait pu être*, nous voyons bien que le trucage est aussi affaire de mortification, mais si le déclenchement de la photographie qui va entériner le témoignage et figer les figures se trouve en amont de la chaîne opératoire, le trucage en embrasse tous les aspects, en tous lieux de l'image on peut venir corriger des défauts, remonter les films, surimprimer une image au devant d'une autre, et influencer sur la projection, et ces métamorphoses successives sont autant de « délits d'initiés » qui allégrement manipulent les énoncés, au risque de se voir dépassés par leur truc, comme l'écrit Pierre Jenn.

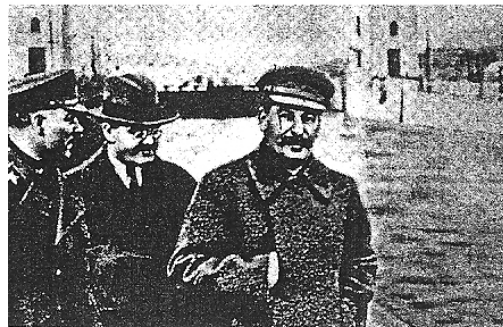
3.9 *De Staline à Sergent Pepper*

Le caractère ontologiquement immuable de l'être saisi par le « trou de l'objectif » est à reconsidérer, en effet il peut être assujéti au changement, à la transfiguration ou à la mutilation (démembré, effacé) voire à l'évanouissement de son spectre. Rouillé reprend Roland Barthes sur ce point dans *La photographie* : « Immobilité et immuabilité de la chose, impuissance de l'opérateur, vanité de toute écriture ou "manière", la cause est entendue : la photographie "n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des trucages. La conception barthésienne est platement représentative, ou constative. Après beaucoup d'autres, Barthes veut étrangement ignorer que photographier ne consiste pas simplement à enregistrer, à transmettre, et que le cliché le plus anodin ne se réduit jamais à recueillir directement et automatiquement sur une surface sensible la trace d'une chose préalablement donnée. Si tout cliché exige qu'une chose nécessairement réelle et matérielle soit passée devant l'objectif (sans nécessité d'immobilité !) la confrontation ne reste jamais sans effets, sur l'image comme sur la chose. En fait, une rencontre s'opère entre la chose et la photographie. *Et le processus photographique est précisément l'évènement de cette rencontre*¹⁴⁶. »

Le culte du référent dénoncé par Rouillé, s'il est déterminé par la rencontre de l'objectif, est encore plus ébranlé par le truc, soit la possibilité de contourner, de détourner le référent. L'authenticité n'est plus chose due, et la substitution d'évènements captés par le regard du prestidigitateur ne sont plus dans cette logique de continuité nécessaire des faits vécus, d'une existence sans incident. Le témoignage ne fait pas la preuve, et nous verrons que le trucage n'est pas uniquement cet élément anodin au service d'une vérité annoncée des choses vécues comme en présence devant l'objectif, et qu'il peut rendre tout réalisme voué à la reconstruction diégétique caractéristique d'une main humaine qui bien qu'elle ne soit plus impliquée directement dans la prise de vue, retrouve toute sa place en aval de cette dernière.

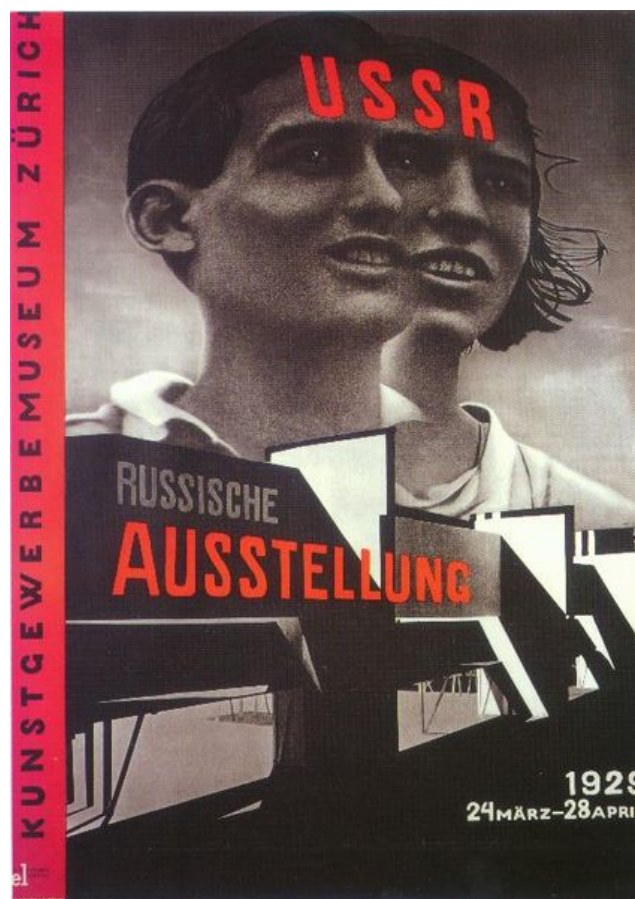
¹⁴⁶ Rouillé André *La photographie*, Gallimard, 2005, p.87

Parlons maintenant sinon du pouvoir de la photographie, de celui de l'image. L'agglomération des pouvoirs par les grandes puissances industrielles durant le vingtième siècle amène les « nouveaux empereurs » comme jadis les illustres à se saisir de l'image pour accompagner l'uniformisation du discours nécessaire au rayonnement idéologique, la propagande. La photographie, nouveau médium de l'image, cristallise ces velléités de « représentation officialisée » en les trafiquant : l'usage du photomontage sous l'ère stalinienne est à ce titre révélateur.



Nikolaï Ješov (chef du NKVD de 1936 à 1938) aux côtés de Staline, Molotov et Vorochev (en haut) et la même photo datée de 1940 où ce dernier a disparu (en bas). Clichés extraits de Valérie Arrault, *Fast and clean : une réalité*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002

Des ateliers de photographie dépendant des services de presse travaillent sans cesse à policer l'image des chefs, et à Valérie Arrault de rappeler : « Comme chacun le sait, ni le médium ni la technique ne sont les seuls artisans de l'image, mais inséparablement l'idéologie, la mentalité de base comme dit Erwin Panofsky, de laquelle elle est indéniablement tributaire¹⁴⁷. »



Affiche d'El Lissitzky pour l'exposition russe de Zurich, 1929

Laurent Gervereau dans son *Histoire du visuel au XX^{ème} siècle*, écrit : « "Image" est l'anagramme de "magie". Les deux ne sont pas sans rapport. L'image-double marque la réalité du rayonnement à distance. Rien d'étonnant alors [...] que ce soit précisément en Russie, pays où les portraits et les icônes étaient encore promenés au front pendant la Première Guerre mondiale, que les

¹⁴⁷ Arrault Valérie, *Fast and clean : une réalité*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.117

photographies soviétiques aient particulièrement subi des retouches pour faire disparaître les dirigeants à mesure de leur disgrâce : simple adéquation entre l'image et l'histoire en marche. Le cas le plus flagrant demeure cette vue de Lénine haranguant la foule le 5 mai 1920 avec à ses pieds Trotski et Kamenev : ils disparaissent de la scène sous Staline. L'image s'adaptait à la vérité du moment qui devait devenir vérité éternelle. Pré-pinceau numérique. Il est à noter d'ailleurs que le système soviétique archivait avec un soin immense les images et œuvres interdites. Pas de destruction : des occultations¹⁴⁸. »

De même comme le souligne Gervereau la photographie n'a de sens qu'accompagnée d'un discours : « Pèse sur elle le fardeau des mots, mais aussi le contexte et le vecteur de ce qui l'entoure¹⁴⁹. » L'image, tout comme les stéréotype qu'elle véhicule, est instrumentalisée. Seule importe la légende. Carlos Franqui fut responsable de la propagande à la direction nationale du Mouvement de Fidel Castro. Ayant quitté Cuba suite à l'approbation par le régime de l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie en 1968, il écrira : "I discover my photographic death. Do I exist ? I am a little black, I am a little white, I am a little shit, On Fidel's vest¹⁵⁰."

L'idolâtrie se déverse à nouveau lors de spectacles grandiloquents, largement médiatisés par les supports iconiques, qui si tant est qu'ils soient mensongers, sont indubitablement reçus comme de véritables témoignages historiques. Le trucage, s'il pouvait rester marginalisé, confiné dans les sphères des arts du spectacle, est maintenant tributaire d'une narration du pouvoir, effective, d'une représentation instrumentalisée des chefs.

¹⁴⁸ Gervereau Laurent, *Histoire du visuel au XX^{ème} siècle*, Seuil, 2000, p.170

¹⁴⁹ Ibid., p.171-172

¹⁵⁰ « J'ai découvert ma mort photographique. Est-ce que j'existe ? Je suis une petite chose noire, blanche, une petite merde sur la veste de Fidel. » Farid Hany, *Digital Tampering in the Media, Politics and Law*, <http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>

Arrault poursuit : « Dans ce cas où sociologiquement le négatif l'emporte, le faux par truchage d'une image à des fins ouvertement politiques pour dévoyer le sens de l'histoire ne peut qu'alimenter de réels tourments puisqu'il devient un des puissants moyens au service d'enjeux de pouvoir, de domination et/ou d'aliénation idéologique, quand il ne vise pas de stricts intérêts économiques¹⁵¹. » Ainsi on réécrit l'histoire, on efface certains individus indésirables, on falsifie les événements, on glorifie les idoles, non sans de graves implications : « ...L'exportation des opérations spécifiques du trafic d'images [...] et qui aboutissent dans le cas d'une tromperie ou d'un trafic, non pas sur le registre de l'apparence poétique, mais dans celui dont les finalités reviennent à vouloir infléchir plus insidieusement le cours de l'histoire en le contrôlant, en pesant sur les mentalités et les comportements propres à l'organisation sociale, en brouillant, dans ces perceptions de l'histoire, les repères du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire jusqu'à la confusion mentale et aux maladies sociologiques¹⁵². »

¹⁵¹ Arrault Valérie, *Fast and clean : une réalité*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.120

¹⁵² Ibid., p.120-121

Le trucage, propre aux anciennes manifestations poétiques, est devenu un instrument de duperie standardisé : c'est la crise de la photographie-document, qui se laisse gagner largement par le faux, et à Rouillé d'écrire : « Inverser le vrai en faux, ou faire douter du vrai, telle est la crise de la photographie-document¹⁵³. » On a du mal à se poser la question « qu'est-ce qui s'est passé ? » les pistes sont brouillées, l'imagerie stalinienne joue amplement sur le terrain du réalisme socialiste en usant des photomontages employés pour les publicités. Alors que le photographique se focalise sur la probité, la modélisation d'un idéal de société totalitaire ou démocratique verse dans le spectaculaire ses images trafiquées, l'image-pouvoir règne sur le *logos* propagandiste, elle annule les traits de la dissidence, de la vieillesse, du déclin, elle élimine consciencieusement toutes les marques de faiblesse d'un pouvoir arrogant et monolithique.

L'imagerie va quelques décennies plus tard être récupérée pour d'autres fins, parodiques celles-ci, dont les Sixties sont le symbole. Et à Gervereau de dire : « ...Cet "art poubelle" [...] se réapproprie ludiquement les photos et imageries. Un visuel du détournement, de la déconfiture. L'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles sort en 1967. [...] Une sorte de panthéon baroque, immonde et drôle, "colorié" à l'instar des tracts de mauvaise publicité. [...] Confusion des signes, méli-mélo des genres, l'image de l'album (qui s'ouvre comme un livre), exprime avec éloquence l'ironie, le décalque de l'"Histoire", la parodie de la "Culture". La stupidité d'une dévotion vers l'Absolu, la Valeur. Une contre-propagande massive et efficace¹⁵⁴. »

¹⁵³ Rouillé André *La photographie*, Gallimard, 2005, p.203

¹⁵⁴ Gervereau Laurent, *Histoire du visuel au XX^{ème} siècle*, Seuil, 2000, p.406



La fameuse pochette de l'album
Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band des Beatles (1967)

L'image est sur tous les fronts, et le trucage finit par servir la culture pop naissante, appartenant à un monde occidental friand par ailleurs d'un photojournalisme alors à son apogée (guerres d'Algérie et du Vietnam, révoltes étudiantes). Et à Gervereau de conclure : « Ainsi, alors que les années quatre-vingt-dix sont occupées de circulations d'images, de populations, de réseaux, de brassages de styles et d'époques, de "sampling", de confusion mentale, de brouillage entre l'unique et sa reproduction, les Sixties résonnent comme singulièrement annonciatrices des remises en question en cours à la fin du millénaire. Elles fondent le "postmodernisme", le valorisé-dévalorisé, le supermarché des formes. La vie dans l'image. Dans l'allusion aux icônes de tous les temps et de toutes les appartenances.¹⁵⁵ »

¹⁵⁵ Gervereau Laurent, *Histoire du visuel au XX^{ème} siècle*, Seuil, 2000, p.408

3.10 *Le trucage à l'ère du numérique*

Réjane Hamus-Vallée dans un article intitulé *Trafiquant de pixels : la retouche numérique du cinéma* commence par faire le constat suivant : « Dans la longue histoire du trafic d'images, l'outil numérique occupe la dernière place. Donc, à la fois, la plus récente et celle qui se confronte également au plus grand nombre d'images. Dans cette optique, le trafic d'image prend alors tout son sens, celui d'une "manipulation en vue de tromper sur la marchandise", mais aussi celui d'une "circulation" des images¹⁵⁶. » Debray parle du passage du paradigme de l'analogique à celui du numérique : « Dans l'histoire de l'image, le passage de l'analogique au numérique instaure une rupture équivalente dans son principe à l'arme atomique dans l'histoire des armements ou à la manipulation génétique dans la biologie. De voie d'accès à l'immatériel, l'image informatisée devient elle-même immatérielle [...] Ce que saisit la vue n'est plus alors qu'un modèle logico-mathématique provisoirement stabilisé. [...] Voilà le monde de l'image, à la fois banalisé et décloisonné, déclinant une symbolique universelle¹⁵⁷. »

L'image est source d'ambiguïté, elle tend à multiplier les représentations du réel qui demeure malgré tout insaisissable. Si l'image numérique, comme l'écrit Hamus-Vallée, porte à son plus haut degré la visibilité de ses manipulations ; cette transparence n'est que mieux feinte, et nous verrons pourquoi. Attardons-nous à une autre notion du terme de trafic, celle de circulation. C'est peut-être là une facette importante, voire primordiale de cette révolution de l'image (nous pouvons parler là de révolution, car un nouveau paradigme s'est installé avec l'image numérique qui aussi bien chez les amateurs que les professionnels, tend à se substituer à l'argentique) en effet le potentiel de transmission croissant avec les nouvelles technologies (i.e. internet) permet la démultiplication sans précédent des images.

¹⁵⁶ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.153

¹⁵⁷ Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p.386

Outre les nouveaux échanges, l'image numérique est non seulement instantanée dans sa génération mais peut également l'être dans son partage. Voilà pourquoi les enjeux de trucage, de duperie rendent l'image numérique, versatile, particulièrement modulable, et ce également au regard de cette nouvelle économie dans laquelle elle se déploie, à savoir l'économie du « tout numérique ».

Les faiseurs d'image de jadis, peintres gnostiques reclus dans des monastères, photographes-chimistes des débuts, détenteurs d'un savoir secret, divin ou alchimique, ont désormais un tout autre visage. De cette opacité des pratiques (à l'abri des regards) réservées jusqu'à peu à des professionnels nous sommes aujourd'hui passés à une période de démocratisation de la manipulation des images, et ce grâce à l'impressionnant essor des logiciels durant les deux dernières décennies. Si l'image s'est démultipliée, les manipulateurs également, et cela en conséquence de la percée de l'outil informatique dans les foyers. L'informatique grand public a certainement accru le pouvoir de régénération de l'image, qui jusque là était bien gardée par les divers pouvoirs, religieux, gouvernementaux et médiatiques. L'image, si elle est peu à peu sortie du temple, s'en retourne ainsi à la cité. De la dissimulation, nous sommes désormais passés à l'ère de la simulation.

Régis Debray poursuit : « Révolution du regard, en tout cas. La simulation abolit le simulacre, levant ainsi l'immémoriale malédiction qui accouplait image et imitation. Elle était enchaînée à son statut spéculaire de reflet, calque ou leurre, au mieux substitut, au pire supercherie, mais toujours illusion. Ce serait alors la fin du millénaire procès des ombres, la réhabilitation du regard dans le champ du savoir platonicien. Avec la conception assistée par ordinateur, l'image produite n'est plus copie seconde d'un objet antérieur, c'est l'inverse¹⁵⁸. » Ce renversement parfaitement inédit dans l'histoire fait émerger bon nombre de controverses. L'homme peut, à l'instar de Dieu, créer des objets physiques selon l'image que son esprit aura tracé à l'aide d'algorithmes et de chaînes de caractères. Le référent n'est plus, l'image, souveraine, se génère.

¹⁵⁸ Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p.386-387

3.11 *L'image versus le visuel*

Dans un article *L'image menacée par le visuel* paru dans la revue Esprit, Jérôme Giudicelli écrit : « Démultiplier l'image, la déplier dans tous les sens et l'exposer sous toutes les coutures c'est la noyer dans un flux visuel. L'image sombre dans le visuel lorsque la recherche de la vitesse prend le pas sur le souci du mouvement¹⁵⁹. » Dans ce flot ininterrompu d'images, le spectateur n'a pas le temps de marquer de pause, il n'y a pas de possibilité d'« arrêt sur image ».

Le regard est absorbé par ce mouvement frénétique (et quasi hypnotique) qui ne laisse plus place à l'intellection. « L'impératif de la vitesse prive l'image de cette capacité à nier pour un instant le mouvement qui l'entraîne et qui la constitue comme image¹⁶⁰. » Cet intérêt pour la vitesse se retrouve dans la plupart des productions audiovisuelles d'aujourd'hui, qui privilégieraient le rythme à la mélodie, l'énonciation à l'énoncé. Giudicelli déplore l'invisibilité du référent, noyé dans la dynamique du visuel, et qui manque, à la manière d'un refoulé, de remonter à la surface pour redonner au visuel la dimension d'image.

C'est aussi la question de l'indice qui est en jeu ici, qui ne se révèle qu'avec l'enregistrement, attestant là du lien que l'on entretient avec le réel, et n'existe plus dans la simulation. « Le visuel est plus fonctionnel qu'indiciel. [...] L'image quant à elle me regarde autant que je la regarde. [...] Pris dans ce carrefour de regards, image et spectateur restent chacun à leur place. Pour sa part le visuel, n'étant l'empreinte de rien, a, sous sa forme la plus élaborée, l'ambition baroque d'absorber son manipulateur en son sein et de substituer sa réalité virtuelle à la réalité réelle¹⁶¹. » Cependant Giudicelli modère son analyse en prenant garde de ne pas tomber dans la vidéophobie : « ... Le développement de la simulation a eu pour corollaire une démocratisation de l'image qu'aucun Malraux n'aurait osé rêver pour les œuvres d'art¹⁶². »

¹⁵⁹ Giudicelli Jérôme, *L'image menacée par le visuel*, in Revue Esprit 199, février 1994, p.53

¹⁶⁰ Ibid., p.52

¹⁶¹ Ibid., p.54

¹⁶² Ibid., p.55

En marquant la distinction entre image et visuel, Giudicelli en saisit les enjeux et les risques : « Séparer de manière trop abrupte le visuel de l'image c'est aussi prendre le risque de "sanctuariser" une image en voie de disparition comme on voulait il y a peu créer un sanctuaire pour les dauphins. De l'iconophobie on risque de basculer dans une idolâtrie morbide d'un nouveau type et de cantonner l'image à une fonction purement esthétique. Ce serait oublier que l'image peut aussi être la visualisation de ce qui n'est pas de l'ordre du visuel et faire fi des multiples fonctions sociales qu'elle peut aujourd'hui remplir dans la Cité¹⁶³. »

Le salut serait-il dans l'image ? La question reste ouverte. Résiderait néanmoins peut-être, dans ce déversement visuel propice au trafic, une certaine vérité de l'image, à savoir que toute image est fondamentalement trafiquable¹⁶⁴. Cela implique à l'avvers une image vierge de toute retouche, ce qui revient à opposer image véridique et image trafiquée. Si l'on repense aux discours de Platon et pour corroborer Debray, à l'idée d'image reste tant bien que mal associée à celle du reflet et du leurre. L'image serait-elle menacée par le visuel ? Qu'est-ce qui réellement les distingue en sus de la médieté et des nouveaux procédés de monstration et d'échange ?

L'image témoigne de son temps, et ses modalités de constitution et de perception s'inscrivent également dans leur temps ; ainsi, alors que s'accroissent frénétiquement les déplacements et les transmissions, la réactivité qui est devenue le mot d'ordre doit guider une certaine façon de faire les images bien différentes d'hier il faut l'avouer, mais influe également sur les modalités de perception.

¹⁶³ Ibid., p.54-55

¹⁶⁴ Cf. Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.153

On ne s'étonnera pas dès lors dans une époque où la prospective scientifique gouverne la prise de décision, où l'on doit résoudre les problèmes avant de les avoir posés, que le flot d'images constituant la trame de la culture du visuel réponde à leur massification frénétique. Revenons aux enjeux du trucage dans l'image numérique ; nous avons parlé de transmission et de démocratisation, et nous avons vu que si les trucages jadis relevaient d'une certaine technicité, il semble que le numérique a permis de se départir de ces impératifs contraignants qui faisaient du faussaire un personnage à part, à la fois savant et bandit, toujours marginal. Et à Hamus-Vallée de pointer du doigt cette spécificité de l'imagerie numérique : le principal changement résiderait pour la citer dans les procédés de traitement de l'information écrite ou graphique, virtuelle ou effective, plus que dans ce qui s'affiche socialement comme "images"¹⁶⁵. Cela peut-être contredit au regard du visuel et de son évolution en rapport aux sociétés occidentales contemporaines.

Mais c'est la question de la substance qui se révèle là : les images numériques possèdent une plasticité sans précédent, qui les démarque profondément des anciennes représentations graphiques. Elles ne sont plus asservies au modèle¹⁶⁶ elles s'autonomisent par rapport au réel, elles ne sont plus des copies serviles de la nature, et l'exemple de la Conception Assistée par Ordinateur (C.A.O.) évoqué par Debray montre bien ce retournement de valeurs. Mais il faut cependant distinguer les outils « exceptionnels » (et la C.A.O reste à ce titre un domaine « anecdotique », mis en oeuvre dans certaines grandes manufactures, automobiles par exemple, et dans les laboratoires) des outils « banalisés », et l'image numérique se retrouve bien entendu sur les deux plans, mais pas qualitativement ; en effet, personne ne possède encore un appareil de stéréolithographie chez soi. En revanche nombre de gens utilisent des appareils de photographie numérique et les logiciels de retouche d'image livrés avec le matériel.

¹⁶⁵ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.155

¹⁶⁶ Cf. p.73

Si la C.A.O. remet en cause la hiérarchie représentative classique, l'image numérique grand public se cantonne encore au modèle de « représentativité forcée » du réel, ou imitatif. Par ailleurs sa malléabilité et sa flexibilité plastiques représentent un grand potentiel en matière de trucage.

Doit-on observer dès lors l'authentique comme le paradis perdu de l'image ? Y a-t-il encore une possibilité de représenter fidèlement le réel sans distorsion aucune, avec un réalisme sincère ? Nombre de photographes et de cinéastes n'usent pas des effets qui sont pourtant très *à la mode* : certains rêvent toujours d'une image nue, qui prend le temps de regarder le spectateur, lequel n'est plus passif devant l'avalanche de visuels qui l'accable. Et Hamus-Vallée de citer André Bazin, critique de cinéma, qui écrivait : « L'important n'est pas que le trucage soit invisible mais qu'il y ait ou non trucage, de même que la beauté d'un faux Vermeer ne saurait prévaloir sur son inauthenticité¹⁶⁷. »

Le trucage remet-il en cause l'ontologie de l'image ? Hamus-Vallée pose le principe du trucage comme révélateur de l'authenticité perdue de l'image, lui restituant là sa dignité sans verser pour autant dans une quelconque iconophobie : « Dans la réalisation d'un effet, le "non-spécial" est aussi important que le spécial en quoi le spécial est fantastique par essence¹⁶⁸. » Se référant ici à Caillois, on peut lire en note : « En prenant la définition du fantastique de Roger Caillois, qui comprend le fantastique comme une rupture d'un ordre naturel, sans lequel le fantastique ne peut exister (on se trouve alors dans le merveilleux)¹⁶⁹. »

¹⁶⁷ Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, coll. 7è art, 1958, Hamus-Vallée Réjane (op ; cit.) *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.153-154

¹⁶⁸ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.154

¹⁶⁹ Ibid.

Reprenons Caillois : « Il est important de distinguer entre ces notions proches et trop souvent confondues. Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit¹⁷⁰. » Le fantastique n'est pas en rupture avec l'ordre naturel, il surgit à travers lui, manifestant une « déchirure » ; ainsi le trucage ou l'effet, fantastiques, révèlent la faille ontologique profonde de l'image, cette difficulté à exister par rapport au réel soit, mais également la difficulté – ou l'impossibilité – à ne pas le tromper ou le travestir. Jean-Louis Leutrat écrit : « Les images trafiquées ? Toute image faite de main d'homme n'est-elle pas nécessairement trafiquée¹⁷¹ ? » et de poser plus loin la proposition suivante : « Le postulat de base serait que le trafiqué est consubstantiel à l'image, à toute image, sauf celle qui est *acheiropoiétés*¹⁷². »

L'image qui constitue selon Wunenburger le « champ de l'altérité et du possible¹⁷³ » mais qui est également un espace de déchirements, de conflits, de nuisances, ne semble pas pouvoir se départir de son trafic, à savoir de sa circulation (au travers un marché, licite ou parallèle, et désormais à travers le réseau des réseaux) et de sa propension à la falsification. La démocratisation des outils de retouche décrite précédemment est évoquée par Hamus-Vallée : « Auparavant réservée à une élite, toute modification de l'image est désormais à la portée de n'importe qui possède un ordinateur ; couper, copier, coller sont les trois gestes élémentaires qui initient la manipulation d'image¹⁷⁴. »

¹⁷⁰ Cf. Caillois Roger, *Images, essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, J. Corti, 1966

¹⁷¹ Leutrat Jean-Louis, *Le secret des images trafiquées*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.179

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Cf. Wunenburger Jean Jacques, *Imaginaires du simulacre : séminaires de l'année 1986-1987*, Université de Bourgogne, 1987

¹⁷⁴ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.155

Associée aux principes d'hybridation et de mélange¹⁷⁵, l'image numérique, au cinéma notamment, est *in fine* intégrée à des prises de vue réelles, entretenant toujours la multiséculaire malédiction mimétique de l'image, dénoncée par Debray, et à Hamus-Vallée de dire : « Le seul support de l'image numérique "pure" reste l'ordinateur, et pourtant rares sont les installations et expériences qui ne se servent que de ce support¹⁷⁶. » Si l'image numérique est aujourd'hui le support d'un *flow* de production élargi, d'amont à la prise de vue (appareils photos et caméras numériques, où les données sont stockées sur des fichiers informatiques sur des supports tels les cartes ou les DVD) en aval sur des relais numériques (mode du téléviseur Haute Définition, restitution du son), l'ère du « tout numérique » ne s'ancre pas pleinement dans la logique ultime de la simulation.



Image tirée du film *Abyss* de James Cameron (1986).

Cette créature générée par ordinateur a marqué l'avènement de l'image de synthèse dans les effets spéciaux cinématographiques.

L'hybridation images de synthèse / prises de vue réelles ne bouleverse pas les référents, elle ne fait que les déplacer. Ainsi, dans une séquence filmée d'un produit cinématographique à grand spectacle bourrée d'effets spéciaux, on utilisera encore la technique de la fente (intégration d'un élément numérique, filmé sur fond bleu, qui va se substituer à une zone déterminée de l'image, prise sur le vif et vice-versa) ou, dans des cas plus exceptionnels, l'imbrication de plusieurs éléments imitant des objets réels, simulés par ordinateur, les uns avec les

¹⁷⁵ Cf. Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in *Revue Esthétique* 41, *Les images trafiquées*, 2002

¹⁷⁶ Ibid., p.155

autres, ce qui relève toujours d'un savant montage ou patchwork qui rend cependant un résultat réaliste saisissant (combiné souvent avec la vitesse, il est la quintessence de ce dont parlait Giudicelli à propos du visuel. Si dans le premier cas on reste dans une manipulation classique (découpage-collage) dans le second on se trouve en plein dans le visuel, et les « vraies images » empruntées à la réalité font que celle-ci devient indicielle, à l'inverse du trucage, qui lui devient crédible.

On assiste peut-être là à une transfiguration du trucage qui supplante la présence de la réalité : cela pourrait être vrai si les éléments simulés n'étaient pas des buildings, des voitures, une foule de gens se massant dans les grands centres de la finances, bref des éléments dont la source reste le réel, ce qui peut nous amener à dire que le trucage, même libéré de ses limitations techniques avec l'outil numérique, reste dans une logique d'imitation de la réalité, il est plus que jamais fantastique, réduisant parfois le réel à l'état d'indice, mais sans le supplanter effectivement.

Cela vaut pour le trucage dans la majeure partie de ses applications que sont les effets visuels, qui sont étroitement au principe très américain d'*entertainment*, de divertissement et qui plus est de sensationnel, où le trucage de l'image se trouve sublimé dans une débauche de constructions fantaisistes ou réalistes au travers desquelles le réel est séquencé, découpé, morcelé, pour être donné à voir dans une dimension souvent surnaturelle, mais toujours mimétique.

Le but d'un trucage réussi est toujours ne plus faire trucage, de s'évanouir de l'image, en ce sens il est de nature homotypique. Cependant, écrit Hamus-Vallée : « L'image trafiquée ne gagne sa force que lorsqu'elle est démasquée. La technique s'intègre alors dans une problématique [...] rejoint l'histoire de la peinture à travers l'exercice délicat du trompe-l'œil. Le trompe l'œil existe, disent assez unanimement les historiens de l'art, lorsqu'il a fini de tromper l'œil, au moment où le spectateur l'identifie en tant que tel : pour Metz [...] le trucage est révélateur de la machinerie avouée du cinéma en son ensemble¹⁷⁷. » Et de l'*entertainment* en général.

¹⁷⁷ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.156

L'*entertainment* repose sur un contrat préalable. Le spectateur, en attente de sensationnel, sait à l'avance que le film qu'il va voir au cinéma contiendra des scènes à effets spéciaux. On se rappelle de ce que disait Dubos à propos du théâtre lyrique, cité en page 56 : « Nous arrivons au théâtre préparés à voir ce que nous y voyons, et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, et de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens malgré l'émotion la plus vive. » L'émotion produite par un produit cinématographique sensationnel, fruit de l'*entertainment*, rappelle le théâtre de Dubos, et le contrat est toujours respecté : la crédulité est rarement de mise. Si le trucage ne se met à exister que par le regard du spectateur¹⁷⁸, il faut que ce truc soit avant tout crédible, c'est-à-dire comme écrit plus haut qu'il s'évanouisse ; il faut qu'il soit pris dans l'ordre séquentiel des événements qui président à son apparition, et à Hamus-Vallée de dire : « ...L'image trafiquée (numériquement) suppose un regard qu'elle inclut dans sa mise en scène. Et les effets spéciaux, lointains successeurs des trucs de la prestidigitation, comportent au creux les limites de la perception humaine : les plans sont rapides, pour ne pas laisser au spectateur de voir la technique employée, ils sont en mouvement, accompagnés d'une musique qui détourne aussi l'attention du public [...] Je sais bien qu'il y a un truc, mais quand même¹⁷⁹... »

Nous retrouvons là l'importance des « éléments parasites » présents dans le tour de magie, comme nous l'avons évoqué avec Araszkiewicz à propos de Méliès. Détourner sans cesse le regard pour ne pas voir les traces révélatrices de la présence du truc reste de rigueur dans le cinéma à effets spéciaux : l'action est rapide, les plans serrés, le montage reposant sur la succession de syncopes, jouant là encore sur les facéties de la vision¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Cf. Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002

¹⁷⁹ Ibid., p.156

¹⁸⁰ Se référer au chapitre 3.8, Le truc cinématographique de Méliès

Un ensemble d'opérations sophistiquées, qui plus est sur les images, sur leur succession accélérée, enterrent ainsi toute velléité de dépistage du trucage, qui est désormais devenu fuyant et versatile (cet immeuble a-t-il été numérisé, le réel est-il ici un indice ?) Hamus-Vallée poursuit : « Dans le cas précis du numérique, le spectateur est censé être doté d'un *arché* facilement compréhensible : tout est numérique. Cet étendard trompeur englobe sous son appellation l'illusion d'une connaissance, qui ne correspond en rien à la diversité des procédés employés : cet étendard efface, sous couvert de révélation, l'aspect technique de l'effet. Mais tous y trouvent leur compte : [Le contrat est *a priori* tacite, reposant en revanche et ce *a posteriori* sur une duperie] le spectateur ayant l'impression de posséder le secret du film, la fameuse clé qui lui permettra d'en comprendre les rouages, et l'industrie qui camoufle l'ampleur du travail, en focalisant le public sur un point vide. On peut alors penser que ce n'est plus vraiment l'image qui est trafiquée, mais, par contagion, le regard porté sur ces images¹⁸¹. »

Si au départ le spectateur s'attend légitimement à du tout numérique, il ne sait plus très bien *in fine* ce qui est de nature numérique et ce qui ne l'est pas. L'illusion fonctionne, et sème une confusion inavouable chez le regardant. Le contrat est certes respecté, mais au prix d'une ignorance manifeste d'un côté, et d'une certaine condescendance de l'autre. Effacer toute trace révélatrice de l'ontologie de l'« être » photographique, peut encore rendre le trucage possible ? Le but n'est-il pas d'arriver par l'évanouissement, à l'inexistence du trucage, résidu de la réalité de son existence ? Pour Edmond Couchot, rappelle Hamus-Vallée, « ...C'est la perte de la trace photographique, en numérique, qui autorise et justifie toutes les manipulations ultérieures¹⁸². » Et de poursuivre en maintenant que la trace est persistante, et qu'elle est double : « ...Celle de l'objet, celle de la manipulation numérique¹⁸³. »

¹⁸¹ Hamus-Vallée Réjane, *Trafiquant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.156

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid., p.157

En considérant la composition de l'image numérique comme un quadrillage fait de pixels (contraction de PICTure ELe ment), points minimaux adressables par un contrôleur vidéo (affichage), soit la plus petite unité de l'image numérique, l'architecture composite de cette dernière peut être décomposée en ces milliers d'éléments qui forment, par leurs propriétés chromatiques, l'image d'ensemble. Hamus-Vallée : « Alors que les effets spéciaux [...] travaillent l'image comme une *entité*, y compris lorsqu'ils combinent ensemble une ou plusieurs images – le puzzle de l'image composite –, le numérique envisage l'image comme composée de milliers d'éléments indépendants, ou, pour le dire autrement, à l'instar d'un tout issu de *milliers d'images*. Ainsi, la retouche change de dimension et ne s'effectue plus *sur* l'image, mais *dans* l'image¹⁸⁴. »

L'image est décortiquée, décomposée en couches de couleurs, pixellisée, éclatée. Si la retouche d'images permet une modification *surfacique* de ses propriétés (niveaux colorimétriques, valeurs...) la synthèse tridimensionnelle apporte elle la possibilité comme l'écrit Frank Popper de *rentrer dans l'image* et saisir enfin pleinement son architecture, et la scénographie remplace le montage¹⁸⁵. À partir d'une image plane en deux dimensions s'ouvre une abîme de faces, de coins et de recoins, une architecture intérieure de l'image dont il ne restera aux yeux du spectateur que la face visible bidimensionnelle : l'image de synthèse, artifice par excellence, ne se dévoile encore que par écrans interposés.

Vraie-fausse image, elle est avant tout outil de visualisation, de représentation, avant de rendre possibles tous les fantasmes allégoriques et baroques. Elle peut donner la texture de la réalité, avalant le réel par traces photographiques interposées (textures appliquées à des matériaux) elle est peut-être, dépourvue de manière, objective, le nouvel eldorado du faux, car tout y est simulé : lumière (nouveaux procédés de rendu de la radiosité, qui permet l'inter-réflexion chromatique des objets, donnant une impression de réalisme saisissant,

¹⁸⁴ Hamus-Vallée Réjane, *Trafi quant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.157

¹⁸⁵ Popper Frank, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1983, Hamus-Vallée Réjane (op. cit.) *Trafi quant de pixels : la retouche numérique au cinéma*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002, p.157

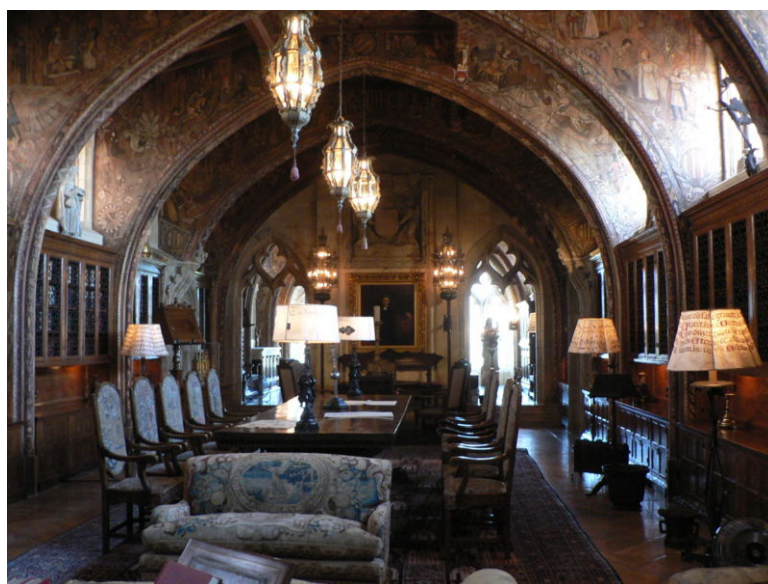
ombres par lancer de rayon) effets dynamiques (comme l'élasticité des vêtements, les fluides et les corps visqueux) effets de caméra (profondeur de champ, flou mouvement). Ce n'est plus là l'univers du trucage et des manipulations classiques, exogènes à l'image, mais l'univers de la simulation, parfaite et sans saveur, des corps nés de combinaisons arithmétiques, d'un espace cohérent où l'œil via l'écran et la souris peut se balader librement, où l'on peut sculpter la forme de ses rêves sans avoir recours à la matière, mais où le résultat, illuminé par des *spotlights* factices peut sembler si vrai que l'on finit par douter de la nature réelle de cette image. Avec le numérique, le trompe l'œil retrouve là une deuxième jeunesse, ou se voit plutôt consacré. Il n'est pas sans surprise donc que la machine à rêve d'Hollywood ait érigé les nouvelles images en moteur d'une économie iconophile qui sied particulièrement à l'industrie du spectacle, et il n'est pas plus étonnant de constater que, par contagion, les manipulations sur l'image se généralisent et ce pour contribuer à la construction de nouveaux symboles.

3.13 *California Dream*

Umberto Eco dans la *Guerre du faux* narre son voyage aux États-Unis en quête du faux absolu. D'est en ouest il dépiste les sanctuaires de la fausseté, des musées de cire à la demeure de William Randolph Hearst en passant par Dineyland. Il établit le constat suivant : « ...En d'autres termes la côte atlantique est moins assoiffée d'architecture dannunzienne parce qu'elle a la sienne : l'architecture historique du XVIII^{ème} siècle et celle du quartier moderne des affaires. L'emphase baroque, le vertige éclectique et le besoin d'imiter prévalent là où la richesse n'a pas de fondement historique. Et donc dans les grandes étendues colonisées avec retard, où est en train de naître la civilisation post-urbaine représentée par Los Angeles, métropole faite de soixante-six villes différentes, où les rues sont des autoroutes à cinq voies et où l'homme considère que le pied droit est un membre destiné à appuyer sur l'accélérateur, le gauche, un appendice mort, car les voitures n'ont pas d'embrayage – et les yeux, un objectif pour faire la mise au point, tout en roulant à vitesse constante, sur des merveilles mécanico-visuelles, des enseignes, des constructions qui doivent s'imposer à l'esprit en l'espace de quelques secondes¹⁸⁶. »

¹⁸⁶ Eco Umberto, *La guerre du faux*, Grasset et Fasquelle, 1985, p.45

Il est intéressant de constater que c'est dans ces contrées exubérantes où l'hyperréalisme est généralisé, notamment en Californie, que se trouvent les principaux fournisseurs de l'industrie visuelle du divertissement, fleurons des nouvelles technologies de l'image. La Silicon Valley, avec 6000 compagnies spécialisées dans les hautes technologies et 2 millions d'habitants a un Produit Intérieur Brut équivalent à celui du Chili¹⁸⁷. Nonobstant le fait que cette région soit le berceau de l'informatique, nous voyons que la côte pacifique est l'entrecroisement de l'*Entertainment* et des nouvelles technologies, en outre il est en train de s'y faire une histoire alors que s'y sont multipliées paradoxalement les tentations imitatives les plus déroutantes, comme en témoignent le Hearst Castle à San Simeon la villa Getty à Malibu ou l'ancien Movieland Wax Museum de Buena Park¹⁸⁸.



Intérieur à forte influence gothique du château de William Randolph Hearst à San Simeon

L'artificialité de ces régions (Californie, Floride...) paradis des parcs à thèmes, des cabinets de curiosité modernes et du progrès technique (Silicon Valley, Cap Canaveral) s'accorde bien volontiers avec l'*Entertainment* d'un

¹⁸⁷ Victor Jean Christophe, Raïsson Virginie, Tétart Franck, *Le dessous des cartes*, Arte éditions, Tallandier, 2006, p.201

¹⁸⁸ Cf. Eco Umberto, *La guerre du faux*, Grasset et Fasquelle, 1985

nouveau genre, spectaculaire, grandiloquent, foncièrement falsifié, images synthétiques en tout genre, bestiaire fantastique, chimères nées comme l'écrit Eco d'une « ...Réaction névrotique devant le vide des souvenirs¹⁸⁹ » baignant dans le visuel le plus abrupt. Ainsi se pose à nouveau la question du regard, sous l'angle du consommateur d'images post-urbain désormais, et de retrouver Eco lorsqu'il parle dans l'extrait plus haut de la faune de la deuxième plus grande ville des États-unis, Los Angeles : « ...Les yeux, un objectif pour faire la mise au point...¹⁹⁰ »

Philippe Quéau, dans son article *Alerte : leurres virtuels, images numériques et télévision du futur* paru dans Le Monde Diplomatique en 1994 écrit : « Notre société est à la veille d'une explosion générale des images virtuelles. Longtemps confinées dans les applications scientifiques, ou réservées à des effets spéciaux pour le cinéma ou la télévision, les images numériques sortent de leur ghetto avec le développement des télécommunications et s'ouvrent au télétravail, aux banques de données multimédias interactives, et commencent à circuler sur les réseaux mondiaux. Ainsi se profilent les premiers éléments d'une économie de l'image virtuelle, de plus en plus immatérielle, mais aux conséquences bien réelles sur notre vie quotidienne, sur l'organisation des entreprises, sur l'accroissement induit du chômage, sur le rétrécissement accéléré de notre planète, désormais traversée en permanence de flux informatifs diversifiés, efficaces, bon marché, et rendant tous les pays, riches ou pauvres, virtuellement "voisins". Le développement des techniques numériques vient de franchir un point de non-retour, et c'est la notion même d'image qui change, avec l'apparition d'un nouveau vocabulaire et d'une nouvelle grammaire du visible. Il s'agit d'une nouvelle "écriture" qui devra être maîtrisée par tous sous peine de voir se créer des fossés grandissants entre les grands-prêtres habiles, omnipotents et les analphabètes du numérique, proies faciles aux mains des magiciens de l'information¹⁹¹. » Il semble que les images virtuelles cristallisent un certain

¹⁸⁹ Ibid., p.51

¹⁹⁰ Ibid., p.45

¹⁹¹ Quéau Philippe, *Alerte : leurres virtuels, images numériques et télévision du futur*, Le Monde diplomatique, Février 1994, notons que le terme de « fracture numérique », apparu plus tard, donne encore plus de sens au terme « fossé » employé par l'auteur.

nombre de craintes qui il faut bien le dire sont corrélées au passage à une nouvelle ère de l'image, radicalement post-moderne : réseaux, médiateté, virtualité. Cependant comme nous l'avons suggéré plus haut, il semble que cette révolution des images, si elle a bien lieu et ce depuis quelques décennies déjà, s'est accompagnée d'une accoutumance progressive du regard. Sommes-nous devenus des consommateurs d'images comme l'homme de Los Angeles que décrivait Eco, où bien des observateurs avertis malgré tout, chacun pouvant maîtriser justement la grammaire du numérique sans peine, et particulièrement les jeunes générations, plus enclines à maîtriser ces outils qui se perfectionnent sans cesse à un rythme effréné ?

L'ère du visuel accompagne l'accélération des échanges et du progrès technologique, instaurant de nouvelles modalités de perception. L'*American way of life*, les sirènes de Californie auraient-elles eu raison de notre ancien rapport aux images, ambivalent, pour nous amener à devenir des iconophages avertis ? Qu'en est-il du trucage ? L'image de synthèse, artifice par excellence, peut-elle être encore truquée ? Les manigances des faussaires ont-elles été vaincues par la promotion généralisée, globalisée, du faux à l'état pur ? Reprenons Quéau : « Il faut désormais se déshabituer de toute confiance a priori en l'image. Les techniques numériques sont capables de tout modifier sans que nous puissions nous en défendre. On peut mélanger les images de toutes origines, les calibrer et les étalonner de manière à homogénéiser leur éclairage et leurs couleurs, on peut les retoucher pixel par pixel et éliminer n'importe quel détail indésirable, avec une précision indécélable à l'oeil. On peut restaurer des négatifs abîmés ou même fortement endommagés. On peut créer *ex nihilo* des décors, on peut synthétiser des acteurs imaginaires ou encore « cloner » des acteurs bien réels pour les faire apparaître à volonté dans des scènes qu'ils n'ont jamais jouées en réalité¹⁹². »

¹⁹² Ibid.

Cependant, ce n'est peut-être pas dans les images de synthèse, mais plutôt dans les photomontages numériques hérités des pratiques traditionnelles que les implications sont plus tendancieuses. En effet, la profusion des images (bidimensionnelles pour la majeure partie, bien que la 3D soit « tendance ») et la généralisation de leur échange, implique proportionnellement un accroissement du *traficotage*, que ce soient des retouches ou des incrustations, toutes aussi imperceptibles. Ainsi pour des impératifs de bonne composition de l'image, plus généralement dans le but d'appliquer une certaine esthétique fondée sur un ensemble de représentations « idéalisées », la manipulation est monnaie courante dans la production et la diffusion des images médiatiques. Massification de l'information, primat de la communication, le faux traverse les écrans pour donner à voir des images toujours plus propres, et ce plus rapidement.



Soldat britannique à Bassora, en Irak, demandant à des civils de rester couverts.

La photographie est parue dans le Los Angeles Times en avril 2003.

Les éditeurs ont licencié le photographe Brian Walski
après s'être aperçus qu'il avait combiné deux images
pour améliorer la composition.

Ces images, dans leur profusion, leur dédoublement phénoménal, ne seraient-elles pas en train, dans ce jeu de vrai et de faux, de remettre en question notre rapport au réel ? Jean Baudrillard écrit : « Ce que je veux évoquer à propos de l'image en général (l'image média, l'image technologique), c'est la perversité de la relation de l'image et de son référent, le supposé réel, c'est la profusion virtuelle et irréversible de la sphère des images et de la sphère d'une réalité dont nous pouvons de moins en moins saisir le principe¹⁹³. » Devrions nous parler à l'instar de l'auteur d'une ère de la simulation, où la modélisation prévaut sur l'observation, pour s'abstenir de tout contact avec un réel qui parfois peut faire beaucoup de dégâts ; est-ce pour ériger une culture du visuel réconfortante face à une réalité résolument évanescence ? Baudrillard poursuit : « En tant que simulacre, l'image précède le réel dans la mesure où elle inverse la succession logique, causale, du réel et de sa reproduction¹⁹⁴. » L'image aurait-elle fini par s'autonomiser en se coupant de sa relation dialectique avec le réel ? « ...C'est précisément là que l'image est le plus diabolique, c'est dans sa ressemblance (non plus seulement analogique, mais technologique) que l'image est la plus immorale et la plus perverse¹⁹⁵. »

La conformité sous-jacente des images à leur modèle induit une certaine naïveté chez le spectateur, qui finit par trop de probité à subir le contrecoup d'un conformisme feint et à être complètement leurré : « On pourrait trouver un équivalent sociologique et politique de ce conformisme diabolique, de ce malin génie du conformisme dans le comportement moderne des masses qui, elles aussi, savent si bien obéir aux modèles qu'on leur propose, savent si bien refléter les objectifs qu'on leur impose et par là-même les absorber et les anéantir¹⁹⁶. »

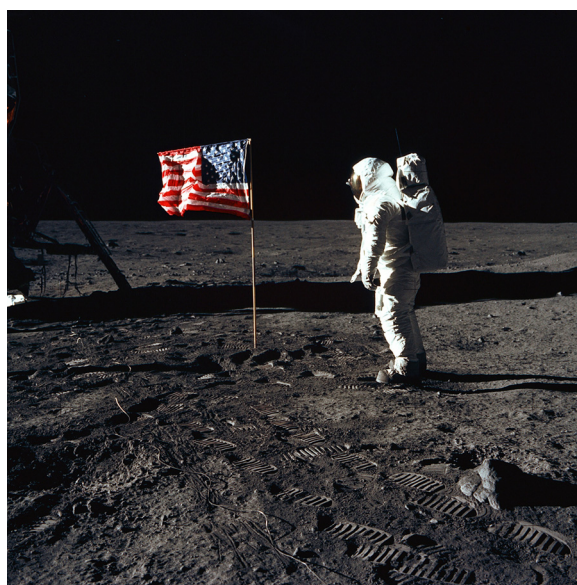
¹⁹³ Baudrillard Jean, *Au-delà du vrai et du faux, le malin génie de l'image*, Série Mutations 76, janvier 1986, p.156

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., p.157

On pourrait voir dans l'anéantissement du modèle une tendance post-09/11, qui a vu la résurgence des théories du complot, lesquelles semblent depuis trouver audience (voir à ce sujet le faux documentaire remarquable de William Karel sur programme lunaire américain Apollo¹⁹⁷). Serait-ce symptomatique d'une rupture progressive avec l'ordre diabolique du conformisme ? « Il y a dans ce conformisme une puissance de séduction, de distorsion, de captation, de fascination ironique. Il y a là une sorte de stratégie fatale du conformisme¹⁹⁸. »



L'astronaute Buzz Aldrin saluant le drapeau américain après l'alunissage du module lunaire, le 20 juillet 1969: la mission Apollo 11, fortement médiatisée, a fait l'objet de nombreuses controverses.

Si la matrice imitative est omniprésente, nous voyons qu'elle accepte et se joue d'ironies et de renversements symboliques, le trucage étant un bon moyen d'insérer par touches des « dissonances idéologiques » qui au final servent à concrétiser l'idéologie globale, massifiée, médiatisée. Mais l'image n'a-t-elle pas toujours été un pouvoir de séduction, et n'est-ce pas entre autres pour cela que Calvin préconisait leur interdiction dans les temples, et d'ailleurs seulement dans

¹⁹⁷ Karel William, *Opération Lune*, PDJ Production, 2002, voir également l'entretien du réalisateur sur le site de Arte TV : <http://www.arte.tv/fr/histoire-societe/archives/operation-lune/William-Karel/385476.html>

¹⁹⁸ Baudrillard Jean, *Au-delà du vrai et du faux, le malin génie de l'image*, Série Mutations 76, janvier 1986, p.157

les temples. Alain Besançon narre une anecdote intéressante à propos des dérives de la monarchie britannique, qui, prise de cours par les déclarations de Calvin d'ôter les images des temples en vint à les interdire même dans les maisons. : « L'Église avait essuyé déjà la critique vive, mais hésitante, susceptible de reprise, finalement assez tolérante, de Luther, puis l'offensive redoutable de Calvin, aussitôt prolongée par un bris d'image général dans l'Angleterre d'Édouard VI, étendu encore par Elisabeth. Celle-ci demande aux "visiteurs" d'examiner "si on a détruit tous les tabernacles et les décorations des tabernacles, tous les autels, chandeliers, reliquaires et chandelles, peintures, tableaux et tous les autres monuments de faux miracles, pèlerinage, idolâtrie, et superstition, afin qu'il ne subsiste aucune trace des mêmes sur les murs, sur les vitres des fenêtres et en tout autre lieu à l'intérieur des églises et des maisons". Ils devront même vérifier si le décret a été appliqué dans les maisons particulières, renchérissant sur Calvin lui-même, qui ne pensait qu'à la pureté du temple¹⁹⁹. »

C'est bien la contamination du réel par l'image, laquelle venant se substituer à lui, qui est problématique. De même Baudrillard ne croit pas à sa visée pédagogique ; car si elle ment sur la marchandise, elle permet subséquemment de douter de sa vraie nature, mais le doute est-il dans ce cas si fécond, ou fait-il la part belle aux troubles engendrés par une perception dupée par le flot des images qui finissent par faire mentir sur leur véritable origine ? Le moyen âge a vu le « recyclage » des idoles païennes, et à Besançon d'écrire : « Jean de Salisbury médite sur la religion païenne "non par respect pour les fausses divinités mais parce qu'elles déguisent des enseignements secrets, inaccessibles au vulgaire"²⁰⁰. » Les fausses images, trucages, montages ou de synthèse feraient-elles curieusement écho aux anciennes idoles païennes, dont ces nouvelles chimères représentent un péril aux yeux de certains spécialistes d'aujourd'hui, ardents défenseurs du réalisme²⁰¹. Et à Baudrillard de revenir sur

¹⁹⁹ Besançon Alain, *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994, p.325, citant le décret d'Édouard VI pour le diocèse de Canterbury (1547) ; étendu par Élisabeth à tout le royaume en 1559 ; dans Menozzi Daniele, *Les images, l'Église*, 1991 (op. cit.) p.183

²⁰⁰ Besançon Alain, *L'image interdite*, Arthème Fayard, 1994, p.318

²⁰¹ Cf. p.83

les États-Unis, pays des apôtres du divertissement de masse: « Cette collusion de l'image et de la vie, de l'écran et de la vie quotidienne, vous l'éprouvez tous les jours, le plus naturellement du monde. En Amérique en particulier, dont ce n'est pas le moindre charme qu'en dehors des salles mêmes de cinéma, tout le pays est cinématographique [...] l'idolâtrie des stars, le culte des idoles hollywoodiennes n'est pas une pathologie médiatique, c'est une forme glorieuse du cinéma, c'est sa transfiguration mythique, le dernier grand mythe peut-être de notre modernité. Justement dans la mesure où l'idole ne représente rien, mais se livre comme une pure image passionnelle, contagieuse, qui efface la différence entre l'être réel et son assomption dans l'imaginaire²⁰². » Il est intéressant également de constater une religiosité grimpante dans les productions de l'*entertainment* qui peut nous amener à nous questionner de la manière suivante : le cinéma et ses nouvelles idoles trafiquées est-il le dernier rêve païen ? Est-il, didactique malgré tout, le nouveau révélateur d'une vérité cachée, à l'instar des mythologies antiques ? En sont révélatrices les super productions telles *Les chroniques de Narnia* ou *Le Seigneur des Anneaux*, truffées d'images retouchées, sont tirées d'ouvrages fantastiques écrits par des dévots²⁰³.



Affiche du premier épisode de la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, réalisée par Peter Jackson (2001-2003). Les scènes de bataille ont été conçues au moyen du logiciel de simulation de foule *Massive*

²⁰² Baudrillard Jean, *Au-delà du vrai et du faux, le malin génie de l'image*, Série Mutations 76, janvier 1986, p.158

²⁰³ Cf. Zizek Slavoj, *La subjectivité à venir*, Climats, 2004

L'image, dégagée de l'impératif de représentation, en sus de se détacher du réel, vient se heurter à ce dernier, non sans conséquences, et pour Baudrillard : « Le secret de l'image [...] ne doit pas être cherché [...] dans sa valeur de représentation (valeur esthétique, critique ou dialectique), mais, au contraire, dans son télescopage avec le réel, dans son court-circuit avec le réel, et finalement dans l'implosion de l'image et du réel. Il existe pour nous une distinction définitive de l'image et du réel *qui ne laisse plus place à la représentation en tant que telle*²⁰⁴. » Peut-on encore parler de représentation sachant que le réel, modèle ou référent, est de moins en moins prégnant dans l'image qui en se dédoublant et en contaminant l'œil, ne laisse voir que sa violente réalisation, pour amener à un primat du visuel, de la surenchère d'informations. L'image *versus* l'imagination.

L'image, devenue de plus en plus rationnelle et scientifique (imagerie médicale, modélisations et simulations) répond à un ensemble de problématiques contemporaines, héritées entre autres du système de pensée cartésiano-positiviste, alors que dans le même temps elle véhicule le doute, parfois la désillusion, et déréalise les mêmes mythes qui président à sa scientificité. L'image a un pouvoir de subversion d'autant plus efficace qu'elle peut rendre le faux sinon vrai, tout du moins crédible. Entre ce que l'on appelle bien volontiers les nouvelles idolâtries, véhiculées par un désir immanent à l'image, et non plus au modèle (exemple de la superstar), et une propension grandissante à la dubitation (théories du complot) l'image est définitivement double, et qui plus est puissance de mensonge, pour reprendre Jean Jacques Wunenburger²⁰⁵. La perte de toute confiance naïve en l'image, symptomatique de sa généralisation, est corrélée à un ensemble de bris symboliques qui remettent en question le réel et pis, la vérité historique. Tout cela crée un bouleversement profond des valeurs, et ravive de manière cyclique et ininterrompue l'éternel trafic d'images, qui s'en trouve ainsi renforcé.

Nous pourrions avancer que c'est parce qu'elle est mimétique que l'image est liée à la subversion, au détournement. Elle n'est plus copie servile de la réalité

²⁰⁴ Baudrillard Jean, *Au-delà du vrai et du faux, le malin génie de l'image*, Série Mutations 76, janvier 1986, p.158

²⁰⁵ Cf. Wunenburger Jean Jacques, *Imaginaires du simulacre : séminaires de l'année 1986-1987*, Université de Bourgogne, 1987

certes, mais si l'on accepte les implications de l'imitation telles que nous les avons énoncées plus haut (consonance et dissonance par rapport au modèle) nous voyons bien que l'image imite le réel et peut aussi bien le contrefaire. Nous pensons au cas de la pure simulation que représente la C.A.O. invoqué par Debray pour sortir l'image de la malédiction mimétique, mais comme écrit à ce propos, force est de constater que ces procédés sont encore bien minoritaires dans l'économie de l'image, qui navigue toujours, non sans heurts, autour de son principal référent, le réel.

Nous avons explicité les mécanismes du mimétisme animal pour mettre en exergue la présence de l'image leurre dans le monde animal, et pour se départir conséquemment d'une vision peut-être trop angélique de l'image vérité, non falsifiable, témoignage certifiant le respect du réel. L'image construit le réel autant qu'elle le reproduit, elle est, pour reprendre le philosophe Mikel Dufrenne à propos de l'œuvre d'art, un monde en soi, indépendante²⁰⁶. Puissance de jeu, elle se joue autant des référents que du regard, cependant celui-ci n'est pas semble-t-il entièrement passif, happé par le flux continu des images.

Si l'image pour Baudrillard n'a pas de valeur didactique, on peut au contraire dire que si il y a une grammaire (fortement évolutive au regard de la technicité grandissante) de l'image, il y a également un certain nombre d'outils qui permettent de la comprendre, sinon de la toucher du doigt (*digit*). L'éducation du regard passe par là. Seulement, on note que les efforts pour discerner le vrai du faux dans ce trafic sont voués à l'échec, car dans le marché parallèle des faux en art, même d'éminents experts ont du mal à s'y retrouver. L'image se joue de cela, mais parallèlement la démocratisation des outils permettant d'appréhender l'image numérique rend l'observateur acteur d'une économie dont il n'est peut-être pas si dupe, devenant pour le coup lui-même contrefacteur d'images, se jouant d'elles, et c'est peut-être là une réponse positive à un fatalisme sous-jacent à cette question du trafic de l'image. Si on ne peut pas l'éviter, on peut néanmoins y participer. On est plus dans le discours de masse unilatéral et figé, la propagande médiatique dans ses travers, dénoncée par Baudrillard. L'image, si elle est de plus

²⁰⁶ Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T. II, *La perception esthétique*, PUF, 1953

en plus fuyante, dématérialisée, globalisée, n'a jamais été aussi abordable. Nous orientons-nous vers une sorte de nouvelle déontologie de l'image, chacun, en maîtrisant les outils, pouvant être à la fois expert, juge et (ou parce que) contrefacteur ? Faut-il voir dans l'image l'ennemi de la vérité, aujourd'hui le vecteur d'un processus d'abrutissement accompagné par le discours monolithique des médias, qui sont reconnus pour jouer sur les images (faux entretien de Fidel Castro animé par les journalistes Patrick Poivre d'Arvor et Régis Faucon sur TF1 en 1992²⁰⁷, images sporadiques de la guerre du Golfe...) ou au contraire devons considérer l'image comme un potentiel de création, d'échange, de détournement : puissance satirique face à un conformisme en train de – malgré tout – s'ébranler petit à petit sous le poids de ses propres légendes ?

Puissance mimétique par excellence, l'image se détacherait faussement du réel, pour toujours y revenir par un mouvement ininterrompu, qui parfois se détourne de ce malaise imitatif en tendant vers la simulation, la synthèse, rupture d'avec la réalité, pour s'en retourner encore puissamment à son référent. Les nouvelles effigies, avatars de synthèse dans des mondes réseautiques, posent là encore la question du double, du miroir et de la représentation (représentation d'un agent du réel). Si notre époque post-moderne a vu la fin des grands récits (Cf. Jean François Liotard) elle a également vu la rupture d'un lien invoué – et foncièrement feint – entre image et réalité, et qui induisait une certaine relation de confiance (aveugle ?) avec les images. Nous avons vu que même dans le monde animal, cette confiance ne va pas de soi, l'économie de l'image est également celle de sa falsification, du détournement des signaux, et de leur réappropriation.

²⁰⁷ Cf. Arrault Valérie, *Fast and clean : une réalité*, in Revue Esthétique 41, *Les images trafiquées*, 2002

Index des principales notions

baroque....6, 64, 65, 66, 70, 78, 89, 93, 104	numérique 87, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 114
complot.....110, 113	photographie 5, 44, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 95, 108
<i>entertainment</i>100, 101, 112	photographie-document 71, 89
homotypie.....10, 12, 13, 15, 16, 24, 32	réalité 6, 22, 37, 39, 41, 68, 71, 82, 85, 86, 88, 93, 99, 100, 102, 103, 107, 109, 113, 115
icône53, 54	référent..... 84, 92, 93, 109, 113, 114, 115
iconoclasme5, 53	renaissance 55, 57
imitation 5, 8, 14, 20, 25, 29, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 54, 56, 57, 58, 67, 92, 100, 114	synthèse..... 6, 98, 103, 107, 108, 111, 115
indice66, 93, 100, 102	trace..... 60, 62, 63, 64, 84, 102, 111
jeu6, 19, 29, 34, 47, 58, 74, 93, 109, 114	trafic..... 7, 45, 53, 88, 91, 94, 97, 113, 114
massification.....108	trucage 6, 58, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 110
mimèsis.....5, 36, 37, 38, 39, 41, 44, 47, 49	visuel 6, 22, 66, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 99, 106, 107, 109, 113
mimétisme 8, 9, 11, 12, 13, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 114	
modernité.....70, 112	
montage79	

Index des espèces citées

Nom latin	Ordre	Classe	Illustrations	Zone géographique
Choerocampa mydon	Lépidoptère	Insecte	Non	Bornéo
Danaus plexippus	Lépidoptère	Insecte	Oui	Amérique du Nord
Eupithecia orichloris	Lépidoptère	Insecte	Non	Hawaii
Fulgora lanternaria	Hémiptère	Insecte	Oui	Amérique du Sud
Kallima horsfieldi	Lépidoptère	Insecte	Oui	Inde
Labroides dimidiatus	Perciforme	Actinoptérygien	Non	Pacifique
Leucorampha	Lépidoptère	Insecte	Non	Amérique du Sud
Limenitis archippus	Lépidoptère	Insecte	Oui	Amérique du Nord
Maja – Genre	Décapode	Malacostraca	Non	-
Pagurus bernhardus	Décapode	Malacostraca	Oui	Europe
Sepia officinalis	Sepiida	Céphalopode	Oui	Atlantique Est
Thamnophis sirtalis parietalis	Squamate	Reptile	Non	Amérique du Nord
Trachops cirrhosus	Chiroptère	Mammifère	Non	Amérique du Sud, Amérique centrale
Trichura cerberus	Lépidoptère	Insecte	Oui	Amérique du Sud
Uroplatus fimbriatus	Squamate	Reptile	Oui	Madagascar

Bibliographie

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Arnheim	Rudolf	La pensée visuelle	Flammarion (pour l'édition française)	1976	1997 (pour l'édition consultée)	-	B
Merleau-Ponty	Maurice	L'oeil et l'esprit	Gallimard	1964	2006 (pour l'édition consultée)	-	B
Trabalon	Marie	L'utilisation du mimétisme dans le cadre de la communication animale	In Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Chopard	Lucien	Homotypie et mimétisme	In Revue Scientia 7	???	-	-	B
Site Internet sur le mimétisme à l'échelle moléculaire, Académie de Bordeaux – adresse web : http://svt.ac-bordeaux.fr/ressciences%20bio/Mimetisme/monsiteweb4/nouvellepage7.htm							@
Caillois	Roger	Le mimétisme animal	Hachette	1963	-	-	B
Tetry	Andrée (sous la dir. de)	Zoologie. Encyclopédie de La Pléiade. Tomes II à IV	Gallimard	1973	-	-	B
Pasteur	Georges	A classification review of mimicry systems	Annu. Rev. Ecol. Syst.	1982	-	op. cit.	B
Pough	F. Harvey	Mimicry of vertebrates : are the rules different?	In Mimicry and the Evolutionary process, Brower Lincoln p. (ed. by) The University of Chicago Press	1985	-	-	B
Hinton	H.F.	Mimicry provides information about the perceptual capacities of predators	Folia Entomol. Mex.	1977	-	op. cit.	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Murawski	Darlyne A.	Chenilles tueuses	<i>In</i> National Geographic	juin 2003	-	-	B
Brower	Lincoln P.	Avian predation on the monarch butterfly and its implications for mimicry theory	<i>In</i> Mimicry and the Evolutionary process, Brower Lincoln p. (ed. by) The University of Chicago Press	1985	-	-	B
Danchin	Etienne et al.	L'imitation dans le monde animal. Information publique et évolution culturelle	<i>In</i> Revue Terrain 44, Imitation et anthropologie	mars 2005	-	-	B
Guilford	Tim	The evolution of conspicuous coloration	<i>in</i> Mimicry and the Evolutionary process, Brower Lincoln p. (ed. by) The University of Chicago Press	1985	-	<i>op. cit.</i>	B
Brower	Lincoln P.	Mimicry and the Evolutionary process (Preface)	<i>in</i> Mimicry and the Evolutionary process, Brower Lincoln p. (ed. by) The University of Chicago Press	1985	-	-	B
Grzimek	Bernhard (édité par)	Le monde animal. Encyclopédie de la vie des bêtes, Tomes VI et IX	Stauffacher S.A.	1973	-	-	B
Gebauer Gunter, Wulf Christof		Jeux, rituels et gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale	Ed. Economica (pour la traduction française)	2004	-	-	B
Dubied	Annik	Une définition du récit d'après Paul Ricoeur. Préambule à une définition du récit médiatique	<i>In</i> Revue Communication, vol. 19,2	-	-	-	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
{dictionnaire}	-	Dictionnaire de l'académie française, huitième édition	Académie française	1932-1935	-	-	B
{dictionnaire}	-	Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française	-	1992	-	-	B
Aristote	-	Poétique (Magnien Michel, pour la traduction, la présentation et les notes)	Librairie générale française	1990	2003	-	B
Platon	-	République. Livre X	Flammarion	1987	-	-	B
Goethe	Johann Wolfgang von	Lettre de Goethe à Schiller (Weimar, le 23 décembre 1797), <i>in</i> Écrits sur l'art	Flammarion	1996	-	-	B
Girard	René	La violence et le sacré	Grasset	1972	-	<i>op. cit.</i>	B
Tarde	Gabriel de	Les lois de l'imitation	Alcan	1890	-	-	B
Stocking	George W. Jr.	A Franz Boas reader. The shaping of american anthropology 1883-1911	The University of Chicago Press	1982	-	<i>op. cit.</i>	B
Mauss	Marcel	Les techniques du corps	<i>In</i> Sociologie et anthropologie, Paris, PUF	1983	-	<i>op. cit.</i>	B
Onofrio	Jean-Baptiste	Le théâtre lyonnais de guignol	Lyon, Vve Le Normant	1890	-	-	B
Sherman	Daniel	Paradis à vendre : tourisme et imitation en Polynésie française (1958-1971)	<i>In</i> Revue Terrain 44, Imitation et anthropologie	01/03/05	-	-	B
{dictionnaire}	-	Grand Larousse encyclopédique, Tome sixième	Larousse	1962	-	-	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Wunenburger	Jean-Jacques	Imaginaires du simulacre : séminaires de l'année 1986-1987	Université de Bourgogne	1987	-	-	B
Noël	François-Joseph-Michel	Dictionnaire français-latin	Paris, Vve Le Normant	1852	-	-	B
Debray	Régis	Vie et mort de l'image	Gallimard	1992	-	-	B
Besançon	Alain	L'image interdite	Arthème Fayard	1994	-	-	B
Alberti	Leon Battista	De Re aedificatoria. Livre IX,4	-	1452	-	<i>op. cit.</i>	B
Revol	Bertrand	Images et manigances	<i>In</i> Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Feyerabend	Paul	La science en tant qu'art	Albin Michel	2003	-	-	B
Vasari	Giorgio	Vies des peintres. Tome I	Les belles lettres	1999	-	-	B
Lenain	Thierry	Le faux magistral : un topos de l'ancienne littérature artistique	<i>In</i> Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Heinich	Nathalie	Art contemporain et fabrication de l'authentique	<i>In</i> Revue Terrain 33, Authentique ?	01/09/99	-	-	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Panofsky	Erwin	La vie et l'oeuvre d'Albrecht Dürer (traduction Dominique Le Bourg)	Paris, Hazan	1987	-	<i>op.cit.</i>	B
Pline l'ancien	-	Histoire naturelle, Tome XXXV, Littre É. (pour la traduction française)	Dubochet, Le Chevalier et comp. (éd. Par)	1850	-	<i>op. cit.</i>	B
Hegel	Georg Wilhelm Friedrich	Cours d'esthétique, trad. J-P Lefebvre et V ; von Schenck, T. I	Paris, Aubier	1995	-	<i>op. cit.</i>	B
Foucault	Michel	Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines	Gallimard	1966	-	-	B
Canguilhem	Georges	Études d'histoire et de philosophie des sciences	Vrin	-	1990 (pour l'édition consultée)		B
Sarduy	Severo	Barocco (traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur)	Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais »	1991	-	<i>op. cit.</i>	B
Dubos	Jean-Baptiste	Réflexions critiques sur la poésie et la peinture	Paris, P.-J. Mariette	1733	-	-	B
Mercier	Louis-Sébastien	Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique	Amsterdam, E. Van Harreveld	1773	-	-	B
Weber	Max	Le savant et le politique	Paris, UGE	1963	-	<i>op. cit.</i>	B
Rouillé	André	La photographie	Gallimard	2005	-	-	B
Rouillé	André	La photographie, entre controverses et utopies	<i>in</i> Usages de l'image au XIX ^e siècle, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, Creaphis	1992	-	-	B
Bernard	Claude	Principes de médecine expérimentale	Paris, PUF (réédition)	1947	-	-	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Gombrich	Ernst	L'histoire de l'art	Phaidon (16ème édition)	2001	-	Cf.	B
Gombrich	Ernst	L'art et l'illusion	Phaidon	2002	-	Cf.	B
Charuty	Giordana	La boîte aux ancêtres : photographie et science de l'invisible	In Revue Terrain 33, Authentique ?	01/09/05	-	-	B
O'Donoghue	Darragh	Georges Méliès in Senses of cinema (Online journal) – adresse web : http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/04/melies.html					@
Malthête-Méliès	Madeleine	Méliès l'enchanteur	Paris, Opéra Mundi	1973	-	op. cit.	B
Araszkiewicz	Jacques	Le savoir de Méliès	Thèse de doctorat	1992	-	-	B
Jenn	Pierre	Georges Méliès cinéaste	Paris, Albatros	1984	-	op. cit.	B
Arrault	Valérie	Fast and clean : une réalité	In Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Gervereau	Laurent	Histoire du visuel au XXè siècle	Seuil	2000	-	-	B
Hany	Farid	Digital tampering in the Media, Politics and Law – adresse web : http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/					@
Hamus-Vallée	Réjane	Trafiants de pixels. La retouche numérique au cinéma	In Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Giudicelli	Jérôme	L'image menacée par le visuel	In Revue Esprit 199	01/02/94	-	-	B
Bazin	André	Qu'est-ce que le cinéma ?	Cerf, coll. 7ème art	1958	-	op. cit.	B

Nom de l'auteur	Prénom	Ouvrage	Édition	Date de parution	Édition consultée (si ultérieure)	Citation directe ou indirecte (op. cit si indirect)	Source (B=Bibliographie, @=Internet, Vid.=Vidéo)
Caillois	Roger	Images, essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination	J. Corti	1966	-	-	B
Leutrat	Jean-Louis	Le secret des images trafiquées	<i>In</i> Revue Esthétique 41, Les images trafiquées	2002	-	-	B
Popper	Frank	L'art à l'âge électronique	Paris, Hazan	1983	-	-	B
Eco	Umberto	La guerre du faux	Grasset et Fasquelle	1985	-	-	B
Victor Jean Christophe, Raïsson Virginie, Tétart Franck		Le dessous des cartes	Arte éditions, Tallandier	2006	-	-	B
Baudrillard	Jean	Au delà du vrai et du faux, le malin génie de l'image	Série Mutations 76	01/01/86	-	-	B
Karel	William	Opération Lune	PDJ Productions	2002	-	-	Vid.
Menozzi	Daniele	Les Images, l'Église	Cerf	1991	-	<i>op. cit.</i>	B
Zizek	Slavoj	La subjectivité à venir	Climats	2004	-	-	B
Dufrenne	Mikel	Phénoménologie de l'expérience esthétique, T. II, La perception esthétique	PUF	1953	1992 (pour l'édition consultée)		B

> La version numérique de ce mémoire est disponible sur demande à l'adresse suivante : olivier.zattoni@exnilo.net

