



Code épreuve : 254

Nombre de pages : 8

Session : 2025

Épreuve de : Dissertation Culture Générale EM Lyon / HEC

Consignes

- Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer
- Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir
- Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)
- Numéroté chaque page (cadre en bas à droite)
- Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre

Sauver les images

"Même rayé à mort, un simple rectangle de 35 millimètres sauve l'honneur de tout réel" déclarait Serge Daney. Selon lui, même fracturé, une image demeure le témoin d'un réel, d'un lointain qu'elle symbolise et auquel elle renvoie. Dès lors, si l'on veut un jour se rappeler d'un événement lointain, il faut nécessairement sauver les images.

Sauver, c'est mettre en oeuvre les moyens de la protection de quelque chose. Or, "sauver", ce n'est pas protéger ou conserver, puisque l'on ne sauve que ce qui est en danger. L'image serait donc menacée, ce qui semble tout à fait extensible au regard des querelles iconoclastes qui ont parcouru l'histoire ou bien plus récemment la grande diffusion des images depuis le 19^e siècle qui met en danger son authenticité. Il n'en demeure pas moins que "sauver" sous-entend l'implication directe du spectateur dans le sauvetage des images. Ainsi, si je souhaite sauver une image de sa possible extinction ou destruction, je peux faire le choix de reproduire massivement cette image pour la rendre existante comme jamais elle ne l'a été auparavant. Pourtant, ne serais-je pas moi-même une menace pour son authenticité en faisant cela ? Et c'est bien là le premier problème qui nous est posé : en voulant sauver les images de leur extinction, ou bien de leur dépendance parasitaire aux pratiques rituelles en produisant massivement des copies, on porte en réalité atteinte à leur authenticité. Par ailleurs, sauver une image c'est bien plus que sauver une matérialité, c'est sauver une histoire, un événement. Il paraît donc important de sauver les images sous peine de se mettre soi-même en danger en ignorant des aspects du réel qui figurent dans l'image. La question du sauvetage de l'image est donc tout

un enjeu pour l'image elle-même que pour l'être percevant l'image. Finalement, les images ont été et sont largement menacées. Pourtant, sauver les images semble impliquer des processus qui la mettent en danger. Mais ne pas sauver une image, c'est aussi se mettre soi-même en danger. Ainsi, sauver une image, n'est-ce finalement pas la mettre en danger ?

L'image, en raison du caractère problématique de la représentation, a été menacée d'extinction et de destruction par les querelles iconoclastes dans l'histoire. Pourtant, nous étudierons qu'en voulant sauver les images de leur dépendance parasitaire aux pratiques rituelles, nous les avons exposé à de nouvelles menaces. Finalement, nous constaterons que sauver les images, c'est sauver le rapport au réel, et donc se sauver soi-même.

Il a d'abord été nécessaire dans l'histoire de sauver l'image matérielle en raison du caractère problématique de la représentation de Dieu et du divin. Le problème de la représentation a donné naissance à des mouvements iconoclastes violents, et c'est donc là que s'est posée la question du sauvetage des images face à de telles barbaries.

En effet, dès 1566 débute à Anvers la "Furie iconoclaste" où des milliers de calvinistes entre dans les églises et détruisent honte les icônes religieuses. La principale revendication protestante était la suivante : comment peut-on représenter dans une image dite "finie et avec contour" ce qui est infini et sans contour, à savoir la divinité infinie de Jésus ? C'était le problème soulevé par Eusèbe de Césarée dans sa lettre à Constantin lorsqu'il se demandait : comment la "forme d'esclave" de l'image pouvait-elle exprimer la "gloire divine" ? Les protestants expliquaient que faire une image de Dieu, c'est en donner une représentation anthropomorphique, celle du "vieillard à barbe blanche". Ainsi, ces destructions massives des icônes religieuses relèvent d'une part du caractère problématique de la représentation, mais aussi d'une critique protestante de la médiation opérée par l'image entre Dieu et les hommes. En effet, les protestants estiment que l'image se délie pas le pouvoir de conduire à Dieu, tout comme les prêtres,

les évêques et le pape. Ainsi, dans Arts et pouvoir à l'âge baroque (1990), Christine Poletto utilise la métaphore biblique de l'échelle de Jacob, sur laquelle "des anges en montaient et descendaient les échelles", pour illustrer la fin de la médiation opérée par l'image. Puisqu'en effet, l'échelle se brise au même titre que l'image est détruite. C'est donc ces revendications protestantes qui conduisent à la mise en place du Concile de Trente où la question de la représentation de Dieu dans l'image est très largement abordée. Dès lors, la question du sauvetage des images et de la médiation qu'elles opèrent vers le divin va devenir le socle du projet de Contre-Réforme.

En effet, l'image dans le christianisme a été très largement employée pour enseigner la foi, ce qui exprimait le Pape Grégoire le Grand sa Lettre à Sérenius (VI^e) : "l'écriture est à ceux qui savent lire et que l'image est à ceux qui ne savent pas lire". Donc l'image a été initialement sauvée des interdits bibliques par son pouvoir d'enseigner la foi à l'heure où l'écriture était réservée à une élite. Mais dans le projet de contre-réforme, c'est la naissance de l'art baroque qui va de nouveau justifier l'usage des images pour conduire à Dieu, et donc empêcher leur destruction. En effet, "l'absence de postérité, l'homme et Dieu exploque sans doute le rôle que tiendra l'œuvre d'art dans le projet de contre-Réforme" (Arts et pouvoir à l'âge baroque (1990))

expliquait Christine Poletto. En effet, l'Eglise catholique va faire appel aux spécificités de l'art baroque pour justifier l'usage de l'image. L'art baroque est caractérisé par des lignes de force en diagonale (souvent modelées par la disposition du corps du Christ), une idée de mouvement souvent incarnée par une foule d'esclaves et un usage du pathos, de l'émotion pour impliquer directement le spectateur dans l'image. De cette manière, l'œuvre d'art dans le courant baroque constitue à nouveau une médiation vers Dieu qui engage directement les fidèles dans leur recherche de foi. Ainsi, le projet de Contre-Réforme s'articule autour du sauvetage des images des mouvements iconoclastes protestants. Dès lors, étudions comment l'art est parvenu à sauver l'usage de l'icône religieuse.

Entre 1610 et 1611, Pierre Paul Rubens peint l'Érection de la Croix, un retable exposé à la cathédrale d'Anvers, considérée comme une des œuvres initiatrices du mouvement baroque. Rubens peint une œuvre qui répond à la volonté contre-réformiste et post-conciliaire de faire de l'esthétique tridentine le nouveau chemin vers la foi. Car en effet, il y a sur ce retable une spectacularisation de la scène, une théâtralisation du sacré qui s'adresse directement aux sens du spectateur. On le remarque sur

l'impressionnante musculature des esclaves au premier plan qui donne clairement une idée de mouvement. De plus, comme dans les caractéristiques du mouvement baroque, on retrouve ici aussi la disposition du corps du Christ en diagonale, qui conduit l'être percevant l'image vers le hors champ, vers Dieu. S'ajoute à cela le fait que Rubens joue sur la monumentalité de l'œuvre afin de justifier son usage cultuel : le retable était exposé au sommet de 19 marches et fait 4 mètres de hauteur. Finalement cette œuvre est une justification de l'usage de l'image pour conduire à Dieu, et donc empêche sa destruction par les mouvements iconoclastes. Le tryptique retrouve une idée de méditation, notamment incarnée par la croix au milieu du tableau qui s'apparente à l'échelle de Jacob. Cette œuvre est une "méditation sensible et même sensuelle" nous disait Giulio Carlo Argan dans l'Age baroque (1994). En somme, nous avons essayé de montrer qu'il y a eu dans l'histoire de fortes menaces sur les images, en raison du caractère problématique de la représentation. Pourtant, ici l'image fut sauvée par l'Eglise catholique qui a justifié son usage et empêché sa destruction.

Pourtant, il demeure une autre question, puisque les images sont ici dépendantes des pratiques rituelles et ne sont employées que parce qu'elles sont des objets culturels. Ainsi, œuvrer pour écarter les images de cette dépendance aux pratiques rituelles c'est d'une certaine manière les sauver. Or, nous constaterons que de nouvelles menaces sont apparues.

L'invention de la photographie au 19^e siècle a permis une grande diffusion des images : alors que nous ne connaissions que la fonte ou la copie à la main pour reproduire des images, aujourd'hui les procédés industriels de production d'images permettent une reproductibilité infinie. A ce titre, on pourrait penser que la grande diffusion des images, en effaçant le rapport unique qu'on entretenait avec elle-ci, permettent une libération des images, une guérison de leur maladie rituelle. Pourtant, dans l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (1935), Benjamin fait le constat que quelque chose dépérit dans l'image : son authenticité. En effet, la reproductibilité technique a entraîné selon Benjamin le déclin de l'aura. L'aura, c'est la forme spécifique du fétichisme qui entoure les images aussi longtemps que l'on croit qu'elles échappent au régime de la marchandise. Une image a une aura en ce qu'elle a une histoire, des conditions de création, elle est passée de tel cardinal à telle famille... Elle est le témoin d'un lointain encore vivant. Benjamin explique la perte de l'aura des images de

Copie anonyme - n°anonymat : 834556

Emplacement
QR Code

Code épreuve : 254

Nombre de pages : 8

Session : 2025

Épreuve de : Dissertation Culture Générale EM Lyon | HEC

Consignes

- Remplir soigneusement l'en-tête de chaque feuille avant de commencer à composer
- Rédiger avec un stylo non effaçable bleu ou noir
- Ne rien écrire dans les marges (gauche et droite)
- Numérotter chaque page (cadre en bas à droite)
- Placer les feuilles A3 ouvertes, dans le même sens et dans l'ordre

deux manières. D'une part, il y a la volonté des masses de se rapprocher des images, d'accorder plus d'importance à ce qui est mis en image qu'aux choix esthétiques de la représentation. C'est selon lui "la fin de la fonction sociale de l'œuvre". Mais ce déclin de l'aura est aussi expliqué par une volonté des masses d'abolir l'unicité des images, de refuser la singularité et se conformer en permanence à "l'identique dans le monde", ce que Milan Kundera appelait "l'accord catégorique avec l'être". Ainsi, il demeure là un paradoxe : d'une part la reproductibilité technique, en produisant des copies en masse, sauve l'image de sa dépendance aux pratiques rituelles, mais d'autre part elle porte atteinte à ce qui faisait la valeur, l'authenticité de l'image. Donc en réalité, en voulant sauver l'image, on l'expose à une perte d'authenticité qui devient une nouvelle menace.

Cela dit, Benjamin va faire une nuance tout à fait intéressante. Il explique que la perte d'authenticité des images permet d'une part de la rendre indestructible (puisque reproductible à l'infini, ou bien numérisée) mais révèle un autre pouvoir de l'image, qu'il nomme la "valeur d'exposition des images". En effet, si l'image est menacée par une perte d'authenticité, elle devient révélatrice de certains aspects du réel en faisant des agrandissements, ralentis et tout processus de modification des images permis par la reproductibilité technique. Le cinéma est par excellence un art qui détruit l'aura des images : en 1927, pour qu'un film soit rentable, il devait être vu par au moins 95 millions de personnes. Or, le cinéma permet à l'image de se dévoiler complètement, de se modifier, de recomposer le mouvement pour produire chez le spectateur un "effet choc". À ce titre, les scènes chirurgicales montrées par Antonioni dans son documentaire sur la Chine intitulé Chung-Kuo China (1973), témoignent d'une grande liberté des images,

comme si elles avaient été sauvées par la reproductibilité technique. Ainsi, cette ambivalence entre perte d'authenticité et gain de liberté des images sous l'effet de la grande diffusion a soulevé la pensée de Benjamin. On peut déduire de celle-ci que si l'on a cru sauver les images en produisant des copies en masse, elles s'exposent en réalité à de nouvelles menaces.

Enfin, là où Benjamin voit une perte d'authenticité des images, Nietzsche voit un moyen d'élever la vie. Nietzsche défend l'idée que la dépendance aux pratiques rituelles des images emprisonne le réel, le spectateur et l'image elle-même dans une immobilité artificielle. En effet, Nietzsche conçoit le réel comme mouvant, et résultant des luttes de forces internes qui animent tout individu. Les forces peuvent être actives (qui contribuent à notre expansion, au dépassement de soi) ou bien réactives (qui contribuent à notre conservation, notre sécurité). Selon Nietzsche, aucune image ne peut donc figer le réel sans trahir son essence (puisque'il est mouvant tandis que l'image est figée). Ainsi, il critique la volonté de créer des "arrière-mondes" religieux ou moraux qui prétendent figer le réel. L'icône religieuse est pour Nietzsche une idole qu'il faut dépasser. C'est ainsi que dans sa Naissance de la Tragédie, Nietzsche estime que pour sauver les images, il faut qu'elles soient des illusions conscientes d'elles-mêmes. Ainsi, il propose la production d'œuvre d'art pour sauver l'image, car l'art est une illusion consciente d'elle-même, qui prétend ordonner le chaos tout en assumant ne pas parvenir à masquer la mouvance terrible sous-jacente. Ainsi, dans la perte de l'authenticité de Benjamin, Nietzsche voit le moyen de sauver les images de leur immobilité liée à "l'arrière-monde" religieux, c'est-à-dire que l'image ne prétend plus donner une illusion d'un ordre mais est désormais emplit de contradictions et donc pleinement vivante. Finalement, l'émancipation de l'image vis-à-vis de sa dépendance à la religion l'a d'abord sauvée son immobilité trompeuse du réel (Nietzsche) mais a conduit à une perte de l'authenticité qui constitue un des principaux dangers pour l'image dans le monde contemporain (Benjamin).

Enfin, comme nous venons de l'aborder, Nietzsche estime que la perte de l'authenticité de l'image n'est pas nécessairement une menace, car elle permet d'élever la vie. Pourtant, si l'on suppose que l'image est notre seul moyen d'accès au réel, ne pas sauver les images de cette perte d'authenticité, c'est se mettre soi-même en danger en ignorant des aspects du réel.

C'est la réflexion menée par Georges Didi-Huberman dans Images malgré tout (2004), où il analyse 4 photographies prises une nuit d'été 1944 au crématoire V d'Auschwitz. En effet, il va montrer que sauver les images, c'est sauver le réel, c'est même se sauver soi-même. Contrairement à Gerard Wayzman qui disait que "la Shoah fut et demeure sans images" ou Claude Lanzmann, réalisateur du film Shoah qui estimait que "les images quel que soit leur nature, ne peuvent témoigner de ce qu'il s'est passé", Didi-Huberman soutient que l'image joue contre l'inimaginable et le réjette. Donc sauver une image, c'est sauver un aspect du réel qui n'est accessible que par l'image. Il dit notamment que l'image est une trace, définie par Jacques Derrida dans De la Grammatologie (1967) comme une marque visuelle qui subsiste malgré l'effacement. En effet, ces 4 photographies sont des traces, et il demeure primordial de conserver leur authenticité pour connaître le réel avec exactitude. Elles sont des témoins d'un lointain encore vivant, et témoignent du "ça a été" de Roland Barthes. Finalement, c'est bien l'authenticité de ces images qui fait que l'on peut se rapporter au réel. Il faut donc sauver les images non pas pour elles, mais pour soi-même et sa propre interaction avec la réalité. Dès lors, que se passe-t-il si l'on ne sauve pas des images non-authentiques ?

C'est la question qui a intéressé Didi-Huberman à la fin de son livre. En effet, à l'heure de la reproductibilité technique, ces 4 photographies ont été très largement retravaillées, modifiées, agrandies pour essayer de se concentrer sur "ce qu'il y a à voir sur l'image". L'une d'entre-elles est par exemple prise depuis l'intérieur d'une chambre à gaz, et donc est particulièrement floue. La seule photographe est lointaine, et illustre de manière floue et pas très nette la mise en fosse des juifs décedés il y a quelques heures. Dès lors, certains historiens ont souhaité agrandir l'image, supprimer tout ce qui la rendait floue, y compris des mares noires qui entouraient la scène, afin de justement se concentrer sur "ce qu'il y a à voir sur l'image". Or, Didi-Huberman va mener une critique de ces pratiques, qui selon lui enlèvent l'authenticité de ces images. Il dit : " cette

masse noire qui étouffe la vision des cadavres et des faunes, cette masse où rien n'est visible, donne en réalité une marque visuelle tout aussi précieuse que le reste de la surface imagée" (p.52). Donc supprimer ces masses noires, c'est presque risquer le risque pris par le juif grec nommé Alex qui a pris la photographie. Donc il ne faut pas modifier et agrander les images comme le fait la reproductibilité technique, mais les sauver de tout ces processus industriels qui ne modifient pas seulement l'image, mais le réel lui-même. Dès lors, si ne pas sauver les images me cache le réel, je deviens moi-même en proie à la manipulation.

En effet, ne pas sauver les images, c'est s'assurer une connaissance du réel faune, ou du moins partielle. La question donc des dangers qui menacent l'image sont en fait des dangers nous menaçant aussi. Nous devenons ainsi soumis à la manipulation des images que nous avons laissés aux mains de la reproductibilité technique. Sans images, Nietzsche expliquait que l'on ne peut supporter la vie, car elles permettent de donner une illusion d'un ordre dans le chaos terrestres. Cela renforce cette idée selon laquelle il est nécessaire de sauver les images pour se sauver soi-même : Nietzsche nomme "la maladie" le comportement de celui qui se vit que dans le chaos, sans images stabilisantes. Donc sauver les images est une question posée au spectateur lui-même, et qui bracte de sa propre science.

En définitive, les images ont dû initialement être sauvées des interdits bibliques et querelles iconoclastes pour conserver leur usage dans l'enseignement de la foi. Mais cette dépendance aux pratiques rituelles est apparue comme une forme d'emprisonnement que la reproductibilité massive des images a progressivement déconstruit. Pourtant, ce qui dépérit à l'heure de la grande diffusion des images, c'est leur authenticité. Donc en voulant sauver les images, nous les avons exposés à de nouvelles menaces, qui doivent à leur tour être éliminées. Pourquoi ce cheminement répétitif doit-il se poursuivre indéfiniment ? Tout simple parce que ne pas sauver les images, c'est se mettre soi-même en danger, en faisant confiance à des images qui ne sont pas authentiques. Tout être percevant ces images devient dès lors en proie à la manipulation.