

Collection « Le Bel Aujourd'hui »
dirigée par Danielle Cohen-Lévinas

ISBN : 978 27056 6774 0

© 2008, HERMANN ÉDITEURS, 6 rue de la Sorbonne, 75005 PARIS

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957

PATRICK VAUDAY

L'invention du visible

L'IMAGE À LA LUMIÈRE DES ARTS

HERMANN  ÉDITEURS
Depuis 1876

ND
1/40
V378
2008

non-européens. Le tableau atteint en même temps l'extrême simplicité et l'extrême raffinement. Simplicité de l'espace déplié à la surface du tableau, car ce qui frappe par rapport à *Réverie* et plus généralement par rapport à la mise en espace classique, c'est la disparition des plis non seulement des figures et des vêtements mais encore de l'espace lui-même habituellement en partie dérobé à la vue par la profondeur perspective, le relief des choses et la succession des plans ; la pièce et le fauteuil, comme le nu assis-debout, se déploient verticalement dans la frontalité sans esquivance ni repli du tableau. Raffinement dans la juxtaposition et la composition des couleurs primaires, bleu, jaune et rouge éclairci de rose, avec les complémentaires, orange, vert, marron, tout cela nuancé de reflets discrets, verts, orangés, bleutés, et fortement structuré par le cadre noir du fauteuil et le sous-bassement du mur. Rien de moins dans l'insolente franchise et frontalité du tableau qu'une déclaration de guerre à l'hypocrisie morale et au « bon goût » bourgeois convaincu de son droit exclusif à l'image et de la légitimité de ses modes de représentations.

La politique de Gauguin : la dé-hiérarchisation des arts, le retournement de l'image contre l'image et des droits de l'image contre le droit à l'image, l'espace synthétique contre l'espace réaliste, l'éclat multiple des couleurs contre la métaphysique et l'impérialisme de la lumière.

Conclusion

Pour une civilisation des images

Qu'est-ce que l'image ? De Platon à Sartre la réponse des philosophes à cette interrogation a extraordinairement varié et prend même dans leur cas la forme d'une radicale opposition. Quoi de commun en effet entre une philosophie qui met l'image en position de quasi-objet et la voit partout errer à la surface des choses et une philosophie qui l'intériorise comme l'acte d'un sujet en révolte contre l'étant donné du monde ? On n'a pas manqué de souligner la ressemblance de la caverne platonicienne avec la salle de cinéma dont Sartre est l'exact contemporain. Mais Platon n'a pas été un génial cinéaste avant l'heure, sa caverne est un théâtre de marionnettes où les hommes enchaînés à leur place sont pris au leurre des ombres mouvantes et qui pourront, si tout se passe bien, se retourner pour contempler leurs modèles. Victimes des images qui circulent entre les choses et induits en erreur par le savant trompe-l'œil des peintres, les hommes peuvent être détrompés et apprendre à déjouer le piège des apparences. Dans le monde de Sartre, et c'est toute la différence, on va au cinéma, on choisit d'y aller pour

échapper au réel et se donner un autre monde que le monde donné ; le film n'est pas un défilé d'images auquel on assiste passivement, c'est une projection d'imaginaire qui présuppose l'implication du spectateur. L'image n'est plus l'ombre trompeuse de l'objet mais celle du sujet qui fait acte d'existence en opposant à la réalité la négation irréaliste de l'imaginaire.

Malgré la très grande différence des réponses, la question de l'image est pourtant restée, d'un philosophe à l'autre, étonnamment inchangée dans ses termes. En la faisant passer du statut objectif au statut subjectif la réflexion sur l'image n'a pas cessé pour autant d'être commandée par la question de l'essence, et ceci de deux manières. La première a consisté à penser l'image dans sa dépendance première de l'être, à la déterminer comme faux-être chez Platon avec la mise en abyme de l'être dans ses reflets et ses simulacres chez l'un, comme contre-être chez Sartre avec la mise en opposition de l'être et de l'imaginaire. Que Platon redoute l'empire du faux où l'être se défait et se disperse dans la multiplicité et l'inconsistance des apparences et Sartre la saturation du plein d'être, de l'en-soi qui ne ferait aucune place à l'existence du sujet, ce n'est évidemment pas du tout la même chose mais conceptuellement cela revient toujours à concevoir l'image en négatif de la positivité de l'être. La seconde manière a consisté à l'appréhender dans sa fonction transitive d'image *de*. C'est évident pour Platon, ça l'est beaucoup moins pour Sartre qui a substitué à la conception chosiste de l'image qui en faisait une copie dégradée celle d'un rapport imaginaire original au réel. Mais si pour lui l'image n'est plus fondamentalement à l'image de l'objet, elle est en revanche à l'image du sujet dont elle est l'expression, à défaut d'en être l'imitation.

Sans doute en effet ne s'agit-il pas à proprement parler de ressemblance puisqu'il n'y a pas d'être substantiel dont le sujet puisse se soutenir dans son existence, reste que les images dans lesquelles il dépose son imaginaire reflète son choix d'être, ainsi que Sartre a tenté de le montrer dans l'essai très controversé qu'il a consacré à Baudelaire¹.

Ce sont les limites et les insuffisances de ces deux philosophies de l'image qui m'ont convaincu de la nécessité de faire un pas de côté pour déplacer la question du registre d'une ontologie de l'image à ce que, faute de mieux, j'appelle une pragmatique des images. Déplacement double qui d'une part coupe court au sempiternel ressassement sur l'être ou le non-être des images pour porter attention à leurs modes opératoires envisagés à l'aune de leur production et de leurs effets, qui d'autre part rompt avec le présupposé d'une nature homogène de l'image pour composer avec l'hétérogénéité des images. Devant l'extraordinaire legs d'images transmis par l'histoire des civilisations et au beau milieu de l'étonnante invention contemporaine des arts en train de se faire et de se recomposer, difficile en effet de se satisfaire d'une philosophie spéculative qui les réduirait, au sens quasi-culinaire, à une essence commune, celle qui depuis *La Poétique* d'Aristote porte le nom de représentation, quitte à l'agrémenter d'ingrédients, historiques ou autres, pour varier sa présentation. Le pas de côté théorique a consisté à déjouer le piège qui enferme l'image dans l'alternative de la représentation de l'objet et/ou du sujet pour la penser, sous l'égide de Deleuze, en termes d'effectuation d'une relation entre des éléments

1. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.

disparates. Les images ne sont pas de simples reflets spéculaires ou de pures projections imaginaires mais des interventions qui opèrent en mettant du lien, selon des modalités variées, entre les choses quelles qu'elles soient. Même fortuite, une photographie peut toujours révéler un rapport inaperçu. La conception et le mode de composition des images induisent des effets esthétiques spécifiques et inattendus, des variations dans la sensibilité et de nouvelles manières de sentir. L'esthétique n'est pas passive mais active, elles crée des accords et des contradictions imprévus sur la scène du visible.

Mais c'est surtout la poétique, le mode de production des images, qui apprend à mieux les voir et les comprendre. Leurs effets ne sont pas plus étrangers à leurs matières qu'à leurs manières et à leurs dispositifs, et par conséquent à la distinction des arts. Picturales, photographiques, cinématographiques, les images leur empruntent leur intensité, leurs figures et leurs mouvements figés ou propulsés, c'est-à-dire leurs rapports à l'espace. Chez Manet la peinture tresse ses figures dans la texture des touches et prend encore la pose dans la rigueur du cadre, dans l'instantané photographique priment l'anecdote sensible et le passage du temps, au cinéma le rapport se fait du visible à l'invisible hors-champ qui le prolonge, dans le jeu de renvoi des images aux paroles et aux sons. La différence des arts n'implique pas pour autant leur indifférence réciproque. Les personnages de Manet sont figés dans la stupeur de l'éclair au magnésium du flash photographique et le quant-à-soi de leur exposition publique, les photographies pictorialistes du XIX^e siècle reprenaient la pose et la composition des tableaux comme celles d'aujourd'hui rivalisent avec la monumentalité des tableaux d'histoire (Jeff Wall), le

cinéma d'Eisenstein reprend à son compte le formalisme pictural et photographique de l'École russe pour créer un dynamisme dans la composition et le montage des plans.

Si enfin, sous condition d'art comme l'a montré Jacques Rancière, la politique traverse et partage le champ des images, c'est que, contrairement aux imprécations iconoclastes contre le décervelage de l'esprit par le sensationnalisme des apparences, elles contestent la distribution et les hiérarchies du monde visible, transgressent les frontières de l'art et du non-art, brouillent les différences entre les arts. A l'encontre d'un discours puriste, il apparaît que le déplacement de l'art, qui se traduit toujours dans un écart esthétique et critique par rapport à des images communes et anesthésiantes, loin d'exclure les images peut se jouer, comme le montrent entre autres les œuvres de Gauguin et de Bacon, dans la création de contre-images.

Ceux qui parlent, pour la maudire ou s'en accommoder bon gré mal gré, d'une civilisation de l'image présupposent au moins deux choses. La première serait un règne des images sous la forme de ce que Régis Debray appelle « le visuel », ceci aux dépens du verbe parlé ou écrit qui n'en serait plus que l'ornement et le prolongement redondant. La deuxième que la marée des images qui menacerait de submersion le régime de l'articulation et de la mise à distance symboliques serait homogène et indifférenciée. Or, loin d'être établis ces deux points relèvent surtout d'une vue de l'esprit simpliste qui caricature les faits pour mieux les plier à sa perspective catastrophiste. Qu'ils ne soient pas acquis, c'est ce qu'un simple exemple devrait permettre de montrer, celui des Jour-

naux d'information télévisés. On y voit bien plus souvent des présentateurs, y compris pendant l'incontournable page météo, que des images, et quand vient le tour de celles-ci, elles font le plus souvent l'objet de très courtes séquences vite recouvertes et recadrées par le commentaire chargé de dégager le sens. Supposées attester des faits, spécialement dans la procédure du direct, quand bien même se discutent et leur sélection et leur interprétation, les images sont réduites au rôle d'illustration et de caution d'une rubrique et d'un propos formatés. Sous la double pression de la hâte pour ne pas voir et de l'instantané du commentaire qui n'offre pas prise au doute, il est rare que le temps soit donné d'un regard sur l'image qui permettrait de la détailler et d'en mesurer la valeur informative. Les potentialités informatives des images sont fonction d'un choix, d'un temps du regard et des modalités d'articulation et d'embrayage entre le visible et le discours. L'association fréquente de l'image et de l'instantanéité par opposition à la linéarité du langage est un lieu commun qui relève d'un régime imposé de l'image ; tout au contraire, il faut du temps pour voir une image, percevoir sa composition, remarquer tel détail singulier, un « petit pan de mur jaune » ; un lapsus se remarque dans l'instant, il faut du temps pour être sensible au détail visuel qui cloche et l'isoler. Ce n'est pas faute aux images ni à la fascination qu'elles exerceraient, c'est un problème de temps et de vitesse dans l'apprentissage et l'exercice du regard. Un des paradoxes de l'économie d'abondance des images, c'est le temps perdu à ne pas les regarder.

Quant au présupposé de l'homogénéité des images, s'il s'explique en partie par le règne télévisuel des images avec la tendance, du fait de l'écran, à l'uniformisation des formats et de la matière des images, il ne résiste pas

davantage à l'examen. Cela ne tient pas seulement aux progrès techniques considérables réalisés tant dans le rendu des matières que dans la mise en scène et l'analyse visuelle des images, c'est surtout qu'il existe des régimes différenciés de l'image. Quand il s'est agi d'introduire la publicité à la télévision pendant la diffusion des films, Jean-Luc Godard, avec le goût du paradoxe dérangeant qui le caractérise, a suggéré d'en faire l'épreuve qui départagerait les films qui font vraiment du cinéma et les autres qui font seulement semblant d'en faire en s'en tenant au fil d'une histoire ; selon son raisonnement, la consistance d'un film se serait mesurée à sa force de résistance aux images dissolvantes et distractives de la publicité. Et Éric Rohmer, en plein débat sur la mise à mort du cinéma par la télévision, plutôt que de s'insurger contre la diffusion de ses films sur le petit écran, y a vu un test de leur force et de leur valeur artistiques. C'est que le pouvoir des images obéit à d'autres conditions qu'à la seule force de frappe visuelle faite pour anesthésier la sensibilité et le regard critique. On a vu qu'il tient davantage au mode de composition, au style du montage et au type d'articulation son/image qui créent l'espace des images qu'au format et à la charge émotionnelle instantanée de telle ou telle image. Différentiel, le pouvoir de l'image est affaire de densité dans le milieu des images et sa force peut se mesurer à une triple capacité de conservation de sa forme dans un paysage audio-visuel éminemment instable, de perpétuation et de reviviscence de ses effets dans des contextes changeants et oublieux, enfin d'enclenchement de récits qui embrayent sur elle pour la prolonger et produire du sens. De même qu'en physique la densité ne renvoie à aucun absolu substantiel, la densité des images n'exprime pas une essence de l'image artistique, celle qui

la lesterait d'un sens profond sur la condition humaine par opposition à la légèreté et à l'insignifiance distractive du tout-venant des images, mais une relation, un écart, un déplacement qui peuvent se traduire par une suspension du sens, la respiration d'un espace vide et d'un temps mort ou ne serait-ce que par l'absence de musique, voire du son pour permettre à l'image d'exister. Quasi-systématique dans la vie quotidienne comme sur les écrans, le couplage contemporain image/musique est un symptôme parmi d'autres de la peur, sinon de la haine, des images. Loin que le règne des « télécrans »² assure un règne indifférencié des images, il permet sous condition sélective et critique de faire la différence entre des régimes d'images. À cela s'ajoute désormais la possibilité d'interruption du flux télévisuel par le visionnage des DVD de son choix ou par la recherche d'autres images sur l'internet. Reste enfin la faculté de détournement de l'écran à d'autres fins, comme le firent très tôt des cinéastes comme Chris Marker, les artistes du courant *Fluxus*, et aujourd'hui les artistes vidéastes. Non seulement l'afflux des images n'a pas mis fin à la pratique picturale qui continue d'exister en mode majeur en jouant la différence de ses matières par rapport à l'image analogique ou numérique, mais il a donné naissance avec la vidéo à un nouvel art de l'analyse et de la création des images qui offre dans ses meilleures réalisations une alternative aux images dominantes.

Dans ce contexte, plutôt que d'y voir le naufrage annoncé de l'esprit, il n'y a que l'apparence d'un paradoxe dans le souhait d'un avènement d'une authentique civilisation de l'image, à l'égal d'une civilisation de l'écriture

2. Invention célèbre de Georges Orwell dans son roman 1984.

et du pouvoir critique suscité au revers de la nouvelle forme de domination qu'elle a inventée. Pour autant que par civilisation on n'entende pas seulement le règne d'un principe exclusif mais aussi la lutte et les conflits qui s'y jouent pour rendre plus vivable, plus riche et plus digne la vie des hommes, il importe que soient favorisés un savoir, un savoir-faire et un art de vivre avec les images. Pour ne prendre qu'un exemple, celui de l'émission *Arrêt sur image*, excellente par ailleurs, on peut regretter qu'elle ne réponde que trop rarement de son titre ; la plupart du temps, l'analyse porte sur un événement d'actualité relaté en images mais sans s'arrêter, précisément, sur telle ou telle image ou séquence d'images qui donnerait le temps du regard et les moyens de l'analyse.

Mais, si loin d'être exclusives de l'écriture et de la parole, les images les appellent, c'est moins peut-être pour s'y faire voir et s'y faire entendre dans le registre bien connu du commentaire et de l'explication qu'avec une toute autre fonction qu'on pourrait dire d'interruption et d'interpellation. Car s'il n'est pas douteux que les images requièrent à l'occasion l'interprétation de la parole pour exister et délivrer leur sens, et ceci particulièrement dans un contexte qui les ignore ou les travestit, il n'est pas douteux non plus qu'elles sont seules parfois à faire venir à l'existence ce qu'aucune parole n'aurait pu révéler. Ce qui ne signifie pas que la puissance des images, de certaines images en tout cas, ne prospérerait que de l'impuissance à dire de la parole et logerait dans son défaut mais qu'il y a une force affirmative propre aux images dont il ne reste aux paroles qu'à prendre leur parti et à reprendre les effets pour en recevoir l'énergie et la force de déplacement. La relation des mots aux images n'est pas univoque et ne tient pas toute dans leur mise

en visibilité et leur interprétation, elle n'est pas toute de réflexion pour dire ce que les images font et pensent sans le savoir, elle se retourne aussi pour en recevoir l'ébranlement et l'évidence incomprise. Quand, Gauguin, pour reprendre une dernière fois son exemple, parle de « l'œil qui écoute », c'est pour dire l'*energeia* de l'image, de la ligne et des couleurs pures portant des intensités inconnues de la parole et la laissent en suspend.

Il arrive des images qui forcent les mots à l'invention de nouveaux tours de phrases et de nouvelles manières de dire. Quand la peinture a cessé d'être une fenêtre ouverte sur une histoire, qu'elle n'a plus montré des scènes ou des portraits, ni même des intérieurs ou des objets, et que les peintres se sont mis à peindre des fragments quelconques, à tracer des lignes erratiques et à juxtaposer des taches de couleur, il a bien fallu trouver le nouveau langage capable non seulement de dire la révolution du passage de la forme à l'informe mais également d'en accomplir la promesse dans l'ordre qui était le sien. Et la critique n'a pu nous apprendre à voir ce qu'il y avait de neuf dans une photographie ou dans un film qu'en apprenant d'eux l'insuffisance des vieux récits et la nécessité de voir autrement les personnages et au-delà d'eux l'espace de leurs relations ; non sans effets en retour sur notre réception et notre perception de la littérature. L'Impressionnisme, le cubisme, la fauvisme, l'expressionnisme en modifiant la perception de l'espace ont induit des transformations dans la manière de l'écrire ; ce qu'ils ont périmé, c'est le mode même de la description qui brossait l'espace, autour ou derrière les personnages, avec la fixité d'un tableau qui ne changerait jamais. Chez Joyce dans *Ulysse*, chez Proust dans *La Recherche du temps perdu* l'espace a

cessé d'être un tableau étalé devant les yeux pour devenir un labyrinthe où l'on se perd et un paysage qui défile.

Une civilisation des images est une civilisation qui écoute les images et se donne les moyens de départager entre celles qui sont faites pour imposer silence et aveuglement et celles qui font place au déplacement du regard ; entre celles qui commandent une cadence, une mise au pas et à l'œil, et celles qui entrent en résonance avec les visibilité oubliées et dissonantes. Celles qui rassemblent dans une identification commune et celles qui divisent la communauté, en nous et hors de nous.