

Image et représentation (I)

Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Folio essais, p. 56-57

On aura compris qu'il n'y a pas d'un côté l'image, matériau unique, inerte et stable, et de l'autre le regard, comme un rayon de soleil mobile qui viendrait animer la magie d'un livre grand ouvert. Regarder n'est pas recevoir mais ordonner le visible, organiser l'expérience. L'image tire son sens du regard, comme l'écrit de la lecture, et ce sens n'est pas spéculatif mais pratique. [...] Le regard rituel n'est pas le regard commémoratif ou familial, qui n'est pas celui de for privé que nous pratiquons, par exemple, en feuilletant à domicile un album de reproductions. Mais les cultures du regard, en retour, ne sont pas indépendantes des révolutions techniques qui viennent modifier à chaque époque le format, les matériaux, la quantité des images dont une société doit se saisir. De même qu'un Livre d'heures du XIII^e siècle, énorme, rare et lourd, ne se lisait pas comme un livre de poche au XX^e, un retable dans une église gothique appelait un autre regard qu'une affiche de cinéma. L'évolution conjointe des techniques et des croyances va nous conduire à repérer trois mouvements dans l'histoire du visible : le regard magique, le regard esthétique et enfin le regard économique. Le premier a suscité l'idole; le second l'art; le troisième le visuel. Plus que des visions, ce sont là des organisations du monde.

Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*, Seuil, Fiction & Cie, 2020

L'imagement, un néologisme que je ne pense pas être le seul à employer. Ce qu'il cherche à nommer, ce sont les processus par lesquels on passe d'un monde que l'on peut considérer dans sa globalité comme imaginable à ces faits d'imagement, désirés comme tel, qu'on appelle des images. [...]

L'image interrogée ici en tant que pure surface et simultanément sondée en tant que profondeur est l'image-suspens, l'image qui, gelée et comme captive d'elle-même, est sortie du film du temps. Elle se distingue de l'image-mouvement, et c'est même depuis la clarté conceptuelle des logiques de flux analysés par Gilles Deleuze que l'image-suspens peut être comprise comme un cadrage ou une insistance venue interrompre le flux. C'est la sidération que produit cet effet de césure qui est à proprement parler le sujet de ce livre, son but, via ses différentes approches, et de comprendre la nature du nœud herméneutique que les images produisent et qu'elles sont seules à produire ainsi : immobile, silencieuse, entière et sans épaisseur, chaque image en effet est le dépôt actif d'un nœud ou plutôt d'un nouage de sens singulier qui est distinct de tous les autres effets de sens et qui, dans l'espace délimité par la surface où il advient, déploie une puissance énigmatique illimitée. [...] (p. 9-10)

Ce serait là comme un point de départ : quelque chose qui est sorti de l'être et qui n'existe qu'en en sortant, quelque chose qui désigne l'être comme ce dont il est sorti. Monstration qui a sa propre présence, sa présence d'images, mais qui ne peut obtenir cette présence qu'en renvoyant à une autre, dès lors dérobée et absente. En effet, l'image est toujours déjà seconde, elle ne peut être image que *de* quelque chose : ce qui dans l'image entrelace le non-être et l'être, c'est cette

simultanéité d'une existence et d'un renvoi à l'existence ou, comme on l'a souvent dit (à propos du portrait notamment), d'une présence et d'une absence. Cette sortie est à la fois un mouvement (l'être sort de lui-même, quelque chose est sorti de l'être) et une stagnation (ce qui est sorti ne se pose qu'en flottant, nous sommes devant quelque chose qui s'échappe mais qui, tout autant, se tient dans une fixité). [...]

L'image donc, extrait le monde, extrait quelque chose du monde, sans l'affecter. Mais tout extrait est simultanément un *abstract*. La jeune fille a besoin de garder devant elle le visage de son fiancé. Mais ce qu'elle prend, ce n'est pas lui, c'est le contour de son ombre, c'est sa silhouette, ce sont des lignes. Le visage ne se réduit pas à ces lignes qui ne le retracent qu'en effaçant tout ce qui ne vient pas avec elle : effacer le moins possible, faire que les lignes soient habitées, ce sera l'aporie de toute figuration. L'être, au fond, sort très peu de lui-même, c'est très peu qui lui est pris. Voire, peut-être, rien du tout. Un pur paraître, une pure apparence. Et pourtant en chaque image subsiste quelque chose de la vérité qui s'enlevait dans l'ombre, quelque chose de réel vient s'entrelacer et se suspendre. (p. 18-19)

Peut-être est-il bon, avant toute considération sur l'image, ses rôles, ses pouvoirs, son implication dans la violence de la vie, ou son possible retrait, de nous souvenir que s'il y a bien quelque chose qui n'existe pas au singulier mais se décline en une infinité d'occurrences, c'est justement l'image, ce sont les images. Bien que chacune soit singulière, une typologie peut être utilement esquissée : ensuite on sait de quoi l'on parle, et c'est toujours mieux ainsi.

La caractéristique générale des images est qu'elles ne sont pas premières, qu'elles sont toujours, quelles qu'elles soit, images *de* quelque chose. L'ensemble de ces choses dont il peut y avoir image nous l'appellerons l'*imaginable*. Et l'ensemble des images effectuées passagères ou retenues, l'*imagé*. L'un et l'autre sont infinis, et vivre c'est traverser ces infinis, c'est sans fin passer de l'un à l'autre. La production des images est continue : imaginer, c'est penser, c'est avancer dans ce pli de la pensée qui est celui où viennent les représentations. Cette venue peut être provoquée ou stimulée mais elle a aussi la nature d'un film qui se déroule en nous, y compris quand nous sommes endormis et que nous rêvons. Les images qui se forment dans la pensée diurne ou nocturne, qu'elles passent ou qu'elles aient une certaine ponctualité (et, dès lors, la faculté de revenir), sont toutes dans un certain flou et comme sans contour. Donner des contours fermes à ces images, c'est le travail du langage, mais les images de pensée existent sur cette frange où le langage commence et par laquelle, sans doute, il a commencé : ces images internes sont, en tout cas, les premières auxquelles les hommes (les animaux aussi très probablement) furent confrontés et elles ne sont ni éliminables ni matérialisables.

Mais la surprise est qu'il y ait aussi des images externes, des images phénoménales à l'existence desquelles l'homme ne contribue pas : le monde en effet s'image de lui-même, et il le fait sous ses deux modes distincts qui sont celui de l'ombre et celui du reflet. Le visible avec eux et par eux se dédouble : le mode d'apparition < : disparition saisissant de l'ombre et du reflet nous présente dans sa pureté le vertige ontologique de l'image qui est cet enchevêtrement d'être et de non-être qui obséda Platon. Que ce soit sous la forme parfois magiquement immobile du reflet (par exemple, l'image reflétée d'une ligne d'arbre dans un étang) ou sous celle, magiquement mouvante et passagère, d'ombres projetées contre une paroi, ou que ce soit, sur un palier de conscience plus troublant encore, par la vision qu'ils ont pu avoir d'eux-mêmes via ces phénomènes, les hommes depuis l'aube des temps ont été confrontés à l'étrangeté de ces images qui ont l'air, sous leurs yeux, de leur présenter un rêve ou une pensée que le monde ferait ou aurait de lui-même.

En règle générale, ces images naturelles spontanées - ombre, reflets ou image interne - ne sont pas comprises ou reprises dans la discussion sur l'image, où ne figurent que les images créées, les images faites de la main de l'homme, or je crois que c'est une erreur, et cela dans la mesure même où les images créées ont elles-mêmes été conçues en étroite relation avec les images naturelles spontanées, comme en témoigne, pour la naissance de l'image figurée, côté reflet le mythe

de narcissisme ou côté ombre l'histoire de Dibutade, racontée par Pline, mais comme en témoigne aussi, à un niveau de culture plus ancien, le lien qui attache- qu'on enclenche ou non l'hypothèse du chamanisme - les représentations animales de la peinture paléolithique à la sphère de la vision interne (puisque ces images, peintes le plus souvent dans l'intimité des grottes et loin de leur modèle, sont d'abord des souvenirs).

Mais, quelle que soit leur parenté, la différence fondamentale qui sépare les images provoquées par l'homme des images naturelles spontanées advenant en lui ou hors de lui, c'est que les images provoquées, résultant toutes d'une technique particulière, sont des images fixées, des images qui demeurent et qui installent sous forme d'existence matérielle l'ambiguïté ontologique de l'image. Ces images aussi peuvent disparaître, mais par usure lente, et leur mode d'être n'est pas celui du passage mais celui de la trace. Les régimes d'inscription de ces traces ne sont pas nombreux et ils se divisent en deux ensembles : celui des *traces tracées*, des traces résultant effectivement du travail de la main de l'homme - et c'est le régime universel du dessin et de la peinture, dans tous ses avatars, des origines à nos jours - ,et celui, apparu seulement au début de la révolution industrielle, des *traces déposées*, rendues possibles par des techniques d'où la main, comme telle, est absente - et il est notable que lors de l'invention de la photographie (qui est le nom générique de ces techniques) la déposition et la retenue de l'image aient été comprises et décrites comme une sorte d'autoportrait que la nature faisait d'elle-même, la photographie n'étant rien d'autre, dès lors, qu'une ombre retenue captive ou un reflet fixé.

Autre différence fondamentale : alors que les images internes spontanées sont directement en prise, via notre propre corps, qui les héberge, avec la violence du vivant, les images provoquées et fixées, si elles agissent bel et bien elles aussi sur notre esprit et notre mémoire, ne le font qu'en ayant sauté hors du temps, et en provenance d'un plan qui n'est plus celui du devenir ou du vivant ou qui, s'il en provient, lui a échappé. La violence est la vie, la vie est violente, une vie violente est une vie menée selon la violence de la vie : naître et mourir, apparaître dans le temps et quitter le temps, tels sont les deux actes fondamentaux qui inscrivent notre parcours dans l'univers. Est violent tout ce qui touche de près à l'intensité du vivant, qui est ce qui se tend entre le naître et le périr. La mort, le périr, les dangers sont toujours imminents, même si nous nous efforçons de vivre en endormant leur puissance et en croyant en son sommeil. A ce régime d'intensités nous apportons toutes sortes de variations, et le déploiement des formes de vie est ce qui trouve à se déplier dans l'espace de flux de ces variations. La traversée est mouvante : il y a des ralentis et des accélérations, les uns comme les autres vertigineux parfois, mais tout le temps que ça dure, tout le temps que les formes de vie sont en vie, en route vers elles-mêmes ou vers leur épuisement, aucun arrêt n'est possible, nous sommes enveloppés dans le temps, nous sommes versés avec lui et en lui, dans ses courants, ses remous, ses rapides. Le temps n'est pas tant une donnée qu'une donation constante, il est une venue - ce par quoi tout vient et s'en va. Pour lui, en lui, être et s'en aller sont une seule et même chose, une seule et même pente.

Mais voici que du temps quelque chose que nous pouvons tenir devant nos yeux s'est retiré, se retire : comme des copeaux qui auraient sauté de la masse du devenir, telles nous apparaissent les images : chutes abandonnées du passage du temps, arrêt sur image du film du vivant. Pour être, les images ont dû se retirer de la vie, elles ont dû cesser d'être comme est - existe- le vivant : elles existent, mais autrement que le vivant, autrement que ceux qui continuent de vivre, et ce saut hors du temps est leur violence, leur violence constitutive - celle justement de ce qui a échappé à la violence et au devenir, celle d'une stase en droit infini, qui suspend l'existence, qui promeut dans l'existence ce qui normalement n'y existe pas et n'y vient jamais, c'est-à-dire une forme achevée, sans repentir et qui n'évoluera plus. Par là elles sont en contact avec l'inertie des objets manufacturés - il est de l'essence des produits manufacturés d'avoir eu la finition pour finalité - mais elles ne se tiennent pas comme eux dans le monde, d'une part parce qu'elles n'ont pas de corps et ne sont que surface, d'autre part parce que cette surface qu'elles sont n'a de sens qu'à ce tendre vers la vue. La violence de son saut hors du vivant se déploie en chaque image comme une onde de sens stationnaire et silencieuse, comme un absolu de la césure : non seulement elles résultent d'une

coupe faite dans le temps, mais encore elles interrompent à nouveau le temps lorsqu'on les rencontre. Alors que les objets que l'on peut définir comme des points de fixation de l'activité humaine - et ce, des premiers résultats obtenues par l'*Homo habilis* jusqu'au plus perfectionné des objets industriels récents -, finissent par être incorporés à cette activité même et, par cette serviabilité, par rejoindre le mouvement de la vie, les images, qui ne servent à rien, restent rétives à cette incorporation. Or c'est depuis cette résistance extraordinairement silencieuse qu'elles se mettent malgré tout à vivre, mais alors en nous, lorsque leur stase obstinée se mue en horizon : dans ce qui a échappé au temps vivant, quelque chose de la vie a été saisi, et nous regarde.

Et il est fascinant, en ce point, de voir surgir, exactement comme cela, dans une échappée, comme l'échappée même du vivant hors de lui, les premières images, celles qui à ce jour constituent les plus anciennes traces d'une activité picturale- je pense à ces peintures découvertes il y a une vingtaine d'années maintenant dans la grotte de Chauvet et qui se situe à la hauteur de moins 30000 ans. Avec elles ce qui vient et se voit tout de suite, ce qui saute aux yeux, c'est l'intensité du vivant dont les animaux - sujets quasi exclusifs de ces peintures - sont les porteurs. Quelles que soient les raisons (religieuses ou magiques) pour lesquelles ils ont été ainsi dépeints et reproduits à la lueur d'un flambeau dans des grottes dont l'obscurité s'est refermée sur eux, cerfs, taureaux, lions ou chevaux témoignent du lien qui attache le surgissement de l'image à celui de la vie vivante. Bondissant pour toujours (car ils sont figurés tels, dans le mouvement, dans l'exubérance de leur force) ils sont pourtant aussi immobilisés pour toujours, et de telle sorte qu'avec eux le drame de l'image - celui de cette présence qui est simultanément une absence - est déjà là tout entier. Violent est ce nouage, violente est cette saisie. Mais par-delà cette violence il y a dans ce qu'elle inaugure l'ouverture d'une accalmie. Ainsi que l'avait remarqué Bataille, l'image- par laquelle s'effectue le passage de l'imaginable à l'imagé - n'est possible qu'au prix d'une détente ou d'un retrait, elle *est* ce retrait. De la vie débordante et du ruissellement infini des sensations l'image provient, mais en s'échappant, mais en installant une césure qui sera sa demeure. En tant que telle, échappée, elle est toujours déjà temps d'arrêt ou de recul, réflexion, anamnèse. Et ce, quelles que soient les raisons qui l'ont conduite à l'existence et quel que soit le mode ou la durée de son inscription : même lorsqu'elle n'était sans doute pas initialement destinée à être regardée, comme c'est le cas des peintures paléolithiques, ou même lorsque la durée de leur formation est nulle ou quasi nulle, comme ce sera le cas avec l'instantané photographique, l'image sort du temps et s'y propose ou s'y impose comme une stase - une surface étale et silencieuse qu'il faut contempler. (p. 47-54)

Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856.

Préface (extrait)

Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelques prétentions, les *Mémoires d'une âme*.

Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riant ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayons à rayons, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil. C'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu au bord de l'infini. Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme

Mors

Je vis cette faucheuse point. Elle était dans son champ.
Elle allait à grands pas moissonnant et fauchant,

Noir squelette laissant passer le crépuscule.
Dans l'ombre où l'on dirait que tout tremble et recul,
L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux.
Et les triomphateurs sous les arcs triomphaux
Tombaient ; elle changeait en désert Babylone,
Le trône en échafaud et l'échafaud en trône
Les roses en fumier, les enfants en oiseaux,
L'or en cendre, et les yeux des mères en ruisseaux.
Et les femmes criaient :- rends nous ce petit être.
Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ?-
Ce n'était qu'un sanglot sur terre, en haut, en bas ;
Des mains aux doigts osseux sortaient des noirs grabats ;
Un vent froid bruissait dans les linceuls sans nombre ;
Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre
Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit ;
Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.
Derrière elle, le front baigné de douce flammes,
Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

Mars 1854