

## **Trop d'images tue l'image** (éléments de corrigé possible)

### ***Remarque initiale***

transposition d'une formule appliquée à d'autres objets ou réalités : « trop de .... tue ... » affirmation critique, au delà d'un simple constat : ici la déploration d'un « trop plein » d'images, au risque de les vider de toute « substance » quant à leurs significations et effets possibles

### ***Questions induites par les termes de cette formulation***

- à quelle(s) réalité(s) renvoie la prolifération (fabrication et circulation) d'images ?
- est-ce une situation nouvelle, au delà du seul aspect quantitatif ?
- s'agit-il d'opposer la singularité d'une image à la démultiplication d'images éparses ou liées sous diverses formes ( séries picturales ou photographiques, cinéma, télévision, BD, ... ) ?
- en quoi ce « trop-plein » concerne-t-il plus spécifiquement l'image, toute image potentielle (fixe ou mobile) ?
- quel est le sens non littéral du verbe « tuer » : amenuisement, déperdition, dénaturation, dévitalisation du sens/contenu des images ?
- apparaît alors par contraste l'interrogation sur la « vie », la vitalité, la puissance (équivoque voire ambivalente) de leurs effets : pourquoi vouloir « sauver » les ou « des » images face à leur démultiplication envahissante ? Selon quelles attentes du regard ?

### ***Intro (situer l'horizon du sujet et articuler la questionnement)***

Constat difficilement récusable aujourd'hui : on parle volontiers depuis qq décennies d'une « civilisation de l'image », d'un culte profane, d'une « ère », d'un « règne » voir d'une « tyrannie » des images qui serait quasiment sans partage ou dominerait toutes les autres formes de symbolisation (parole, écriture, ...). Au delà du cinéma et de la télévision, le développement récent des procédés numériques de fabrication et de diffusion des images n'a fait que confirmer ce constat et renforcer la mise en garde ramassée dans la formulation abrupte : « trop d'images tue l'image ».

Faut-il accorder une réelle portée à ce diagnostic négatif ? Et si oui comment l'affiner ? Comment analyser, interpréter et évaluer ce « trop-plein d'images » ? Sur quoi porte-t-il plus précisément : une pure quantité dont les proportions deviennent monstrueuses et qu'il faudrait réduire ou limiter, voire combattre sinon interdire – du moins si l'on veut préserver un minimum de valeur aux images ?

N'a-t-on pas affaire à une question plus complexe, diversement distribuée car relevant des formes, des fonctions et des significations plurielles des images ?

Pour le dire dans un registre économique qui n'est pas une simple métaphore - s'il y a bien une économie des images (“*iconomie*” selon Peter Szendy) : l'inflation d'images fabriquées et diffusées à travers divers canaux ne produit-elle pas une déflation, une déperdition de sens, voire une désintégration des significations qu'elles contiennent ou peuvent contenir ? Nombre d'analyses contemporaines font ainsi valoir ce qui menace la teneur et la valeur des images : une sorte d'indifférenciation visuelle du fait de l'intensification de leurs flux incessants. Que peut-on en retirer, s'il s'agit de tenter de résister à cette indifférenciation ?

Cette crainte et cette mise en garde recourent partiellement une critique plus classique : n'y a-t-il pas, dans la prédilection ordinaire voire la fascination accordée aux images, une propension à aller vers le plus simple, le plus facile, le plus immédiatement sensible (sensoriel, sensuel, sexuel) ? Est-ce cet attrait (« attraction fatale » diraient certains, ou « vanité » comme Pascal le dit de la peinture) qui peut rendre compte d'une prolifération et d'une démultiplication exponentielle des images ?

Comment, si l'on fait droit à cette inquiétude, résister au sentiment d'être « immergé » dans les images sans distance suffisante, comme si elles recouvraient tout en se confondant avec le réel et en effaçant toutes les lignes de partage ? Est-on condamné à rejouer indéfiniment l'affrontement entre refus et exaltation des images, selon ce qu'on en redoute (idôlatry, puissance d'excitations délétères) ou ce qu'on en escompte (ressources de symbolisation afin de mieux percevoir, connaître, ressentir) ?

## ***Plan possible (schéma)***

### *I Affiner le constat*

a) parler d'une « ère » ou d'un « règne » civilisationnel dominé par les flux de plus en plus intensifs et continus d'images de toute nature, cela traduit d'abord un constat déjà ancien (cf. P. Valéry – texte joint), renforcé par leur « traitement » (fabrication et circulation) de plus en plus numérisé, même s'il correspond à plusieurs finalités qui ne relèvent pas de la seule industrie du « divertissement » au sens ordinaire du terme (non spécifiquement pascalien). Et ce constat est le plus souvent critique, soulignant notamment le danger d'une confusion généralisée, si la prolifération exponentielle des images abolit la distance structurante des symbolisations. Autrement dit, si au lieu de renvoyer à ce qu'elles représentent (croyances, idées, réalités tangibles), les images devenaient la réalité même (le redoublement se confondant avec ce qu'il est supposé redoubler, voire se substituant à lui).

b) cette inquiétude plus contemporaine ne doit cependant pas conduire à négliger l'ancienneté et la diversité des pratiques humaines mobilisant l'image dans des supports et des fonctions différenciés (dessins, peintures, statues, écritures iconiques, ...), qui perdurent à travers les évolutions techniques et les pratiques sociales. Pratiques attestées dans les formes de vie humaines depuis la nuit des temps, pour autant que les traces en ont été préservées de la destruction et pieusement conservées depuis : ainsi les représentations pariétales (dessins, peintures, effigies) qui sont encore aujourd'hui l'objet d'hypothèses et d'interrogation quant à leurs destinations supposées : rites, cultes, mise en espace, décorum ? Cela montre sinon un « invariant » anthropologique, du moins une capacité renouvelée à mobiliser les ressources de symbolisation et de signification souvent complexes des images, en tant qu'elles participent de rituels (représentations de forces et figures divines/divinisées) ou de cultes (fonction mémorielle), qu'elles constituent des supports de méditation (cf. les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola), ou suscitent des formes de contemplation et de délectation plus détachées (appréciation esthétique différenciée d'un simple agrément sensible – cf. la distinction kantienne du « goût » et de « l'agréable »).

c) en ce sens les images ont tjs été multiples, dans leur matérialité et dans leurs divers usages, « sacrés » ou « profanes », suscitant un effort de distinction et souvent de hiérarchisation de leurs effets possibles en fonction de différents critères d'évaluation (moraux, politiques, esthétiques) : images qui apprennent et « élèvent » par leur puissance de symbolisation (présence appelant ou rappelant une absence), ou images qui « abaissent » en abolissant cette distance par un effet plus immédiat d'excitations sensorielles (images « immersives », voyeurisme, sexualité, violence, cruauté fascinante ...)

d) si l'on ne peut nier l'extension plus récente des domaines de l'image (notamment avec la démultiplication des ressources technologiques de numérisation), la déploration d'un « trop plein » renvoie alors à un jugement de valeur opposant ce qui peut enrichir l'esprit à ce qui risque de l'appauvrir, d'autant plus que la dimension quantitative vient renforcer la critique d'une faible voire nulle teneur qualitative des images les plus fréquemment fabriquées et diffusées à grande échelle. Poussée à sa limite, c'est la perspective fantasmée/redoutée d'une substitution de l'image au réel (cf. la fable de JL Borgès sur la carte recouvrant intégralement le territoire). En reformulant dans les termes d'aujourd'hui la 1<sup>ère</sup> *Méditation métaphysique* de Descartes, c'est le soupçon que le réel pourrait n'être que « deepfakes » : indifférenciation mortifère où tout ne serait en fait qu'images sensiblement perçues (visuelles, auditives, gustatives) sans référent extérieur tangible tjs susceptible de n'être perçu que comme une pure « fiction » trompeuse (éventuellement fabriquée à dessein).

—> Que peut faire apercevoir cet horizon redouté, s'il n'est pas sans significations concernant ce qui advient ou peut advenir des images ?

## *II Formulations diverses de cette déploration inquiète (le « trop-plein » délétère)*

a) dans cet horizon qui relance et nourrit le soupçon d'une tromperie généralisée des images nous menaçant dans nos certitudes les plus ancrées, on pourrait dire que c'est l'image qui se « tue » elle-même, au sens où elle s'abolit dans son statut d'image dès lors qu'elle ne renverrait plus à autre chose qu'elle-même, sans « référent » (croyance, idée, réalité)

cf. un « monde » de cet ordre dans la philosophie de Berkeley où « être c'est percevoir ou être perçu », ce qui n'est alors concevable et surtout vivable que dans l'appel à un garant de « réalité » extérieure qui, pour Berkeley, est Dieu, source de toutes nos perceptions et de la nécessaire harmonisation entre elles, au delà même des seules perceptions visuelles.

b) la généralisation des technologies de numérisation, couplée aux ressources nouvelles des formes d'IA, fait concevoir ou imaginer une fabrication indéfinie d'images sans réalité référentielle sinon celle de nos imaginaires (ainsi, dans les techniques photographiques, le passage de l'analogique au numérique a fait disparaître « l'empreinte » lumineuse se reliant encore à une forme d'extériorité résistante). Devant cette prolifération contemporaine sans limites assignables, on peut redouter une confusion généralisée effaçant des lignes de partage entre l'image et ce qu'elle représente (cf. en ce sens les pratiques cinématographiques de « passe beauty », traitement numérique des images par corrections et substitutions, équivalent de ce que Balzac imagine en termes picturaux dans *Le Chef d'œuvre inconnu* : empilement fiévreux de couches d'images au nom d'une recherche de perfection qui ne produit alors qu'une indistinction générale, à l'exception d'un détail témoignant dérisoirement de cette recherche devenue folle)

c) parmi les diagnostics très critiques à cet égard, on peut penser aux analyses situationnistes : cf. Guy Debord, *La société du spectacle*, qui développe l'idée d'une aliénation générale (perte du réel) dans une économie des images conçues comme des rapports sociaux et reliées à la circulation marchande des formes capitalistes de production. On en trouve l'écho et la radicalisation dans certaines thèses de Jean Baudrillard analysant les innombrables « simulâcles et « simulations » qui provoquent tendanciellement la « disparition du réel » - même si les formulations volontiers paroxystiques de Baudrillard sont parfois elliptiques voire obscures sinon contradictoires quant à ce qui peut alors, si tout n'est plus qu'images, continuer à s'identifier comme « réel », fût-ce par défaut.

d) une autre perspective, inspirée par l'approche des « idéaux-types » selon Max Weber, consiste à distinguer des régimes successivement dominants de production et de circulation des différentes formes de symbolisation humaines - dont les images bien évidemment dans leurs diverses fonctions culturelles et leur consistance propre (y compris matérielle). C'est la thèse avancée par Régis Debray qui, tout en relevant dans *Vie et mort de l'image* les continuités de ses ressources et de ses destinations (rites, cultes, pratiques esthétiques...), identifie plusieurs « médiasphères » se superposant et se succédant tendanciellement : « logosphère », « graphosphère » et « vidéosphère, cette dernière se caractérisant par la domination des images supplantant progressivement la diffusion imprimée de l'écriture. D'où le risque de ce qui peut alors être perdu ou dévitalisé dans les images mêmes qui ne cessent de proliférer du fait de leur production et de leur circulation à grande échelle

e) ces analyses ont suscité des critiques : approche parfois simplificatrice et risquant d'écraser la complexité historique et culturelle des pratiques humaines relatives aux images et à leurs liens avec les autres formes de symbolisation. Mais entre autres intérêts, elles relaient une réflexion plus ciblée d'un critique de cinéma, Serge Daney qui, à la fin du XXème siècle, a essayé de distinguer dans les images, autant que cela est possible, ce qu'il nomme négativement le « visuel » (cf. texte joint). Là encore, il s'agit de chercher comment tracer des lignes de partage nécessaires et presque vitales dès lors qu'on s'affronte à la multiplication exponentielle des images et aux effets d'indifférenciation délétère que cela produit (guerres spectacularisées, recouvrements manipulatoires ou frauduleux, régime purement publicitaire ou propagandiste des images qui contredit et dissout leur puissance d'imaginaire)

### *III Retour sur des interrogations de plus longue durée*

a) ces approches critiques contemporaines ne sont pas identiques, même si elles peuvent se recouper partiellement, cherchant de diverses manières à mieux cerner les critères pertinents de distinction entre images : « sauver » l'image, forme majeure de symbolisation, de sa dilution dans un « trop-plein » dévitalisant : perte de la complexité, réduction à des significations univoques, simples « messages » utilitaires, y compris dans le « divertissement » dont on peut transposer ici certains traits pascaliens concernant les moyens d'échapper par le plaisir des images (leurs effets sensibles) à l'horizon de la mort et des significations religieuses qu'on y projette

b) les différents constats critiques d'aujourd'hui relancent des interrogations de plus longue durée concernant la puissance souvent équivoque de ce que veut ou peut donner à voir une image, toute image. Qu'y a-t-il à redouter de leur trop grande force d'attraction ? Qu'y a-t-il en revanche à en escompter, si l'on fait valoir leurs ressources, plus riches de sens dès lors qu'on ne s'en tient pas à une opposition trop vite entérinée entre simplicité apparente du visible (image) et plurivocité du dicible (langage) ?

c) à titre exemplaire, on peut penser à l'ambivalence platonicienne : il y a bien chez Platon une critique sans reste des images « simulâcres » (les ombres, reflet redoublant celui des images sensibles) ; mais cette critique préserve néanmoins un certain type d'images peintes. Et surtout, elle est formulée à travers d'autres images marquantes : mythes, métaphores, allégorie de la Caverne. Celle-ci serait même l'image par excellence : couplage de parole et d'imaginaire très « visuel » sur lequel s'appuie cette parole critique dirigée contre les miroitements trompeurs d'images qui barrent l'accès aux « eidos » (idées-formes intelligibles), mais consciente de la nécessité d'un passage par le « sensible » de certaines images. La question pertinente serait alors plutôt : une critique de l'image (radicale ou plus circonscrite) peut-elle se passer d'images ? Au delà de quelques formules abruptes, la démarche platonicienne reconnaît l'ambivalence des images et utilise les ressources incontestables de certaines d'entre elles, dès lors qu'elles contiennent un passage possible vers ce qui les « dialectise » (passage d'un niveau de sens à un autre)

d) le constat est un peu différent si l'on revient sur les enjeux principaux de l'affrontement entre « iconodules » et « iconoclastes » concernant la place des images dans les pratiques cultuelles - affrontement qui resurgit dans divers contextes à diverses périodes. Mais même les plus violents contempteurs et destructeurs des « icônes » à l'époque byzantine laissent indemne le symbole de la croix, figuration par excellence de la violence sacrificielle (crucifixion) dans l'imaginaire chrétien. Ce qui est alors mis en avant, c'est la raréfaction parfois extrême d'une symbolisation visuelle, seule à même dans cette perspective de donner ou restituer sa force évocatrice à une image singulière, contre toute autre image renvoyée à une trompeuse idolâtrie (ce qui vient recouvrir et donc pervertir la « vraie » foi). Même dans les pratiques cultuelles les plus hostiles à la trop grande fascination des images (interdits proférés, quoique sujets à interprétations diverses), on peut voir combien il est difficile de se passer radicalement d'images cherchant à rendre « sensible sinon exclusivement « visible » ce qui les dépasse et qu'elles appellent.

### *Conclusion possible*

Ce que mettent en exergue toutes les formes d'interdits portant sur des images, c'est précisément une réflexion sur leur puissance indéniable de symbolisation qui ne peut se réduire à une seule dimension, qu'elle soit combattue comme mauvaise voire diabolique, ou qu'elle soit exaltée comme salvatrice ou du moins bénéfique, intégrée dans des pratiques cultuelles ou plus largement culturelles. C'est en ce sens que les craintes légitimes ne

tiennent pas à la multiplicité des images, ni même à ce qu'une image démultipliée peut produire d'intéressant et de stimulant (cf. les séries photographiques ou picturales - telles celles de Monet à propos de « motifs » aussi différentes qu'une gare, une cathédrale, une meule...). On n'est donc pas condamné à rejouer sans fin l'affrontement trop emblématique et probablement réducteur entre pieux serviteurs sinon adorateurs des images et contempteurs zélés de ce qu'elles sont supposées contenir de nuisible et de menaçant, jusqu'à vouloir littéralement les détruire (briser les « idole », celles relatives à sa propre foi mais tout autant celles qui irriguent d'autres rites et cultes).

Sans négliger la dimension quantitative d'un risque de « trop-plein » d'images envahissantes qui est aujourd'hui davantage perceptible et peut conduire à modifier l'évaluation de leur impact, les interrogations de longue durée confirment combien il est nécessaire et peut-être vital de chercher à mieux cerner les crières permettant de discerner entre les images : richesse ou pauvreté, apports nourrissants ou nocivité des significations qu'elles rendent visibles ou sensibles ; éducation du regard qui ne peut s'en tenir à une absorption ou immersion dans des flux continus d'images de toute nature, au risque d'un aveuglement (ne plus rien voir de distinct) ; réflexion active et renouvelée concernant les effets contradictoires que peuvent produire les images, sinon toute image : figuration et symbolisation éclairante plutôt qu'aveuglante, support de méditations religieuses, ressources de meilleure connaissance, contemplation ou « délectation » esthétique qui se différencie d'un pouvoir d'excitation plus immédiatement sensoriel induisant en retour divers comportements, au risque d'effets dommageables voire mortifères, pour soi et surtout pour autrui.

## **Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité* (1928).**

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des œuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, – ou plus exactement, le système d'excitations, – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. Comme nous sommes accoutumés, si ce n'est asservis, à recevoir chez nous l'énergie sous diverses espèces, ainsi trouverons-nous fort simple d'y obtenir ou d'y recevoir ces variations ou oscillations très rapides dont les organes de nos sens qui les cueillent et qui les intègrent font tout ce que nous savons. Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile.

La Musique, entre tous les arts, est le plus près d'être transposé dans le mode moderne. Sa nature et la place qu'elle tient dans le monde la désignent pour être modifiée la première dans ses formules de distribution, de reproduction et même de production. Elle est de tous les arts le plus demandé, le plus mêlé à l'existence sociale, le plus proche de la vie dont elle anime, accompagne ou imite le fonctionnement organique. Qu'il s'agisse de la marche ou de la parole, de l'attente ou de l'action, du régime ou des surprises de notre durée, elle sait en ravir, en combiner, en transfigurer les allures et les valeurs sensibles. Elle nous tisse un temps de fausse vie en effleurant les touches de la vraie. On s'accoutume à elle, on s'y adonne aussi délicieusement qu'aux substances justes, puissantes et subtiles que vantait Thomas de Quincey. Comme elle s'en prend directement à la mécanique affective dont elle joue et qu'elle manœuvre à son gré, elle est universelle par essence ; elle charme, elle fait danser sur toute la terre. Telle que la science, elle devient besoin et denrée internationaux. Cette circonstance, jointe aux récents progrès dans les moyens de transmission, suggérait deux problèmes techniques :

- I. – Faire entendre en tout point du globe, dans l'instant même, une œuvre musicale exécutée n'importe où.
- II – En tout point du globe, et à tout moment, restituer à volonté une œuvre musicale.

Ces problèmes sont résolus. Les solutions se font chaque jour plus parfaites. Nous sommes encore assez loin d'avoir apprivoisé à ce point les phénomènes visibles. La couleur et le relief sont encore assez rebelles. Un soleil qui se couche sur le Pacifique, un Titien qui est à Madrid ne viennent pas encore se peindre sur le mur de notre chambre aussi fortement et trompeusement que nous y recevons une symphonie.

Cela se fera. Peut-être fera-t-on mieux encore, et saura-t-on nous faire voir quelque chose de ce qui est au fond de la mer. Mais quant à l'univers de l'ouïe, les sons, les bruits, les voix, les timbres nous appartiennent désormais. Nous les évoquons quand et où il nous plaît. Naguère, nous ne pouvions jouir de la musique à notre heure même, et selon notre humeur. Notre jouissance devait s'accommoder d'une occasion, d'un lieu, d'une date et d'un programme. Que de coïncidences fallait-il ! C'en est fait à présent d'une servitude si contraire au plaisir, et par là si contraire à la plus exquise intelligence des œuvres. Pouvoir choisir le moment d'une jouissance, la pouvoir goûter quand elle est non seulement désirable par l'esprit, mais exigée et comme déjà ébauchée par l'âme et par l'être, c'est offrir les plus grandes chances aux intentions du compositeur, car c'est permettre à ses créatures de revivre dans un milieu vivant assez peu différent de celui de leur création. Le travail de l'artiste musicien, auteur ou virtuose, trouve dans la musique enregistrée la condition essentielle du rendement esthétique le plus haut.

Il me souvient ici d'une féerie que j'ai vue enfant dans un théâtre étranger. Ou que je crois d'avoir vue. Dans le palais de l'Enchanteur, les meubles parlaient, chantaient, prenaient à l'action une part poétique et narquoise. Une porte qui s'ouvrait sonnait une grêle ou pompeuse fanfare. On ne s'asseyait sur un pouf, que le pouf accablé ne gémit quelque politesse. Chaque chose effleurée exhalait une mélodie.

J'espère bien que nous n'allons point à cet excès de sonore magie. Déjà l'on ne peut plus manger ni boire dans un café sans être troublés de concerts. Mais il sera merveilleusement doux de pouvoir changer à son gré une heure vide, une éternelle soirée, un dimanche infini, en prestiges, en tendresses, en mouvements spirituels. Il est de maussades journées ; il est des personnes fort seules, et il n'en manque point que l'âge ou l'infirmité enferment avec elles-mêmes qu'elles ne connaissent que trop. Ces vaines et tristes durées, et ces êtres voués aux bâillements et aux mornes pensées, les voici maintenant en possession d'orner ou de passionner leur vacance.

Tels sont les premiers fruits que nous propose l'intimité nouvelle de la Musique avec la Physique, dont l'alliance immémoriale nous avait déjà tant donné. On en verra bien d'autres.

# Image, réalité et cinéma

À propos de Serge Daney, "La Maison cinéma et le monde, tome 4. Le Moment « Trafic » (1991-1992)", P.O.L., 2015, 288 p., 18 euros.

**Dans ses derniers textes, Serge Daney pointe la naissance d'un nouvel ordre audiovisuel qui n'enregistre plus la réalité et ne renvoie plus qu'à lui-même.**

Ce quatrième recueil de la série *La Maison cinéma et le monde* rassemble les textes de Serge Daney publiés à la fin de sa vie, entre la création de la revue *Trafic* (décembre 1991) et sa mort à l'âge de 48 ans en juin 1992. On y retrouve ses derniers écrits pour *Libération*, ses articles pour *Trafic* et une série d'entretiens qu'il accorde à *Esprit*, à *Art press*, aux *Inrockuptibles*, au *Monde* et à *24 images* (ainsi que quelques textes publiés dans les années 1980). À l'époque, ayant contracté le sida, l'auteur se sait condamné : il développe avec d'autant plus de vigueur sa critique du monde de la communication et sa réflexion sur ce qui malgré tout reste encore du cinéma. Il s'agit pour lui de penser un mode de résistance, une nouvelle façon de « vivre avec les images » (p. 23) : en découle la création d'une revue où l'écriture met en forme la mémoire du cinéphile et conserve son expérience du monde pour mieux s'interroger sur la spécificité du contemporain.

## Que reste-t-il du cinéma ?

L'opposition entre le cinéma et ce que Daney appelle le « visuel », ce nouveau type d'images introduit par la télévision et la publicité, est le thème central des derniers textes. Fidèle jusqu'au bout à l'idée d'André Bazin selon laquelle l'essence du cinéma consiste en l'enregistrement de la réalité, il nomme visuel toute image où l'artifice tend à effacer l'enregistrement. Avec un regard de cinéphile, il analyse ainsi la télévision et la publicité pour en retour saisir la dépravation d'un certain cinéma par le visuel. À la télévision, le visuel est accusé de refouler le réel au profit « d'une grande signalétique » où la réalité sociale et politique se résume aux clichés de la communication. Ainsi à propos de la guerre en Irak à la télévision : **Étrange prise de conscience que la guerre obéirait aux mêmes lois du spectacle et de la publicité qu'un jeu vidéo ou qu'un salon militaire.** (p. 147)

L'image ne signifie plus autre chose qu'elle-même, ici la performance militaire de la technique occidentale. Dans le visuel, on dépouille le réel de toute altérité : pour que l'image soit sans reste, on va même jusqu'à écrire dessus. On ne voit rien à la télévision, puisqu'y priment la parole et l'écrit. Ce « nouvel ordre audiovisuel » (p. 90) produit des films contaminés par la logique publicitaire de l'image ; pour Daney, c'est le stade de « l'après-cinéma » qu'il diagnostique dans quelques films symptomatiques.

Parmi d'autres, deux grands succès commerciaux sont la cible récurrente de ses colères. Dans *Le Grand Bleu* (1988) et son image d'une mer de publicité pour lessive, il relève que la plongée du héros exprime la pauvreté de l'expérience individuelle contemporaine (« Il monte et il descend : c'est la masturbation de l'être », p. 214) tout en refoulant le monde humain au profit d'un « retour de la mythologie » (mythe de la nature sans l'humain, p. 224). *L'Amant* (1992) est également selon lui le comble d'un cinéma de part en part contaminé par le visuel : une suite d'images indépendantes les unes des autres, une suite de clichés que le spectateur est invité à valider un par un (comme du déjà-vu, on est dans le monde tautologique de l'imagerie publicitaire, p. 156 sq.).

Qu'est-ce qu'est (était) le cinéma ? se demande Daney tout au long de ces derniers textes. Il a été la mémoire du siècle (p. 40), la télévision, elle, ne voit rien et est sans mémoire : le cinéma a su voir les camps d'extermination, la télévision n'a donné aucune image à la hauteur d'un événement tel que l'effondrement du communisme (p. 214). Le cinéma prend le temps de voir les choses, la télévision ne fait que confirmer l'imagerie commune, telle « la peinture humanitaire » qu'elle donne des réfugiés kurdes (« "folklorisation" croissante de l'autre », p. 57). Le cinéma enregistre le monde, permet une prise de distance et construit une durée qui favorise la réflexion. Avec le cinéma on prend le temps de voir et tout grand film se développe aussi autour de ce qu'on ne voit pas – c'est la théorie du hors-champ : **Entre ce qu'on hallucine, ce qu'on veut voir, ce qu'on voit vraiment et ce qu'on ne voit pas, le « jeu » est infini – et là on touche à la partie la plus intime du cinéma.** (p. 31)

Mais que reste-t-il du cinéma ? Selon Daney, subsiste Godard, l'ami, mélancolique historien de son art : « puisque que le cinéma n'a pas racheté le monde, il ne reste qu'à solder les comptes du cinéma et mont(r)er ce qui a été vu, pas vu, mal vu » (p. 81). Il reste aussi des auteurs singuliers, des solitaires, particulièrement ceux qui, réactualisant la tradition du cinéma burlesque, jouent avec leur propre corps comme « Dubroux, Moretti, Monteiro » (p. 231) [1]. À force de scruter le monde du visuel, Daney y trouve quelquefois ce que le cinéma, selon lui moribond, n'est plus capable de faire. Ainsi ce clip de Michael Jackson, *Black and White*, dans lequel un chanteur s'offre à voir comme un continuum « d'une espèce humaine devenue un défilé hilaire de types ethniques s'auto-engendrant les uns les autres » (p. 86), autrement dit le rêve américain subsumé sous le devenir-monde d'une star narcissiste (là où le cinéma américain était capable d'offrir une vision collective de ce mythe). Ou encore les publicités de Benetton qui créent le scandale quand le cinéma, lui, ne choque plus personne (Daney se rappelle des scandales de *Salò ou les 120 Journées de Sodome* de Pasolini et de *Hitler un film d'Allemagne* de Syberberg dans les années 1970, p. 219).

## Le cinéma comme réservoir d'expériences et individualisme contemporain

Selon Bazin, le cinéma serait « une ouverture impure au monde » (un art impur, car essentiellement enregistrement du réel, p. 10). Autrement dit, le cinéma est un façon de voir le monde, d'en faire l'expérience : **C'est quand même dans les images qu'on voit l'essentiel du monde. Si on ne voyait que la partie de notre expérience réelle, on n'irait pas loin. (p. 44)**

Le cinéma américain a été un grand pourvoyeur d'expériences de toute sorte, ce qui mène à une situation « ridicule » : **Une partie de l'expérience humaine, plutôt américaine, fait partie de notre culture au sens fort des choses et des choses qui se passent très près de nous n'ont jamais eu droit de cité. (p. 42)**

Que ce soit la banlieue ou la paysannerie en déclin, toute une part de la réalité française n'est pas visible à l'écran. Du moins au cinéma, car la télévision regorge de clichés sur des réalités en vérité méconnues : pire, elle offre au spectateur une « expérience type » (p. 18), l'expérience factice des *reality shows*. Il s'agit rien de moins que la création « d'un vrai marché de l'individu » dans lequel on divise les masses en petites unités, « ce nouveau "héros" de notre temps : de plus en plus personnalisé, badgé, épinglé, c'est-à-dire réduit au folklore criard de sa petite différence. » (p. 151). La télévision tend ainsi à faire disparaître l'expérience humaine, qui est d'abord et avant tout une expérience de l'autre. Pour résister, il faut alors « mettre en circulation de petits blocs d'expérience écrits » (p. 18) qui se ressource sans cesse à ce réservoir d'expériences qu'est et a été le cinéma.

## Critiquer la télévision a-t-il un sens ?

En effet, pour résister à l'emprise du visuel, il faut penser à nouveau l'activité critique. Après une carrière de critique au jour le jour dans *Libération*, Daney souhaite une revue déconnectée du fil de l'actualité ; une revue fidèle à sa passion de toujours, la cinéphilie, ce « conservatoire bavard du cinéma » propre à la France et dont il faut être fier (p. 27). Dans le projet de *Trafic* et ses premiers textes écrits pour la revue, Daney revient en permanence sur l'état de la critique cinématographique et sur son propre parcours. Il s'agit de prendre le temps d'écrire, de ne pas se laisser écraser par le rythme de plus en plus rapide de sortie des films ; d'un autre côté, il ne faut pas non plus contribuer à la muséification du cinéma (une célébration du cinéma « culturel » sans prise de position personnelle).

Une question taraude Daney : la pertinence de la critique de la télévision qu'il a pratiquée jusqu'à lors ; amer, il constate que la télévision est un « trou noir » (p. 105), que ses écrits sur elle n'intéresse personne, qu'il n'y a aucun retour. « Regarder la télévision, c'est faire les poubelles, en trouvant d'ailleurs des trésors » (p. 31) ; la télévision est l'inconscient de la société, elle en est un « sondage permanent et matérialisé » (p. 106). L'objet est en soi intéressant, mais à quoi bon ? se demande-t-il. Rétrospectivement, Daney relie sa tentative de critique télévisuelle à deux postures envers la culture de masse des années 1970, celles de Barthes et de Godard, deux types de perversion, « perversion du sémiologue, perversion du moraliste » (p. 104) [2]. Pourquoi une perversion ? Voici la réponse quelque peu expéditive et désabusée : « Ce n'est pas bien de faire le petit malin avec des objets faits pour êtres jetés » (p. 197). Mais sauf à se résigner à excepter l'ordre du monde tel qu'il est, peut-on dire que la critique de tels objets soit vaine ?

Malgré tout, bien qu'il ait décidé que la critique de la télévision n'a pas de sens, les derniers textes regorgent d'analyses sur le visuel. Leur intérêt tient pour beaucoup à cette pensée en action qui doute de ce qu'elle fait, lance ses oukases contre un certain cinéma et revient en permanence sur son parcours. Daney sait qu'il va mourir et que meurt avec lui un certain type de critique. Il se met en scène comme le dernier des « cinéphiles », avec sa passion, sa drôlerie et son sens de la formule, sa mauvaise foi et sa perspicacité de moraliste. À l'heure d'une certaine normalisation du champ universitaire des études cinématographiques, la lecture de cette autre pensée du cinéma nous rappelle toute la vigueur d'une pratique *engagée* de la critique cinématographique. Et nous offre un profond témoignage des derniers feux d'une aventure intellectuelle amorcée après-guerre à la suite d'André Bazin et autour des *Cahiers du cinéma*.

Vincent Jacques

## Visuel et image

Le « visuel » ainsi désigné, ce sont les images qui servent avant tout à une communication à sens unique, notamment à vendre ou à persuader. C'est aussi l'image qui vient recouvrir l'image : ainsi le visage en gros plan des chanteurs américains, le casque sur les oreilles, les yeux fermés devant un micro, fredonnant un morceau afin de récolter des fonds pour les populations africaines affamées. « Le visuel, c'est l'image des chanteurs à la place des enfants, l'image qui vient à la place d'une autre qu'on ne veut plus voir (...) Les caméras sont partout, on peut filmer aujourd'hui la mort en gros plan, et c'est dégoûtant parce qu'évidemment ça ne donne rien, c'est un mauvais spectacle. »