

# *Ces images qui nous regardent, parfois...*

Jean-Michel Bertrand

*« Il y a le visible et l'invisible. Si vous ne filmez que le visible, c'est un téléfilm que vous faites. »*

Jean-Luc Godard

*« J'étais dans le fond d'un vieux parc... seul, très attentif au moindre éclat, au moindre souffle, au moindre parfum et, je ne m'en étonnais pas, car en moi s'élevait une lointaine image, de ce que mes sens percevaient comme si déjà ils l'avaient perçu. Je revoyais un souvenir de ce que jamais n'avaient vu mes yeux. »*

Henri Bosco, *Un rameau de la nuit*.

De l'image l'on pense tout connaître. Non parce que l'on en connaîtrait quelque chose (ses propriétés, ses modes d'organisation et de fonctionnement, ses effets) mais parce que, à l'évidence du visible qui tombe, littéralement sous le sens, s'ajoute leur extrême présence dans notre quotidien, au point que nombre d'observateurs ou de journalistes ont cru

pouvoir qualifier notre civilisation de « civilisation de l'image »<sup>1</sup>. Mais de quoi parle-t-on, aujourd'hui, lorsque l'on parle d'image au singulier ? Si la notion est polysémique, l'usage majoritaire du terme s'est spectaculairement déplacé pour désigner de manière bien étroite et limitée, l'image publicitaire et plus encore, les attributs et traits de caractère d'individus influents ou en situation d'exercer un pouvoir. Qu'il s'agisse du président de la République, d'un ministre démissionnaire et moralement coupable, d'un footballeur vendant son nom, les instituts de sondages, curieusement relayés par la presse – qui adoptant cette façon de voir chausse des lunettes bien étroites et de peu de portée – ne cessent de mesurer et de commenter et donc de construire ou déconstruire l'image de marque des hommes et femmes publics. L'image mesurée à l'aune des avantages qu'elle est susceptible de générer devient une marchandise échangeable et constitue un capital qu'il convient de gérer : « Je veux développer mon image » clame haut et fort celle qui doit tout aux médias et à la mutation de l'information en un spectacle permanent. Acception pauvre, ou du moins étonnamment restreinte du terme d'image, puisqu'il s'agit avant tout de repérer des représentations, des qualificatifs ou des traits distinctifs qui se disent en mots et adjectifs (ou en « chiffres » qui témoignent de l'emprise des modèles de pensée néo-libéraux) et nourrissent moins l'imagination que la disposition ou les affects de l'opinion.

Qu'il semble loin alors le temps où l'enjeu de la réflexion sur l'image passait par la phénoménologie et sa capacité à réfléchir sur les sens, les conditions de la visibilité et de l'apparaître, ou par une réflexion sur la peinture, ou encore, par le cinéma et les aphorismes godardien (« Pas une image juste, juste une image », « Le cinéma, 24 fois la vérité par seconde) lesquels visaient à qualifier l'acte de voir, le point de vue du spectateur, un lien entre éthique et esthétique (la recherche de la bonne distance ou, différemment, de l'instant

décisif : obsession des grands photographes). L'appauvrissement de la pensée de l'image est corrélatif de la construction d'un sujet assujéti ou placé dans une position d'usager ou de consommateur face à une image dont la finalité est d'épater pour vendre. L'image alors ne vaut que par une esthétique codifiée et vaguement académique et sa capacité à vendre ou à faire croire à son importance, généralement largement surestimée.

Aussi, afin d'appréhender ce qui fait la puissance des images, il n'est pas inutile d'élargir son champ de vision afin de tenter de saisir leur rôle primordial dans la construction de notre rapport au monde et de notre identité et de saisir par là certaines des propriétés de l'imaginaire. Nous avons la conviction que bien des études relatives à la publicité ou aux réputations des hommes publics gagneraient en pertinence et consistance si elles ne se limitaient pas à la reconnaissance de quelques effets et surtout, si elles s'engageaient dans une compréhension fine des relations que l'on peut nouer avec ces images qui, à leur façon nous regardent, nous donnent à voir ou bien, tout autrement, nous envahissent, nous fascinent et parfois, nous indiffèrent ou nous révoltent, comme peuvent nous révolter toute forme de gâchis et de médiocrité.

Élargir le spectre ou le champ de vision permettra d'abord de saisir l'image dans sa triple réalité et de réfléchir à ce qui se joue dans chacune des dimensions et acceptions du terme. Car l'image c'est d'abord et de manière essentielle ce que je vois quand je vois le monde dont mon œil puis mon cerveau se forment une image et la question sera alors de déterminer la nature et la consistance de ce lien perceptif et visuel du corps au monde. L'image c'est ensuite, dans un sens plus usuel, la reproduction et la re-présentation d'une figure ou d'un objet et c'est enfin, de manière plus métaphorique ce que donne à voir mon imagination.

## Un rapport au monde : le double chiasme

L'image que nous nous avons du monde semble être une image, neutre, égale pour tous et capable de nous proposer une vision objective de ce dehors que j'habite en sujet conscient plein et autonome. Mais cette évidence se dissout sous l'effet conjoint du savoir, qu'il s'agisse du savoir « scientifique » des spécialistes de la vision mais aussi de la phénoménologie qui se propose d'interroger le rapport vécu, voire préreflexif au monde dont la science classique ne saurait rendre compte<sup>2</sup>. Ainsi, le regard que nous portons sur le monde n'apparaît nullement comme celui d'un sujet passif plongé dans un monde objectif qui se laisserait cartographier selon les principes d'une géométrie euclidienne. L'exercice du regard ne mobilise pas seulement le sens de la vue ou de la mémoire, mais aussi souligne Maurice Merleau-Ponty, celui du toucher. Le monde vu est aussi un monde touché par le regard et la vision n'est pas seulement optique mais « haptique ». Autrement dit, comme l'ont souligné nombre de théoriciens de l'art et, bien évidemment d'artistes, le regard est palpation des choses, enveloppement, attention à la matière du monde. Ce monde peut donc être doublement touché par mon corps défini par sa mobilité. Ce qu'il importe de souligner et qui fonde l'originalité et la valeur de la pensée de Merleau-Ponty c'est ce à quoi la mise en exergue de la réversibilité du toucher et du regard, le double chiasme voyant/vu et touchant/touché donne naissance : un entre deux entre l'homme et le monde qui est au sens littéral métaphysique (de l'Être). Concrètement, l'homme est un voyant, mais ce voyant est aussi vu et visible par un autre que lui ; il est apte à toucher et à être touché. Cette réversibilité (« Mon corps modèle les choses et les choses modèlent mon corps ») désignée par le concept de chiasme<sup>3</sup> souligne le fait qu'entre l'expérience du monde et le monde, il y a entrelacs, c'est-à-dire que

mon éprouve intérieure, sensible, intime du monde pénètre le monde intelligible (qui cesse donc d'être totalement extérieur) alors même que le dehors du monde est en moi. Le chiasme permet de penser l'inséparabilité (et l'écart) de l'homme et du monde et de fonder le concept de « chair » pour désigner cette relation d'échanges et de contacts. La chair est plus que le ressenti de stimuli. Elle témoigne de l'existence d'un réseau de sensations et perceptions qui fait sentir le vivant. La chair met en rapport le corps et le monde de sorte que le corps est « ramification » du monde et le monde « ramification » du corps : l'un et l'autre se prolongeant l'un dans l'autre dans une vibration réciproque. La chair est le tissu invisible mais sensible et présent où se constitue l'expérience du monde.

L'approche phénoménologique s'oppose évidemment au cartésianisme pour lequel l'étendue ou l'espace sont avant tout affaire de géométrie (d'où le primat du dessin sur la peinture) et le sujet du regard un sujet localisé, sans épaisseur ni corps actif. Pour le sujet cartésien, l'espace ou un objet donné relèvent d'une connaissance donnée par l'esprit ou l'entendement comme l'illustre l'exemple du morceau de cire évoqué dans la seconde *Méditation métaphysique* : « Or quelle est cette cire qui ne peut être conçue que par l'entendement ou l'esprit ? Certes c'est la même que je vois, que je touche, que j'imagine, la même que je connaissais dès le commencement. Mais ce qui est à remarquer, sa perception, ou bien l'action par laquelle on l'aperçoit n'est point une vision, ni un attouchement, ni une imagination, et ne l'a jamais été, quoiqu'il semblât ainsi auparavant, mais seulement une inspection de l'esprit, laquelle peut être imparfaite et confuse, comme elle était auparavant, ou bien claire et distincte, comme elle est à présent, selon que mon attention se porte plus ou moins aux choses qui sont en elle et dont elle est composée (...) Je juge et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui

réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux »<sup>4</sup>.

L'auteur étaye sa démonstration en soulignant que la forme, l'odeur, l'apparence sensible, l'image de la cire sont susceptibles de modifications alors que le morceau demeure de la cire, quel qu'en soit l'état. Cette permanence ne peut être que conceptuelle et passe par la nomination ou la connaissance scientifique de la matière elle-même : « Il faudra, par le raisonnement, dégager les éléments constitutifs qui se retrouvent à l'identique dans tous les états de la cire et dans tous les morceaux de cire ». Deux visions opposées de l'image et de la connaissance s'opposent donc : l'une discrédite l'activité des sens, réduit le champ de la connaissance à ce qui est « mathématisable » et cherche l'essence sous le masque trompeur de l'apparence, l'autre sans dénier à la science son approche spécifique mais circonscrite (« La science manipule les choses et renonce à les habiter »), privilégie dans le prolongement de la démarche kantienne une interrogation sur le phénomène et ses conditions d'apparition tout en considérant que l'expérience vécue est aussi, mais autrement, objet et source de connaissances.

## Peinture et voyance

L'approche explorée par Merleau-Ponty a pour conséquence de donner au visible et au sensible une épaisseur qui rejaillit sur la question de l'image et plus précisément encore de la peinture. En effet, si le monde résonne en chacun de nous et si le corps peut restituer au monde cette résonance, la peinture et l'art constituent les « moyens » privilégiés de cette restitution dans la mesure où le peintre se fait voyant. Voir et surtout regarder le monde. Contempler, dans le silence que réclame, par exemple Cézanne, n'est pas si simple et si fréquent qu'on le croit. Sur ce point, la phénoménologie peut sans difficulté rejoindre Bergson qui souligne le caractère

essentiellement pratique et fonctionnel de nos rapports ordinaires au monde. Lorsque l'on regarde le monde dans le but d'agir, c'est la prise d'information sélective qui est privilégiée, de telle sorte que la vision que l'on en a demeure partielle, biaisée et inattentive. Ainsi, par exemple, le grimpeur qui regarde la Sainte Victoire pour y repérer une voie ne sera nullement attentif aux reflets des couleurs, au jeu et aux vibrations de la lumière, à l'apparaître de la falaise. Son attention sera mobilisée par la recherche de prises, le repérage des dangers que recèle la paroi. Alors que voir c'est prendre tout le temps de saisir des forces (peindre un arbre non comme un objet statique mais comme un être vivant en devenir), de s'installer dans le cœur des choses, dans l'événement de l'œuvre.

L'art, le tableau, nous apprennent à voir en nous ouvrant sur un monde qui jusque là nous était inaccessible, ce que Paul Klee a exprimé magnifiquement par cette formule : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » Mais être voyant, ce n'est pas simplement mieux voir ou voir plus attentivement. Le peintre, en son œuvre, témoigne à la fois de l'insertion du corps sensible dans le monde et du caractère sensible du monde pour le corps. En d'autres termes, comme l'écrit Merleau-Ponty, « puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles »<sup>5</sup>.

C'est toute une saisie de la peinture, en laquelle se rejoignent nombre de critiques, de théoriciens et de peintres qui vient s'affirmer là. Une saisie et une conception dont il faut tirer quelques conséquences. La première concerne la relation au monde, la seconde a trait à la nature de l'œuvre et sa dimension de représentation ou tout autrement à son mode de présence.

Le premier point, déjà esquissé, concerne qui dans la peinture relève d'une propédeutique du regard qui fait de l'invisible la profondeur charnelle du visible. C'est en ce sens que les

images nous regardent tout en informant notre vision. Et comment mieux exprimer cette idée que ne l'a fait Marcel Proust dans *La Recherche* : « Dès lors j'admirai moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance. Il y eut un temps où on reconnaissait bien les choses quand c'était Fromentin qui les peignait et où on ne les reconnaissait plus quand c'était Renoir. Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIX<sup>e</sup>, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnu, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui le premier jour nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé »<sup>6</sup>.

Proust souligne la dimension transitive de la peinture, même s'il lui accorde la première place en renversant les termes de la relation (ici le tableau n'est pas seulement « image » du monde) en faisant de notre monde un monde révélé par la puissance du tableau. Le monde devient alors « à l'image de »... ce qui n'était pas, préalablement reconnu comme image mais comme une œuvre informe (« tout excepté une forêt ») !

Il ne faudrait pas croire pour autant qu'une

peinture n'est, finalement, qu'une image possible de son objet et ignorer cette étrange vérité : si le tableau est tel, c'est qu'il ne peut être considéré comme une image ou un objet. Même lorsqu'il s'agit de peindre un portrait et de travailler la ressemblance – ou de tenter de parvenir, comme le propose Francis Bacon, à la ressemblance sans les moyens de la ressemblance – ce n'est pas l'image qui fait « tenir » l'œuvre et lui donne sa dimension artistique. C'est cette différence essentielle entre l'œuvre peinte et l'image ou l'imagerie qui permet, par exemple, de différencier le pictural et le « pittoresque », cette rhétorique du paysage qui permet d'accéder au spectacle en transformant le monde en une image certes composée, mais surtout reconnue.

Certes, l'image, parfois délivre des informations, mais l'art du peintre ne tient pas à l'imitation du modèle. Même lorsque la commande ou le genre impose le « motif » ou le sujet à peindre, le tableau ne saurait se résumer à un ensemble de signes « codifiant » de manière esthétique (jolie, agréable, plaisante ?) son sujet. Car il est aussi fait de formes, de rythmes, de rapports de couleurs, de lignes, de surfaces et de figures, de telle sorte qu'un chapeau peint, qu'un toit de maison sont aussi du noir et du rouge : « Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche... » précise Élie Faure à propos de Velasquez dans un long écrit cité dans l'incipit de *Pierrot le fou*. Ce que peint Velasquez peut bien offrir une image ressemblante fondée sur l'analogie, mais ce qu'il importe de voir c'est que seule cette image, cette part du tableau est l'*analogon* de l'objet. L'image, mais pas la matière picturale qui participe à l'événement de l'apparaître<sup>7</sup>. L'on comprendra alors que la perception que suppose le tableau (celle qui sait l'œuvre « dans le geste spécifique qui la fonde ») est

radicalement distincte de la perception « naturelle » et surtout imageante. Ce qui fait la force de la peinture, de la sculpture c'est cette capacité à saisir le monde dans son apparaître, c'est-à-dire dans son écart avec celui constitué quotidiennement dans nos usages. Non parce que ce monde « originaire » serait alors plus vrai mais parce qu'il est plus riche : riche des forces qui le traversent, de l'ambiguïté et de la multiplicité du visible. Ce serait ne rien saisir de la peinture que de la considérer comme utilisant des surfaces colorées n'ayant d'autres liaisons entre elles que celles qui lui permettraient de « signifier » le sujet ou l'objet représenté en omettant les puissances du regard qu'elle suppose et convoque.

Que l'œuvre peinte ne soit pas seulement « image » ne signifie d'ailleurs nullement qu'elle ne le devienne pas, hélas, un jour. Car, à l'ère de « la reproduction » technique, sur de multiples supports et dans n'importe quel format, le sort des œuvres est de « déchoir » en image : timbres, couvercles de boîtes de chocolat, photographies, sites internet, vont faire circuler des reproductions qui seront autant d'évocations d'un « gimmick » visuel privé de vie, à tel point qu'il peut être ensuite difficile de regarder un tableau de Watteau ou un Vermeer (imagerie usée jusqu'à la corde), sauf si l'on sait effacer en soi le cliché auquel toute reproduction et perte d'aura donne naissance.

### L'efficace de l'image

C'est à ce type d'images qui participent à un commerce généralisé et « monopolisent » l'attention que l'approche sémiologique, sous ses airs de science formalisée, semble adaptée, alors qu'elle échoue à appréhender l'art qui, de fait, révèle ses limites : elle postule une universalité de méthode et de « lecture » qui néglige la matérialité de la peinture, transforme la toile en un objet, l'esthétique en un code, les formes en signes et le style en

un vouloir dire. Au fond la sémiologie peut offrir des ressources lorsqu'elle s'intéresse à des images qui « communiquent » et sont organisées pour signifier ou « vendre », parce qu'elle peut alors isoler et identifier des signes commutables ou interchangeable dont la combinaison définit le contenu ou le « concept » qu'il s'agit d'illustrer. Lorsque l'image se fait message, ses éléments sont subordonnés à un vouloir dire qui vise à cristalliser ou produire admiration et croyance. Et c'est ce fameux pouvoir des images qui explique la place qu'elles ont pu jouer dans les formes d'expression de la propagande, qu'il s'agisse de « propagande » religieuse, politique et, désormais commerciale. Dans un livre (trop peu lu aujourd'hui) intitulé *Voyage en Italie*, Taine décrit l'opposition entre la culture protestante, le primat donné à la lecture « raisonnable » du Livre et le catholicisme de la post Réforme, marqué par la pensée des Jésuites, la puissance de la vue et des images et ce qui s'est ultérieurement appelé style baroque : « Mais pour relâcher un frein, il fallait en serrer un autre. Contre le dérèglement des instincts à demi-déchainés, le protestant avait trouvé une digue dans l'éveil de la conscience, l'appel à la raison, le développement de l'action ordonnée et laborieuse. Le jésuite en chercha une dans la direction méthodique et mécanique de l'imagination. C'est là son coup de génie ; il a découvert dans la nature humaine une couche inconnue et profonde qui sert de support à toutes les autres et qui, une fois inclinée, communique son inclinaison au reste, en sorte que, dorénavant, tout roule sur la pente ainsi pratiquée. Notre fond intime n'est pas la raison ou le raisonnement mais les images. Les figures sensibles des choses, une fois transportées dans notre cerveau, s'y ordonnent, s'y répètent, s'y enfoncent avec des affinités et des adhérences involontaires ; quand ensuite nous agissons, c'est dans le sens et par l'impulsion des forces ainsi produites, et notre volonté sort tout entière, comme une végétation visible, des semences

invisibles que la fermentation intérieure a fait germer sans notre concours. Quiconque est maître de la cave obscure où l'opération s'accomplit est maître de l'homme »<sup>8</sup>.

Taine souligne, décrit, devine le pouvoir des images (églises, statues, peintures, stucs, décors), sans toujours nommer explicitement d'où elles peuvent tirer ce pouvoir. Parmi les différents facteurs qui méritent d'être soulignés, nous pouvons en retenir trois : la parenté ou la proximité entre les images et les rêves (manifestation du désir et de l'inconscient), l'opération qui consiste à confondre le signe et la chose et les espaces d'identification et de jeux projectifs qu'elles permettent.

En effet, les images comme les rêves ne connaissent ni la négation (comment dire en images : « il n'est pas rentré dans cette pièce ? ») ni, par exemple, les complexités des modulations temporelles. De telle sorte que les images, dans leur présent ne relèvent pas d'une pensée logique, déductive et du principe de non-contradiction et semblent proches de la sphère du processus primaire qui prolonge en nous le stade monadique-fusionnel, et tend aux satisfactions hallucinatoires par la voie la plus courte »<sup>9</sup> ; un de ses traits distinctifs est de s'arrêter aux images, qui plaisent inconditionnellement et pour elles-mêmes, sans chercher plus loin une quelconque réalité. L'homologie entre les « langages du rêve », les figures associatives qui président à leurs développements et enchaînements (condensation, déplacement) et les rhétoriques de l'image (métaphore, métonymie) a été largement soulignée par les psychanalystes lacaniens et par Daniel Bougnoux dans *La communication par la bande*.

Cette efficacité des images, due à leur nature, est évidemment redoublée par le processus quasi animiste qui nous affecte face à une image fixe où quelqu'un semble s'adresser à nous, par exemple, par le biais d'un texte écrit. Ce que montrent tous les tests et post-tests qualitatifs c'est que la relation n'est pas

vécue comme médiante et artificielle. La réalité du dispositif est déniée et nous avons le sentiment que le personnage nous parle et s'adresse directement et effectivement à nous. Cette élisio n idéalisante témoigne d'un effacement de la distance entre représentant et représenté et d'une confusion entre le signe et la chose qui est au fondement de l'idolâtrie. Les religions monothéistes ont été confrontées à cette difficulté propre au régime et au statut de l'image, ce qui les a amenées à interdire l'image religieuse ou, comme l'a fait le christianisme lors des Conciles de Nicée puis de Trente – qui ont eu la particularité de fixer la doctrine relative au culte et à la représentation sacrée – de rappeler la nécessité de distinguer le divin de son image et de souligner que les signes représentatifs ne « contiennent » pas le représenté. L'image est présence, mais *in absentia* et la re-présentation religieuse est à la fois présentification de l'absent et autoreprésentation « instituant le sujet de regard dans l'affect et le sens »<sup>10</sup>.

Le troisième facteur qui mérite d'être interrogé lorsque l'on cherche à cerner les principes d'efficacité de l'image est celui qui lie l'imagination du regardant et le « monde », l'image regardée. Décors, personnages, actions, contexte et relation sont des supports possibles d'identification. De quoi s'agit-il ? Un sentiment de proximité qui abolit la distance ou l'exagère dans une fascination « esthétique ». Le piège que tend l'image publicitaire est de solliciter un mécanisme constitutif de l'identité (l'ensemble des identifications par lesquelles chacun passe, notamment dans son jeune âge) en surjouant une singularité esthétique. Et dans ce type d'image, le « code » est vraiment un code autonome, ajouté, sans rapport essentiel avec le sujet puisqu'il est ce qu'il y a de pire dans la notion de style : une certaine virtuosité, un maniérisme, un ensemble d'effets dépensés gratuitement, c'est-à-dire sans nécessité. Cette gratuité permet de faire passer ce qui dans le message est ouvertement intéressé

et en ce sens, permet à la part « esthétique » de dépasser le rôle de simple cosmétique, univers de « façade » ou de maquillage avec lequel elle a pourtant quelques affinités.

### La querelle des images ?

Ces images publicitaires ou ces images qui vendent et montrent sont bien souvent critiquées par les gens d'images (cinéastes, photographes) pour les raisons mêmes qui font leur efficacité ciblée. Ainsi, il leur est reproché de « montrer » c'est-à-dire de contrôler le regard et les interprétations qu'elles veulent produire, au lieu de donner à voir. Cette différence ne tient donc pas seulement au critère de générosité qu'elles affichent ou non, mais à des effets « d'inauthenticité » qu'elles induisent, au lien entre éthique et esthétique. Dans un très long texte, rageur et poétique, le cinéaste Wim Wenders déclare son enthousiasme pour les USA, synonymes de liberté, de cinéma, de rock et de grands paysages. Et puis, un jour, « après avoir pris New York pour l'Amérique » il regarde la télévision et dit avoir ainsi « appris à connaître l'Amérique. Des kilomètres de feuilleton, de champ-contrechamp, de publicité et dit-il de vulgarité. Ce que Wenders souligne dans des termes que l'on peut toujours contester mais qui rendent bien compte de son ressenti, c'est l'inauthenticité de ce flot d'images : « Ni dans les informations, ou ce qu'ils appelaient les informations, ni dans les shows, ni dans les séries, il n'y avait le moindre accord entre une réalité humainement compréhensible et transmissible et le produit qui apparaissait sur le verre dépoli. Toutes les images, sans exception, étaient réduites au plan de l'artifice et du calcul que je croyais tout au plus correspondre à la publicité et à la propagande... ». Si le rêve américain de Wenders se transforme en cauchemar, c'est que non seulement Wenders se sent capturé par des images qui désapprennent à voir, mais aussi parce que ces images fermées sur leur



monde proposent des représentations fausses, exagérées, codifiées et racoleuses de tout sentiment. Pire : il ne peut ensuite que constater que c'est en empruntant à ces grimaces que les américains finissent par s'exprimer : on pleure, on rit, on aime selon un modèle que la télévision distribue dans une chaîne ininterrompue d'images. Car ces images là ne fonctionnent jamais qu'en réseau, dans un système de liaisons qui fait sens, jusqu'à saturer ou bloquer toute imagination.

### **En guise de conclusion ?**

Ces chaînes d'images relèvent plus de l'imaginaire, individuel et social que de l'imagination. Dans l'un de ses films de réflexion, *Ici et Ailleurs*, Godard met l'accent sur cette notion de chaîne qui renvoie directement au montage (monter c'est confectionner une chaîne ou mettre l'accent sur des liaisons improbables et sur ce qui peut exister entre deux images). Godard qui a filmé des militants palestiniens en 1970, rentre en France et ne peut monter ces images et ces sons selon le schéma qu'il avait prévu. Il montre que ce schéma « révolutionnaire » aurait eu pour conséquence d'enrôler et de trahir les images. Il se met, alors, à les interroger, à dénoncer les mises en scène dont elles relèvent, les références qu'elles mobilisent (la déclamation, le théâtre révolutionnaire, l'emphase). Les contradictions éclatent quand les images lyriques ou de propagande, ce « visuel conforme », se trouvent confrontées à un terrible contrechamp : l'image silencieuse de cadavres : « tous les acteurs de ce film sont morts » précise-t-il. Dans sa lucidité de voyant, Godard défait la logique des formules toutes faites et énonce son point de vue : « ...Un système vague et compliqué, le monde entier, n'importe comment... N'importe quelle image fera partie d'un système vague et compliqué où le monde entier rentre et sort à chaque instant... Le monde entier, c'est trop pour une seule image ? Non

ce n'est pas trop répond le capitalisme international qui édifie sa fortune sur cette vérité : « Il n'y a plus d'images simples, seulement des gens simples que l'on forcera à rester simples, comme une image ! ». C'est ainsi que chacun de nous devient trop nombreux à l'intérieur de lui-même et pas assez à l'extérieur où nous sommes remplacés par des chaînes ininterrompues d'images, esclaves les unes des autres, chacune à sa place, comme chacun de nous est à sa place dans la chaîne des événements sur lesquels nous avons perdu tout pouvoir ».

Évidemment, ces mots sont prononcés en liaison avec des images et des sons qui leur font écho ou les contredisent et véhiculent en permanence des significations qui informent une façon de concevoir le monde. Quelles images ? Quels sons ? Mais ce genre de sons et d'images ne se raconte pas. Alors, il reste à chacun la possibilité de regarder et d'apprendre à voir, ne serait-ce que pour trouver sa place et la bonne distance (celle qui permet de jouer, ou de retrouver un peu de pouvoir ?) dans le système représentatif des images qui tentent d'informer notre rapport au monde.

C'est aussi cela qu'il convient de souligner : ce lien entre notre imagination créatrice ou reproductrice et nos façons d'agir et de penser. Parler de chaînes d'images, au-delà de la charge polémique, revient à insister sur les images (y compris celles qui naissent de phrases ou de clichés) comme ensemble ou systèmes non questionnés de représentations et contenus de pensées, de convictions, ou de croyances. La distance n'est jamais grande entre les images qui prétendent donner sens au monde et cet imaginaire individuel et institutionnel qui prend parfois le nom d'idéologie, une idéologie dont la force est de se rendre invisible au milieu d'images trop évidentes.

Jean-Michel Bertrand  
Professeur associé à l'IFM



1. Faut-il souligner que ce cliché de journaliste est un raccourci pauvre et n'a d'autre portée que de témoigner de l'abondance des images ? Rien de commun donc avec la présentation que Heidegger fait de la modernité dans son essai *Die Zeit des Weltbides*. Heidegger propose une interprétation du statut ontologique des images dans la modernité qu'il décrit comme caractérisé par un double mouvement par lequel l'homme devient sujet alors que le monde devient image, en tant qu'il est donné à un sujet dans la représentation.

2. Il est intéressant de noter que deux des grands projets de renouvellement de la philosophie au xx<sup>e</sup> siècle (celui de Husserl et de Bergson) ont comme préoccupation commune la nécessité de combler le hiatus entre, d'une part, la conscience et ses images et de l'autre le monde et ses « choses ».

3. Le chiasme est un concept importé de la littérature. Il désigne une figure de style consistant à croiser des termes ou des syntagmes. Par exemple : « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses » (Malherbe).

4. Descartes, *Méditations métaphysiques*, seconde méditation (1641), Paris, Hatier, p. 37-39, § 13-14.

5. Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, p. 21.

6. Proust, Marcel, *Du côté de Guermantes*, t. 3, Paris, Gallimard.

7. Cf. Maldiney, Henri, chap. « L'efficace du vide dans l'art », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.

8. Taine, Hippolyte, *Voyage en Italie*, t. 2, p. 252 et 253, *Le regard littéraire*, Paris, Éd. Complexe, 1990.

9. Bognoux, Daniel, *La communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1998.

10. Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Gloses, Paris, Seuil, 1993, p. 14.