

Migrations d'images

Anne Surgers et Vincent Amiel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/989>

DOI : [10.4000/doublejeu.989](https://doi.org/10.4000/doublejeu.989)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 7-12

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Anne Surgers et Vincent Amiel, « Migrations d'images », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 21 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/989> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.989>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

MIGRATIONS D'IMAGES

Évidemment, les images voyagent. D'un siècle à l'autre, d'une civilisation à une autre, on retrouve un geste, une posture, on reconnaît un groupe, une inscription dans le cadre. Des scènes se font écho, reconnues par tous, dans un tableau, à l'angle d'un chapiteau, sur la boucle d'un ceinturon... Non seulement certains motifs, ou certains rôles sont les mêmes : la mort, l'extase, une mère, un amant, mais ce qui importe surtout, pour que ces motifs apparaissent, c'est que les regards, qui forment l'image, qui distribuent les rôles, soient aussi des regards semblables, ou approchants. Ce sont ces regards qui voyagent, qui s'échangent. Ce sont eux, à travers la migration des images, qui établissent des passerelles entre les pays et les âges. Un visage levé vers le ciel, une façon de poser le pied, les bras qui enveloppent la dépouille d'un fils assassiné, autant de gestes inventés par la vision d'une époque, et qui se sont transmis, comme se sont transmises la notion de paysage ou la pratique de la perspective. « Le monde ne possède pas d'images propres qu'il suffirait de lui arracher. Les images naissent d'un regard en quête d'un point de vue nouveau et personnel. Elles sont les images de celui qui promène son regard sur le monde », écrit Hans Belting¹. Ce qui se transmet d'une culture à l'autre, c'est l'expérience de regards – dont certains, au milieu de bien des différences, établissent une communauté. Mais celle-ci est elle-même affaire de glissements, de réutilisations, de recyclages.

Les images ne se transmettent pas à l'identique (et si elles le faisaient, leur identité même, dans des contextes différents, renverrait à des réalités décalées), ni comme représentations ni comme images. Mais ces transformations ne sont rien d'autre que leur histoire. Des spécialistes du Moyen Âge comme Hans Belting ou Jean-Claude Schmitt ont su montrer comment le passage d'une image à l'autre, d'un support à l'autre, était lié à la transmission d'une pensée, que Pierre Francastel appelait

1. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, J. B. Torrent (trad.), Paris, Gallimard (Le temps des images), 2004, p. 294.

« pensée figurative ». Cette pensée, intimement liée à la forme de l'image, est aussi, évidemment, en relation avec les structures de pensée et les repères intellectuels de l'époque : « L'analyse de l'image doit donc tenir compte, autant que des motifs iconographiques, des relations qui constituent sa structure et caractérisent les modes de figuration propres à une culture et une époque données »².

On pourrait ainsi établir une sorte de programme d'analyse des images et de leurs migrations, qui prendrait en compte, successivement :

- le média qui les porte ; ses capacités propres, autant que le contexte de réception dans lequel il trouve place ;
- leur support matériel, et les capacités technologiques qui lui sont liées ;
- l'œuvre à laquelle elles appartiennent ; un manuscrit enluminé, un retable, un film, au-delà de leur différence de support, ont une logique propre ;
- la scène, plus précisément encore, dans laquelle elles apparaissent ; c'est-à-dire le contexte dramatique qui est le leur, et dont il faut tenir compte pour les saisir ;
- le cadre, enfin, dans lequel elles apparaissent ; le contexte plastique de l'œuvre, la limite explicite du regard porté.

Les notions mêmes de forme et de contexte se croisent suffisamment dans un tel dispositif qu'elles y perdent l'une et l'autre leur apparente spécificité. Les formes, rapportées à l'objet, en mettent en jeu le contexte, aussi bien que la vision, liée au récepteur, devient garante d'une construction esthétique. La migration d'images renseigne ainsi, presque directement, sur leur constitution.

Nous nous sommes intéressés ici plus précisément aux champs du théâtre et du cinéma, comme la vocation de cette revue nous y incite. Lieux de spectacles, lieux où convergent les regards, mais où ils peuvent se différencier aussi, la scène et l'écran constituent des « passages » privilégiés, où les images se fixent aussi bien qu'elles se transforment.

Comme plus tard celle du cinéma, l'image de théâtre et d'opéra, qu'elle soit dans le texte ou dans le visible de la représentation, se nourrit d'une mémoire commune et, une fois la représentation passée, la nourrit. Le spectateur *re-connaît* des rôles, des personnages, des gestes, des attitudes, parce qu'on les lui donne à revoir, sous une forme chaque fois différente : auteur et comédiens interprètent ici et maintenant un archétype, que le spectateur à son tour *re-garde*, c'est-à-dire garde deux fois, puis interprète.

2. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 2002, p. 46.

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle environ, le théâtre tendait à manifester au niveau humain et contingent un monde qui serait resté invisible sans la représentation. Cas particulier d'un système général, le théâtre était alors pensé comme un microcosme, image du macrocosme : il représentait à la vue et représentait aussi à l'esprit. La représentation, le texte, les gestes des comédiens ou les éléments du décor et des costumes s'organisaient grâce à un vocabulaire visuel d'archétypes et d'images de mémoire, qui avait guidé le spectateur, quel qu'il soit, dans son apprentissage et dans la construction de ses références, de son imagination, de sa connaissance et de sa pensée, comme le faisaient les contes et les récits fabuleux ou épiques. Le spectateur reconnaissait ces images de mémoire, parce qu'il les avait vues, sculptées sur les portails des églises, peintes sur les retables, dessinées sur les gravures des almanachs bon marché ou sur les jeux de cartes : elles constituaient un fonds commun de références, pour l'imagination et la pensée, où puisaient lettrés et artisans, peintres, tailleurs de pierre, comédiens, auteurs, etc., en jouant de diverses variations et de détournements sur un thème.

L'un des signes que la Renaissance a été une révolution de la pensée est qu'un nouveau rôle y fut inventé pour l'image. L'une des fonctions dévolues à l'image et à la représentation a, alors, été « d'exprimer naïvement non pas les choses en leur naturel, mais ainsi qu'elles doivent paraître à l'œil selon leur assiette, & selon la portée de notre vue »³. L'outil de cette ressemblance avec ce qu'un homme perçoit du réel est la perspective. Alberti fut le premier à affirmer la supériorité de l'image-miroir, dans son *De Pittura*, écrit en 1435. Comme Narcisse, nous sommes encore séduits par l'image-miroir qu'inventa Alberti et qui est devenue un modèle hégémonique, à notre insu le plus souvent. Dans *Brève histoire de l'ombre*, Victor Ieronim Stoichita souligne que cette image-miroir

[...] résulte probablement d'une lecture attentive, faite par Alberti et ses amis, de la première partie du mythe ovidien, celle où Narcisse contemple la surface d'une source comme un tableau. À partir de cette lecture, Alberti nous proposera une nouvelle conception de l'image picturale. Celle-ci est la conséquence d'un acte érotique (elle l'était également chez Pline) mais cet acte concerne le même et non l'autre. [...] La peinture occidentale, à partir de la Renaissance, sera ouvertement fruit de l'amour du même⁴.

-
3. Estienne Binet, « Termes de perspective », in *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, 2^e éd., Rouen, Romain de Beauvais, 1622, chap. XLVIII, 11, p. 444. L'orthographe a été modernisée.
 4. Victor Ieronim Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz (Titre courant ; 18), 2000, p. 38.

Quand elle est manifestation d'un ailleurs invisible sans la représentation, l'image met en jeu les « opérations d'esprit »⁵, l'imagination, la mémoire. Elle est une allégorie et contribue à construire le raisonnement et à aiguïser le discernement. Elle peut manifester l'invisible. C'est pour cette raison qu'au théâtre l'acteur *sortait* quand il devenait le personnage : il était une manifestation du sort (c'est là l'étymologie du verbe *sortir*), comme l'as de cœur, quand il *sort* sur le tapis. Le comédien-personnage manifestait le lien entre microcosme et macrocosme, ou du moins le pensait-on. Quand ce lien n'a plus été considéré comme évident ou recevable, l'image a changé de fonction et elle a rendu compte du niveau humain, ici et maintenant, avec vraisemblance. Elle est alors devenue monosémique, dans la plupart des cas. Le théâtre s'est adapté à l'image qu'avaient inventée les humanistes : à partir de la fin du XV^e siècle, son architecture s'est élaborée pour donner un lieu à une représentation désormais pensée comme un tableau, devant abuser les sens et donner une illusion vraisemblable de réalité. Le spectateur idéal est placé face à ce tableau, le personnage-comédien est inséré dans le tableau, que délimite un cadre. La séparation et le face-à-face entre spectateur et fiction sont une condition de la bonne réception de la fiction. Ce modèle architectural s'inventa par expériences successives : il fallut plusieurs siècles pour passer d'un théâtre conçu comme microcosme, image du macrocosme, à un théâtre-tableau, jouant du vraisemblable, où la scène est assimilée à un écran, sur lequel seraient projetés des éléments de la réalité. La logique de ce système de représentation, dont le moyen est la perspective et la fin une illusion de ressemblance avec notre perception du réel, fait que le même modèle scénographique a été ensuite repris par le cinéma qui, lui aussi, place le spectateur face à une image en perspective.

La mutation de l'image, de sa construction et de son rôle, engagée à la Renaissance, a modifié notre perception de la représentation ainsi que notre imagination, moins sollicitée par une image vraisemblable que par une image elliptique et fragmentée, renvoyant à autre chose qu'à elle-même. Si les mutations de l'image en Occident depuis la Renaissance en ont modifié les modes de composition et de réception, elles n'ont pas modifié le rôle premier de l'image, qui est d'établir et de rendre présent, ou sensible, une ressemblance avec un modèle, un archétype : comme les images de mémoire et les images allégoriques, l'image voyage et se déplace encore, de média en média. Elle est réinterprétée par chacun d'eux et nourrit toujours notre imagination, empruntant des chemins détournés et jouant d'images-mémoire plus effacées.

5. Anonyme, *Discours à Cliton sur les observations du « Cid »*, s.l.n.d., [1637], p. 68.

Le cinéma, quant à lui, entretient avec les images des rapports d'autant plus complexes qu'ils se cachent derrière le masque de l'évidence. Depuis un peu plus d'un siècle, la peinture, la photographie, la bande dessinée (et le théâtre !) le nourrissent de modèles et de dispositifs. Mais bien plus que le réceptacle potentiel d'images produites ailleurs, il s'est révélé un véritable recadreur, une formidable machine à modifier la vision. L'écran a fondamentalement transformé le rapport au motif, le principe du cadre, la dynamique du point de vue. Il continue à le faire, sous d'autres formes, par l'intermédiaire des ordinateurs, des téléphones, et autres « ardoises ». Jamais avant le cinéma des images si diverses n'avaient pu établir autant de connexions, effectuer autant d'échanges. On avait vu des images publiques mêler profane et sacré, ou discours politique et représentation intime, on avait vu se superposer plusieurs publics différents devant les mêmes bas-reliefs, mais jamais on n'avait sans doute assisté à de tels croisements des niveaux de perception, une telle incertitude dans le statut et la référence.

Le cinéma, puis l'audiovisuel ont bouleversé le principe des citations, en jouant simplement sur le cadre. S'ils proposent en effet la plupart du temps des références au motif plutôt qu'à l'œuvre, comme pouvait le faire la peinture classique de genre, ils y mêlent aussi des allusions à un regard singulier. Les images qui s'échangent autour du cinéma, qui, venant d'ailleurs, passent par les films, sont souvent la reprise de « visions ». C'est-à-dire la rencontre d'un motif et d'un regard. Ce n'est pas seulement un type d'architecture que reproduisent Hitchcock ou Malick dans leurs films : c'est une façon de regarder à laquelle les peintres américains ne sont pas étrangers ; la maison de *Psychose* ou celle des *Moissons du ciel* se détachent de leur contexte à la manière dont celles de Hopper le font, éclairées en grands aplats⁶. Dans un autre registre, le cadrage et la frontalité des grands photographes de la FSA pendant la Dépression, Walker Evans et Russel Lee en particulier, trouvent un écho dans le fameux tableau de Grant Wood, *American Gothic*, qui leur est presque contemporain, et auront une influence assumée dans un film comme *La vie moderne*, de Raymond Depardon (2008). Cette frontalité, la disposition des personnages dans le cadre, leur surcadrage parfois, sont autant de traits sensibles caractérisant le regard, au-delà des individus qui en sont l'objet. La distance, l'objectivité volontariste qui en résulte renvoient à leurs desseins culturels, à une position qui est celle d'un groupe de regardants plutôt que de regardés.

6. Voir à ce sujet l'exposition *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, dont Dominique Païni fut le commissaire au Centre Georges Pompidou.

Cette question du cadrage, qui est liée à celle du point de vue, s'est encore aiguisée depuis quelques décennies, depuis que les écrans et les images ont abandonné leur détachement initial pour participer à l'action même dont ils rendent compte. Les écrans, en devenant mobiles à l'extrême (nomades), immédiatement consultables, associés au moindre geste de la vie quotidienne (et de la production de sens) deviennent eux-mêmes le cadre de la vision. Sur un GPS, un téléphone, un iPad, le présent même se transforme en images. Et les images de cinéma ou les images vidéo, en étant produites au cœur de l'action, participant à des mises en scène que l'on nomme « immersives », déplacent le point de vue de son origine pittoresque vers un instantané de vision. Aucun surplomb ne marque alors ce regard ; c'en est fini des panoramas du XIX^e siècle, des plans d'ensemble du XX^e, l'œil est dans la course, dans les fourrés, dans la fulgurance de l'instant.

À la croisée de ces deux phénomènes, hypersubjectivité de l'image et omniprésence des écrans, se redéfinit l'échange des visions, et la migration des icônes. Celles-ci n'ayant évidemment plus rien de sacré (au sens où l'entend, par exemple, Jean-Luc Nancy : « L'image est toujours sacrée [...] ». Le sacré, quant à lui, signifie le séparé, le mis à l'écart, le retranché »⁷), plus rien qui les distingue, en somme, du fond sur lequel elles se cristallisent, c'est dans la migration des écrans, la superposition des cadres, qu'il faut peut-être chercher la vie nouvelle (c'est-à-dire l'usage nouveau) des images.

ANNE SURGERS ET VINCENT AMIEL
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

Compte tenu de la législation concernant les droits de reproduction, nous n'avons pu reproduire, à notre grand regret, toutes les illustrations dont il est question dans les articles qui suivent.

7. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée (Collection Écritures, Figures), 2003, p. 11.