Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*

Paris, Éd. La Fabrique, 2003, 160 p.

Philippe Hamman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6303>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6303

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 403-406

ISBN : 978-2-86480-848-0

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Philippe Hamman, « Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images* », *Questions de communication* [En ligne], 6 | 2004, mis en ligne le 29 mai 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6303> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6303>

Avec « Imaginer la guerre », c'est l'impréparation des armées françaises face aux paroxysmes du conflit moderne qui est abordée par Olivier Cosson, laquelle conduit au refus d'admettre l'extrême violence. Jean-Jacques Becker traite de l'ambiguïté du mythe de la fleur au fusil, André Loez des délires paranoïaques qui font florès à l'arrière, avec les risques de bombardement, d'espionnage, et ceux qui concernent les « ennemis invisibles » que sont les germes et bactéries (Anne Rasmussen), les blessures simulées et l'indulgence suspecte – aux yeux de l'autorité militaire – du corps médical (Sophie Delaporte).

À l'issue de ces deux premières parties, déjà, une démonstration éclatante. *In fine*, avec une violence absolument banalisée à la fois par sa redondance, son ampleur et ses représentations, avec un champ politique qui trouve une justification, si ce n'est une légitimation aux pratiques les plus brutales (censures, mais aussi décimations), se mettent en place les premiers engrenages d'un mécanisme, original au début du XX^e siècle et annonciateur des terreurs effarantes qui le jalonnent : le totalitarisme. À la suite de cette lecture, on s'interrogera – et les auteurs auraient sans doute pu y inciter plus directement – sur les notions « d'axe du mal », de « forces du bien », de guerre « juste » ou encore « sainte ». Notions très actuelles à la visibilité médiatique écrasante, mise en scène et justifiée avec une égale minutie et par laquelle la violence, toujours paroxystique, est non plus seulement voilée, niée ou banalisée, mais désincarnée, comme éloignée de son objet.

La troisième partie, intitulée « Témoigner », est ouverte par un article d'Annette Becker sur la guerre chimique inaugurée dès 1915 ; forme de violence génératrice de drames, mais presque plus de peurs, de rumeurs, et parallèlement, d'entreprises d'oubli organisées et de culpabilisation de l'Autre. Dans « Témoignages et expériences. Les usages du vrai et du faux de Jean-Norton Cru à Paul Rassinier », Christophe Prochasson

interroge la manière dont une exigence en Histoire, la « recherche impérieuse du vrai » (p. 315), demandée par Jean-Norton Cru, peut conduire de façon directe au négationnisme dont Paul Rassinier est l'initiateur. Deux auteurs à rejeter « hors les murs de la raison historique » (p. 326), mais qui posent clairement la question du témoignage, celle de sa critique, et singulièrement, des critères qui en établissent le caractère recevable ou non.

Dans le dernier texte de l'ouvrage, Renaud Dulon établit une ébauche de typologie des différentes informations imaginaires, corollaires des temps de troubles et de conflits : fausses nouvelles, propositions hypothétiques, délires, mythologies, rumeurs. Une typologie transposable à l'étude des conflits modernes et qui ne complète pas seulement la boîte à outils de l'historien à travers l'analyse des réceptions, des témoignages oculaires et des distorsions qui les accompagnent : c'est la question de l'utilisation du témoignage qui est posée et, partant, celle de la construction de la mémoire d'un événement. Mémoire qui, au-delà du seul champ du vrai, ne se nourrit pas tant de la vérité factuelle que de représentations, d'images, de récits, etc. Entre ces deux réalités, un prisme d'une grande complexité, dont les limites et incidences sont susceptibles d'évolutions incessantes. Prisme cerné de manière précise et aussi complète que possible par l'ouvrage.

Hervé Boggio

CREM, université de Metz

h.boggio@republicain-lorrain.fr

Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*.

Paris, Éd. La Fabrique, 2003, 160 p.

Les travaux de Jacques Rancière, professeur de philosophie à l'université Paris 8, sont autant de pratiques d'un décroisement des savoirs. « Rancière, l'indiscipliné », titre d'ailleurs la revue *Labyrinthe* qui lui consacre un numéro spécial (17, 2004). À travers les textes, événements et figures du mouvement ouvrier français du XIX^e siècle, le philosophe a publié de nombreux ouvrages centrés sur la question du

politique, tels *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, travail sur archives qui fait date (Paris, Fayard, 1981, rééd. Hachette-Pluriel, 1997), ou *La Mésentente. Politique et philosophie* (Paris, Galilée, 1995). Ces recherches se comprennent dans le rapport à une pensée de l'esthétique, ainsi qu'on a pu le lire dans *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, Éd. La Fabrique, 2000), qui en appelle tant à la littérature – par exemple dans *Mallarmé. La politique de la sirène* (Paris, Hachette, 1996) – qu'au cinéma ou à l'art de façon large – on pense à *La Fable cinématographique* (Paris, Éd. du Seuil, 2001). Restituer ce parcours est indispensable pour entrer dans *Le destin des images*, définies comme « des rapports entre une visibilité et une signification » (p. 43). En effet, ce livre de format abordable est le recueil remanié de cinq communications et articles produits en 2001-2002 qui prolongent les analyses livrées jusque-là et leur font écho – ainsi par exemple des références régulières à la poétique mallarméenne (pp. 27, 67-68, 106, 138...). Ces textes ont en commun de rendre les images à l'invention poétique et à ses enjeux politiques. En cela, « cette investigation n'est pas neutre » (p. 125), le lecteur de Jacques Rancière ne s'en étonnera pas.

Ici, il n'est guère possible de restituer les nuances propres à chaque texte ; aussi, on relèvera plutôt un certain nombre d'apports communs ou transversaux. Un premier intérêt est d'ordre méthodologique : s'agissant en partie de reprises de communications, leur écriture permet de suivre aisément l'avancée de la démonstration. Le premier texte, « Le destin des images », qui donne son titre au recueil, est exemplaire : paragraphe après paragraphe, la construction logique se façonne, décompose et recompose, jusqu'au propos final : une typologie – image nue, image ostensive, image métamorphique – est esquissée pour mieux en souligner les limites, attestant qu'« aucune des trois formes [ne peut] fonctionner dans la clôture de sa propre logique » ; ainsi l'image nue ne peut-elle être vouée au seul témoignage, à l'exemple des camps de concentration

nazis – et l'auteur d'inviter à une pensée attentive aux circularités, au « jeu des échanges » (p. 39).

Seconde force du propos : Jacques Rancière est attaché à l'inscription processuelle des enjeux. La profondeur historique est largement mobilisée, par exemple lorsqu'il regrette, s'agissant de la photographie, que « Barthes efface la généalogie même du ça-a-été » (p. 23 - cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile/Gallimard/Éd. du Seuil, 1980). Cette sensibilité – en particulier celle du XIX^e siècle depuis ses premiers écrits – est centrale pour qualifier ce que l'auteur appelle « le destin des images » : « Le destin de cet entrelacement logique et paradoxal entre les opérations de l'art, les modes de circulation de l'imagerie et le discours critique qui renvoie à leur vérité cachée les opérations de l'un et les formes de l'autre ». En chemin, il écarte « le programme d'une certaine fin des images » justement comme « un projet historique qui est derrière nous », rapporté aux années 1880-1920, entre le temps du symbolisme et celui du constructivisme, autour des « deux figures de l'art pur – de l'art sans image – et du devenir-vie de l'art – de son devenir non-art » (pp. 26-29).

Plus, cet appel à l'Histoire fonde un élément central pour l'auteur : le passage d'un « régime représentatif de l'art » à un « régime esthétique » (terme préféré à celui de modernité) qui prend ses distances par rapport à la forme dite ancienne de commune mesure : l'enchaînement par la nécessité ou la vraisemblance, par exemple dans un poème. Évoquer les *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard permet de le faire comprendre (pp. 41-78), de même que le cas de la peinture dans le troisième texte – la réhabilitation de la « peinture de genre » au XIX^e siècle. De ce changement de paradigme, l'auteur tire deux conséquences. D'une part, il s'intéresse au principe de cette « révolution esthétique anti-mimétique » pour lier les mots, les images, les formes – ou selon ses termes : « C'est un principe du "chacun chez

l'autre" [...], l'abolition du principe qui répartissait la place et les moyens de chacun, en séparant l'art des mots et celui des formes, les arts du temps et ceux de l'espace » (p. 119). D'autre part, ceci lui permet, dans le dernier essai du volume, de s'inscrire en faux contre un usage relâché et « inflationniste » de la notion d'irreprésentable (pp. 125-153). La perspective diachronique introduit un irreprésentable relatif, c'est-à-dire en termes d'adaptation des moyens et des fins de la représentation – l'évocation de l'*Œdipe* de Corneille puis celle de *Shoah* de Claude Lanzmann sont des plus éclairantes : « Il y a de l'irreprésentable en fonction des conditions auxquelles un sujet de représentation doit se soumettre pour entrer dans un régime déterminé de l'art ». C'est donc dans le régime représentatif de l'art et ses contraintes stabilisées entre monstration et signification qu'il y en a – Corneille qui élude les yeux crevés, les anticipations trop évidentes des oracles et rajoute une intrigue amoureuse à l'*Œdipe* de Sophocle... –, mais pas dans le régime esthétique. Jacques Rancière montre ainsi qu'invoquer un art propre à l'expérience d'exception ne tient pas, sauf à mettre « tout un régime de l'art sous le signe de la terreur sacrée » (p. 153).

Ces deux pans de la démonstration permettent à leur tour de tirer des fils dans deux directions corrélées : les relations entre l'écrit et l'image et les rapports aux enjeux politiques. C'est là un troisième intérêt à préciser. Essentiel est bien de pointer que « les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres » (p. 21). Dans la conférence intitulée « La phrase, l'image, l'histoire, les Histoire(s) du Cinéma », ils servent à questionner la relation entre la puissance des mots et celle du visible, avec une nouvelle mesure que Jacques Rancière nomme la phrase-image, expliquant : « La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif

du texte à l'image » (p. 56). « La peinture dans le texte » complète le cheminement en se préoccupant des transformations du visible en tactile et du figuratif en figural par le travail des mots qui est celui de l'écrivain. Par l'analyse de la description défigurative dans un extrait dû aux frères Goncourt, on comprend mieux comment les mots se font images, mais aussi pourquoi le présent de l'art est toujours au passé et au futur, c'est-à-dire pourquoi écarter le rêve de sa pureté pour reconnaître son implication dans le monde sensible partagé (pp. 81-102). Il faut alors lire le quatrième texte, « La surface du design », qui traite des ambivalences du graphisme comme assemblage des mots et des formes traversant l'histoire de la technique, de l'art et de la politique, à partir d'une devinette : « Quelle ressemblance y a-t-il entre Stéphane Mallarmé, poète français écrivant en 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, et Peter Behrens, architecte, ingénieur, designer allemand qui, dix ans plus tard, s'occupe de dessiner les produits, les publicités et même les bâtiments de la compagnie d'électricité AEG ? » (p. 106). Pour y répondre, le philosophe introduit successivement la notion de « type », qui permet de voir chez le poète comme l'ingénieur « une même idée des formes simplifiées et une même fonction attribuée à ces formes – définir une texture nouvelle de la vie commune » (pp. 108-111) ; puis celle de « symbole » comme « signe abrégiateur », avec un autre élément commun : la reconfiguration d'un monde sensible à partir d'un travail sur ses éléments de base, sur la forme des objets du quotidien (pp. 115-116) ; enfin, celle de « surface », dont le sens est double pour l'auteur : à la fois technique (les nouveautés de la gravure, des affiches...) et idéal. Une remise en cause s'ensuit : il n'y a pas un art autonome et un art hétéronome, enrôlé au service de la politique. La surface du graphisme est alors à la fois « premièrement, le plan d'égalité sur lequel toute chose se prête à l'art ; deuxièmement, la surface de conversion où les mots, les formes et les choses échangent leurs rôles ; troisièmement, la surface d'équivalence où

l'écriture symbolique des formes se prête aux manifestations de l'art pur comme aux schématisations de l'art utilitaire » (p. 121). Questionner la pratique et l'idée de *design*, c'est aussi interroger des politiques qui proposent des formes nouvelles de la communauté autour de certaines institutions ou équipements. De la sorte, on rejoint une réflexion sur les langages publicitaires et propagandistes : Jacques Rancière expose en quoi une même idée du type et du symbole abrégiate unit la forme idéale et l'icône publicitaire (pp. 114-118).

Le propos est fort stimulant et, si on adopte une focale élargie, il intéresse aussi la communauté des chercheurs en sciences sociales autour de l'usage des matériaux d'analyse, et cela de deux façons au moins. D'abord, on reconnaît aujourd'hui davantage les supports autres que l'archive ou l'entretien comme sources de plein droit – on peut penser à Jean-Paul Terrenoire (« Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, XXVI, 1985, pp. 509-527), et à Annie Duprat (« Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images », *Genèses*, 27, 1997, pp. 109-123). Le premier texte du recueil aborde cette question du sens des images, en revenant sur la césure de Roland Barthes entre le *punctum*, effet pathique immédiat, et le *studium*, les renseignements que transmet la photographie et les significations qu'elle accueille. On sait avec Elisabeth Edwards que l'iconographie constitue un vecteur permettant de « s'immerger dans la culture, autant la culture représentée que celle qui la représente » (*Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press, 1992, p. 14). C'est cette hypothèse, selon laquelle les documents visuels méritent d'être considérés à la fois comme une émanation du réel et comme le reflet d'une représentation intellectuelle préexistante, qui s'avère féconde pour « penser avec les yeux », selon l'appel lancé par Sylvain Maresca (*La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1996, p. 14). Jacques Rancière nous montre avec force que ces supports – pas plus que les écrits – ne sont pas neutres et permettent de croiser les points de vue

des « dominants » et des « dominés » – thème cher à l'auteur prônant inlassablement l'émancipation. Ensuite, une question de taille porte précisément sur la problématique de la diffusion. Elle a été soulevée de façon aigüe par Roger Chartier dans *Les origines culturelles de la Révolution française* (Paris, Éd. du Seuil, 1990) quant à la « littérature grise » du XVIII^e siècle, et vaut autant pour les images. Sur ce plan, Jacques Rancière remet en perspective les formes publicitaires et industrielles, en même temps qu'il nous éclaire sur les changements de statut des différents supports, plus ou moins légitimes dans un contexte toujours historiquement situé. Il met en garde contre l'insistance contemporaine à vouloir distinguer la forme pure de la mauvaise image à partir du mode même de sa production matérielle, en introduisant une sorte de hiérarchie, par exemple entre peinture, photographie et télévision (p. 17), et souligne à travers Mallarmé et Behrens que ce peut être « le même artiste qui fait des tableaux abstraits et des affiches utilitaires et qui, dans l'un et l'autre cas, travaille identiquement à construire des formes nouvelles de la vie » (p. 121).

On salue ainsi la richesse du recueil et son intérêt pour un public vaste, même si un petit regret de forme doit être soulevé : le texte aurait mérité une relecture plus approfondie par l'éditeur. Si l'ouvrage est de facture claire et agréable, il recèle des coquilles en nombre parfois gênant. Mais on n'en fera pas cas à cette publication qui rend accessibles quelques belles pages de Jacques Rancière disséminées jusque-là.

Philippe Hamman

CNRS/CRESS, université Strasbourg 2

GSPE, IEP Strasbourg

ph.hamman@wanadoo.fr

Sébastien SAUR, *Signal et l'Union soviétique. Édition française de Signal, 1940-1944*.

Parçay-sur-Vienne, Éd. Anovi, 2003,
160 p., 40 photos.

D'un strict point de vue communicationnel, la Seconde Guerre mondiale a été marquée par le rôle accru accordé à la propagande, tant par les démocraties que par les pays