

Raymond Bellour

L'ENTRE-IMAGES 2

Mots, Images



P.O.L
TRAFIC

Extrait de la publication

L'Entre-Images 2

DU MÊME AUTEUR

Alexandre Astruc, Seghers, 1963
Henri Michaux ou une mesure de l'être, Gallimard, 1965
(édition augmentée, *Henri Michaux*, « Folio Essais », 1986)
Les Rendez-vous de Copenhague, roman, Gallimard, 1966
Le Livre des autres, essais et entretiens, L'Herne, 1971
Le Livre des autres, entretiens, 10/18, UGE, 1978
L'Analyse du film, Albatros, 1979
Mademoiselle Guillotine, La Différence, 1989
L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo, La Différence, 1990
Oubli, textes, La Différence, 1992

DIRECTION D'OUVRAGES COLLECTIFS

Le Western, 10/18, UGE, 1966 (édition augmentée « Tel », Gallimard, 1993)
Henri Michaux, L'Herne, n° 8, 1966 (édition augmentée, 1983)
Dictionnaire du cinéma, Éditions universitaires, 1966
(avec Jean-Jacques Brochier)
Psychanalyse et cinéma, *Communications*, n° 23, 1975
(avec Thierry Kuntzel et Christian Metz)
Lévi-Strauss, Gallimard, 1979 (avec Catherine Clément)
Le Cinéma américain, analyses de films, 2 volumes, Flammarion, 1980
Vidéo, *Communications*, n° 48, 1988 (avec Anne-Marie Duguet)
Cinéma et Peinture, approches, Coliartco-PUF, 1990.
Passages de l'image, Centre Georges-Pompidou, 1990
(avec Catherine David et Christine van Assche)
Unspeakable Images, Camera Obscura, n° 24, 1991 (avec Élisabeth Lyon)
Jean-Luc Godard : Son + Image, MOMA, New York, 1992 (avec Mary Lea Bandy)

ÉDITIONS CRITIQUES

Charlotte Brontë, Patrick Branwell Brontë, *Écrits de jeunesse* (choix), Pauvert, 1972 (réédition « Bouquins », Laffont, 1992)
Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Pauvert, 1972; *Hurlevent*, « Folio », Gallimard, 1992
Alice James, *Journal et choix de lettres*, Café-Clima, 1984
Henri Michaux, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, Gallimard, 1998 (avec Ysé Tran)

Raymond Bellour

L'Entre-Images 2

Mots, Images

P.O.L
33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Je remercie celles et ceux qui, par leur aide matérielle et spirituelle, ont contribué plus ou moins à la réalisation de ce livre : Jacques Aumont, Martine Béguin, Christa Blümlinger, Nicole Brenez, Françoise Calvez, Mireille Cardot, Corinne Castel, Hubert Damisch, Anne-Marie Duguet, Jean Durançon, Bernard Eisenschitz, Jean-Paul Folky, Béatrice Fraschini, Michel Frizot, Virginie Herbin, Danièle Hibon, Thierry Kuntzel, Jean-Louis Leutrat, Michel Marie, Martine Marignac, Louis Marin, Rainer Michael Mason, Dora Mourao et mes auditeurs du séminaire « Cinéma et peinture » de l'université de São Paulo, Dominique Païni, David Rodowick, Patrice Rollet, Ysé Tran, Christine van Assche, Bill Viola, Henriette Zoughebi.

© P.O.L éditeur, 1999
ISBN : 2-86744-672-4

Il y a toujours trop, il n'y a jamais assez d'images dans un livre, s'il ne s'agit pas d'illustrer, mais de les substituer au corps improbable des images animées. Un premier volume de L'Entre-Images avait fait le pari de donner beaucoup d'images. Pour tenter d'approcher aussi un rapport indécidable et fuyant entre mots et images, il a paru possible de se passer cette fois de toute image.

Ce livre n'a pas d'introduction formelle : avec la part inévitable de programme attachée à ce qui fut, au moment de « Passages de l'image », parti pris d'exposition, « La double hélice » en tient lieu.

« Un livre, même fragmentaire, dit Blanchot, a un centre qui l'attire ». Cela devient son lieu, plus rêvé que réel, sans doute, mais primordial pour celui qui après coup conçoit ce livre. Au risque de quelques reprises, on trouve ici ce centre incertain et mobile dans le texte intitulé « La chambre ».

LA DOUBLE HÉLICE

« Je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image »

Beckett, *L'Image*

« D'une brume à une chair, infinis les passages en pays meidosem. »

Michaux, *La Vie dans les plis*

Sans doute savons-nous de moins en moins ce qu'est *l'image*, *une image*, ce que sont *les images*. Non pas qu'il soit simple de dire, aujourd'hui, ce qu'elles ont été, en d'autres temps, pour d'autres. Les recherches qui se sont (plus ou moins récemment) multipliées, sur tel ou tel moment tournant de l'histoire et de la conscience des images (l'inépuisable Renaissance, la crise iconoclaste, les inventions de la photographie, le cinéma des premiers temps, etc.), montrent bien qu'en prêtant aux autres, c'est l'affolement concentré dans notre regard que nous cherchons à tempérer. L'impressionnant, dans ces travaux, n'est pas tant les points de vue singuliers qui en ressortent, affectés à chacun de ces moments, mais plutôt que ces points de vue se cumulent, comme autant de virtualités d'une histoire impraticable des images, faite de points d'ancrage et de flottement, ainsi devenue le symptôme de notre propre histoire. Signes de l'accumulation d'images qui nous frappe. Pourtant ce n'est pas la saturation qui est en jeu à proprement parler. « Saturés ou pas d'images, nous n'en savons rien, nous n'en saurons jamais rien. Nous n'étions pas au temps des cavernes, où probablement les mecs étaient saturés d'images parce qu'ils avaient la gueule sur leurs graffiti et que c'était bien pire que la télé¹. » C'est plutôt la diversité

1. Pierre Scheffer, « Compte rendu de la table ronde tenue à Paris le 16 janvier 1986 », dans Maurice Mourier ed., *Comment vivre avec l'image*, PUF, 1989, p. 340.

des modes d'être de l'image qui est notre problème. Le moins d'Image(s), aussi bien, que suppose la prolifération désormais virtuellement infinie des images, caractérisées par les lignes de fracture et de conjugaison, d'indétermination entre leurs divers modes plutôt que par leur prégnance réelle – toujours à inférer.

Voilà ce que visent à leur façon les mots : *passages de l'image*. Sous le *de*, ambigu, on entendra d'abord un *entre*. C'est entre les images que s'effectuent, de plus en plus, des passages, des contaminations, d'être et de régimes : ils sont parfois très nets, parfois difficiles à circonscrire et surtout à nommer. Mais il se passe ainsi entre les images tant de choses nouvelles et indécises parce que nous passons aussi, toujours plus, *devant* des images, et qu'elles passent toutes d'autant plus en nous, selon une circulation dont on peut essayer de cerner les effets. Enfin, le « de » peut impliquer ce qui manque à l'image : il deviendrait impropre de voir dans l'image quelque chose de sûrement localisable, une entité vraiment nommable. Passages de l'image, donc, à ce qui la contient sans s'y réduire, ce avec quoi elle compose et se compose – ce serait donc là le lieu opaque, indécidable, que ces mots laissent entendre.

L'analogie, encore

On pourrait presque repartir de n'importe où. De la « tavoletta » de Brunelleschi ou de l'image de synthèse : celle-ci pourrait aussi bien se donner comme programme de calculer celle-là ; et la construction du maître italien aura eu comme objet d'ouvrir à la peinture la fiction d'une première synthèse susceptible d'assurer au sujet de la vision une maîtrise mesurée de la réalité.

Mais pourquoi d'un côté l'image de synthèse, de l'autre la « tavoletta », pour cerner ces « passages de l'image » dans lesquels nous sommes saisis ? C'est que l'image de synthèse oblige non seulement à interroger ce qu'elle produit ou pourrait produire en tant qu'art, mais surtout à évaluer, comme Benjamin l'avait vu pour la photographie, ce qu'il advient de l'art confronté à ce qu'elle incarne (ou désincarne), représente (ou déreprésente), construit (ou détruit). L'actualité de l'image de synthèse, ce qu'elle montre, n'est rien en regard des virtualités qu'elle démontre. Elle affecte en particulier dans leur principe et leur profondeur deux des grands modes de passages qui ont présidé depuis longtemps au destin des images pour entrer aujourd'hui dans une configuration de crise et de croisement où ils acquièrent ensemble une force nouvelle : celui qui a trait aux rap-

ports du mobile et de l'immobile ; et celui qui ressort de la quantité avant tout variable d'analogie supportée par l'image – sa puissance de ressemblance et de représentation.

Quant à la tavoletta, trois raisons concourent à la remettre en jeu. Elle est d'abord, Hubert Damisch l'a bien montré, « le prototype » par lequel l'espace moderne de la visibilité s'est trouvé institué, de façon à la fois historique et légendaire, au confluent de l'art et de la science, de la psychologie et de la scénographie : à « l'origine de la perspective¹ ». Cette « installation » a aussi le mérite de préfigurer le procédé du mélange d'images. On sait que dans le miroir tenu par le sujet dans l'expérience de Brunelleschi viennent se composer deux plans hétérogènes : la peinture d'un monument conçu selon les modalités de la perspective qui s'invente ; et une surface d'argent bruni, « de façon que l'air et les cieux naturels s'y reflètent et de même les nuages qui s'y laissaient voir, poussés par le vent, quand celui-ci soufflait ». D'abord dans sa *Théorie du nuage*, puis dans son livre sur la perspective, Damisch relève la valeur d'index de ces nuages, « montrés » plutôt que « démontrés », échappant par la fluidité de leur matière à la rationalisation perspectiviste (elle est construite par là sur une exclusion que le prototype – et avec lui la peinture – reconnaît mais tempère, en liant les deux plans, pour répondre de toute la nature)². On est ainsi séduit par la conception d'une image faisant sa part au mouvement, ou à sa virtualité, et ainsi à un entre-deux très contemporain : si le ciel demeure immobile, c'est plutôt la peinture ou la photographie que la situation appelle ; si les nuages passent, ce sera le cinéma ou la vidéo. Enfin le récit de Manetti fait bien ressortir que dans ce dispositif, « il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même³ ». Sans raffiner sur ce que Damisch voit dans cette conclusion, on peut la ramener à deux visées qui bordent la longue aventure parvenue aujourd'hui à un point de retournement : une exigence de science et de vérité, à l'histoire desquelles la peinture participe comme construction ; la reconnaissance d'une analogie entre les résultats de cette construction et le monde réel dont elle supporte l'image.

Cette impression d'analogie ne peut évidemment paraître naturelle que parce qu'elle est construite, même si elle se fonde sur la physiologie de la vision. Mais c'est bien parce que pour la première fois sans doute dans l'histoire l'impression

1. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1987.

2. *Ibid.*, et *Théorie du nuage*, Seuil, 1972, p. 166-179.

3. *L'Origine de la perspective*, p. 114.

sion d'analogie a été l'objet d'une construction aussi délibérée, sur le plan tant de l'optique elle-même que du sujet qui s'en saisit, qu'elle a pu alors se dégager comme telle et accentuer dans la perception de l'art la question d'une identité – partielle, relative, mais constitutive et constituante – entre l'œuvre et le monde naturel. Plus nettement, la perception elle-même, comme source d'art, vient alors au premier plan. Que ce soit par l'affirmation d'une communauté de vue entre art et science ou dans la revendication d'une certaine autonomie de l'art qui en dérive, de la première à la seconde phase de la Renaissance. Mais l'essentiel, au moins ici, est que cette poussée de visualité soit d'autant plus portée à se concevoir selon une pensée et des techniques propres que celles-ci deviennent le garant d'une capacité d'analogie dont elles posent ainsi le problème.

Prenons-en pour exemple le thème, bien connu des historiens, mais dont les vertus restent grandes, de la comparaison entre les arts, le *paragone*. Si on relit les « Carnets » de Vinci (section XXVIII), on voit qu'il lui faut d'abord élever la peinture à un rang égal ou même supérieur à la poésie, et faire ainsi de cet art dit « mécanique » un des arts libéraux et l'art par excellence : « petite fille de la nature et parente de Dieu lui-même¹ ». Si la poésie « décrit les actions de l'esprit », la peinture « considère l'esprit à travers les mouvements du corps » ; c'est de là que lui vient, aux deux titres du plaisir et du vrai, un privilège dont la ressemblance est le cœur (« N'avons-nous pas vu des tableaux offrir une ressemblance frappante avec l'objet réel, au point de tromper hommes et bêtes? »). Ce privilège accordé à l'image sur le mot suppose un second débat, interne à la sphère du visuel, sur les mérites comparés de la sculpture et de la peinture, en faveur de laquelle Vinci tranche avec brutalité. La célèbre enquête de Benedetto Varchi (1547-1549) dont c'est l'objet, un demi-siècle après les notes de Vinci, montre qu'aux yeux des peintres la supériorité de la peinture ne fait aucun doute. Comme Vinci, ils retiennent que vis-à-vis de leur commune référence, la Nature, la peinture met en œuvre bien plus de qualités que la sculpture (dix au lieu de cinq, dans le décompte de Vinci). Si elle paraît moins directement liée à la Nature, faute de la matière et du relief, elle dispose en revanche de tout ce qui permet d'en être un équivalent supérieur. « La peinture demande de plus grandes capacités spéculatives, plus d'habileté, elle est plus étonnante que la sculpture, dans la mesure où l'esprit du peintre est porté à se

1. Léonard de Vinci, *Carnets*, Gallimard, 1942 (rééd. « Tel », 1987), vol. 2, p. 226-230.

transformer selon l'esprit même de la nature, pour devenir un interprète entre la nature et l'art. La peinture justifie en se référant à la nature les raisons du tableau qui s'accorde à ses lois¹ » (celles de la vision et de la perspective). Le recueil de Robert Klein et Henri Zerner, à qui on doit ces références, mentionne un exemple pervers (invoqué par le peintre Paolo Pino, dans son *Dialogo di pittura*, 1548) : un tableau perdu de Giorgione, dans lequel saint Georges en armes se trouvait offert aussi bien en un seul coup d'œil que de tous les côtés, « pour la honte perpétuelle des sculpteurs » (grâce à une source et à deux miroirs savamment disposés).

La question, on s'en doute, n'est pas de savoir qui voyait juste, de Vinci assurant le triomphe sensuel et abstrait de la peinture comme image, ou de Michel-Ange le renvoyant à ses rêveries pour louer la sculpture. Mais c'est qu'à la faveur de ces débats l'idée s'impose d'une *quantité variable de l'impression d'analogie*, liée aux différents moyens susceptibles de la former et de construire ainsi, un par un et ensemble, la synthèse d'un monde. Pour les arts visuels cela engage alors, outre la peinture et la sculpture (plus le bas-relief oscillant de l'une à l'autre), surtout le dessin, et toutes les gravures foisonnant au gré des développements du livre. Ce qu'on appelle la « réalité » du monde tient par là aussi bien aux images qui se multiplient. Elles semblent en émaner, puisqu'on prend alors comme référence un monde naturel et divin qu'on croit voir directement. Mais c'est l'œil qui assure le lien entre le monde et ses images, puisque c'est lui qui les perçoit. Il confirme ainsi leur distinction, dès qu'elles s'en détachent de façon suffisante et se montrent assez captivantes pour que la question de leur nature se pose (ou se repose en des termes nouveaux). L'action perceptive se fixe de façon d'autant plus nette autour de *l'impression d'analogie*, dès l'instant à la fois réel et symbolique, si bien amplifié par Damisch, où une machine de vision en devient une référence. Ainsi les diverses modalités de mise en forme du visible se trouvent-elles d'autant mieux qualifiées par rapport à la *quantité d'analogie* qu'elles sont susceptibles de produire².

Voilà ce dont on peut d'abord suivre rapidement, mais obstinément, la trace à partir de l'apparition des modes de reproduction mécanique : photo, cinéma, vidéo

1. Robert Klein, Henri Zerner, *Italian Art 1500-1600, Sources and Documents in the History of Art Series*, edited by H.W. Janson, Prentice Hall, 1960, p. 7. L'ensemble de la section « Comparative Merits of the Arts » couvre les pages 4 à 17.

2. Dans un texte récent, « L'analogie réenvisagée (divagation) », Jacques Aumont distingue trois « valeurs » du terme analogie : l'analogie empirique (définie par la perception) ; l'analogie idéale ou objective (contenue dans les objets eux-mêmes) ; l'analogie ontologique

– jusqu'à l'image de synthèse qui s'en sépare, gardant un rapport ambigu avec la part qui est en eux de représentation. Ce n'est pas être quitte de tout ce qui a nourri et modifié l'impression d'analogie, de l'origine de la perspective à l'invention de la photographie. Mais il faut constater qu'elle a été saisie dès lors dans un mouvement de spirale qu'on peut essayer de situer, jusqu'aux extrêmes qui lui confèrent aujourd'hui une si forte qualité de vertige : d'un côté toujours plus de différenciations, de l'autre une virtuelle indifférenciation.

Prendre l'analogie pour guide n'est pas montrer une croyance aveugle dans les pouvoirs de ce qu'elle désigne. L'analogie n'est pas le vrai, même s'il l'a été ou a cru l'être. Mais participant d'une histoire – plus ou moins celle de la ressemblance –, l'idée ou l'impression d'analogie contribue d'abord à situer les temps et les modes d'une évolution. D'autre part, désignant par nature, dans le droit fil de son origine religieuse, la relation de dépendance entre deux termes, le monde et l'image, l'« analogie » conduit à supposer aussi bien cette relation entre les images elles-mêmes, c'est-à-dire entre modes d'images autant qu'entre modes et monde(s). Et cela quand bien même les relations de dépendance se fracturant, s'effritant, les images auraient pris le pas sur le monde, multipliant elles-mêmes les mondes, jusqu'à l'indiscernable. En un mot, le recours à l'analogie permet de continuer à évaluer en fonction d'un écart, en dépit des métamorphoses de la norme et presque jusqu'à sa disparition – dont souvent on s'effraie ou se réjouit trop vite. D'un tel écart, si difficile semble-t-il parfois à circonscrire, continue à dépendre une réalité de l'art, au moins son idée, si on croit et surtout si on veut qu'elle serve encore à quelque chose. Sans quoi, on peut aussi bien jeter aux orties une notion encombrante et imprécise, dans la mesure où elle est avant tout changeante. C'est ce qui fait son intérêt.

Il y a dans l'hypothèse de Peter Galassi sur les origines de la photographie quelque chose de satisfaisant pour l'esprit. On la voit surgir naturellement des mutations de la peinture, en particulier de la nouvelle vitesse dont l'œil, au tournant du siècle, se dote, dans les études de nature. Central et prescriptif, dans la perspective classique, cet œil est devenu mobile, face à une nature désormais fragmentaire et contingente à l'égard de laquelle la photographie semble appelée à remplir un

ou idéale (renvoyant à un invisible) (*Christian Metz et la théorie du cinéma Iris*, n° 10, spécial/avril 1990, Méridiens Klincksieck). Mon « impression d'analogie » recouvre à peu près les deux premiers sens, que j'ai du mal à distinguer.

office justifié¹. Arrachée ainsi à l'histoire des techniques, la photo fait retour dans l'histoire de l'art; et il devient d'autant plus simple de dénier qu'elle ait pu, comme de l'extérieur, usurper soudain les fonctions de la peinture pour la précipiter, de là, vers les aventures de l'abstraction. Soit. Mais cette façon de voir a l'inconvénient de relativiser d'emblée le fantastique supplément dont la photo aura été et deviendra le lieu : son *supplément d'analogie*. Il tient d'abord, on l'a dit et redit, à l'acte même, la valeur d'index, le « ça a été » de l'instant et de la prise. Ce supplément se donne d'autre part dans l'image elle-même, le degré de réalité dont l'objectif, au nom bien mérité, la dote. Un degré de réalité sur lequel il n'y pas à revenir, quels que soient les écarts (à la fois précis et flottants) entre l'optique (les optiques), la vision naturelle (les visions naturelles) et les signes de déréalité (ou de moindre réalité) que la photo n'a cessé de produire, par hasard et calcul comme en tant qu'art. Il suffit par exemple de suivre avec soin les rubriques du catalogue de la récente exposition d'Orsay, *L'Invention d'un regard*, pour comprendre que l'impression d'analogie est affaire aussi bien de degrés que de niveaux, de modes et d'éléments (on peut les évaluer, s'il le faut, avec plus ou moins de précision, comme on pouvait déjà le faire – mais sans la qualité de complexité et de trouble qu'introduit la photo – pour la peinture, le dessin, la gravure...)².

Il est clair aussi que le supplément d'analogie propre à la photo lui permet seule de répondre au fil du siècle à l'extraordinaire extension de la nature, du monde devenu toujours plus visible et invisible. La nature s'étend avec l'analogie, elle se (re)définit, aussi, par l'analogisable. L'exemple de la photo scientifique montre bien comment, grâce aux prothèses optiques dont la vision dite naturelle se dote (microscope, télescope, etc.), la perception gagne une infinité de nouvelles images; jusqu'à des représentations qu'on pourrait qualifier d'abstraites ou de fictives, si elles ne tenaient à l'intimité d'une nature encore jamais vue. C'est par rapport à ces lisières (réalisme concret, réalisme abstrait) balisant la quantité d'analogie dont la photographie couvre un nouveau spectre, que s'engage une libération de la peinture par la

1. Peter Galassi, « Avant la photographie, l'art », dans Alain Sayag et Jean-Claude Lamagny ed., *L'Invention d'un art*, Centre Georges-Pompidou, 1989 (en anglais : « Before Photography, Painting and the Invention of Photography », 1981). Jacques Aumont commente ce texte dans *L'Œil interminable*, Librairie Séguier, 1989, p. 38-43.

2. Le négatif; le médium; la lumière; point de vue et cadrage; mouvement et instantanéité; le motif valorisé; réalisme; géométrisation et abstraction. Dans Françoise Heilbrun, Bernard Marbot, Philippe Néagu ed., *L'Invention d'un regard*, Réunion des musées nationaux, 1989.

photographie, dont celle-ci subit vivement l'ascendant (pictorialisme, photo d'art)¹. La peinture ouvre à son tour par là le champ du visuel à une dimension de l'expérience que la photo est moins propre à saisir (et dont la science tend aussi à la peinture un « modèle » à travers les théories de la lumière et de la couleur). Elle fera ainsi culminer dans l'analogie de perception une *analogie d'impression* qui tout à la fois étend, rapproche, défocalise et abstrait la vision résorbée en tableau. La chose remarquable, ici, est que l'impressionnisme s'attache ainsi à fixer aussi bien ce qui appartenait dans la tavoletta au mobile et à l'évanescence, les nuages et plus largement l'atmosphère, au moment où le cinéma fait de cette matière volatile le supplément presque innocent d'une conquête qui le fait accéder, au terme d'une longue évolution et soudain, à l'analogie du mouvement : les fameuses feuilles qui bougent dans les vues Lumière, dont nul peintre n'aurait osé rêver. Mais le plus remarquable est que, au fur et à mesure que ce mouvement du cinéma s'étend par la division de l'espace et les premiers acquis du montage, la peinture se déplace avec Cézanne vers l'*analogie de sensation* et s'achemine comme on sait vers le cubisme et les diverses abstractions qui le doublent et s'ensuivent (tous ces mouvements que la photographie épousera à son tour sur ses marges)². Comme si, précipitée d'abord par la photographie, l'analogie perceptive ne pouvait se creuser sur elle-même, s'évider jusqu'à s'abolir au profit d'une sorte d'*analogie mentale*, qu'à partir du moment où elle s'étend de façon spectaculaire en gagnant à sa cause l'analogie du mouvement. Ainsi l'*analogie ontologique* sous-jacente à toute analogie se divise, comme jamais encore elle ne l'avait fait.

De là, on peut faire sommairement quatre remarques.

1. C'est ensemble et en faisant masse que les divers arts de l'image étendent et transforment la réalité du monde – la nature – dont ils participent, mais en maintenant à l'intérieur de ce monde un écart entre sa saisie en tant que tel et sa saisie en tant qu'image – à partir de l'épreuve commune de la vision « naturelle ». L'art est en particulier ce qui donne forme et voix à cet écart, l'exemplifie, ouvrant des puissances propres à cette saisie. L'extension de la capacité ou de la *quantité*

1. Il suffit aussi de décompter tout bonnement les témoignages qui, de Delacroix à Picasso, parsèment le livre de Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph* (Albuquerque, University of Mexico Press, 1964), pour saisir à quel point reste juste l'intuition banale d'une libération de la peinture par la photographie, dont Galassi voudrait lever trop facilement l'hypothèque.

2. Voir sur ces points Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, p. 253-276, 312-319 ; et Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, p. 9-27.

d'analogie menace d'abord l'art dans la mesure où elle semble chaque fois minimiser l'écart dans lequel celui-ci se reconnaît. Mais il s'en ressaisit pour l'incorporer à son principe, diversifiant du même coup cette quantité en *qualités d'analogie* (styles, mouvements, œuvres, etc., qui s'avèrent autant de traitements distinctifs de la nouvelle quantité), ouvrant par là d'autant plus la question de la quantité variable d'analogie propre à chaque art comme celle d'une variation concomitante entre les arts.

2. Chaque art devient tenté de couvrir en lui-même, à l'intérieur de ses limites matérielles, mais aussi en forçant sur elles, le spectre entier de la communauté qu'il forme avec les autres arts, soit de la quantité d'analogie qu'ils peuvent un par un et ensemble assumer et ruiner. Ainsi le cinéma, d'abord tout uniment analogique, va-t-il étendre cette quantité au maximum, formée d'autant de qualités, quand il se découvre comme art – un peu comme la peinture, chose mentale, étendait ses possibles à partir de la perspective. Mais cette quantité se trouve aussi très vite divisée, par là même accrue et relativisée. Ce sera d'un côté la conception (dès les années 1910) du cinéma d'animation qui déplace l'analogie du mouvement en la recomposant au gré d'une vision figurative substituant à l'analogie photographique les acquis anciens du dessin et de la caricature, soit d'une idée de la vision centrée autour du schématisme plus que de la présence sensible. D'un autre côté, on verra, dix à quinze ans plus tard, la naissance d'un mouvement, toujours en retrait mais fondamental, qui ne cessera de hanter le grand cinéma figuratif, comme son revers : le cinéma abstrait, plus ou moins abstrait (on dira aussi concret, « intégral », conceptuel, structurel, « eidétique »), qui ne cessera de rejoindre, selon tous ses modes, les préoccupations de la peinture (de ce qu'est devenue, pour une part, mais aussi comme pour toujours, la peinture).

3. Ainsi se constitue, dans la gradation qui s'étage de un à deux arts fondés sur la reproduction mécanique et accolés aux arts visuels qui leur sont antérieurs, un dispositif de possibles, fondé sur les empiétements et les passages susceptibles de s'opérer, techniquement, logiquement, historiquement entre les différents arts. Les années vingt continuent d'exercer aujourd'hui une pression si forte dans la mesure où se sont alors cristallisés les gestes qui ont préformé les registres d'indétermination devenus essentiels. Par exemple : Malevitch opposant à Eisenstein la nécessité d'une analogie supérieure passant au-delà de toute reconnaissance visible ; le photodynamisme des frères Bragaglia essayant d'arracher au cinéma son mouvement pour l'incorporer dans l'épaisseur de la

matière photographique ; le cinéma commençant avec Vertov et quelques autres à s'interroger sur le naturel et la validité du mouvement qu'il vient de conquérir¹.

4. Voilà comment se met en place ce qu'on peut appeler, par métaphore, la *double hélice* de l'image. C'est rendre hommage à l'extension de la nature entrevue par la science, d'où nous vient toujours la pression. C'est surtout souligner à quel point sont liées les deux grandes modalités au gré desquelles l'analogie se trouve constamment menacée et retravaillée. La première modalité touche l'analogie photographique, la façon dont le monde, les objets et les corps y semblent définis (toujours pour une part, et plus ou moins) par référence à la vision naturelle, un certain état fixé de la vision naturelle qui implique ressemblance et reconnaissance. La seconde modalité touche l'analogie propre à la reproduction du mouvement. Voilà les deux puissances qui se trouvent, chacune et ensemble, mises en jeu et mises à mal, dans le film, dès que l'image incline vers la défiguration, la perte de reconnaissance, ou que son mouvement se trouve détourné, figé, interrompu, transi par l'irruption violente du *photographique* – l'effet-photo, qui s'étend de la photo comme pure présence à l'arrêt sur image en passant par les fictions de la fixité et du photogramme.

Cela sous-entend deux ordres de précisions.

a) Une même question se pose à la photographie, sous des formes subtiles et diverses : que ce soit de façon avouée, à travers la série, le montage, le collage, etc., comme à travers le flou, le bougé, le filé, etc. ; ou plus profondément, bien plus énigmatiquement, par la condensation de mouvement qui constitue, à proprement parler, la descente photographique du réel dans les grandes images. De sorte que chaque fois c'est en réalité le temps, la qualité de présence ou de faille du temps, qui est visé par-delà ou à travers le temps historique et anthropologique du « ça a été ».

b) Si le cinéma est plus impliqué que la photo par la régulation de la « double hélice », c'est simplement qu'il est plus vaste, possède un accès plus direct, plus complexe et plus général au mouvement et au temps. C'est que plus l'analogie s'étend et va vers ses limites, plus ces modalités se manifestent dans leur variété

1. Cf. Jean-Claude Marcadé, « La réflexion de Malevitch sur le cinéma », dans Germain Viatte ed., *Peinture, cinéma, peinture*, Hazan, 1989 ; Giovanni Lista, « L'ombre du geste », dans Michel Frizot ed., *Le Temps d'un mouvement*, Centre national de la photographie, 1987 ; Annette Michelson, « L'homme à la caméra : de la magie à l'épistémologie », dans Dominique Noguez ed., *Cinéma : Théorie, Lectures*, Klincksieck, 1973.

et leur force. C'est qu'il s'est construit – 7^e art –, seul capable de tenir lieu des grands arts antérieurs, sinon d'en permettre, comme on l'a trop cru, la synthèse¹. Il y a évidemment d'autres modalités que le photographique, souvent plus affinées, par lesquelles le mouvement est dans le cinéma porté au-delà de lui-même. Le seul vrai privilège du photographique est de constituer une irruption matérielle du temps qui en marque et en condense beaucoup d'autres, témoignant par là des passages entre deux dimensions et deux arts de l'image, comme de ceux qui s'opèrent entre deux modalités de l'image à l'intérieur d'un art. De même, il y a au cinéma bien des espaces indiscernables sur l'échelle imprécise des *degrés* de figuration et de défiguration. Mais s'il y a une force particulière des moments et des formes qui déterminent le passage entre deux ou plusieurs de ces degrés, c'est qu'ils témoignent de la tension propre qui lie le cinéma, simultanément, à plusieurs âges confondus de la peinture et des arts de la figure dont il occupe aussi pour une part le champ.

Bref, les deux modes de passages ici noués dans l'image de la double hélice constituent les bords ou les points d'ancrage, actuels-virtuels, à partir desquels on peut concevoir ce qui passe et se passe aujourd'hui entre les images. Ils sont étroitement liés, depuis le cinéma des années vingt qui les a fait s'approcher l'un de l'autre et vaciller en inventant des configurations d'images encore jamais vues. Mais c'est dans le cinéma moderne et à l'âge de la vidéo que le lien se resserre, éclate et s'accélère autour de points de croisement d'une extrême violence – vidéo qui étend le cinéma, quitte à le dissoudre dans une généralité qui n'a ni numéro ni nom dans le compte des arts.

Dans de belles pages sur *L'avventura*, Pascal Bonitzer soulignait l'instant singulier où le héros, par une sorte de désœuvrement calculé, renverse un encier posé sur un sage dessin d'architecture, une de ces perspectives idéales dont l'art italien a eu le secret; il produit ainsi contre ce dessin, à travers lui, en deçà et comme au-delà de lui, « une figure singulière, quoique informe et sans nom ». « Vertige esthétique », « vertige de la tache » : exemple de l'analogie photographique entraînée, par des moyens ici très naturels, vers ce qui la ruine². De même

1. Pour compléter la vision si juste de Barthes : « C'est l'avènement de la photographie – et non, comme on l'a dit, celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde » (*La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Seuil/Gallimard, 1980, p. 138), on pourrait ajouter : mais c'est l'avènement du cinéma qui partage l'histoire de l'art.

2. Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma, Décadrages*, Cahiers du cinéma, 1985, p. 100-101.

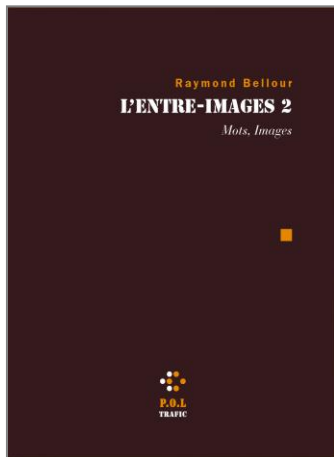
que l'arrêt sur image, comme toute irruption trop vive de la photo, du photographique à travers le mouvement du film, introduit à son tour un vertige comparable, fait tache.

La vidéo est cette tache. Sans doute souvent trop visible. Mais indélébile et riche déjà de l'éventail de qualités au gré desquelles une technique s'est très vite transformée en art. Son paradoxe aura été de prendre l'analogie dans une tenaille : d'un côté elle en décuple la puissance, de l'autre elle la ruine. La vidéo étend en effet directement l'analogie du mouvement au temps : temps réel, instantané, qui double et déborde le temps différé du film, et dont la vidéo de surveillance offre l'image atroce et pure. Invisible d'être partout, aveugle à force de tout voir, elle vient par-delà les siècles figurer la version neutre, négative, du Christ Pantocrator, visible et tout voyant. La vidéo mène ainsi à sa perte cette capacité d'analogie dilatée aux dimensions de l'univers : pour la première fois, les corps et les objets du monde sont virtuellement défigurables, et donc refigurables au gré d'une puissance qui transforme, en temps réel ou à peine différé (et non plus seulement, comme au cinéma, par une lente élaboration dont les trucages forment le modèle), les représentations que capte son œil mécanique. Cela explique que l'image-vidéo, dernière-née des images de la reproduction, puisse apparaître en même temps comme une nouvelle image, irréductible à ce qui la précède, et comme une image capable d'attirer, de résorber, de mélanger toutes les images antérieures, peinture, photographie, cinéma. Elle démultiplie ainsi tous les passages opérés jusque-là entre les arts et fait de cette capacité de passage à la fois ce qui la caractérise par rapport à chacun d'eux et ce qui la définit en propre, positivement et négativement, par rapport à l'idée d'art. Cela tient à sa double position. D'un côté elle est liée par nature à la télévision et à la diffusion de toutes les images ; de l'autre elle incarne l'art vidéo comme forme nouvelle de l'utopie ou au moins de la différence de l'art. Mais l'image vidéo reste liée, jusque dans ses métamorphoses digitales, à cette analogie du monde qu'elle fait passer « hors de ses gonds ».

C'est cette « dernière analogie » qu'aurait voulu exorciser Jean-Paul Fargier, en jouant des deux sens du mot *analogique* : son sens technique (on parle en vidéo de « signal analogique »), qui l'oppose à digital ou numérique (c'est-à-dire traité par l'ordinateur) ; et son sens trivial, qui suppose représentation et ressemblance¹.

1. Jean-Paul Fargier, « L'ange du digital », *Où va la vidéo ?*, *Cahiers du cinéma*, hors-série, 1986. Voir également « Dernière analogie avant le digital », *Cahiers du cinéma*, n° 341, novembre 1982.

Achévé d'imprimer en janvier 1999
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1629
N° d'imprimeur : 99-0097
Dépôt légal : février 1999
Imprimé en France



Raymond Bellour
L'Entre-Images 2

Cette édition électronique du livre
L'Entre-Images 2 de RAYMOND BELLOUR
a été réalisée le 16 février 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en janvier 1999
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867446726 - Numéro d'édition : 226).
Code Sodis : N46519 - ISBN : 9782818010617
Numéro d'édition : 230921.