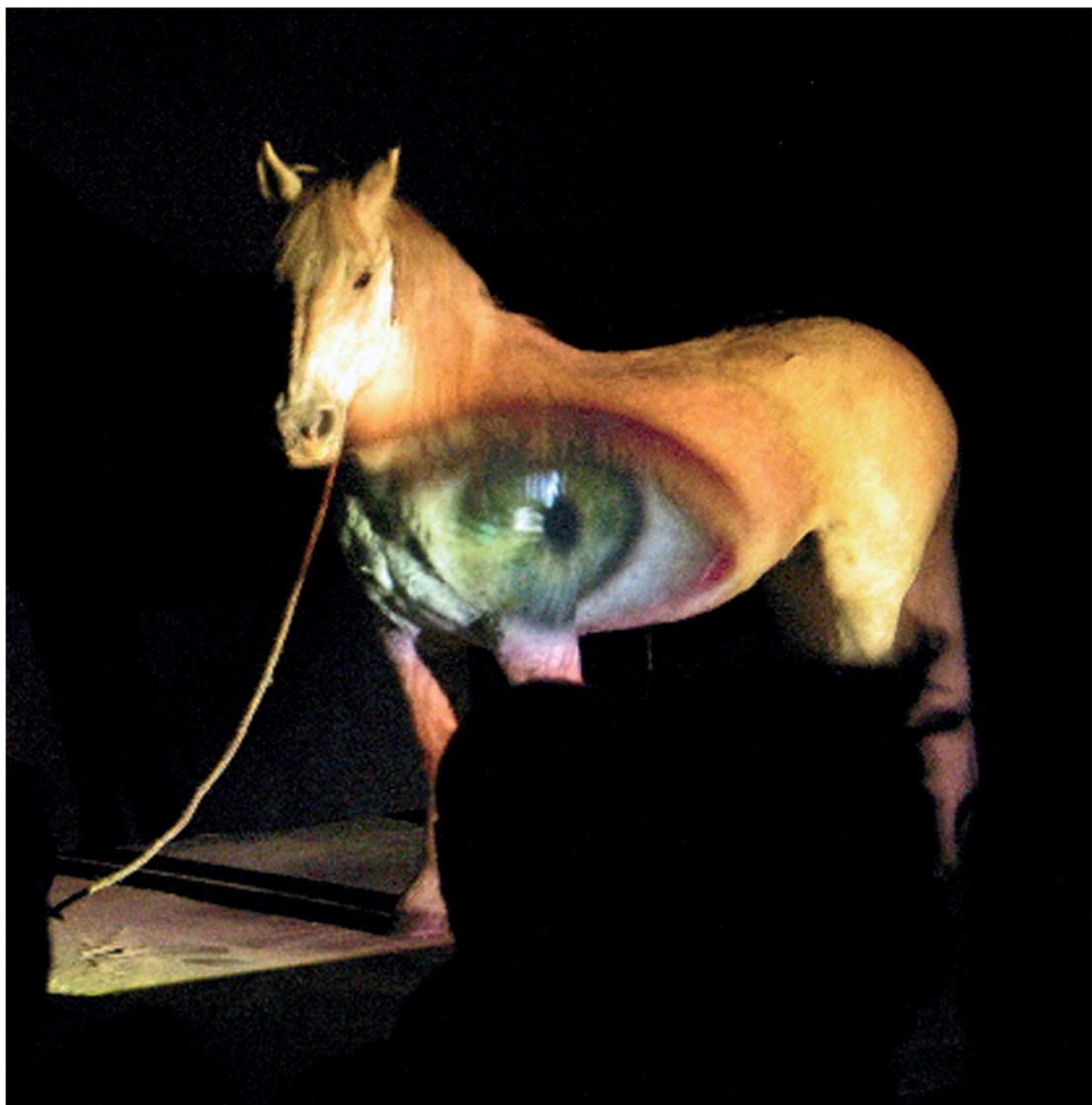


LES IMAGES LIMITES

*Sous la direction de
Murielle Gagnebin et Julien Milly*



L'Or d'Atalante

CHAMP VALLON

L'OR D'ATALANTE

Collection dirigée par
Murielle Gagnebin

*Cet ouvrage est publié avec le concours
du Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations (CRIR)
de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle (Paris-III).
et celui du Centre National du Livre*

Illustration de couverture :
Libéré des cadences, Compagnie les Zoms,
projet de E. Minette, 9-11 nov. 2006, La Fonderie
Le Mans, Festival Voisinage (photo : Jackie Bablet).

© 2008, *Éditions Champ Vallon*, 01420 Seyssel
ISBN 978-2-87673-483-8
www.champ-vallon.com

LES IMAGES LIMITES

Sous la direction de
Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY

Bérénice BONHOMME	Suzanne LIANDRAT-GUIGUES
Marie-Camille BOUCHINDOMME	Corinne MAURY
Yaël CANGE	Julien MILLY
Jean-Louis DÉOTTE	Agnès MINAZZOLI
François DUPARC	Béatrice PICON-VALLIN
Virginie FOLOPPE	Pascal QUIGNARD
Murielle GAGNEBIN	Corinne RONDEAU
Georges-Arthur GOLDSCHMIDT	Claudia SIMMA
Tristan GRÜNBERG	Gwenaël TISON
Ophir LEVY	

L'OR D'ATALANTE
CHAMP VALLON

INTRODUCTION

DE L'IMAGE-LIMITE AUX IMAGES LIMITES

par
Murielle Gagnebin

ENJEUX ÉPISTÉMOLOGIQUES DE LA LIMITE EN ART

Primitivement, ce livre aurait dû traiter des images dites *limite*, où le terme de « limite », à l'initiative du vocabulaire de la mécanique, qui utilise, dès 1899, la notion pour indiquer un indépassable : « limite de densité », « limite d'élasticité », dit-on techniquement, expose une sorte d'invariable paré obligatoirement du singulier, puisqu'il a trait à l'*essence* même du phénomène, à la *propriété* de la chose, ici, au propre de l'iconique *en soi*. Ainsi, de même que l'on parle en philosophie de « concept-limite », avais-je voulu explorer l'« image-limite », c'est-à-dire ce point extrême, ce moment unique où soit l'image *appert* dans toute sa légitimité, soit l'image disparaît en devenant autre chose qu'elle-même. C'était donc souhaiter réfléchir sur l'origine et l'aboutissement du *régime* iconique. Proposition épistémologique donc, qui s'est révélée tout simplement impossible à tenir. Pourquoi ? Pourquoi semblable radicalité intellectuelle a-t-elle dû s'ouvrir à des territoires infiniment plus étendus, plus mobiles et indéfiniment bigarrés, dont la traversée, voire l'arpentage, ont doté le concept de *limite* d'un *s*, transformant notre premier élan ? Sans doute – et cela est capital – en vertu du pouvoir relevant de l'iconique lui-même. L'image, loin d'être un concept, s'est, plus que jamais, révélée une notion qui, à l'instar de toute connaissance non a priori mais bien intuitive, a libéré un extraordinaire potentiel dynamique, une puissante créativité. C'est alors que la limite de l'image s'est comme naturellement gonflée d'un pluriel irrévocable : les images *limite* devenaient, à la

réflexion, impossibles à penser tant l'image appelle une multiplicité de points de vue, qui plus est changeants et instables. L'évidence était là : on ne pouvait plus ne pas reconnaître à l'image son essentiel pouvoir de métamorphoses, ce capital d'intensités chatoyantes, capricieuses et nomades, au flamboiement parfois ténébreux, parfois nitescents, mais toujours gros de virtualités conférant à la notion sa densité. Tant et si bien que les images ont, elles-mêmes, donné leur s à leurs limites. Est-ce à dire pour autant qu'il y a, en art, autant de limites que d'images, au sens de l'*Encyclopédie* (1765), qui postule que toute grandeur peut s'approcher d'une autre grandeur « à l'infini sans jamais la rejoindre » ? Devant pareille arborescence de limites, l'esprit se prend, d'abord, à se dilater des innombrables possibilités offertes à l'inventivité iconique, mais ensuite, osons-le, tel un accordéon qui, dans le temps qu'il se remplit d'air et se déploie, se fronce aussitôt en autant de pliements, l'esprit enivré se trouve subitement confronté aux replis compacts et obscurs inhérents à toute image venant géométriquement marquer les bords de chacune d'entre elles. C'est alors que commencent pour lui extase ou vertige, contemporains de ces commotions où chaque sens est appelé à distiller ivresses et passions, et où s'ouvre grand le cristal des émotions et de leurs correspondances sensibles.

Cependant, avant d'entraîner le regard au creux de l'image pour y découvrir sa radicale irréductibilité, il apparaîtra opportun de s'interroger sur la limite conçue comme *origine* de l'image, le *a quo*, le à partir de quoi ou de quand une image est une image, de même que s'imposera la réflexion sur la *fin*, le *terminus ad quem* propre au registre iconique. Or, cette fin n'est-elle pas aussi, comme pour tout ce qui est de l'ordre de la pensée, un nouvel *a quo*, un nouveau départ ? Vers quoi ? vers où ?

Mais alors, qu'est-ce donc qu'une image ? On le sait, les esthétiques se sont multipliées, de celles qui prônent la ressemblance à celles qui valorisent la présence de l'icône ; de celles qui soutiennent la tradition post-moderne des échos, des citations, des clins d'œil, à celles qui suscitent l'éloge, précisément, du pli, du secret, des nœuds intimes, toutes donnent ainsi une autre définition de la *limite* distinguant l'image. En sus, puisque l'image a la possibilité de se réfléchir, comment met-elle en abyme ses propres limites ? Comment littérature et peinture, cinéma, théâtre, opéra, vidéo évoquent-ils l'essoufflement d'une tendance, l'extinction du désir de figurer, la fulgurance de la mort, voire l'usure de la vie ?

Mais qui dit « renvoi à » ou son opposé : négation drastique de toute réminiscence, se situe inévitablement au lieu d'une rencontre. Walter

Les images limites

Benjamin¹ oppose, à juste titre, l'*Erlebniss* (l'événement brutal et traumatique, laissant un blanc) à l'*Erfahrung* (l'expérience qui creuse des traces mnésiques), seule à pouvoir engendrer quelque sillage mental, psychique, émotionnel (*aura*) susceptible de constituer une *image-trace*, les psychanalystes diraient une *imago*. Quoi qu'il en soit, cette image interne se forme toujours en l'*absence* de l'objet. Dès lors, que le signe soit incantation, souvenir, blessure, imploration ou latence, il est, dès l'origine, « traversé par la fiction ». Aristote, Leibniz, Freud, Deleuze, Godard et ses *Histoire(s) du cinéma* nous ont habitués à percevoir l'autre dans le même et l'ipséité comme le lieu des carrefours.

PERSPECTIVES VERTIGINEUSES ET NÉO-CRÉATION

C'est là que vient s'inscrire la notion d'entre-deux si prégnante actuellement. Mais entre deux quoi ? La traduction d'une langue en une autre ou d'un art en un autre, alors que chacun d'eux est déjà chevillé à quelque irréprésentable ou indicible, devrait mettre en lumière l'intime propriété de chaque image, sa singularité distinctive et résolument infranchissable.

Cet entre-deux, lieu des incertitudes, des impossibles, des convergences folles, lieu éminent du dialogue, conduit Edmond Jabès à l'hospitalité au seuil du désert, à la page blanche devenue hospitalière, au *livre*, cependant que pour ce philosophe-poète « le vide effrange le Rien »².

Alors que Proust s'émerveille du « liséré de contingences »³, que Jabès parle de ces « mots grisés d'abîme où nous perdons pied »⁴, que Jankélévitch⁵ prône le « presque-rien » ou le « je-ne-sais-quoi » susceptibles de caractériser l'artistique, voire que Malraux, devant le scandale de la mort, ce seuil qui transforme tout en cendre, édifie l'art comme *anti-destin*⁶, quelles limites, aujourd'hui, les flux d'images mettent-ils vertigineusement en scène ? Si le hasard est soudain partout, que reste-t-il de cette fameuse dotation en liberté qu'assurerait l'art jusqu'ici ?

1. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 464.

2. E. Jabès, *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1989, T. 2, (*Yaël*), p. 159.

3. M. Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. 3, Bibl. de la Pléiade, 1954, p. 975.

4. E. Jabès, *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

5. V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, P.U.F., 1957.

6. A. Malraux, *Psychologie de l'art*, t. 3, *La Monnaie de l'absolu*, Skira, 1950 et *Les Voix du silence*, NRF, La Galerie de la Pléiade, 1952, p. 637.

Qu'en est-il donc du *seuil* de l'image aujourd'hui, cette image qui, grâce à l'apanage du virtuel, d'Internet, des réseaux et des plateaux, mais aussi de la publicité et des idéologies en vogue, valorise de façon nietzschéenne l'*éphémère* ?

Le terme de toutes ces métamorphoses n'engage-t-il pas, purement et simplement, à postuler la disparition de l'image elle-même et, avec elle, celle de ce regard aussi doué qu'inventif propre à celui qui, classiquement, la maintenait vivante ?

Face à cette intranquillité de l'image venant à se nier elle-même en faveur de son passage, le psychanalyste percevra la prévalence du quantitatif sur le qualitatif, à moins qu'ici la forme ne soit la force ! Autre problème.

En conséquence, la *limite* ne pourrait-elle se situer, non plus dans ces « événements du seuil », selon l'heureuse formule de Michel Guiomar empruntée à ses *Principes d'une esthétique de la mort*¹, mais bien dans ce qui *troue* l'image, dans ce qui vient à lui faire défaut et comme la travailler, la ronger de l'intérieur ?

La problématique de l'image-*limite* mobiliserait ainsi l'attention sur la dynamique interne à l'image manquante.

« *Allu*, écrit Pascal Quignard², est un mot inuit qui dit le trou que percent les phoques dans la surface si épaisse de la banquise, et qu'ils entretiennent tout le long de la journée et de la nuit pour pouvoir respirer. » Cette image du trou ou ce trou d'image permettrait donc de reprendre souffle. Cependant cet écrivain ajoute : « Le mot *allu* veut dire regard en inuit. » Comment, dès lors, l'image manquante et garante de notre respiration, de notre survie nous regarde-t-elle ?

D'autres perspectives pourraient surgir :

– celle du *collectionneur*, fasciné, comme Mallarmé, par « l'absente de tout bouquet » ;

– celle du *psychanalyste*, hésitant entre les appâts de l'image-souvenir-écran et la fascination de l'image mutative, bouleversante, construite dans l'espace clinique, dans la séance analytique, devenue, à même la douleur, œuvre d'art ;

– celle, enfin, de tout un chacun confronté avec la disparition d'un être aimé et qui connaît ce trouble décrit par Julien Gracq : l'impression « que l'être absent surgit du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce *de suspens* des choses qui

1. Paris, Corti, 1967.

2. P. Quignard, *Sur le Jadis*, Paris, Gallimard, 2004, p. 122.

Les images limites

se mettent à rêver tout haut, avec une force de conviction plus immédiate que sa présence »¹.

Image manquante ? absente ? mutante ? mutative ? en suspens ? : les limites émergent, ici, de l'intérieur même de l'image.

Ouvre-t-on le *Livre des questions* d'Edmond Jabès, on y lit : « Sais-tu [...] que le point final du livre est un œil et qu'il est sans paupières ? »²

Repensons, à ce point, non pas tant aux conditions de possibilité d'une œuvre d'art, à sa poétique, mais plutôt à la tenue d'une image : celle-ci se donne à voir, à interpréter, elle cherche à plaire, à séduire, ou, tout le moins, à troubler, mais dans le choc, le bouleversement qu'elle induit, dans son intensité, ou à même ses fragilités, elle nous regarde également, tel cet œil jabésien, immense. Condensé de l'œuvre entier, dardé sur nous, créateurs ou exégètes, cet œil *à vif*, dépourvu de cils, affranchi de ses membranes protectrices, donc totalement sans défenses, cet œil surgit cependant doté d'un immense pouvoir. En témoignant des *limites* du dicible, ne transforme-t-il pas celui-ci, selon Jabès, en *visible* ? Toutefois – autre perspective, autre philosophie –, pour le psychanalyste confronté à la psychose, cet œil privé de clignements est un œil immobile, fixe, maintenu dans la brûlure blanche du traumatique, à l'écart des régions où le refoulement, telles des paupières, préserve. Condamné à quelque béance perpétuelle, cet œil demeure saisi par la même scène, rejouée indéfiniment, sans translation ni dépassement.

Par-delà ses ruses, ses tentations et ses égarements, la question des limites de l'image aurait-elle, *in fine*, la capacité d'entraîner la psyché et les sens vers d'autres terres inconnues, ou même de diriger l'esprit vers des savoirs encore inédits ? Lesquels ?

ITINÉRAIRES

Ce livre devrait donc retracer ces itinéraires en des spéculations toujours itératives, puisque se situer sur la limite est un peu comme marcher sur la lame d'un couteau... L'épistémologie a, certes, plus d'un tranchant.

C'est ainsi que, résolu à désigner quelque image matricielle, Pascal Quignard, en écrivain-essayiste, rencontre une image invisible et nocturne qui précède la vision, celle de « la nuit utérine », alors qu'Agès

1. J. Gracq, *Les Yeux bien ouverts*, in *Farouche à quatre feuilles*, Paris, Grasset, 1954, p. 106.
2. E. Jabès, *Le Livre des questions*, *op. cit.*, t. 2, (*Aely*), p. 293.

Minazzoli, en esthéticien convaincu par l'histoire des formes, se heurte à l'infigurable de la psychanalyse : la scène dite primitive. Assurément, « les foetus rêvent » avant de connaître le jour, et l'homme, à peine sorti de « la poche d'ombre » qui l'abrita et le dota de ses talents, semblerait, si l'on suit Ovide, Pic de la Mirandole, Montaigne, Pascal, Kafka, ou encore Lévinas, n'avoir reçu qu'« un visage indéterminé », quelque « profil perdu ». Est-ce bien étrange, se demande Agnès Minazzoli, puisqu'« une image nous manque à jamais » ? Dotée d'une plasticité ontologique, la face humaine apparaîtrait à la mesure de la mémoire que nous gardons de notre visage d'enfant, « assez floue », insiste l'essayiste-philosophe, rejoignant, par là, le lettré passionné d'étymologie et d'histoire des civilisations, ces « passés perdus ». Chacun d'entre eux, P. Quignard comme A. Minazzoli, lisant ou écrivant, se donne comme perpétuellement en quête de « l'objet introuvable » et de « l'image intransmissible »¹.

Ces voyages imaginaires, tout pétris de culture et de poésie, et rêvant, chacun, à l'origine *originelle* d'une image première, conduisent, dans une seconde partie, à s'interroger sur la limite non plus *temporelle* mais bien *structurelle* de l'image. Jean-Louis Déotte et Georges-Arthur Goldschmidt questionnent celle-ci en épistémologues. Grâce à une vidéo de Fiorenza Menini (*Untitled*, 2001-2002), le spécialiste du cinéma tente de repenser la *relation esthétique*. Au sublime kantien, il oppose, face aux assauts actuels de l'informe, les notions de « sublime d'appareil » et de « sublime anémique », en confrontant les exigences de la représentation immanquablement différée (« les phrases-images cinématographiques ») aux limites propres à l'immédiateté de la diffusion médiatique (« les plans-affects »). Ceux-ci seraient ainsi à entendre plutôt comme des *bornes*. Une limite affirme, en effet, toujours quelque potentiel existentiel ou essentiel – alors qu'« être borné » épouse un sens nettement péjoratif. Ce qu'entend J.-L. Déotte dans sa forte démonstration où l'épistémologique finit par rencontrer l'idéologique.

Tandis que G.-A. Goldschmidt, en sa qualité de traducteur et d'essayiste, pose la question redoutable de la limite fondatrice des mots et du sens. Car si le sens déborde toujours les mots, il n'y a que les mots pour le dire. Limite originelle, donc, qui rencontre une autre limite, originelle cette fois : celle des équivoques entre le visible et l'invisible, entre la perception et la pensée. Butée sombre qui affecte tout écrit, constate

1. P. Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1995, p. 76.

Les images limites

G.-A. Goldschmidt, prêt à soutenir, néanmoins, que l'acte de traduction d'une langue à l'autre rend le phénomène encore plus patent. De cette fâcheuse impuissance, de cette limite indépassable relevant de la pensée même des mots, et a fortiori des *mots-images*, l'homme de lettres et traducteur tire une triple posture. D'abord, une modestie façonnée par les écueils rencontrés devant la richesse particulière à chaque langue. Ensuite, une mise en garde philosophique : *die Realität* n'est pas *die Wirklichkeit* (ou, si l'on préfère, la réalité n'est pas la vérité), si bien que le réalisme de l'allemand est une illusion qui a entraîné d'abord Hegel (tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel), puis Heidegger (avec ses « jeux » sur les préfixes et les suffixes), à bien des égarements. Enfin, persuadé de l'impossibilité d'une harmonie parfaite entre les langues, G.-A. Goldschmidt met en œuvre un élan véritablement créateur à la recherche d'une authenticité de la *parole* elle-même ! Convaincu donc par la *limite* irréductible à l'essence de chaque langue – et en particulier de l'allemand et du français rivalisant, le premier dans l'invention des images par la concrétude des suffixes innombrables portant sur le verbe, alors que le second a la métaphore et la métonymie pour vocations –, c'est à un réel parcours épistémologique entre les vertus oniriques, féeriques de l'allemand et la logique capricieuse du français que G.-A. Goldschmidt entraîne le lecteur. Je me risquerais bien à poursuivre la méditation de ce traducteur dans un esprit psychanalytique et quelque peu frondeur.

Connu est le jeu du *fort-da*, repéré par Freud intrigué devant son petit-fils résolvant ses angoisses de séparation d'avec sa mère en inventant le fameux jeu de la bobine. Ce va-et-vient de la bobine qui en rappelle un autre, ô combien érotique, n'est-il pas amplement présent dans la structure de la langue allemande dispensant, à tout va, ses *bin* et ses *ber*, ses *auf* et ses *ab* ? L'enracinement massif de l'allemand dans le terroir pulsionnel a-t-il en français quelque équivalent ? Non, sans doute, mais la contrepartie structurelle du français semblerait à chercher plutôt dans les figures de style, si appréciées en vertu de leur rapidité, de leur pouvoir de condensation et d'épargne en dépense psychique. Ainsi en est-il du déplacement, de l'élection de la partie pour le tout, de la mise en exergue par une mise à l'écart typique de la métonymie et de la métaphore.

Au *pulsionnel*, franc et ouvert, direct et parfois menaçant de l'allemand, répondraient donc les *ruses* du français, habile à tenir à distance le libidinal et se prêtant ainsi, autrefois certes, à être l'arme même de la diplomatie et donc de la perversité. On se souviendra que Frédéric le Grand, roi de Prusse, connaissait mieux le français que l'allemand ! À la « perver-

sité » française, jouant des déplacements, correspondrait donc la « concrétude pulsionnelle-libidinale » allemande... Pascal Quignard ne montre-t-il pas que les suffixes permettent aux verbes de se gonfler comme des seins, de s'agrandir comme des sexes qui s'enflent et se redressent ?¹ Au cœur des images, il est parfois permis de rêver...

Après les paris sur l'originel et sur l'originaire, une troisième partie devrait engager une double méditation portant sur des images du *seuil*. Et curieusement, c'est à partir du *désert* que la problématique du seuil sera, ici, chaque fois, abordée. D'abord par un esthéticien du cinéma documentaire, Corinne Maury, qui étudie cette « grande allégorie mortuaire » qu'est *Life Without Death* de Franck Cole et qui situe ce film « aux limites mêmes du cinéma ». Il s'agit pour le cinéaste de traverser le Sahara d'ouest en est et donc de « marcher à la limite de la mort », si bien que s'arrêter d'affronter la mort au quotidien serait alors « habiter la limite », posture radicalement impossible au sein de cette étendue qui, en arabe, signifie : « vide et cendré ».

Ensuite par un poète, interprète de l'œuvre d'Edmond Jabès : Yaël Cange. Interpellant l'œuvre du poète-philosophe en une ardente mélodie, celle-ci fouille les images du seuil à travers les tropes du poète : l'ailleurs, la demeure, le fauteuil, l'oiseau, le chemin, la porte, le livre, mettant en exergue diverses problématiques où la cassure de l'exil, l'épiphanie de la présence et du don, la douleur et la parole reviennent comme autant de ponctuations dans la voix qui sonde les figures de l'abîme et de la réciprocité. Construit à partir d'une proximité émue, le texte de Y. Cange habite les propos du poète et, de la sorte, ouvre à « l'hospitalité de la langue, du dialogue », puisque, au cœur même du désert, pour Jabès, « le livre se lit d'abord hors de ses limites »²

Suivent, après ces deux méditations sur le désert comme seuil, l'une, tragique, sorte d'« autoportrait face à la mort », l'autre, réconciliée, affirmant « l'hospitalité » de l'ombre et de l'attente, ces « feuillets de l'abîme », suivent donc cinq textes centrés sur le *vertige* des images. On aura remarqué que chacune des trois parties précédentes s'était constituée en diptyque : est-ce bien étonnant lorsqu'il s'agit de réfléchir à la *limite*, qui infailliblement trace comme un avant et un après ? un champ et un hors-champ ?

1. P. Quignard, *Sur le Jadis*, op. cit., p. 126.

2. E. Jabès, *Le Livre des questions*, op. cit., t. 2 (*Yaël*), p. 17.

Les images limites

Aussi bien, se risquer à séjourner sur le fil du rasoir, fût-il celui de l'original, de l'originaire ou du seuil, c'est forcément être confronté, au-delà du tranchant propre à l'extrême, à la tentation de vertiges particuliers dont le dernier mais non le moindre est, sans doute, celui rencontré à même une image qui réfléchirait, *sua sponte* et en son *propre*, la difficile question du *liminal*. À ce point, bien des gouffres surgissent, dotés, on le sait, de pouvoirs spécifiques et ambivalents, où tantôt l'attrait des confins, tantôt la peur du vide dominant : géométrie démoniaque du sans-lieu (Julien Milly étudiant *Dogville*, de Lars von Trier) ; mirage hallucinant-halluciné contemporain de la vision d'une île (Marie-Camille Bouchindomme feuilletant ou visionnant les représentations de l'île des morts chez Böcklin, Strindberg, Robson, les frères Quay) ; éclipse aveuglante du chromatisme faisant sournoisement irruption et saillie dans le noir et blanc cinématographique (Tristan Grünberg prenant Hitchcock la main dans le sac à malices du septième art) ; fétiches idéologiques et aberrations mortelles de la pensée par stéréotypie d'images (François Duparc, habile à décliner les glissements pathologiques des imageries publicitaires et médiatiques destinées à envahir failles identitaires et clivage du Moi, à s'emparer des traumas ou des perversions préexistants à l'histoire du sujet, en générant conduites à risque, addictions diverses, explosions « économiques »¹, jusqu'à ce que mort s'ensuive) ; enfin, tourbillon des mises en abyme propres au théâtre actuel où de gigantesques écrans magnifient le zapping télévisuel, les flux éphémères d'Internet, les installations vidéo éblouissantes de lumières et vrombissantes croisant des hologrammes flottants, les doubles de l'« héliodisplay », des cartes génétiques en trompe-l'œil, des anamorphoses diaboliques, tous plus prompts à chasser le jeu de l'acteur aux bords ténus d'une scène devenue cacophonique par un surcroît d'informations simultanées, de superpositions de textes, de voix, de sons, de formes, d'éclairages, bref de sollicitations tactiles, visuelles et sonores. Béatrice Picon-Vallin recense et analyse ce colossal trafic d'images et les abysses ouvertes par ces images prodigieusement trafiquées qui mêlent cinéma, peinture, vidéo, graphisme, tessiture vocale, musiques classique, concrète, métissée, bruitages électroniques, etc., en quelque opéra démesuré à la frange du supportable et, par suite, à celle des capacités réceptives de l'humain puisque celui-ci, ainsi que le disait déjà George Eliot, « ne peut supporter que très peu de réalité »².

1. Ce terme est à entendre au sens psychanalytique, c'est-à-dire qu'il désigne la quantité d'énergie psychique engagée.

2. G. Eliot, *Burnt Norton*, quartet n° 1.

Une cinquième partie développera la question des frontières de l'image. Concevant, ici, la limite à l'instar d'une butée indépassable, Suzanne Liandrat-Guigues passe au crible du spéculaire le « remake impossible » que constitue *H Story* de Nobuhiro Suwa cherchant en vain à « reprendre » une scène d'*Hiroshima mon amour* de Resnais. À l'opposé, revendiquant l'écart périlleux inhérent à toute néo-crédation, Virginie Foloppe, d'abord, analyse trois œuvres cinématographiques : *Vertigo*, *Le Locataire*, *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, repérant, en chacune, des vertiges mélancoliques et identitaires, au bout desquels les reflets iconiques surgissent comme autant d'incitations à créer du nouveau ; et Claudia Simma, ensuite, approfondit certaines images caractérisant *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* en comparant les sources de Flaubert (vitrail de la cathédrale de Rouen, *Légende dorée* de Jacques de Voragine) et leur devenir dans le texte de l'écrivain. Devant la façon qu'a Flaubert de privilégier ou, au contraire, d'éliider certaines images, C. Simma en vient à se demander à quelles conditions une image est amenée à « céder le passage » ou, si l'on préfère, à ouvrir celui-ci. Puisque toute image recèle, en son sein, un invisible, quelle lecture lui rendra « ce qu'elle cache nécessairement » ? Ainsi l'image est parfois considérée à la façon d'un « fétiche protecteur », parfois comme un « écran », une « frontière » habile à imposer une certaine *vue*. Dès lors, la *limite* de l'image n'est plus interne à celle-ci mais dépend de notre regard et de ses fonctions diacritiques.

La sixième et dernière partie de l'ouvrage est consacrée à *l'au-delà de l'image*, dès lors que son seuil semble franchi. Quatre études vont mettre ainsi à l'épreuve ce que l'on pourrait appeler une *ontologie* de l'image. La première relève de la critique littéraire et se fixe pour point d'ancrage un moment bien précis dans la constitution d'une image, celui de la *syllèpse*, c'est-à-dire ce moment où l'image verbale, jouant simultanément des sens propre et figuré, est, d'une certaine façon, ravie à elle-même. La seconde met en évidence une étrange *fusion* où le cinéma se fait « peinture » ! La troisième propose une réflexion sur un *ready-made* bien particulier puisque du vivant organique devrait sortir un chef-d'œuvre, hélas, périssable. La quatrième, enfin, adopte une posture résolument critique à l'endroit du cinématographique poussé, purement et simplement, à la négation de lui-même, en tant que défilé temporel d'images montées les unes avec les autres et accompagnées d'articulations sonores, elles-mêmes spécifiquement agencées.

Les images limites

Ainsi, dans le mélange d'images propre à l'œuvre de Claude Simon, le pli qui creuse chaque fragment (pour ne pas dire « plan », tant cette écriture doit au septième art) surgit dans toute son ambiguïté, nous apprend Bérénice Bonhomme. Prompt à susciter le plus souvent une image « interactive », ce lieu de la fusion ou de la ségrégation des espaces et des temporalités devient, ici, par le jeu des syllepses ou des métamorphoses discontinues, la source d'un questionnement inédit sur la *limite*, transformant les zones textuelles où le recouvrement agit en moments propices à l'éclosion de contigüités curieuses découvrant le cauchemar d'un univers malléable, s'écroulant sous l'effet d'un temps impossible, impersonnel, promesse de mort et de minéralisation.

À cette conception mortifère de la contagion des images à l'endroit même de leur limite répond une tout autre idée de la rencontre. Gwenaël Tison montre, en effet, comment éclôt une dimension artistique, inattendue mais ô combien féconde. Issue de la porosité de l'image cinématographique provoquée par les manipulations, *non du numérique*, mais d'un simple *stylo laser*, susceptible de faire sortir d'une image une image autre et autonome, se crée, à l'intérieur du cinéma, une image proche de celle produite par les pinceaux d'un peintre ! Certes, pour cinq minutes de film, il aura fallu, chaque fois, à Peter Tscherkassky entre cinq et six ans de travail artisanal intense ! Toutefois, ouvrir le cinéma à la peinture, n'est-ce pas faire de la *limite* d'un genre un site fertile ?

Mais sortons de la fusion – minéralisante ou dynamique – des images pour réfléchir à d'autres modes possibles de transgression.

Ainsi Ophir Levy, retraçant l'histoire d'un dialogue de dupes entre les sciences et les arts, depuis les automates du XVIII^e jusqu'au XXI^e siècle avec ses prouesses techniques, interroge, entre autres, la validité du concept de *bio-art*. Lorsque celui-ci prend le vivant pour matière première (par exemple, Eduardo Kac, en 2000, et sa lapine génétiquement transformée au poil vert fluorescent), ne congédie-t-il pas, d'une certaine manière, le régime même des images ? De par sa nature éphémère, l'organisme vivant, animal ou végétal – et toutes les modifications génétiques qui, aujourd'hui, se réclament d'une « sculpture du vivant »¹, comme leurs sinistres caricatures, avec *Cloaca* de Wim Delvoye, ou les fausses anatomies des corps plastinés de Günther von Hagens² – s'inscrirait donc en

1. Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant*, Paris, Seuil, 1999.

2. Cf. M. Gagnebin, « L'œuvre, maître du spectateur : sombres équivoques », in *Les Images bonteuses*, collectif sous la dir. de M. Gagnebin et J. Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 291.

porte-à-faux dans le domaine de l'art qu'il prétend perpétuer tout en dépassant.

Et Corinne Rondeau, réfléchissant aux images de la déconnexion, voire de la dissociation, celles précisément des écrans noirs dans les vingt dernières minutes de *Hurléments en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord, montre avec gravité les apories auxquelles se heurte un cinéma de l'aperception. Dès lors qu'on n'y voit plus rien, loin des représentations de choses et de mots, y a-t-il vraiment une libération de la vie psychique ? Entre des hallucinations égarées et l'essoufflement de visions fantasmatiques, les écueils du *Rien*.

Quatre études donc qui, pour deux d'entre elles, ont choisi délibérément la subversion d'un « genre » montrant comment camper sur les frontières mêmes d'un processus en mutation, tandis que les deux autres, ouvrent sur des champs radicalement conceptuels destinés à tourner le dos idéologiquement à l'art, tantôt en confondant œuvres façonnées pour traverser l'Histoire et êtres relevant de la vie organique, dotés tous d'un programme de mort bien déterminé, tantôt se voulant pur discours et rien de plus.

*

Les chapitres qui suivent sont partiellement issus d'un colloque organisé à l'intérieur du Centre de recherche sur les images et leurs relations (CRIR) de l'université Paris-III Sorbonne Nouvelle, les 30 novembre et 1^{er} décembre 2006. Remaniées pour la présente publication, ces études ont trouvé, ici, des prolongements inédits, accueillant donc la réflexion d'autres chercheurs, sollicités spécialement pour cette parution. Regroupés et articulés par nos soins, ces essais dressent donc une fresque complexe sur la redoutable question des images limites, à même les supports variés qu'offrent la littérature, la poésie, la peinture, le cinéma, la vidéo, le théâtre, etc. Or, quelles que soient l'ampleur joyeuse du défi et la rigoureuse honnêteté chevillée à pareille gageure, il apparaît que penser la limite, lorsqu'il s'agit de matière artistique, conduite irrémédiablement à une amphibologie. Pouvait-il en être autrement, puisque toute limite, bien qu'affirmant avec force les richesses insoupçonnées d'un territoire, est nécessairement amenée à rencontrer son point de bascule, sa face d'obscurité ? La méditation de la limite confronte, en effet, l'image à sa propre négation, ou, au mieux, à une ultime métamorphose qui, en dépit de sa rutilance, est toujours encore pour l'image le signe de son effondrement.

Les images limites

On a coutume de dire que l'art apporte au quotidien un potentiel vital sans autre pareil. Dès lors, spéculer sur la limite des images, n'était-ce pas se condamner à rester sur le fil qui sépare la vie de la non-vie ?

Pascal Quignard met en garde : « Les vivants ne sont pas des ombres. Ce sont peut-être des morts enveloppés de vêtements et qui brillent. »¹

Ces vêtements qui tracent des lignes ou des surfaces en mouvement, des limites « brillantes » ou ténues, relèvent-ils du fantomal ou du phasme ? de cette mort du désir qu'est l'*apbanisis* ou de ce don de vie qu'est l'apparaître inconditionné propre à l'iconique, le fameux *pbainestai* des Grecs anciens, qui aimaient à faire sécher leurs rêves au soleil ?

Au lecteur de décider.

1. P. Quignard, *Les Ombres errantes*, Gallimard, 2004, p. 63.

L'OR D'ATALANTE

*Atalante, c'est le mythe même de l'ambiguïté :
prendre / être pris ; l'or, c'est le piège, le leurre. Les deux conduisent à la métamorphose.
Vouloir faire jouer art et psyché : course du désir au risque de l'œuvre.
Tel est le but de cette collection où la clinique et l'esthétique
sont au même titre champs d'application de la pensée analytique.*

LES IMAGES LIMITES

Les images limites gagnent une importance cruciale dans les différents domaines de l'art (littérature, poésie, peinture, théâtre, cinéma, vidéo, etc.) chaque fois que s'y affirment les problématiques du seuil, de l'entre-deux, de la béance, du manque, de la disparition comme de la butée. De surcroît, camper sur les limites est aussi l'occasion de vertiges, parfois inquiétants. Sont interrogés l'originel (nuit utérine, scène primitive), propre à conférer sa temporalité à l'image des tout débuts, et l'originnaire qui en marque le fondement structural. Les bornes de l'image, lieux tantôt de néo-création, tantôt épreuves du désert, retiendront l'attention.

Les sciences humaines telle l'épistémologie, la psychanalyse, l'esthétique, la philosophie, la sociologie, la traductologie, apportent rigueur et lumière à ces études saisissantes sur Lars von Trier, Resnais, Suwa, Guy Debord, ou Flaubert, Jabès, Claude Simon, ou encore Böcklin, Robson, le bio-art, etc.

En effet, le liminal semble bien distiller à même ses envoûtements un venin subtil.

M. G.

Textes de

Bérénice BONHOMME, Marie-Camille BOUCHINDOMME, Yaël CANGE, Jean-Louis DÉOTTE, François DUPARC, Virginie FOLOPPE, Murielle GAGNEBIN, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Tristan GRÜNBERG, Ophir LEVY, Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, Corinne MAURY, Julien MILLY, Agnès MINAZZOLI, Béatrice PICON-VALLIN, Pascal QUIGNARD, Corinne RONDEAU, Claudia SIMMA, Guenaël TISON



9 782876 734838