

# LE DEUIL DE L'IMAGE

De la photographie à l'image virtuelle\*

Chantal de GOURNAY

\* Ce texte a fait l'objet d'une communication à l'université d'été de l'Association Descartes, le 6 juillet 1992.

© Réseaux n° 61 CNET - 1993

Une ère du soupçon a durablement conditionné notre pensée de l'image depuis l'essor des industries culturelles. Pourtant, malgré la défiance que l'image a traditionnellement suscitée de la part des intellectuels, la philosophie lui a tout de même accordé une place de choix. L'École de Francfort, notamment, a fourni l'argumentaire le plus construit sur le thème des rapports entre image et réalité, alternant fascination (Kracauer, Benjamin) et hostilité (Adorno), et dont les intuitions ont été fécondes au regard des thèses plus récentes sur la nature sémiotique de l'image photographique (Barthes et Eco). On était alors dans le contexte de l'holocauste, un moment tragique de l'histoire de l'humanité pour lequel a manqué de la histoire le témoignage des images. Près d'un demi-siècle plus tard s'est produite une autre « guerre sans images », celle du Golfe, dont on a dit qu'elle innovait dans le fait que le soldat pouvait dorénavant détruire une cible sans l'avoir jamais vue de sa propre perception visuelle, mais seulement par l'interface d'une machine mettant en œuvre des images satellite et des reconstitutions de synthèse. Entre ces deux moments, on est passé d'un discours philosophique

sur le médium qui « rend visible » (auto-expressivité du réel) à un autre discours, post-moderne, sur l'image qui déréalise et empêche l'accès à l'expérience. Ce renversement complet de la problématique est difficile à admettre pour une génération culturellement nourrie par le cinéma et la photographie.

Le matériau visuel peut être pensé en dehors ou en deçà du postulat communicationnel, même s'il résulte d'une mise en forme nécessitant une intervention humaine et le recours à un médium. Telle semble être la position de Siegfried Kracauer, qui s'est intéressé à l'image photographique pour sa propriété indicielle (une empreinte résultant d'un processus purement physico-chimique) plutôt que pour sa présumée nature sémiotique assimilable au registre linguistique des signes, par définition conventionnels et intentionnels (une théorie de la photographie défendue par Barthes). La conception « réaliste » de Kracauer, par laquelle il crédite le médium photographique d'une aptitude à enregistrer la réalité tout en écartant la question de l'intentionnalité de la forme, n'est sans doute pas sans rapport avec sa formation d'architecte. Loin d'ignorer que la réalité matérielle est de toute façon une construction assujettie à la rationalisation économique, il ne renonce pas pour autant à scruter les résidus du décor industriel pour y déceler les signes d'un possible enchantement du monde. Autrement dit, si le monde nous paraît si vide et dénué de sens, réduit à une pure fonctionnalité et à la *ratio* capitaliste, c'est que nous ne savons pas voir. La photographie, en fixant sur le papier des fragments de la réalité extérieure, les sauve de notre présomption d'insignifiance : nous verrions alors que certains éléments ne sont pas réductibles à leur vocation fonctionnelle, mais constituent des formes significatives, souvent éphémères, dans lesquelles peuvent se déchiffrer l'inconscient d'une société et les prémisses d'une nouvelle mythologie (1).

(1) Le roman policier, genre qui se développe à l'ère du « désenchantement », illustre bien cette ambiguïté de la réalité physique. Le détective est ce nouveau prêtre (car presque toujours célibataire, note Kracauer) qui sait faire parler les résidus fonctionnels de notre environnement, les empreintes, les traces. Concernant cet aspect, se reporter à deux ouvrages : KRACAUER, 1981. GINZBURG, 1989.

Pour provoquer ce rendez-vous (la pré-sentification de la réalité matérielle dans sa plénitude), il faut renoncer au postulat communicationnel impliquant l'intentionnalité de l'artiste/auteur/émetteur. Selon Kracauer, le travail sur la forme ne doit pas être prémédité pour laisser une place à l'aléa : « *La principale qualité du photographe consistera donc à faire de la mise en forme un produit de l'enregistrement et jamais l'inverse* » (2). C'est pourquoi il s'oppose aux conceptions de l'écriture cinématographique « *qui croient que le montage est le seul principe organisateur du film* » (3). Ce parti pris (l'intrusion de l'aléatoire contrariant l'intentionnalité dans le procès même de la mise en forme ou de l'acte créatif) est un élément central de la conception moderne de l'art, qui sera repris par Umberto Eco dans son analyse de la peinture comme du cinéma (4).

En effet, plus peut-être que toutes les autres formes d'art, le cinéma nous a appris à voir la ville telle qu'elle nous indiffère dans la vie, quand nous la perdons chaque jour un peu de vue dans la répétitivité de l'expérience quotidienne. Non seulement le cinéma nous fait appréhender la visibilité ordinaire de la ville, mais il nous présente aussi ce qui, de la ville, n'est pas visible par le piéton, et qui le serait uniquement du point de vue idéal de l'architecte quand celui-ci se prend pour le grand demiurge, voguant à hauteur d'ange pour apercevoir les frontons des édifices démesurés qu'il a construits. C'est exactement ce que réalise Wenders dans « Les ailes du désir », où la caméra nous propose des vues inédites de l'architecture berlinoise, dans la mesure où la visibilité des édifices reste pour une large part « virtuelle » du point de vue du piéton. C'est par ce respect du contexte, au cœur même du texte ou du récit cinématographique, que le cinéma s'oppose à la télévision, par le souci de restituer la perception de la réalité phy-

sique à la fois dans sa disponibilité, offerte au regard de l'homme, mais aussi dans son invisibilité irréductible qui se porte garante de l'enchantement du monde dans la mesure où une part de l'environnement humain peut prendre forme et continuer de se manifester à l'*insu* du sujet. Autrement dit, il y a dans l'insignifiance des lambeaux de décor délaissés par nos regards un résidu de l'Eden, en ce que le paradis terrestre est théoriquement la seule forme territoriale qui a échappé à l'action symbolique de l'homme.

Dans la mouvance de l'Ecole de Francfort, Walter Benjamin et Siegfried Kracauer ont d'emblée reconnu le rôle du cinéma en tant que puissant révélateur de la modernité, révélateur au sens quasi mystique de l'initiation. Les réflexions que Kracauer et Benjamin ont menées sur la photographie et le cinéma doivent beaucoup à la précarité de leur ancrage territorial, notamment à leur condition de grands exilés forcés de penser ou d'écrire dans une ville et une langue qui leur étaient étrangères. Cet arrachement aux « lieux de mémoire » originels éclaire rétrospectivement leur sensibilité particulière au problème de la trace. Pour Kracauer en particulier (puisqu'il a survécu à l'épisode nazi, à la différence de Benjamin), la question de la mémoire ne peut être dissociée du problème du support (au sens du matériau nécessaire à l'enregistrement d'un événement, la pellicule sur laquelle s'imprime la trace). Si l'on peut écrire et réécrire l'histoire, le problème posé par l'holocauste est moins celui de la mémoire que celui d'une expérience impartageable ou inaccessible à ceux qui n'étaient pas sur les lieux du crime. Comment se faire une *image* d'Auschwitz à l'issue de la guerre ? Cette interrogation est au fondement de la théorie du médium photographique que Kracauer tente de mettre au point après avoir été confronté aux documentaires sur l'ou-

(2) DESPOIX, 1992, p. 317.

(3) « Film 1928 » in *Das Ornament der Masse*, cité par DESPOIX, *op. cit.*

(4) ECO, 1979.

Eco établit un lien entre l'art d'Antonioni et ses débuts dans le métier, à l'époque où il filmait les événements sportifs davantage soumis aux aléas du direct.

verture des camps nazis (5). On ne peut se délivrer de la violence qu'en la rendant *visible*, on ne peut dominer l'angoisse de la mort qu'en cherchant un moyen de se trouver face à elle sans en faire l'expérience directe. A défaut d'une telle figurabilité, la violence historique est refoulée et l'histoire dans son irrationalité foncière est appelée à se répéter, échappant au procès d'auto-analyse solidaire que le citoyen se doit d'entreprendre. « *Le médium photographique, tendant un "miroir à mémoire" à la violence et aux atrocités dont l'homme ne peut faire l'expérience directe sans dommage, serait un équivalent moderne du bouclier poli offert par Athéna à Persée, afin que voyant Méduse par réflexion sans se trouver sous son regard pétrifiant, il puisse la décapiter.* » (6)

Chez Kracauer comme chez Benjamin, on trouve la même préoccupation pour la « sauvegarde de la réalité physique » (« réalité extérieure » dans l'édition allemande de Kracauer). Cette expression désigne une existence physique, matérielle, qui reste indépendante de l'homme dans la mesure où elle ne se laisse pas réduire par son action langagière : « *Mises à jour par le médium photographique, ces affinités entre existence humaine et réalité physique se situent exactement à l'opposé de ce qui fait de l'homme un être de langage. La "pure visibilité" qui s'y dévoile (est) en quelque sorte "l'envers" du monde de la langue en tant que système durable, réglé, univoque et fini de signes. A travers ce fragment d'imaginaire qu'est la photographie, l'homme semble, l'espace d'un instant, voir la nature sans qu'elle soit directement soumise à son système symbolique.* » (7)

Par cette possibilité d'entrevoir « l'envers du monde de la langue », qui oblige l'homme à transgresser les limites de sa rationalité et de son identité, le sujet prend conscience de la propriété universelle de l'expérience et peut dès lors inscrire son histoire propre dans la chaîne solidaire des

expériences de l'humanité. Ce point de contact entre le particulier et l'universel, entre autrefois et aujourd'hui, n'aura jamais été aussi bien mis en image que par Rossellini dans « Voyage en Italie », à cet instant où un couple en train de se défaire assiste à la reconstitution « archéologique » des corps d'un autre couple millénaire tué pendant le sommeil par une irruption volcanique. Alors que leurs corps ont été intégralement désintégrés au cours du temps, il a été possible de leur redonner une forme corporelle en injectant du plâtre dans le vide comprimé par l'enveloppe de lave. Cette mystérieuse résurrection d'une matière inerte qui ne livre sa mémoire qu'à l'état somatique propose un éclairage inattendu de la phrase énigmatique de Walter Benjamin : « *La mémoire est l'emballage, et l'oubli le contenu.* »

Cette séquence rossellinienne est peut-être la meilleure illustration de ce qu'est le travail de « sauvegarde de la réalité physique ». Elle suggère l'efficacité inégalable de l'image par rapport aux mots dans l'ordre du témoignage : comment une histoire se transmet en l'absence d'un narrateur, d'une écriture et de son sujet. La confrontation a duré quelques secondes, puis Ingrid Bergman éclate en sanglots. Après cet incident ils recommenceront à s'aimer, comme si l'angoisse de perdre leur amour n'avait pu être surmontée que par un travail de deuil, le deuil de cet autre amour détruit il y a quelques milliers d'années pendant le sommeil des amants. C'est parce qu'ils se sont vus morts, à la place des amants momifiés par la lave, qu'ils ont eu la force de faire revivre leur amour. Cette image volée au temps et à la trahison des mots (dans la mesure où ce qui s'écrit ou se met en mots répudie dans l'amnésie des fragments d'expérience auxquels le sujet n'a pas su prêter du sens) constitue l'antithèse du monde virtuel auquel la culture moderne de l'image prétend nous faire accéder. Car si l'image est ce miroir de l'invisible qui nous aide à faire le deuil de

(5) KRACAUER, 1960.

(6) DESPOIX, *op. cit.*, p. 318.

(7) DESPOIX, *op. cit.*, p. 317.

nos morts, de nos terreurs, de nos ethnocides ou de nos crimes contre la nature, de quoi peut-on faire le deuil avec une image de synthèse ?

En plaçant l'image du côté de l'éphémère et de la sauvegarde d'un monde voué à la disparition, Kracauer suggère que toute esthétique est une « esthétique de la ruine », ou bien une « esthétique de la disparition », pour reprendre le si beau titre de Paul Virilio. Il n'y a pas d'art ou de création digne de ce nom qui n'ait intégré la virtualité de la mort. Or le monde virtuel de l'ordinateur, régi par la logique de la simulation et du simulacre, est un monde placé hors d'atteinte de la mort, un peu comme le jeu d'échecs, toujours renouvelé parce qu'aucun joueur n'aura pu épuiser l'incalculable combinatoire des coups possibles. Cependant, le souci de préservation que Kracauer applique à la réalité physique vaut également pour toutes les dimensions de l'existence humaine, car il n'est pas de culture, de civilisation, d'ethnie, ni même de forme communautaire, qui ne soient appelées à disparaître. C'est pourquoi l'art et la science dans leur apparente opposition participent de la même démarche, en ce que l'entreprise de la connaissance vise l'intelligibilité d'un phénomène, d'une forme ou d'une structure et tente de créer les conditions pour que persiste cette intelligibilité au-delà de l'évanouissement des sujets et des objets de savoir. Qu'est-ce que l'anthropologie, l'ethnologie ou la sociologie sinon une façon de créer la possibilité d'une archéologie du présent, avec la profonde conviction que rien de ce que l'homme produit, dit ou pense ne sera tout à fait reproductible ? Toutes les sociétés ont d'une certaine manière intégré l'intuition de leur propre destruction, par l'art, la pensée et la religion, toutes sauf les nôtres, les sociétés occidentales qui ont rêvé, inventé et réalisé ces systèmes incapables d'admettre et de penser leur propre disparition, à savoir la société utopique, la société totalitaire et la société instrumentale.

Quel est le statut de l'image, qu'en est-il de la connivence entre image et expérience dans une société où les individus tiennent si peu à leur réalité corporelle

qu'ils sont prêts à s'engager dans un processus de recyclage perpétuel, à l'instar des déchets nucléaires et industriels qu'on n'arrive plus à éliminer, acceptant qu'on puisse faire évoluer les données les plus intimes de leur personne, le nez, les seins, la couleur de la peau, voire le sexe, qu'on les fasse muter, en somme, car tel est le prix à payer pour ne pas affronter l'idée de la finitude ou de la fatalité. Paradoxalement, alors que notre société s'attache de plus en plus à la conservation de la mémoire et du patrimoine, elle n'accorde pas la moindre attention à l'altération du patrimoine « anthropomorphique » sous l'action des biotechnologies et de la chirurgie plastique, acceptant plus volontiers de troquer nos formes et nos apparences – c'est-à-dire le corps *territorialisé* à force de somatiser les particularismes millénaires liés à la différenciation culturelle, raciale, tribale et sexuelle – contre des formes standardisées pourvu qu'elles contiennent une promesse d'éternité. A quoi sert l'image, à quoi sert l'écriture, sinon à restituer l'épaisseur du temps, l'intransigeance du destin, les pertes irréparables de l'action humaine ? Quelle histoire, quelle fatalité, quel vécu peut-on lire sur le visage éternellement jeune du « Dorian Gray » d'Oscar Wilde, sur la musculature aboutie de Madonna ou la carnation transraciale de Michael Jackson ?

A côté de la perfection froide des clips, véritable préfiguration d'une culture de l'image-clone affranchie de son modèle charnel, les archives de la télévision arrivent par moments à nous communiquer la saveur du temps. C'est le cas, par exemple, lorsqu'on revoit les interviews de Duras datant des années 60. Vingt ans avant le prix Goncourt, en montrant une femme déjà abîmée, déjà alcoolique, avec ce visage qui fait toujours douter qu'elle ait jamais été belle, la télévision nous fait percevoir la connivence profonde qui existe entre l'œuvre durassienne (pétrée d'une nostalgie privée d'origine ou d'objet) et la photographie. Car les romans pseudo-autobiographiques de Duras dérivent à partir d'un point unique, un arrêt sur image, cette photo de la jeune fille de seize ans qu'elle exhibe invariablement à ses biographes et

lecteurs, et qui atteste qu'elle fut belle, d'une beauté terriblement éphémère : à dix-huit ans il était déjà trop tard, disait-elle en ouverture de « L'Amant » ; c'est à cette fatalité que tient le talent durassien, dans ce deuil des amours peut-être jamais advenues, et dont la photo, en exergue du texte, incarne l'irréfutable promesse.

Les intellectuels font aujourd'hui le procès de la culture de l'image (notamment de l'image télévisuelle, médiatique par excellence), rendue responsable de la déréalisation du monde. Mais a-t-on seulement envisagé l'horreur d'une époque où les images seraient devenues plus périssables que leurs modèles, où le portrait serait devenu plus réel ou plus humain que sa référence, à l'instar du personnage imaginé par Oscar Wilde (Dorian Gray) ? Car aujourd'hui, le « lifting » des humains est techniquement aussi performant que le « lifting » de la pellicule archivée, plus sensible à l'évolution du temps et à la variation de la température. D'où ce terrible paradoxe de la postmodernité : notre mémoire, nos œuvres et nos albums de famille seraient-ils devenus plus « biodégradables » que nos déchets, que nos machines, ou que nous-mêmes ?

Aussi ai-je envie, envers et contre les chefs d'accusation qui mettent en cause à juste titre la culture de l'image, de faire l'éloge des images, de toutes les images passées et actuelles, en raison même de leur nature physique qui leur confère en quelque sorte une *aura* de matérialité. En cette époque où tout est perfectible, où nul

n'échappe à l'injonction de la mutation et du recyclage, dans cette course à la qualification-déqualification qui touche non seulement à nos compétences ou nos vocations mais aussi à nos dispositions physiques (bodybuilding) et mentales (brainbuilding ?), le monde des images nous émeut précisément par leurs imperfections et leur caractère irrécupérable. Pourquoi serions-nous si réceptifs au décalage qui se produit sciemment dans un film de Tanner ou de Wenders lorsqu'ils injectent des séquences tournées en super-huit ou en vidéo dans un format cinématographique conventionnel ? Non seulement parce qu'une image de qualité imparfaite fait plus *vrai* qu'une image mieux définie, mais aussi parce que ce décalage témoigne que *même la technique ne peut pas entièrement se recycler ou se requalifier*, c'est-à-dire que le monde de la technique n'est pas entièrement acquis à la reproductibilité et à la métamorphose : il arrive que l'homme ne sache plus faire ce qu'il a su faire à un moment donné. Ainsi chaque génération d'images se clôt sur son déclin technologique et son propre inachèvement, mais refuse d'évoluer dans le sens d'une perfectibilité et d'un transfert vers une nouvelle technologie. Il se peut qu'on refasse aujourd'hui du cinéma muet ou du noir et blanc, mais ce ne sera jamais que du pastiche, un hommage ou une manière de porter le deuil de l'art du noir et blanc. Les techniques de l'image meurent aussi, et c'est pourquoi nous y sommes si attachés.

---

## RÉFÉRENCES

---

DESPOIX P., « Siegfried KRACAUER, essayiste et critique de cinéma » in *Critique*, n° 539, avril 1992.

ECO U., *L'Œuvre ouverte*, le Seuil, 1979.

GINZBURG C., *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, 1989.

KRACAUER Si., *Le roman policier : un traité philosophique*, Payot 1981.

*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960.