

Charles Grivel

Le Terrain des images

Nous nous trouvons sur le terrain des images. L'incitation vient de loin. Encore faudrait-il que la recherche - populaire, médiatique et plus généralement encore, philologique, philosophique - s'en avise et s'emploie à intégrer ce fait dans ses travaux.

L'image est ce dont il s'agit - rattachée ou non au verbe. Car c'est en elle, pour commencer, que les sociétés se mirent, c'est par elle qu'elles se représentent leurs croyances - leur destin, leurs désirs: pas de société sans spectacles, et qu'est-ce qu'un spectacle sinon la mise en scène (l'animation, la dynamisation, le développement) d'une image? On appelait cela autrefois "tableau vivant" ou "tragédie", on l'appelle aujourd'hui "télévision", "série" ou "photographie". Une image figure au centre des préoccupations: par exemple, le crucifix, des journées: par exemple, le miroir (ou le rétroviseur). Qu'est-ce que le magazine que l'on feuillette dans la file d'attente ou dans le métro, chez soi, sinon une offre identitaire? Or, cette "offre" fonctionne à l'image et ce que nous consommons est d'abord l'ombre portée par l'image des personnes que l'on est et des accessoires que l'on possède. On parlera de l'image comme d'un "médium": elle possède un profil, un "relief"; elle répond à une place, elle signifie un support, de carton, de papier, de verre; elle est l'objet d'une technique, le dessin, l'huile, le tirage, le montage, la perspective; un mécanisme de visionnement enfin en détermine la lecture ou la consommation: un livre, une salle, un lit, un banc. C'est cet entrelacs de phénomènes qu'il s'agit de prendre en considération d'entrée de jeu.

"Le voir précède" - dit John Berger -, le voir dispose de nos attitudes, sentiments, pensées, nous dispose envers l'autre, nous rattache à la communauté: il s'agirait de "voir le voir" - de prendre en compte et comprendre la vue, ses objets et surtout ses dispositifs; car tout dépend des moyens de contemplation ou d'observation dont l'utilisateur est à même de se servir. Voir sera à la mesure de l'oeil, comme à celle aussi de ses prothèses.

Il en irait donc ici comme d'un champ nouveau, malaisément circonscrit, que j'appellerai le "visuel". Le "visuel" comprend ce qui est construit autour de nous et pour nous pour être vu, ce dont la notion nous est donnée par représentation interposée. Vu pour être "entendu", compris, agi, signifiant et signifié. Ce champ est large: il déborde le domaine réservé à la philologie, il comprend celui des beaux-arts et implique les données de la communication. Doit-on lui donner pour cadre privilégié l'histoire culturelle, l'histoire littéraire, l'étude médiologique, l'imagologie, la recherche en littérature populaire ou un peu de tout cela? C'est ce qui est à voir. Or, le visuel ainsi entendu est indissociable du support (du dispositif): la question du voir est celle du support (des moyens engagés afin de l'accomplir). Nous ne questionnons pas (pas au premier chef) des "contenus", des "thèmes", des "motifs", du "sens", mais des matérialisations, des effets de mise en scène, des techniques. Nous envisageons la force de l'instrument - car elle prime sur tout le répertoire. Cela implique que le champ de recherche inclut l'histoire des moyens de reproduction; elle se fera histoire des techniques et des croyances -

outre ce que nous venons de dire -, plus qu'histoire des textes (au sens restrictif). Mais il est juste de dire aussi que ceux-ci contiennent le protocole des savoirs et qu'ils en sont la représentation et diffuse et controversée.

Nous aurons ainsi à nous efforcer de faire une histoire de la médiatisation des objets d'images (une "généalogie" communicationnelle). Sur cette voie, nous rencontrerons le livre. Au coeur de notre univers, en effet, le livre. Le Verbe est (dit-on) à l'origine: constatons qu'il a pris, pour nous, la forme du livre. Cependant, peu à peu et comme par une évolution inscrite dans sa médialité même, le livre s'est rendu à l'image. A tel point qu'à partir de l'avènement de la presse à vapeur, des publications à grand tirage, de la lithographie, puis de la photographie (et de la similligravure), celle-ci est devenue sa compagne obligée: à la couverture, comme illustration, frontispice, in-texte et hors-texte, etc.: plus un ouvrage s'adresse à un lecteur aisé, plus il s'orne, mais plus aussi il est offert à la masse: feuillets illustrés, romans-photos, ciné-romans.

Sur cette donnée, l'étude devra porter sur la mise en image "interne" et "externe" du livre, et cela à partir de la mise en place des procédés modernes de reproduction des images en série, dès le début du 19^{ème} siècle. L'image "externe" est celle qui enveloppe le texte à la couverture et constitue l'appel de lecture, l'image "interne" comprend la série des gravures, lithos, photos, etc., in-texte, qui accompagnent la lecture et la constituent en "vision".

Notons que des facteurs nombreux interviennent qui expliquent la mise en image du livre, entre autres des nécessités économiques, qui obligent les éditeurs à multiplier les produits, des nécessités politiques, qui font surgir un nouveau public "populaire", des nécessités purement médiatiques enfin, issues donc de la dynamique propre au médium: l'écriture, qui évacue, en principe, l'image, s'y trouve tenue en lisière par la volonté des auteurs de trouver une lisibilité nouvelle.

Notre thèse, de façon succincte, peut être présentée de la manière suivante: la popularisation du circuit littéraire entraîne une illustration du texte (narratif surtout, encyclopédique aussi bien que romanesque) et celle-ci entraîne à son tour un remodelage textuel caractérisé par le morcellement, l'accélération et l'allégorisation.

En ce qui concerne le morcellement (dont le type est la page du périodique), elle est évidente, en raison de l'alternance commandée par les impératifs de lecture. Il est intéressant de noter que cette loi médiologique fait partie intégrante de l'esthétique romantique qui voit naître précisément, dans les années 1830 et 1840, le feuilleton et le roman illustré (noms emblématiques: Balzac, Dumas, Sue).

En ce qui concerne l'accélération, l'illustration permet e.a. de faire l'économie du descriptif; elle permet aussi de fixer l'identification et de ramener celle-ci au simple constat de reconnaissance (l'image étonne toujours, mais conforte surtout le lecteur dans ce qu'il croit avoir lu et fixe cette lecture sur les schèmes stéréotypiques: elle ne pousse à l'imaginaire que dans la mesure où elle a fait repérer ses attendus).

En ce qui concerne l'allégorisation, le texte écrit, déchargé d'une partie de l'obligation de référentialiser tout ce qu'il dit et d'en profiler la vraisemblance, est conduit à se présenter lui-même comme spectacle. Un roman populaire illustré est à ce titre moins un récit conforté par l'image qu'une véritable mise en scène dramaturgique. (Il n'est donc pas étonnant que son modèle ait été dans la première

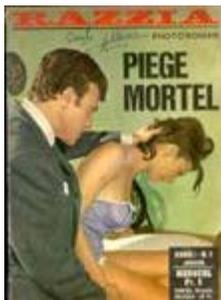
moitié du 19^e siècle la représentation théâtrale, à partir de la fin du siècle le cinéma, auquel irrémédiablement il paraît conduire).

Illustré - et pour une grande part très rapidement sous la pression (le défi) que constitue l'existence de l'image photographique, le texte (populaire et cultivé, car le journal où il paraît fait converger au moins dans un premier temps les deux publics) se trouve voué à la production de simulacres perceptifs (émotionnels) ou cognitifs. L'illustration, bien loin d'ancrer l'action dans le réel, comme on l'imagine, puisque le lecteur "reconnait" les objets qu'elle lui montre, décharge (jusqu'à un certain point) la narration de l'obligation vraisemblabilisante. Mais, contaminée par le cadre textuel où elle intervient, nous constatons qu'elle perd une part de sa faculté d'ancrage référentiel. Si le réalisme y perd, la dramaturgie y gagne.



L'illustration - qui donc n'en est pas une - accomplit ainsi une double fracture: celle du texte par rapport au réel dont il est censé parler et celle de la possibilité pour lui d'être représenté par une image "vraie". La déréalisation du monde est en marche, l'autonomie de ses reflets aussi.

Cette "poussée illustrative" (cette "visualisation textuelle") - qui est celle de la Modernité - n'a pas été sans entraîner une réflexion nouvelle sur le livre lui-même et sur sa matérialité, ni avoir pour conséquence la genèse de produits "littéraires" nouveaux. Cette modification de la matérialité et des modes d'élaboration des supports d'écriture, à côté donc de leur popularisation, fait aussi l'objet de la recherche.



Plusieurs étapes dans cette évolution doivent être prises en compte: 1830: le livre à vignettes (Balzac, Nodier, Töpffer); 1850: le roman populaire illustré; 1860: le journal illustré; 1880: le roman illustré par la photographie; 1910: le journal illustré par la photographie; 1920: le ciné-roman et le roman-cinéma; 1950: le roman-photo. Toutes ces formes perdurent actuellement. Ces hybrides qui tous tendent à constituer la page en écran, et de plus en plus radicalement, doivent être mises en parallèle avec les formes de plus en plus sophistiquées du livre mis en images (de Mallarmé au livre d'artiste contemporain). Un siècle et demi d'effort pour intégrer l'image au livre ont modifié profondément la portée, la lecture et la valeur de celui-ci.

La littérature - ou bien encore: la culture, mais les produits dont nous parlons rentrent mal dans l'un ou l'autre de ces deux catégories - issue de ce phénomène possède une histoire qui reste à écrire. Le projet de recherche comprendrait un versant littéraire (on y décrypte ce qui est écrit) et un versant médiatique (on y déchiffre l'image, on intègre le produit au circuit de communication); il est interdisciplinaire de par la nature des objets qu'il étudie.

Le but recherché est de proposer une nouvelle compréhension de l'évolution des littératures populaires et médiatiques en tenant compte de l'immersion de l'écrit dans le drame du visuel. Nous soulignons, dans cette généalogie, la continuité

historique des phénomènes auxquels nous avons affaire; nous démontrons l'étroite interdépendance des différents modes d'expression dans le champ culturel et dégageons les liens existants entre expression culturelle et appareil communicationnel. L'orientation d'une telle recherche a aussi valeur théorique. Les objets qu'elle examine - les littératures de masse, les genres audio-visuels - sont très peu soumis aux canons, très irrégulièrement canonisés et ne correspondent guère aux nécessités (ou aux habitudes?) de l'enseignement universitaire. Une conséquence du travail serait de démontrer que l'autonomie ("relative") du littéraire par rapport au "visuel" est un mythe - il n'existe pas de texte dépourvu d'images: "Le point de départ de ma méthode, disait Taine en 1865, consiste à reconnaître qu'une oeuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique": nous ferons de même et nous fixerons notre regard sur l'image à laquelle elle tend ou qu'elle implique.

En effet, d'une façon générale, l'histoire littéraire, mais tout autant les sciences de la communication ou les études culturelles, ignorent les phénomènes qui viennent d'être passés en revue et leur implication mutuelle. De plus, l'histoire des médias audio-visuels se pense trop souvent contre l'écrit, contre le livre, contre ce qu'on dit que la littérature est. Quand elle ne puise pas sa satisfaction dans la prédiction de la fin de celle-ci. Certes, le découpage de la recherche universitaire explique une bonne part de cette mécompréhension réciproque. Cependant, les signes avant-coureurs d'une remise en cause de cette façon de voir, se font jour: il existe dorénavant une théorie de l'illustration, de la photographie, du roman-ciné, du roman-photo, du film, etc., qu'il s'agit de faire converger dans un cadre unitaire - ou du moins homogène, non pas contre, mais avec l'écrit. "La mémoire humaine se construit", dit Jean Epstein (dans *Un Nouveau monde sensible*, en 1925) "ainsi qu'un acte cinématographique". Non seulement dans le mouvement et en vertu de la série, mais parce que les images qu'elle agence sont fixes et s'entendent l'une déduite de l'autre dans l'imaginaire photographique qui les conduit ("Jamais je ne m'étais tant vu et je me regardais avec terreur. Je me croyais tel et, m'apercevant autre, ce spectacle brisait toutes les habitudes des mensonges que j'étais arrivé à me faire à moi-même"). Et le cinéaste d'ajouter que l'oeil qu'il s'applique au fur et à mesure des séries qu'il agence, dans telle histoire qu'il voudra bien conter, est analytique. Je le crois comme lui.

Cette analyse médiologique (ou médiatique, ou médiumnique) de l'acte mémoriel doit nous arrêter. Elle renvoie à l'analyse nodiérienne du livre (*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept Châteaux*), à l'analyse töpfférienne de l'"excursion daguerrienne" (De la Plaque Daguerre - écrit à l'occasion d'une photographie encore imaginaire, en 1841), à l'analyse baudelairienne du "joujou", que le poète de la modernité pose au coeur de son esthétique et auquel il réfère - fait notoire et incroyable - le "phénakistiscope", instrument populaire d'illusion, qui allie la forme et le mouvement projetés devant l'oeil comme une histoire donnée à comprendre, à la vision dumasienne du théâtre, laquelle consiste à projeter sur scène le comble de ce qu'il ne serait possible de désirer voir (par exemple: six cents chevaux, autant de mousquetaires, y compris les batailles qu'ils engagent). Elle rencontre aussi l'invention par Cros, en mars 1877 - tandis qu'il patentait, en vain, l'idée de son phonographe - de la photographie des couleurs: n'oublions pas, à ce propos, que la coloration parfait l'idée qu'on se fait de la réalité, en noir et blanc jusqu'ici. La photographie n'en finit pas de rencontrer l'idée imposée à la réalité, noire et blanche, mouvante, obtuse, obvie, et telle que nous désirons l'imaginer.



Au bout du champ - au bout du compte - donc, la photographie. Depuis 1839, la photographie n'est plus un procédé tenu secret: elle consiste en la reproduction d'une donnée - une personne, une nature morte, un monument visité en Avignon ou en Nubie - en laquelle elle excelle: ce que nous considérons pourra être saisi - et saisi par tous. Mais ce dont il s'agit n'est autre que notre oeil: il se passe curieusement que le spectacle affecte la vision: le regard le conformait, voici qu'en retour le spectacle l'empreint. Il se passe que je me rends à l'idée de l'image que je me fais de ce que je vois. Dureté de l'image. Innocuité. Inoculation. L'un l'autre comprendront que sa bouche atteint l'idée de son acte en vertu de sa vision.



Il faut un lieu, une occurrence, un moment: ce sera la photographie. L'image fixée sur un carton, sur un écran. Le mouvement conditionné de cette image: ce sera le cinéma. L'un avec l'autre, l'un non dépendamment de l'autre, figure d'un premier temps et figure d'un temps second, le passé avec son devenir. L'origine, d'un côté, car tout tient à cet éclair qui a été fixé, la destination, de l'autre, car tout dérive du point où il tend et que nous considérons. Soit nous l'arrêtons, soit nous l'intégrons. Le poste de l'observation est là: une image rompt la matière qui la contient, elle s'en détache, elle la fixe, une chaîne d'images élabore sa propre substance, elle invente le regard que nous lui portons, et nous le rend. Nous nous trouvons par conséquent aux deux issues de l'oeil: ce qu'il a fait sien et ce qui l'absorbe, ce dont il reçoit le témoignage et ce qu'il empreint. Une photographie effectue ses limites. Une pellicule d'images cinématographiques engendre l'idée d'un moment qu'elle ne retrouve pas. Nous avons les yeux fixés sur les images, nous sommes les iconolâtres, les images nous considèrent, adhèrent à la peau de notre oeil, nous affectionnent, nous voici affligés de nous-mêmes. Nous écrivons donc les images, nous nous efforçons contre leur silence, nous faisons nôtre leur intolérable mutité et comme de ce sanctuaire du Sud de la France dont il convenait de lécher les murs d'enceinte avant de passer le porche pour entrer en communion nous en faisons le tour, et notre langue exsude le sang.

Les images occupent le monde, elles sont pourtant en déshérence: laisse-t-on les images énoncer le discours propre qu'elles ont? pire, ne prétendons-nous pas les écouter dans leur langue? Une figure rentre dans la langue que possède son observateur, la langue de l'observateur pénètre la figure muette attachée au support, c'est une fatalité. Mais ne pourrions-nous pas imaginer contrer cette fatalité et entendre ce qu'elle dit, cette figure, dans ce que nous en disons? Ainsi, la méfiance est double: nos vues se déroberont à nous et nous nous déroberons à nos vues.

Rêvons.

La photographie (mobile, immobile) est une recherche: de la forme, du fond, du

fond dans la forme, de l'objet de ce fond, de la réflexion qu'il (ou qu'elle) agit, de l'effet de sa nature seconde et pour ainsi dire contractée à l'intérieur de celui-ci (de celle-ci) immédiatement. Est une recherche de la lumière. De l'effusion qui s'en ensuit. De l'être des émanations: voir, mais ce qui s'appelle voir, là où ça n'a jamais été grâce au long dérèglement chimique et systématique (cela va de soi) de tous les sens de la perception. Par la découpe, le cadre et le bris. L'extraction. Rompant la digue de la reproduction par la reproduction elle-même. Avec dérive, transport, transfert, démission, émission, extinction, crevure: la photographie défait le monde comme elle le représente. Déréalisation, dévastation, candeur: cela est là comme cela n'a jamais pu avoir été. Emergence de la réalité seconde, tierce, appliquée, non imaginaire pourtant, multiple, immesurable: c'est une fiction sans correspondance. Nous sommes entrés dans la vue. Nous exprimons la demande propre à l'organe de la vue - à l'appareil placé dedans cet oeil, à l'autre extrémité de cet oeil et du monde, avec inflexion. Peur, bonheur et sens.

Disons que nous voudrions donner du champ (populaire) à ce travail-là comme aux actions (générales) qui s'en seraient inspirées, paroles sur image, images sur écrit, photographie sur le désir qui s'en impose - et cinéma de tout cela.