

# Visions inaccessibles : images et représentations, au cinéma principalement

Charles Grivel

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501136ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501136ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Visions inaccessibles : images et représentations, au cinéma principalement

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grivel, C. (1996). Visions inaccessibles : images et représentations, au cinéma principalement. *Études littéraires*, 28(3), 93–100.  
<https://doi.org/10.7202/501136ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# VISIONS INACCESSIBLES

## IMAGE ET REPRÉSENTATION, AU CINÉMA PRINCIPALEMENT

*Charles Grivel*

■ On voudrait reconnaître les rapports de la pensée à l'image. C'est une affaire d'une complication extrême. Toute une tradition n'a-t-elle pas exclu la seconde du champ de la première et très généralement l'image n'a-t-elle pas paru suspecte dès lors qu'elle a prétendu toucher au sens — je veux dire : dès lors qu'elle a donné des traits et une forme à sa source ?

En tout cas, il est convenu que l'origine échappe aux sens. Pourtant, que veut dire penser, sinon adapter des impressions à des signes (à des mots, à des formes) ? Et ceux-ci ne sont-ils pas, à leur façon, des images — des images frustes et tempérées de réalités qui ne s'imaginent pas en dehors du support qu'ils leur prêtent ? Si l'on ajoute maintenant que ces images, de par leur nature technique, photographique ou cinématographique, impliquent un indéniable facteur de vérité — elles sont telles que ce que nous voyons en elles et ont été conçues pour cela —, comment persévérer dans cet ostracisme, comment les reléguer encore dans l'univers des fictions — ou du moins des copies —, comment ne pas croire enfin que c'est d'elles que nous pensons, en elles que l'esprit, ligne à ligne, sans réelle extériorité, se reconnaît ?

Que veut donc dire penser par images ?

Penser en ceci que des images le disent ?

Penser par injection des mots dans les traits, les formes, y compris la fixité qu'il est possible de leur conférer, y compris le mouvement qu'il est possible de leur faire prendre ?

Je ne ferai ici qu'esquisser quelques éléments de réponse.

On a toujours voulu représenter.

On a toujours voulu représenter une seconde fois ce qui s'offrait à la vue.

On a toujours tenté de représenter ce qui se dérobaît à la vue — comme s'il s'agissait de compenser une soustraction intolérable au nom d'un obscur droit de voir, comme si la représentation, par le double, par le calque, par le reflet, par la reproduction, par la mimesis, peu importe, mais à toute force, était susceptible d'éclairer celui qui regarde sur la nature de son œil, de sa vision et sur lui-même. Car si la fidélité des images à leurs objets lui importe, lui importe encore bien davantage de pouvoir s'y mirer, ni par projection simple ni par pure imagination, bien sûr, mais plutôt au nom d'un plaisir que ces images doivent lui transmettre si elles veulent pouvoir fixer son attention. Or, ce plaisir s'explique par une convergence relative entre ce qui est offert en spectacle et les attentes du spectateur, il exprime une convenance suffisante (non complète pourtant) entre ce qui est perçu et les normes — de types très divers — qui régissent la perception (je considère plutôt avec satisfaction ce qui me correspond et, si ce qui suscite mon étonnement est propre aussi à me plaire, c'est dans la mesure où son étrangeté dessine, en contrechamp (ou banalement, par contraste), ce qui me revient.

Or, ce que la vue a le projet de saisir en se le représentant, je l'appelle pensée. Ma thèse serait donc celle-ci : que la vue veut le penser et que le penser exige la vue. Il y va, grâce à la vue — de par ses différents accessoires : la métaphore, le signe, la forme —, de l'animation de celui-ci, cette animation générant une satisfaction dont la recherche est à l'origine, selon moi, de l'activité que je cherche à décrire. Une sorte d'extériorisation par les images est en cause, une sorte d'exhibition stimulatrice au gré des reflets qu'elle propose. Photographier, filmer — puisque je veux me restreindre à ce type-là de projection —, participent pour nous peut-être plus efficacement et plus systématiquement d'une telle exhibition. Photographier, filmer, c'est donner à voir du dedans, au-delà mais en deçà, c'est faire accéder à l'invisible non préexistant à l'aide de substituts sensibles. Ce n'est guère livrer de réel, si l'on entend par là ce qui serait propre à nous situer dans un monde, guère livrer d'imaginaire, si l'on entend par là ce qui figurerait à titre de fiction dans l'esprit, mais plutôt mettre en scène l'activité penseuse elle-même — qui est cadrer, connecter, monter, déplacer, condenser, substituer, symboliser —, et éventuellement les messages qu'elle est amenée à proférer. Car la pensée est mouvement et ne se distingue pas du mouvement qui la porte. Rapprochement, espacement, transfert, débordement, dérive, elle est indissociable des mots qu'elle arrange, des images qu'elle projette et de l'aménagement continu qu'elle fait des uns aux autres. Car un mot circule dans la langue dès qu'il est saisi par nous, sur les différents réseaux qui constituent son paradigme, de même qu'une image, dès qu'on l'aperçoit, vibre le long des séries et des variantes et vient infuser l'objet qu'elle présente de ce qu'elle a pu puiser là pour nous. Que cette image soit photographique, cinématographique ou autre n'importe pas au premier chef ; sous quelque forme qu'elle se présente, elle fonctionne — du moins dans le monde qu'est devenu le nôtre — comme une véritable plaque tournante visuelle : nous y détectons plus (ou moins) qu'elle n'est, nous nous en servons pour contempler aussi ce qu'elle n'est pas nécessairement propre à renfermer.

Il faut toutefois préciser que la photographie conforte considérablement le processus en cause puisqu'elle n'existe qu'en copies multiples et que la souche originale d'un cliché ne s'en distingue que par la signature, qui est adventice. Il faut ajouter encore que le film, avec la généralisation télévisuelle que nous lui connaissons aujourd'hui, tend à radicaliser cette donnée et à effacer l'horizon référentiel. On pourra conclure, sans trop forcer, avec Paul Virilio que voir ce qui n'est pas réellement est devenu une activité en soi et que la contemplation de nos propres images mentales est devenu le champ privilégié de notre expérience (1993, p. 105-148).

Si je me restreins maintenant à considérer ce qui concerne le film, je constate, avec bien d'autres, qu'il s'est développé d'emblée selon une double orientation : il a recherché la dimension réaliste (voire documentaire) avec les frères Lumière et a exploité, avec Georges Méliès, la dimension fantaisiste — on relèvera que cette « fantaisie » est d'essence spectaculaire. Il convient toutefois d'observer encore que le cinéma expérimental des années 20 — la maîtrise du médium n'étant pas encore achevée — se tourne très résolument, avec Germaine Dulac, Jean Epstein, Luis Buñuel, Man Ray, Moholy-Nagy et d'autres, vers la mise en scène de la vue proprement dite, vers la représentation de la réflexion des images dans l'esprit, d'un inconscient, comme on disait, visuel en exercice.

C'est cette dernière option qui retiendra mon attention, beaucoup moins pour les vertus surréalistes ou révolutionnaires qu'elle était censée comporter que pour ce *retour sur la vue* qu'elle a selon moi voulu accomplir.

On rappellera, par précaution, qu'une représentation — une « image », qui est par définition double ou réplique — déroge inmanquablement à son programme : ce que nous considérons comme tel ne renvoie jamais bien exactement à l'objet de référence, il ne nous le transmet pas « à l'identique » ni ne saurait éviter d'en dire plus qu'il ne voudrait à son propos et hors de son propos.

Toute image est *abyssale* — particulièrement celle qui est projetée sur un écran, par-dessus l'épaule du spectateur, dans la mesure où elle échappe à celui qui la considère (elle ne figure ni dans son journal, ni dans son portefeuille). Ce qui frappe est qu'elle paraît sans fond. Sa forme conique — si je compte la perspective qui la fait dériver dans mon œil — la constitue comme un espace à combler par la vue (son cadre rigide et rectiligne ne fait qu'accentuer cette impression), mais la vue n'y saurait suffire. Cette image — il en est d'autres qui se présentent à nous aussi hermétiquement closes que des pierres tombales et toutes en surface — se creuse au-devant du regard et facilite son introduction. On parlera du puits de l'écran pour l'œil. Je n'insisterai pas ici sur la nature de l'écran qui la recueille et capte la vue sur celle-ci, ni sur ce qui, en principe, distingue fondamentalement ce support d'une simple page.

Une telle image est prospective, en quelque sorte, puisqu'elle incite à appréhender davantage que ce qui s'y trouve strictement marqué, elle est aussi rétroactive puisqu'elle tend à citer au regard ce qui lui a donné lieu. De toute façon, elle ne correspond pas à l'irrécusable témoignage qu'on attendrait d'elle. Manque de réalité, manque de

reproduction de la réalité, c'est selon. Comme dit Bertolt Brecht, dans « Kritik der Vortellungen » — et ce passage n'est pas cité pour rien par Benjamin : « La situation est d'autant plus complexe que la simple reproduction du réel exprime, moins que jamais, quoi que ce soit sur ce réel. Une photographie des usines Krupp ou AEG ne divulgue à peu près rien à leur sujet. Le réel proprement dit est passé du côté du fonctionnel. L'aliénation des rapports humains qu'incarne la fabrique, la fabrique elle-même ne la manifeste plus. Il y a ici quelque chose à "élaborer" (pour la rendre parlante cette usine), il y a à prendre des "arrangements", à faire jouer l'"artifice". L'art doit donc en effet intervenir » (je traduis). La conformité échappe à la reproduction, la reproduction est muette sur ce qu'elle reproduit, l'image signifie plus que ce qu'elle prétend pourtant manifester.

On confortera cette lecture en combinant deux remarques de Jean Cocteau : « Le film, dit-il dans *Du cinématographe* — et il évoque les conditions que celui-ci doit réunir à cette fin —, exprime autre chose que ce qu'il est » p. 17). Plus loin, dans le même ouvrage (p. 70-71), il relèvera que la fiction est susceptible de vérité et que la mise en scène — l'« image » — est inhérente à notre façon de regarder et qu'elle constitue, en quelque sorte, l'*empreinte* que l'œil applique sur les objets de son observation. Il faut du spectacle à la vision, c'est-à-dire une composition, une ordonnance, un formalisme, un style qui ne recoupe que très imparfaitement les limites assignées par l'objet de référence. Mais s'il y a spectacle, il y a aussi déficience de la vue par rapport à ce qu'elle était censée embrasser.

Christian Metz ne disait-il pas, à sa manière, la même chose quand il affirmait que « le film est exhibitionniste, et en même temps il ne l'est pas [...] Exhibitionniste et cachotier », voir n'étant plus alors renvoyer à quelque chose, mais « surprendre quelque chose » (*Le Signifiant imaginaire*, p. 116-118) ? Je rapprocherai ce « jeu de la fausseté de la représentation » de cet effet de « loupe dangereuse » dont parle Cocteau (1988, p. 35). L'image dissimule l'image à la vue par le fait même qu'elle fixe le regard sur ce qu'elle lui désigne. L'image échappe à l'image. Nous regardons dans son champ — dans l'espace qu'elle construit — et nous ne la voyons pas.

J'ai fait jusqu'à présent comme si l'objet référé d'une image était fixe et invariable, défini simplement par les divers éléments qui constituent sa forme apparente, comme si l'image elle-même présentait, en quelque sorte à l'unité, un cadre clos à son observation. Il n'en est évidemment rien. Dans la discussion en cours, trois sortes de faits sont, outre ce que nous savons déjà, à prendre en considération : premièrement, que les images se présentent en série, deuxièmement, que les objets dont elles prétendent être la réplique sont mobiles et quelquefois sans contours, troisièmement, qu'elles se présentent, vis-à-vis de ceux-ci, comme des instantanés de leur course — ou de leur évanescence — (ce sont dans ce cas des photographies) ou comme le rendu du mouvement qui les emporte (nous avons affaire dans ce cas à un film).

Cette sérialité, cette mobilité, cet entraînement des apparences, outre l'espace qui leur a été assigné pour commencer, cette implication de chaque unité imagée — ou

peu s'en faut — à l'intérieur d'un ensemble ou sur une bande, ce suivi, voire même ce fondu des images, déterminent évidemment ce que nous sommes amenés à en percevoir. Divers types d'organisation imagière sont ici impliqués, se combinent et interfèrent (par contiguïté, par linéarité, par géométrie, par consécution, etc.). En outre, les images sont très souvent doublées d'un texte chargé d'en assurer la cohésion — et le déchiffrement — logique et la pertinence. Elles participent ainsi à un acte discursif ou à un récit, phénomène qui accroît leur interdépendance : une image isolée demeure plus facilement sur la réserve, elle causera éventuellement des problèmes insolubles à son interprète, elle pourra valoir pour une énigme alors que plusieurs prises ensemble seront, normalement, lisibles.

Ce qui est vu provient donc autant de l'ensemble où il prend place que de la représentation proprement dite d'un objet donné par l'image. Cette dernière intervient comme un piège dans une suite logique ou narrative ; son déchiffrement et son interprétation ne dépendent que pour une part des facteurs visuels. En fait, chacun des modes d'organisation de l'image implique une atténuation de son rayonnement propre et restreint sa portée (même s'il reste possible qu'à l'occasion elle en reçoive une intensité plus grande). L'œil accueille des images dont il tire des récits. Il a élagué, il a retenu, il a privilégié, il a resserré l'empan, il s'est laissé guider par la compréhension souhaitée par l'esprit. Il s'est fait historien et s'est soustrait aux lois de la vision (écranique, photographique) proprement dite. L'histoire a pour enjeu, remarque Jean-François Lyotard, de « phraser l'événement passé aussi véridiquement que possible » (1991, p. 107-111) ; elle prélève les récurrences, elle constitue les séquences. Or, la chaîne filmique se constitue — dit-il — par « anamnèse », elle est en principe interminable, la réflexion et l'évaluation n'intervenant contre elle qu'après coup. Même si l'on peut légitimement douter de l'existence d'un pur négoce d'images hors genre, hors discours et hors cadre, il faut pourtant concéder au philosophe que le regard, dans la mesure où il est astreint à comprendre (organiser, prévoir ...), réprime la vue, ou alors la tempère, l'oriente et la situe. Une image se comporterait, selon ce raisonnement, comme un signifiant immédiatement converti, dès qu'il paraît, pour pouvoir fonctionner. Il revient dès lors à un art non narratif — non « historique » — de travailler sur cet intervalle des images et de les maintenir, le plus possible, « ouvertes ».

En fait, la difficulté a trait à la question de l'insertion du temps dans l'image : le temps permet-il ou pas d'en prendre la mesure — on sait que sa saisie est supposée être en général immédiate — ou le temps intervient-il au moment de la lecture, après coup pour ainsi dire, sans la concerner en tant que telle ? Avons-nous affaire au hors-temps de l'image ou seulement à son immersion dans le flux temporel grâce à la lecture ?

Je crois que cette alternative est fautive.

Il est certes assuré que le regard aux prises avec les images ne s'encombre pas de linéarité discursive et qu'il se range avec distraction aux commandements de la finalité narrative. Il ne s'ensuit pas de là qu'il ne possède pas ses œillères et qu'il ne suive aucune des directives qu'il perçoit à l'œuvre dans ce qu'il considère. Je crois le regard *ciblé*, et l'image objet de sa *visée* — qu'elle soit adéquate, peu importe, que son intention lui

soit propre, peu importe. Celui qui regarde agence, engendre, place, il élabore un champ de non-indifférence, c'est-à-dire un échange, un ordre et donc une temporalité qui seule est en mesure de les faire apprécier. Toutefois, une image — moins nécessairement peut-être une séquence d'images — est d'essence proliférante, elle fonctionne par réseau, rhizome, empilage, bifurcations multiples, flux pluridimensionnel. Cependant encore, ses différents facteurs restent soumis à la nature, technique ou pas, photographique ou pas, cinématographique ou pas, du médium qui lui sert de support : l'image du dessin signifie l'épure, l'image-photo a signifié pendant toute une partie de son histoire le souvenir, quant au film, il a voulu dire regarder dans le temps. La temporalité des images implique celle de leur « profondeur », de leur ordre, de la dimension de signification que leur confère immanquablement le support qui nous les offre.

Quel est donc l'ordre des choses que l'on voit ?

Quel ordre donner à un spectacle pour que la pensée l'épouse, s'y imprime sans obstacle ?

Est-il possible vraiment de penser voir ? Existe-t-il une commune mesure à ces deux activités ?

**Thèse numéro un** : ce que l'on voit, on ne le pense pas.

**Thèse numéro deux** : une image, convenablement placée, dissout la pensée qui l'empreint.

À ce stade de la discussion, il est intéressant de choisir un exemple, le plus parlant étant peut-être le film que réalisa G.W. Pabst en 1926, *les Mystères d'une âme*, dans l'optique psychanalytique<sup>1</sup>.

Il faut réaliser, d'abord, que la psychanalyse pronostique une tendance imagière de l'esprit et qu'elle soumet cette tendance au langage : ce qui se pense se déclare comme une image de la langue, précisément dans la mesure où le sujet n'entend pas en convenir. Sigmund Freud lui-même indique qu'il serait possible d'avoir accès « par une brèche de la rétine » à l'inconscient supposé du sujet. Cependant, cette voie qui a paru un temps propice à la réalisation d'une « vue de l'esprit » s'est bien entendu rapidement révélée impraticable : comment filmer en remontant à la source « du dedans d'une âme » ? Comment ne pas substituer l'ordre du regard agi par la caméra à celui qui serait issu du sien propre ? D'un autre côté, l'infinité des produits que ne commande pas (ou ne commanderait pas) une intention consciente est incompatible avec une organisation filmique : du point de vue de l'inconscient, l'image d'une fin n'est jamais la fin, tandis que le cinéma, lui, exige le point de vue qui signe le film et opère la bande pour le spectateur. Le spectacle qu'il comporte est mis en scène pour une perspective externe au récit. Le

---

<sup>1</sup> On consultera avec fruit l'ouvrage que Patrick Lacoste consacre à cette très particulière entreprise, *l'Étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990.

choix, par exemple, que fait Roman Polanski dans *Répulsion* en 1965 est parfaitement clair à cet égard. La projection filmique ne maintient pas la balance égale entre le regard porté et le flux visuel émané, puisque celui-ci est fait pour aboutir à celui-là, même s'il est virtuel, même s'il est construit. Dans la mesure où le film est conçu pour être vu, il aboutit — dans le cas des *Mystères de l'âme* — à son psychanalyste, et son psychanalyste, loin d'accéder au donné des images, bute dans le langage qu'il est bien contraint de leur imposer.

La situation, au bout du compte, paraît être celle-ci : l'image s'accomplit à la vue ; elle est issue de l'acte de projection — que celui-ci soit intérieur ou extérieur à l'œil, cette projection est toujours déjà représentation, comme telle, nécessairement déterminée par les spécificités qui sont celles du support — à quoi s'ajoutent les mises en demeure du langage. Il n'existe à nos yeux que des images ayant pris forme par adaptation ou concrétion. Hormis l'immense domaine des formations géométriques et virtuelles, il n'existe pas d'images *a priori*. Une image est un aboutissement : fruit d'un modelage, issue d'un traitement, résultat d'une opération, elle est, en tant que telle, spectacle. Nous la considérons « objectivée » et « accomplie » par le dispositif étant donné la surface qu'il offre, recueillie par lui comme un produit de l'œil. L'écran vaut pour l'œil et celui-ci conçoit ce miroir pour porter les formes qu'il désire à sa vue. Il n'existe pas de registre purement oculaire — pas plus qu'il n'existe de pure médiatisation. Enfin, puisque voir nécessite la distance pour s'accomplir, le langage de mots est lui aussi de la partie. On peut filmer en infra-langage par analogie à ce qui se passerait dans l'œil avant la projection — lorsque l'œil est aveugle —, mais on ne peut pas filmer les images qu'il conçoit sans la langue. La langue est partie inhérente de la vision. C'est ainsi que l'on peut dire que *la vision pense la langue*. On a été tenté d'établir cette limite, comme on sait, de Dulac à Man Ray, de Buñuel à Cocteau, et de remonter, grâce au film, la voie onirique « en amont » pour faire voir dans l'esprit. La commercialisation du septième art a toujours été tenue responsable du relatif inaboutissement ou de l'abandon de ces tentatives. Mais il faut se rendre compte aussi qu'à l'intérieur de la boîte noire dont il s'agit, rien n'est propre à être contemplé.

**Question :** peut-on soustraire l'image à son mode de représentation ?

**Réponse :** l'image est inapte à flotter dans la vision, puisque celle-ci en accomplit la projection pour la lire.

---

(Nous ne reproduisons pas ici l'analyse que l'auteur consacre, pour suivre, à *Dynamique d'une grande ville*, projet de film et film avorté, de Moholy-Nagy, qui date de 1923-1928.)

**Références**

- COCTEAU, Jean, *Du cinématographe*, (textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauter), Paris, Belfond, [1973] 1988.
- BRECHT, Bertolt, « Kritik der Vorstellungen » dans *Gesammelte Werke*, 18, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 161-162.
- LACOSTE, Patrick, *l'Étrange cas du Professeur M. Psychanalyse à l'écran*, Paris, Gallimard, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, « Anamnèse », dans *Hors cadre*, 9 (printemps 1991), p. 107-115.
- METZ, Christian, *le Signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'édition, 10/18, 1977.
- MOHOLY-NAGY, László, « Dynamik der Gross-Stadt », dans *Malerei, Foto, Film*, 1925. Reprint : Mayence, Berlin, Florian Kupferberg, (Neue Bauhausbücher), 1978, p. 122-135.
- VIRILIO, Paul, *la Machine de vision*, Paris, Galilée, 1993.