

Dialectiques de l'image

Cette communication s'intitule "dialectiques de l'image", car, en effet, si l'image peut être traitée par une diversité d'approches, il nous semble que pour bien comprendre comment l'image fonctionne, il est nécessaire de tenir compte des relations contradictoires qui s'instaurent entre les différents aspects de celle-ci.

Dans cette proposition - c'est-à-dire pour comprendre comment l'image fonctionne - il ne s'agit pas tant de s'attarder sur telle ou telle particularité de l'image, mais de s'intéresser à la frontière, à l'interpénétration, à la limite des contradictions qui construisent ces particularités.

Par démarche dialectique nous nous situons dans un mode de raisonnement qui vise à rechercher l'émergence du sens au sein même des contradictions qui ne manquent jamais d'apparaître, en opposition donc au dichotomisme de "l'un ou l'autre", en opposition à une pensée binaire et en particulier à la pensée que l'on pourrait qualifier d'"informationnelle" - celle en quête d'une information sans "perte" et sans "bruit" (Breton Philippe, *L'utopie de la communication*, 1997).

Les relations dialectiques que l'image peut porter sont nombreuses, à des fins d'exemple, nous nous limiterons ici à évoquer quatre d'entre-elles :

- celle qui concerne le rapport entre **visible** et **invisible** et qui a quelque chose à voir avec l'espace,
- celle qui concerne le rapport entre **instant** et **éternité** et qui a quelque chose à voir avec le temps,
- celle qui concerne le rapport entre **auteur** et **spectateur** et qui a quelque chose à voir avec la relation,
- et enfin celle qui concerne le rapport entre **expression** et **information** et qui a quelque chose à voir avec le contexte socio-culturel.

- **Visible et invisible dans l'image**

Au fondement même de l'image

Depuis le dessin rupestre jusqu'à l'image numérique affichée sur un écran d'ordinateur, il existe une diversité quasi infinie d'images que l'on peut catégoriser selon des critères variés. Toutefois la représentation imagée implique toujours l'institution d'un **tenant-lieu**, c'est-à-dire un élément qui par un certain nombre de conventions remplace le réel absent (personnages, objets ou paysages).

Notons que cette notion de représentation est ambiguë dans la mesure où elle repose à la fois sur des conventions arbitraires (telle que la perspective par exemple) et sur une analogie avec la chose représentée. Dans une image tout le monde perçoit toujours quelque chose mais ce quelque chose n'a pas forcément la même valeur ni le même sens pour tout le monde.

Si l'image tient-lieu de quelque chose à la place du référent absent cela signifie que le sens de l'image est d'abord fondé sur l'absence. "Les signes ne sont pas là à la place des choses comme une forme affaiblie de la présence. L'absence des choses propres aux images inscrit la fondation de leur sens dans le renoncement à la perception lumineuse et sensible du monde." (Mondzain Marie-José - 2003). De part son origine même l'image a donc quelque chose à voir avec l'invisible et toujours selon Marie-José Mondzain ce qui menace aujourd'hui de détruire le pouvoir de l'image sur nos imaginaires, c'est précisément le déferlement ininterrompu du visible.

L'image ne peut donc nous apporter quelque chose que dans la mesure où elle est aussi absence, frustration de ce qu'elle nous révèle du réel que nous ne voyons pas et que nous ne verrons peut être jamais. Et ce manque, en ouvrant les chemins de notre imaginaire en appelle à nos propres représentations mentales et contribue à les transformer. Le premier pouvoir de l'image repose donc dans cette dialectique qui s'instaure entre ce qui est rendu visible du réel (la *re-présentation*) et ce que ce visible témoigne de cette absence de réel qui existe ou a existé et dont notre propre regard ne pourra faire l'expérience réelle.

Ceci est particulièrement vrai pour les photographies de paysage. Lorsque je regarde une photographie de paysage - et à plus forte raison si elle est belle - je

suis à la fois transporté, par la pensée, dans un autre lieu et en même temps je suis frustré de ne pas en faire l'expérience réelle. Je suis dans cet ailleurs mais je n'y suis pas vraiment et je n'y serai plus jamais dans les conditions qui ont prévalu à cette photo puisque "l'instant photographique" (voir plus loin) est à tout jamais révolu.

Champ et hors-champ

Toujours dans cette partie qui concerne la relation entre visible et non visible, nous allons évoquer les relations entre le champ et le hors-champ de l'image.

Au delà de l'absence de réel que l'image porte dans ses fondements, la représentation est elle-même une relation entre un visible et un non visible (ou plus précisément entre un représenté et un non représenté) qui s'institue par le biais du cadre. Cadrer, au cinéma, en photographie ou en vidéo, c'est délimiter la portion d'espace qui sera représenté et donc tout autant choisir ce qui ne sera pas montré. On a coutume d'appeler *champ* la portion d'espace délimitée par la prise de vue et *hors-champ* la portion d'espace qui n'est pas représentée. André Gardies (dans *L'espace au cinéma*) a proposé d'appeler "ici" le lieu du champ représenté et de distinguer deux types de hors-champ : un hors-champ proche (qu'il a appelé "là") et un hors champ lointain (qu'il a appelé "ailleurs"). Le hors-champ proche est l'espace que l'on pourrait voir si l'appareil de prise de vue modifiait son axe, sa focale, etc. Le hors-champ lointain contient tous les espaces qui resteront invisibles quelle que soit la position de l'appareil de prise de vue.

Délimiter un champ c'est peut être avant tout construire un hors-champ. C'est une notion importante car si deux spectateurs interprètent une même image de manière différente, ce n'est pas tant à cause du dénoté (ce que je vois dans l'image) mais bien par le connoté (ce que j'imagine à partir de ce que je vois) que le hors-champ contribue à construire.

Le cadre est donc ce lieu de tension entre le montré et le non-montré, entre le visible et le suggéré, entre re-présentation et imaginaire. En même temps le regard que je porte sur une image délimitée par un champ, viendra enrichir ma propre culture visuelle qui à son tour sera convoquée pour interpréter les hors-champs des images à venir.

Entre ce que je vois du champ et ce que j'imagine du hors champ, il y a une relation mutuelle qui s'enrichit à chaque expérience visuelle. J'ai la faculté d'imaginer parce

que j'ai déjà vu ce qui n'est pas montré et inversement ce qui est montré me servira à imaginer des hors-champs futurs.

Sans ce travail de l'imaginaire dans l'interprétation de l'image, le non-présent devient alors l'inconnu, l'invisible, l'imprévisible.

Quand tout peut être vu, comme dans les flux visuels télévisés ou autres, il ne peut survenir que de l'imprévu. Le hors-champ de l'image c'est le contraire de l'imprévu.

- **L'instant et l'éternité**

L'image fixe (comme son nom l'indique) **fixe l'instant** de sa représentation. Photographier c'est garder une trace d'un fragment de temps qui ne reviendra plus. Sitôt la photo faite, il y a déjà quelque chose de changé dans le sujet photographié. La photo, en tant que témoignage d'un moment, devient obsolète en même temps qu'elle se produit.

La quête de la suspension du temps qui s'écoule aura été le moteur du développement des usages de la photographie (l'augmentation continue de la sensibilité des pellicules, par exemple, ne vise qu'à permettre de réduire les temps de pose). Dans le dessin ou la peinture, on peut distinguer des représentations qui suggèrent cet instant figé et d'autres atemporelles (nature morte, dessin non figuratif..) ou multitemporelles (compositions qui associent sur une même œuvre des récits de moments différents).

L'image peut aussi nous renvoyer au **temps de la chose représentée**, c'est-à-dire non plus comme instant prélevé mais comme *date* dans l'histoire. Avec une double distinction : date des événements représentés et date de la représentation (deux aspects sont souvent confondus qu'il convient de dissocier). Par exemple dans une photographie de rue, je peux situer une époque à la vue des autos et des personnages, mais je peux aussi situer une époque à partir du style ou de la technique de la photographie elle-même.

La reconnaissance d'une époque à la vue des objets ou personnages représentés suppose une certaine culture visuelle et à plus forte raison lorsqu'il s'agit de rapporter la représentation, elle-même, à un genre, un style artistique témoignant d'une époque donnée.

Si l'image porte en elle ses références spatiales du fait même de son iconicité, ses *références temporelles en revanche ne sont pas aussi facilement repérables visuellement*. Exception faite de certaines images comportant des indications de temps ou très liées à des faits historiques connus, dans la plupart des autres cas les temporalités de l'image sont soit absentes soit portées par le texte ou le son qui l'accompagne (s'il s'agit d'audiovisuel) et par le contexte dans lequel elle se produit. Les images de paysage sont particulièrement concernées par cette absence de temporalité perceptible *dans l'image*.

Le temps dans l'image peut donc ainsi s'apprécier dans une dialectique qui se joue entre l'instantané photographique et l'éternité de la contemplation, entre la quête d'un temps toujours plus court pour la prise de vue et la quête d'un temps toujours plus long pour la conservation des images, entre éphémérité et immortalité... C'est dans tous ces *entre-temps* que peut se construire un imaginaire.

- **L'image comme "lieu de rencontre et de tension" entre auteur et spectateur**

S'il semble évident que l'auteur d'une image est lui-même son premier spectateur, s'il peut ainsi s'identifier au regard de l'autre regardant son œuvre, l'inverse est tout aussi vrai.

Lorsque je suis spectateur je partage d'une certaine façon le regard de celui qui a regardé. Devant une image je suis invité à partager le point de vue où l'auteur a situé le sien, point de vue considéré dans sa triple dimension : physique, identitaire, idéologique. Et en même temps je perçois l'image avec ma propre subjectivité, avec mon propre vécu, avec mes propres désirs. Entre mon regard et celui de l'autre il y a à la fois *superposition* et *distance*.

Spectateur je m'identifie à l'auteur tout en m'en défendant. J'épouse son regard et je le rejette aussi. Je voudrais être à sa place mais en même temps je revendique la mienne. (Comme dans toute relation humaine, il y a à la fois du semblable qui réunit et de la différence qui personnalise).

L'émotion de la réception comme celle de la création, la sensibilité que j'éprouve en réalisant ou simplement en regardant, se jouent dans cette dialectique *fusion* et *résistance* au "point de vue" de l'autre.

Cette confrontation se réfère aux univers sociaux et culturels dans lesquels les protagonistes évoluent. Univers à la fois *semblables* et *différents*. Il faut en effet des références communes pour pouvoir échanger quelque chose dans une relation de communication et en même temps sans différence il n'y aurait rien à échanger.

Entre auteur et spectateur se ressemblent et/ou s'opposent des savoirs, des représentations, des vécus, des implications, des valeurs... et parfois des âges, des sexes, des classes, des histoires...

- **Expression et information**

Perception globale - lecture analytique

Non seulement une image transmet des informations sur la chose représentée mais elle transmet en plus de ces informations, une tonalité affective, émotionnelle, une valeur supplémentaire que l'on désigne généralement par *expression*. Cette dimension expressive, repose elle aussi sur des conventions et elle est construite par une culture commune et les expériences visuelles antérieures propres à chacun. L'expressivité de l'image entraîne le spectateur au delà de la simple perception, elle s'adresse à son imaginaire et contribue à l'enrichissement du sens qui à son tour transformera les bases de la réception des perceptions visuelles futures.

La fonction expressive de l'image peut être plus ou moins présente ou recherchée, plus ou moins formalisée ou portée par la subjectivité de l'auteur.

L'information de l'image s'adresse à la raison. Elle s'appuie largement sur une lecture analytique de l'image. Le regard cherche à décrire, à comprendre les éléments qui la constituent. Dans l'information domine la prégnance du sens.

L'expression de l'image s'adresse à l'émotion. Elle s'appuie pour l'essentiel sur l'esthétisme, le plaisir du voir, la jouissance de la perception. Dans l'expression domine la *prégnance de la forme*.

Entre information et expression, toute image contient ces deux dimensions et se perçoit *entre* et *par* celles-ci.

Ce partage recouvre en grande partie les séparations disciplinaires et sociales qui catégorisent l'image : soit nous sommes dans le langage de l'image (information,

communication...) soit nous sommes dans l'esthétique de l'image ou de l'image comme art.

Ces deux domaines disciplinaires pouvant se caractériser de la façon suivante :

D'un côté une *approche langagière* fondée sur une démarche analytique de décomposition en éléments signifiants ; tendance à l'objectivisation, à la reproductibilité de l'analyse du sens construit par les signes ; fonctionnement par apprentissage (formel ou informel) des signes ; fonctionnement par un savoir "*intérieur*" à l'image (l'immanentisme que l'on a reproché à la sémiologie).

D'un autre côté une *approche esthétique* fondée sur une démarche comparative, en référence implicite ou explicite à d'autres œuvres reconnues, instituées. L'esthétique de l'image est chargée de valeurs émotionnelles, morales, affectives, idéologiques... ; Fonctionnement par reproduction et dépassement ; fonctionnement par un savoir "*extérieur*" à l'image.

Nous pensons que, face à une image, ces deux dimensions (langagière et artistique) sont toujours présentes, même si, selon les situations de production et de réception nous sommes enclins à privilégier l'une sur l'autre. (Voir par exemple le découpage en genres dans les expositions photographiques).

Ce point nous semble important ici dans la mesure où certains pourraient ne voir dans une image de paysage que les aspects techniques ou scientifiques qui permettent de comprendre et d'analyser ce paysage en oubliant que la représentation est aussi l'expression d'une subjectivité d'auteur, et inversement.

En conclusion

Nous avons abordé quatre aspects contradictoires de l'image, nous aurions pu en évoquer d'autres comme par exemple : l'opposition que l'on peut trouver à l'intérieur de l'image elle-même entre la figure et le fond (ce qui définit la taille du plan) ou encore la relation entre image et auteur, entre image et spectateur, entre réel et fiction (factuel et fictionnel), entre signes analogiques et signes symboliques....

Regards croisés sur le paysage

Pour déboucher sur des propositions plus concrètes, nous proposons de croiser les dialectiques évoquées avec les différents *types de regard* que l'on peut porter sur le paysage.

Par type de regard, nous entendons la posture que quelqu'un - qu'il soit producteur ou spectateur - peut avoir à un moment donné, posture qu'il convient de *dissocier* des fonctions ou du statut de cette personne. Je peux ainsi, devant une photo publiée dans un journal d'information avoir un regard *touristique* sur cette photo même si je suis sociologue par exemple.

Le regard est ce qui permet la mise à distance nécessaire entre la perception et son interprétation.

Les types de regards portés sur le paysage sont de différentes natures, on peut y trouver par exemple : le *regard journalistique* à la recherche de l'originalité ou de l'événement ; le *regard touristique* qui s'attarde sur les sites et lieux remarquables ; le *regard économique* qui s'intéresse aux activités passées et présentes ; le *regard historique* qui s'attache aux marques de l'histoire ; le *regard géographique* qui cherche à comprendre les fondements du paysage ; le *regard écologique* ; le *regard sociologique* ; le *regard ethnologique* ; le *regard documentaire* construit à partir d'un point de vue d'auteur ; etc.

Pour tenter de comprendre le fonctionnement de l'image paysagère on peut alors s'interroger sur la façon dont un type de regard (d'auteur ou de spectateur) est confronté aux dialectiques précédemment évoquées :

- Type de regard confronté à l'*espace* et à la dialectique *visible/non-visible*
- Type de regard confronté au *temps* et à la dialectique *instant/éternité*
- Type de regard confronté à la *relation* dialectique qui s'institue entre *auteur et spectateur*
- Type de regard confronté au *mode de fonctionnement socioculturel* de l'image situé entre *information/expression*