



HAL
open science

Vérités et trompe-l'œil sur l'image

Jean-Jacques Boutaud

► **To cite this version:**

Jean-Jacques Boutaud. Vérités et trompe-l'œil sur l'image. Journal of Visual Culture, 2007. halshs-03129108

HAL Id: halshs-03129108

<https://shs.hal.science/halshs-03129108v1>

Submitted on 2 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vérités et trompe l'œil sur l'image

Jean-Jacques Boutaud
Université de Bourgogne

Sans même attendre l'explosion des images, avec toutes les ressources numériques offertes à la création, à la diffusion, la question de l'image a toujours été un enjeu de débats, de croyances, de luttes et d'espérances. Part de lumière : l'image, preuve du réel, du « ça-a-été » (Barthes), gage de transparence, de vérité, de vie. Part d'ombre, aussi : l'image suspecte, manipulée, manipulante, source de tromperies, d'illusions, comme nous l'enseignent les premiers philosophes.

L'image, un signe élémentaire, frappé d'évidence dès les premiers apprentissages de la vie, mais aussi un monde impossible à décrire dans la profusion de supports, des genres, des formes. Parler de l'image, c'est donc afficher une ambition, mais plus encore une prétention ou une naïveté, à vouloir traiter la question en bloc, tous registres ou époques confondus. Selon quels critères, quelles références, quelles intentions, en termes de démonstration ? Pourtant, il n'est pas inutile de s'interroger, en toute modestie, sur un certain nombre de propositions, prenant, à titre liminaire et global, valeur de « vérités » sur l'image. Des propositions élémentaires, de nature à engager la réflexion sur l'image, tant les formulations les plus simples nous renvoient à la nature profonde des choses et à leur complexité.

Esquissons, alors, ces quelques traits d'analyse, qui n'engagent ni une Critique de l'image, ni sa Défense et Illustration, dans les règles de l'art, mais tout simplement une approche raisonnée de quelques points essentiels. Entre les interrogations les plus anciennes et les débats les plus actuels, seront ainsi repris et questionnés les points suivants, : il n'y a pas d'image mais des images ; l'image est un signe ; une image vaut mille mots.

Il n'y a pas d'image mais des images

Suivons déjà le dictionnaire, dans la polysémie du terme. On trouve pas moins d'une dizaine d'acceptations pour couvrir un périmètre de définition qui puise son étymologie dans *l'imagō* latine, avec des occurrences déjà multiples :

« portrait, statue, copie, reproduction ». Chez Horace, l'*imago* c'est aussi « la vision, le fantôme, l'apparition », pour d'autres auteurs, « le songe, le spectre » (*simulacrum*). Mais l'*imago* désigne surtout, le masque mortuaire, porté lors des funérailles et placé dans l'atrium. Il existe même un « droit aux images », le *jus imaginum*, donnant droit aux « nobles », par distinction avec les « ignobles », de promener en public un double du défunt.

Quel intérêt de relever déjà tout cela, sinon le déploiement d'une notion qui compose avec le matériel et l'immatériel, le présent et l'absent, la vie et la mort. C'est d'ailleurs une banalité de noter le rapport des images, des premières images, avec la mort et le funéraire (Debray, 1992 : 18) : traces dessinées sur les os (Aurignacien, -30000) ; scènes de chasse (Lascaux, -15000) ; sarcophages aux grands yeux peints (Haute-Egypte, -2000) ; fresques des nécropoles étrusques, -800 ; bas-reliefs des sépultures romaines, etc. La préhistoire de l'image nous oriente sur l'axe vertical du terrestre et du divin, du profane et du sacré, et sur l'axe horizontal du concret et de l'abstrait, de l'actuel et de l'inactuel, de la chose et du mot. Autant de ressources qui vont expliquer la puissance des images et le pouvoir qu'on leur accorde.

Mais la force du mot est déjà dans son extension. Le dictionnaire retient : (1) les formes matérielles de représentation (dessin, gravure, photographie, film, etc.) ; (2) le reflet ou la réflexion d'objets, de corps ; (3) la représentation mentale ou le travail de l'imagination ; (4) la représentation mimétique ou analogique, comme dans une description ou un tableau ; (5) la métaphore ; (6) le cliché ou la représentation simplifiée, etc. Et, d'un dictionnaire à l'autre, le souci d'ouvrir des entrées scientifiques, sur un plan physiologique (image rétinienne), physique et technologique (image réelle, numérique, d'écran), psychologique (image de soi), historique (par, l'emploi au pluriel, en référence à la Querelle des Images). On peut même aller du côté de chez Freud et son « Interprétation des rêves », si l'on veut situer l'image au sein d'une hiérarchie des représentations : à travers perception et motricité ; à travers « l'image motrice » produite par leur association ; *l'image visuelle* ; la représentation de mots ; et, enfin, le récit, discours ou fantasme. L'image occuperait ainsi une position médiane dans la pyramide des représentations.

Dès que l'on sort des dictionnaires, comme pour échapper à la profusion, voire la confusion entre tous les registres, certains ouvrages théoriques sur l'image ne cachent cependant pas leur ambition de « voir ce qu'il y a de commun entre un schéma de montage électrique et une photographie, entre le graffiti de pissotière et l'illustration du style « ligne claire », entre Piero della Francesca et le gribouillis d'enfant, entre les totems indiens de la côte Ouest et Poussin ou Finlay, le Beniye

japonais et la faïence de Rouen » (Groupe μ , 1992 : 14). Faut-il, dans tous les cas, parler de langage visuel et voir déjà, dans le terme de *langage*, un trait d'union entre toutes ces formes ? Progressons-nous en disant que ces formes ont en commun de fonctionner comme des *signes visuels* ? C'est le sens des propositions à suivre.

L'image est un signe

Image, icône, représentation, figure, etc. Les termes associés ou les significations induites par le concept d'*image* contribuent à sa gloire, à sa densité, comme à l'évaporation du sens, dès que les choses sont mal définies. D'où le besoin de clarifier, de classer, de catégoriser tout ce qui relève de l'image. Icône au sens historique ou sémiotique ? Représentation : mentale ou matérielle ? Ne pas confondre, encore le visuel et le visible, dans nos régimes de surexposition, de « survisibilité » (Gauthier, 1996).

Classer par supports, ou par fonctions, par genres ou par styles, les manuels et les encyclopédies de toutes sortes s'y attachent. Mais cela nous informe-t-il sur ce qui constitue en propre l'image, ce en quoi elle fait sens, qu'il s'agisse d'un timbre-poste ou d'un tableau de maître, d'une image de publicité ou d'une pièce de monnaie ?

Parmi toutes les techniques de classement des images, l'une des plus courantes consiste à périodiser, à découper par « âges », selon « le plus sommaire mais le plus nécessaire des procédés d'analyse » : la chronologie. Régis Debray, par exemple, distingue trois âges du regard, trois médiasphères, sur la longue trajectoire de l'image :

- la logosphère correspond à l'ère des idoles (grec *eidôlon*, image), de l'invention de l'écriture à l'imprimerie : l'image est *voyante*
- la graphosphère voit se développer le régime de l'art, entre l'invention de l'imprimerie et celle de la télévision : l'image est *vue*
- la vidéosphère, avec le développement de toutes les images numériques, c'est le règne du visuel : l'image est *visionnée*.

Et Régis Debray de montrer que cette succession des médiasphères, non exclusives l'une de l'autre (« ce sont des dominances successives, par relais d'hégémonies »), recourent en partie la trichotomie de Peirce relative à l'image, avec : l'image-*indice*, qui a valeur magique de contact avec son objet ; l'image-*icône* qui a, en elle-même, une valeur artistique d'objet et de plaisir associé à cet objet ; l'image *symbole* qui a une valeur sociologique et qui, en se détachant de l'objet, fonctionne comme marqueur de statut, d'appartenance.

Indice-icône-symbole, c'est d'ailleurs l'ordre sémiogénétique retenu par Bougnoux, pour montrer comment nous apprenons à « défusionner », à nous détacher des objets pour articuler de plus en plus finement nos représentations, des indices aux icônes et des icônes aux symboles, à mesure que la coupure sémiotique se creuse.

Pour *les indices*, coupure pratiquement nulle. Mimesis (rapport identitaire), plutôt que diegesis (récit), comme si le signe gardait les traces sensibles de l'objet, en contiguïté « naturelle » avec les phénomènes, ce qui les place à la naissance du processus signifiant. La meilleure définition de l'indice, nous la trouvons peut-être chez Floch (1990), lorsqu'il décrit la *communication substantielle*, ces images de publicité, par exemple, qui jouent sur ces gros plans anamorphotiques, ces ralentis, ces effets de lumière qui créent d'intenses sensations perceptives (visuelles, haptiques, synesthésiques) de contact avec les objets, les matières, les textures : « événement qui provoque une suspension du temps... une incapacité soudaine et brève – du sujet à maîtriser le monde sensible, une incapacité qui l'ébranle et lui donne le sentiment d'une présence physique venant au-devant de lui. Cette manifestation concrète est d'autant plus forte et « saisissante » que le sujet n'a pas encore réussi à projeter sur elle, une grille de lecture du monde qui l'organise et la maintienne à bonne distance » (Floch, 1990 : 208). Le sujet est réellement, pratiquement, « pris » par l'image, avant que ne s'opère la coupure sémiotique.

Avec *les icônes*, le contact antéprédicatif est rompu, la coupure sémiotique à-demi réalisée : « La représentation est motivée et ressemblante (versus arbitraire) mais elle n'est plus contiguë, elle ne fait pas intrinsèquement partie du phénomène lui-même ; l'icône *s'ajoute au monde*, alors que l'indice est prélevé sur lui par détachement métonymique » (Bougnoux, 1991 : 268).

Les symboles, enfin, regroupent les signes arbitraires proprement dits : langues naturelles, langages artificiels, codes de communication, et tous les langages qui fonctionnent, digitalement, sur le mode du signe *discret*, discontinu. A ce stade, la coupure sémiotique est réalisée et la valeur est avant tout oppositionnelle, différentielle, d'un signe à l'autre.

Progression sémiogénétique, donc, de l'indice à l'icône et de l'icône au symbole. Mais il faut se garder d'une conception représentationnaliste du signe qui serait enfermée dans sa catégorie d'indice, icône ou objet, car il renvoie, dans la conception peircienne, à des processus mentaux, pas à des objets.

C'est ce qui amène aussi Eliseo Veron (1983) à distinguer trois niveaux de fonctionnement du sens, trois « ordres du sens » liés au regard, au-delà de l'opposition entre le digital (les mots, les textes) et l'analogique (les graphiques, les images). Le premier niveau serait « métonymique », fait de glissements, de rapprochements et d'éloignements, de proximités et de distances, selon des rapports de voisinage : tout/partie ; centre/périphérie ; dedans/dehors, etc. Le

deuxième niveau serait, à proprement parler, celui de l'image, par analogie ; et le troisième, celui du langage et des codes, que l'on appelle « digitaux » : « Toute image, en vertu de son rapport au regard, charnière signifiante, est à la fois icône, figure détachée obéissant à la similarité et la substitution, et espace de glissement métonymique » (Veron, 1983 : 119). Pensons à la façon dont texte et image se distribuent les rôles dans une page de journal, avec, ici et là, des *indices* visuels ou textuels qui nous plongent dans l'action, pendant que d'autres niveaux de signes travaillent à décrire le cadre de l'action, les faits (niveau iconique), et à produire des jugements, selon des codes et des normes (niveau symbolique). Une simple image peut, à elle seule, condenser tous ces effets. Ce qui explique, là encore, son pouvoir, sa force. Effets de sens, certainement. Mais le sens y gagne-t-il en profondeur ?

L'image est-elle soluble dans le visuel ?

« Ce n'est qu'une image ! ». Parfois le constat prend valeur de verdict : l'image serait de l'ordre du secondaire, de l'habillage, de l'illustration, là où le texte analyse, décortique, va en profondeur. L'image sous le signe du superficiel, du phatique, de l'esthétique, version cosmétique et ornement. Distraire l'œil, par les couleurs, les formes, les mouvements, avant même de penser contenu et sens.

Toujours à charge, l'image en précipité, en flux (Virilio, 1993). Téléprésence contre présence, écran contre écrit, défilement contre représentation. Crise de la représentation, crise de la temporalité, l'image *live*, le temps réel du télévisuel, comme représentation atrophiée, sans distance, sans profondeur, ce que traduit la formule « fly on the wall ». Une caméra, un œil, mais pas de regard. L'indiciel, certes, pris sur le vif, le testimonial, au plus près du réel... et le vide existentiel.

Toujours cette antienne, entre l'image et le verbe, le visuel et le texte, avec cette suspicion attachée aux images dès qu'elles sortent du cercle artistique et prolifèrent, « métastasent », dans les médias et le quotidien banal. C'est précisément le terme utilisé par Jean Baudrillard pour définir l'une des trois grandes étapes dans la fonction sociale de l'image : la *métamorphose* aux premiers âges de l'image, qui composaient, nous l'avons noté, avec la magie, le sacré, la transfiguration du présent et du réel ; la *métaphore*, avec l'art et la représentation esthétique qui libèrent ou émancipent le regard, à travers de nouvelles formes, de nouveaux langages non réductibles au réel ; puis la *métastase*, signe des temps modernes, post et maintenant hypermodernes, dans la prolifération des signes et le vide du sens.

L'analyse des images semble donc condamnée aux figures ternaires : icône-indice-symbole (Peirce) ; logosphère-graphosphère-vidéosphère (Debray) ; métonymique-analogique-digital (Veron) ; métamorphose-métaphore-métastase

(Baudrillard). On pourrait prolonger à l'envi les découpages et les divisions établis pour expliquer le parcours historique et symbolique de l'image. Mais derrière ces périodisations, on voit combien le choix des termes prend une valeur heuristique pour accentuer des différences, des oppositions, là où s'opèrent en fait des interactions, des hybridations, dans les logiques complexes de production et de reconnaissance des images.

Difficile, par conséquent, de condamner en bloc l'image, les images, au prétexte de significations affadies, affaiblies, égarées, par rapport aux mots, aux textes, seuls capables de déployer le sens. Si le visuel incarne, sous certains aspects, des logiques de flux, d'entropie, les images, dans leur diversité, présentent trop de facettes pour s'enfermer dans les schématisations des contempteurs de tous bords. « Une image vaut mille mots », l'adage garde sa vitalité, en vertu même des fonctions qui président à la naissance des images, comme a pu le montrer la psychanalyse : fonctions topique, économique, dynamique. Figure ternaire, là encore, qui nous renvoie à la position de l'image, entre perception motrice et représentation mentale (fonction topique) ; à sa valeur contenante, son pouvoir de condensation (fonction économique) ; son pouvoir aussi de s'ouvrir à d'autres modes de représentation (fonction dynamique). Sous ces différents aspects, l'image publicitaire a toujours quelque chose d'*emphatique* (Barthes) et de caricatural, par rapport aux autres images, tant le signe doit répondre, en même temps, à des critères d'économie et d'amplification du signal. Sur un versant opposé, mais avec les mêmes principes - économique et dynamique- , l'image artistique tente, quant à elle, de nous « désautomatiser » par rapport à ces signes et ces codes naturalisés par la culture, en créant de nouvelles façons de voir, de concevoir la relation aux images.

Quel serait alors l'enjeu ? Trouver, la bonne distance par rapport aux images. Accommoder l'œil -l'ajuster et le familiariser- pour cultiver le regard. Un apprentissage culturel et symbolique à mener bien souvent seul, même si la prétention narcissique des médias est, de plus en plus souvent, de faire retour sur image ou « arrêt sur image », pendant que les nouvelles formes du web (participatives, créatives) emphatisent la mise en scène de soi et la sur-production de signes, de métalangages, qui placent l'image, toutes les sortes d'images, au cœur de la performance culturelle.

Références citées

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985.

Bougnoux, Daniel, « L'efficacité iconique », *Destins de l'image*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, numéro 44, automne 1991, p. 267-280.

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Galimard, 1992.

Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, Marketing, Communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, 1990.

Gauthier, Alain, *Du visuel au visible. Anthropologie du regard*, Paris, PUF, 1996.

Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

Veron, Eliseo, « Discursivités de l'image. Approche sociosémiotique », *L'image fixe*, La Documentation Française, 1983, p. 116-132.

Virilio, Paul, *L'art du moteur*, Paris, Galilée, 1993.