

Mon titre pourrait laisser attendre quelque nouvelle odyssee de l'image, nous conduisant de la gloire auro-rale des peintures de Lascaux au crépuscule contem-porain d'une réalité dévorée par l'image médiatique et d'un art voué aux moniteurs et aux images de syn-thèse. Mon propos pourtant est tout différent. En exa-minant comment une certaine idée du destin et une certaine idée de l'image se nouent dans ces discours apocalyptiques que porte l'air du temps, je voudrais poser la question : est-ce bien d'une réalité simple et univoque qu'ils nous parlent ? N'y-a-t-il pas, sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajus-tement problématique constitue précisément le travail de l'art ? À partir de là, il sera peut-être possible de réfléchir, sur une base plus ferme, à ce que sont les images de l'art et aux transformations contempo-raines de leur statut.

Partons donc du commencement. De quoi parle-t-on et que nous dit-on au juste lorsque l'on affirme que désormais il n'y a plus de réalité mais seulement des images ou, à l'inverse, qu'il n'y a désormais plus d'images mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même ? Ces deux discours sem-blent opposés. Nous savons pourtant qu'ils ne cessent de se transformer l'un dans l'autre au nom d'un rai-sonnement élémentaire : s'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre

de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image. Plusieurs auteurs contemporains opposent ainsi l'Image qui renvoie à un Autre et le Visuel qui ne renvoie qu'à lui-même.

Ce simple raisonnement suscite déjà une question. Il est aisé de comprendre que le Même est le contraire de l'Autre. Il est moins aisé de comprendre ce qu'est l'Autre ainsi invoqué ? À quels signes, d'abord, reconnaît-on sa présence ou son absence ? Qu'est-ce qui nous permet de dire qu'il y a de l'autre dans une forme visible sur un écran et qu'il n'y en a pas dans une autre ? Qu'il y en a, par exemple, dans un plan de *Au hasard Balthazar* et qu'il n'y en a pas dans un épisode de *Questions pour un champion* ? La réponse la plus couramment donnée par les contempteurs du « visuel » est celle-ci : l'image télévisuelle n'a pas d'autre, en raison de sa nature même : elle porte en effet sa lumière en elle-même, quand l'image cinématographique la tient d'une source extérieure. C'est ce que résume Régis Debray dans un livre intitulé *Vie et mort de l'image* : « L'Image ici a sa lumière incorporée. Elle se révèle elle-même. Se sourçant en soi, la voilà à nos yeux cause de soi. Définition spinoziste de Dieu ou de la substance¹. »

De toute évidence, la tautologie posée ici comme essence du visuel n'est que la tautologie du discours lui-même. Celui-ci nous dit simplement que le Même est même et que l'Autre est autre. Il se fait passer pour plus qu'une tautologie en identifiant, par le jeu rhétorique des propositions indépendantes télescopées, les propriétés générales des universaux avec les caractéristiques d'un dispositif technique. Mais les propriétés techniques du tube cathodique sont une chose, les propriétés esthétiques des images que nous voyons sur l'écran en sont une autre. Précisément l'écran se prête à accueillir aussi bien les performances de *Questions pour un champion* que celles

de la caméra de Bresson. Il est donc clair que ce sont ces performances qui sont intrinsèquement différentes. La nature du jeu que la télévision nous propose et des affects qu'il suscite en nous est indépendante du fait que la lumière vienne de notre appareil. Et la nature intrinsèque des images de Bresson demeure inchangée, que nous voyions les bobines projetées en salle, une cassette ou un disque sur notre écran de télévision ou encore une vidéo-projection. Le même n'est pas d'un côté et l'autre de l'autre. Identité et altérité se nouent différemment l'une à l'autre. Notre poste à lumière incorporée et la caméra de *Questions pour un champion* nous font assister à une performance de mémoire et de présence d'esprit qui leur est en elle-même étrangère. En revanche la pellicule de la salle de projection ou la cassette de *Au hasard Balthazar* visualisée sur notre écran nous font voir des images qui ne renvoient à rien d'autre, qui sont elles-mêmes la performance.

L'altérité des images

Ces images ne renvoient à « rien d'autre ». Cela ne veut pas dire qu'elles sont, comme l'on dit volontiers, intransitives. Cela veut dire que l'altérité entre dans la composition même des images, mais aussi que cette altérité tient à autre chose qu'aux propriétés matérielles du médium cinématographique. Les images de *Au hasard Balthazar* ne sont pas d'abord les manifestations des propriétés d'un certain médium technique, ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir. Regardons le début du film. Le jeu des « images » a commencé déjà quand l'écran était encore noir, avec les notes cristallines d'une sonate de Schubert. Il s'est

poursuivi quand, tandis que le générique défilait sur un fond évoquant aussi bien une muraille rocheuse, un mur de pierres sèches ou du carton bouilli, un braiement s'est substitué à la sonate, puis la sonate a repris son cours, recouverte ensuite par un bruit de grelots qui s'enchaîne avec le premier plan du film : une tête d'ânon, tétant sa mère en plan rapproché. Une main très blanche descend alors le long du cou sombre de l'ânon tandis que la caméra remonte en sens inverse vers la fillette propriétaire de cette main, son frère et son père. Un dialogue accompagne ce mouvement (« Il nous le faut » – « Donne-le nous » – « Mes enfants, c'est impossible ») sans que nous voyions jamais la bouche qui profère ces mots : les enfants s'adressent à leur père en nous tournant le dos, leurs corps masquent son visage pendant la réponse. Un fondu enchaîné introduit alors un plan qui nous montre le contraire de ce que les paroles annonçaient : de dos, en plan large, le père et les enfants redescendent en emmenant l'âne. Un autre fondu enchaîne avec le baptême de l'âne, autre plan rapproché qui nous laisse voir seulement la tête de l'animal, le bras du garçon qui verse l'eau et le buste de la fillette qui tient un cierge.

En un générique et trois plans nous avons un régime entier d'imagéité, c'est-à-dire un régime de relations entre des éléments et entre des fonctions. C'est d'abord l'opposition entre la neutralité de l'écran noir ou gris et le contraste sonore. La mélodie qui va droit son chemin en notes bien détachées et le braiement qui l'interrompt donnent déjà toute la tension de la fable à venir. Ce contraste est relayé par l'opposition visuelle d'une main blanche sur un poil noir, et par la séparation entre les voix et les visages. Cette dernière est prolongée à son tour par l'enchaînement entre une décision verbale et sa contradiction visuelle, entre le procédé technique du fondu enchaîné qui intensifie la continuité et le contre-effet qu'il nous montre.