

Groupe d'étude « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

21/03/2001

La pratique figurative comme médium d'une pensée " pathétique "

Hesham El Singaby

Je cherche à interroger la manière dont ça signifie dans une image. Une image est un objet fabriqué pour représenter quelque chose d'autre. Déjà cette fabrication est en soi une pratique dont je dirai bien entendu un mot. Mais il s'agit avant tout d'un signe. Interroger le sens serait donc interroger le rapport entre ce signe et sa signification, ou bien entre la figure signifiante et l'objet figuré. C'est en gros le problème du code de figuration. Mais le pari serait d'essayer de montrer que ce code n'est pas une simple institution qui fait correspondre systématiquement un signifiant et un signifié, un figurant et un figuré. J'essayerai tout d'abord de montrer que le rapport entre l'image et son objet est un rapport de constitution : il y a toujours comme une pensée constituante dans une figuration. Mais au lieu de poser cette pensée comme synthèse spécifique d'une conscience constituante, toujours la même, quels que soient le style de figuration et la nature de l'objet figuré, j'essayerai de réfléchir sur la possibilité d'une figuration comme une pensée constituante certes, mais enracinée dans une pratique chaque fois différente. Tout en étant cohérente et reflétant une posture de constitution intentionnelle, cette pensée serait une pensée éclatée dans l'histoire des pratiques de la figuration.

Dans un deuxième moment, j'essayerai de montrer que l'élan intentionnel qui traverse la pratique de la signification par image, est un élan de nature axiologique : les choses que représente et signifie une image sont par elle visées dans une facette ou strate précise de leur être, qui n'est autre chose qu'une puissance axiologique. Ou bien on peut dire que l'image représente les choses, en actualise des substituts, pour pouvoir les projeter ensuite dans la direction d'une valeur. Point d'image donc sans intention axiologique.

Dans un dernier moment j'essaierai de réfléchir sur la manière dont un spectateur vit chaque fois le sens que fait circuler une image. Et puisque le rapport entre l'image et ce qu'elle montre est à la fois intentionnel et axiologique, j'essaierai de montrer que le corrélat de cette intention axiologique dans la réception de l'image n'est autre qu'un pathos spécifique. L'enjeu est donc d'essayer de montrer cette équivalence valeur/pathos.

Je m'appuierai tout au long de mon exposé sur trois textes. Tout d'abord un texte de J.-P. Vernant, des analyses fondamentales de la pratique de figuration dans la Grèce antique, spécialement l'analyse des figures du Kolossos et du Kouros. Le deuxième texte comprend la définition du signe iconique dans la sémiotique de Peirce, définition qui concorde à mon sens avec les analyses de Vernant. J'évoquerai dans la troisième partie un article d'Eisenstein où il est question de la notion de pathos comme mode de réception d'une image.

Commençons par les analyses du Kolossos et du Kouros par Vernant. Il s'agit de deux sortes de substituts figuratifs d'un mort. Le Kolossos tout d'abord date de la période archaïque. Il se présente — comme on peut le voir sur la reproduction — sous forme de " bloc de pierre grossièrement confectionné ", pratiquement " aniconique ", avec parfois " des trous à la place des yeux ". Le Kolossos est posé comme substitut d'un disparu, le plus souvent un combattant dont on a perdu le corps ou dont le corps a été découpé par l'ennemi. Il remplace dans les pratiques funéraires le cadavre qui doit recevoir les rites appropriés. Plus précisément l'érection de cette statue est pour la communauté un moyen qui permet au disparu " d'accéder au statut social de mort ". Il restitue l'unité de la personne, " fait perpétuer un nom et un renom ", auprès des proches et des amis. En signifiant un être, non pas comme un vivant tout simplement disparu, mais comme un homme socialement mort, le Kolossos a mission de poser depuis le tissu social celui qu'il représente dans un autre registre d'existence. Ce bloc de pierre grossièrement confectionné qu'on " fixe après les rites dans un bois inculte " a donc comme mission de représenter *la consistance* de la personne disparue, son *unité* et, en quelque sorte, sa *permanence* dans la communauté, mais, précise Vernant, une permanence de quelqu'un qui appartient désormais à une autre existence, d'un homme privé de la vie et de la *charis* (1).

Le Kouros (voir reproduction) est également un substitut figuratif d'un mort, d'un jeune combattant disparu dans la guerre. Mais comme on peut le voir, l'on a affaire dans ce cas à une statue fortement iconique, sans qu'elle soit un " portrait " du mort. Il s'agit d'une " forme-modèle " parfois taillée dans la pierre et souvent en bronze, " de fabrication coûteuse " et qu'on présente de préférence de profil. On peut avoir une description plus détaillée du Kouros dans le livre de John Boardman (2), dont les reproductions sont tirées. La figure est construite, nous dit l'auteur, selon une formule géométrique constante, le canon égyptien. Les proportions des parties sont donc toujours les mêmes (voir mise en carreaux), les bras sont dégagés du bloc et un peu pliés, la jambe gauche avance légèrement et l'on voit un sourire

(ce que l'on appelle " le sourire archaïque ") se dessiner sur un visage impersonnel — ce qui donne une impression de mouvement et de vitalité. Le mouvement du corps n'est cependant pas organique, les plans sont comme collés les uns aux autres plutôt que fondus organiquement les uns dans les autres. La signification de cette figure est tout à fait différente de celle du Kolossos. Elle signifie, nous dit Vernant, l'excellence et la perfection individuelles et filiales du jeune disparu. La mort est signifiée ici d'une façon inédite. Il ne s'agit plus de la mort d'un jeune homme comme disparition, comme privation d'une vie qui aurait pu se poursuivre. Mourir jeune dans la guerre est signifié dans cette figure comme soustraction de l'être à la dégradation et au devenir, " au signes, dit Vernant, du transitoire et de la mortalité ", comme clôture et enfermement éternels dans la perfection du corps (3). Mourir pour une cause commune, c'est en plus couronner et accentuer cette clôture et cette perfection. Voilà en gros ce que la figure de Kouros est censée représenter. Le kolossos et le Kouros représentent donc deux aspects de la mort et appellent de la part du spectateur deux sortes de mémoire : la mémoire comme rappel qui soustrait à l'oubli une privation de la *charis* dans un cas, et la mémoire comme éternisation de l'excellence et de l'achèvement dans l'autre.

Dans les deux cas, il s'agit d'un mort, parfois de la mort violente d'un jeune combattant. Mais la pratique de la figuration est telle qu'elle pointe dans chaque cas un aspect différent de la mort, une strate déterminée de l'absence ou de l'inexistence. Tout se passe comme si cette strate déterminée que le spectateur est conduit à viser était le corrélat noématique d'une intentionnalité constituante déterminée. Le bloc de pierre dans le cas du Kolossos est " neutralisé ", " déréalisé " et ne se donne pas en propre ; il est au contraire considéré comme " représentant analogique " — l'analogon de Sartre — d'un objet " visé dans l'absence ou l'inexistence " (*L'imaginaire*, p.46). Devant ce bloc de pierre je m'abstiens d'épouser la posture de la perception (je ne vois pas le mort en personne, ni la pierre comme telle), je neutralise la perception de ce bloc et vise à travers lui le mort, figure par son moyen, non pas un être situé dans l'encontre, mais dans l'inexistence. Le problème est que l'image-portrait, l'image artificielle, est définie dans la phénoménologie à partir d'une seule synthèse, d'une seule attitude de la conscience (s'abstenir de poser l'élément appréhendé dans l'encontre de la perception). Quel que soit l'objet de l'image, quel que soit le style de la figuration, l'époque, la fonction...etc., l'on a affaire à un seul et même acte de conscience. Par le jeu des variations imaginatives, la différence entre les styles de figuration, les êtres représentés, les fonctions de la figuration s'efface. L'on a toujours affaire à une seule intentionnalité imageante déréalisante, et à un noème imaginé posé dans une seule et même inexistence universelle.

Or l'on voit bien que les analyses du Kolossos et du Kouros par Vernant suggèrent une autre orientation. Elles suggèrent certes la projection des deux figures dans l'inexistence, mais il ne s'agit pas dans les deux cas de la même inexistence. La différence entre les analogons déréalisés, et celle entre les strates visées de la mort ne peuvent être effacées. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une intentionnalité

de figuration qui constituait chaque fois un noème d'absence différent, donc d'une intentionnalité de figuration différente. Il y a plus. L'on a comme l'impression que cette intentionnalité de figuration s'est transposée dans l'analogon même et dans le processus de son interprétation : l'on ne peut pas lire la disparition comme excellence sur la figure du Kolossos, ni l'absence de *charis* sur la figure du Kouros.

Il s'agit là du problème du rapport entre le signifiant et le signifié iconiques, le problème de la circulation du sens dans une image. Ce rapport n'est certainement pas défini dans la seule dimension d'un code institué et immotivé, puisque la figure du Kolossos suggère par figuration, *présentifie dans une quasi-perception* la privation de la vie et le Kouros la perfection, la vitalité et l'excellence. Il suffit d'en connaître le sens pour dire que l'on aurait dû le deviner par la simple considération de la statue, ce qui n'est pas le cas des mots du langage. Le schème de l'intentionnalité imageante par analogon est donc plus approprié. Mais à condition de s'abstenir d'effectuer les variations imaginatives, de chercher à dégager l'essence de toute image comme telle, d'expulser donc l'intention constituante par image de la conscience imageante unaire et de la transposer dans l'instance d'une pratique par figuration. Dans ce cas l'image comprendra à même sa configuration, une pensée figurante, une pensée constituante par figure, mais chaque fois différente selon la tradition picturale. Corrélativement nous aurons dans chaque cas un noème figuré différent, différentes modalités de l'absence ou de l'inexistence figurées. Faire en sorte donc que la hylé perçue soit destinée à pousser de l'extérieur la conscience elle-même à épouser une visée imageante spécifique qui constitue l'absence d'une façon déterminée. De par son incarnation dans un objet extérieur, l'intentionnalité imageante sort de son unicité et s'éclate dans des pratiques figuratives différentes.

Posée dans ces termes, la définition de la figuration que suggèrent les analyses de Vernant résonnent étrangement avec une autre phénoménologie, je veux dire la sémiotique de Peirce qu'il appelle lui-même "phénoménologie". Le signe en général et le signe iconique en particulier, sont chez Peirce des instruments par lesquels passe l'intention. Point d'intentionnalité directe d'une conscience universelle, mais l'intentionnalité et la pensée sont toujours incorporées dans des signes, dans une pratique sémiotique qui incite ou pousse la conscience de l'extérieur à épouser une visée déterminée.

" Un signe, ou *representamen*, écrit Peirce, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose (sous-entendu "quelque chose d'autre") sous quelque rapport ou à quelque titre (...) Un signe tient lieu de quelque chose : son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non pas sous tous les rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelque fois *le fondement* du *representamen*. " (C.P. 2.228)

Il y a trois composantes dans cette définition : le signe lui-même, l'objet, et l'élément le plus important, l'instance de l'interprétation. C'est dans l'esprit de l'interprète que le signe se substitue à l'objet sous quelque rapport. Le Kolossos représente le mort sous le rapport de la privation de la vie, le Kouros sous le rapport du couronnement, de l'achèvement et de l'excellence. Ce sur quoi il faut insister, c'est la différence qui sépare le signe de son objet malgré la représentation. Le signe renvoie l'interprète à quelque chose d'autre, et c'est cela tout d'abord l'interprétation. Il y a comme une dimension dynamique dans le processus de l'interprétation et d'ailleurs Peirce parle explicitement d'un "interprétant dynamique" dans ses derniers écrits (L224). Le signe est comme un signal qui projette la conscience de l'interprète, non pas dans la direction du stimulus lui-même, mais dans la direction de quelque chose qui n'est pas là, l'objet. Voilà en quelque sorte ce qui tient lieu de l'élan intentionnel, de "l'éclatement vers". Or cette orientation n'est pas seulement une orientation vers quelque chose d'autre, l'objet, mais orientation qui met l'esprit de l'interprète en contact avec une *facette précise* de cet objet. La détermination de la facette qu'il faut précisément viser dans l'objet se fait, nous dit la définition, en vertu d'une idée ou fondement du signe. L'objet est comme une notion abstraite (la mort), et c'est le signe, en fonction de son fondement ou idée, qui dirige l'esprit de l'interprète sur une facette, c'est-à-dire vers l'objet constitué d'une façon déterminée (l'absence de *charis* ou l'excellence).

Or l'image et les figures sont des signes iconiques. L'on connaît la fameuse définition du signe iconique chez Peirce : Il s'agit d'un signe qui représente pour un interprète son objet en vertu d'une qualité que possède le signe lui-même. Les traducteurs français parlent parfois d'une signification par ressemblance. Le terme employé par Peirce est "*The Likeness*" que je préfère traduire par le mot "semblance". C'est en considérant la configuration même du signe que l'interprète vise et constitue une strate déterminée de l'objet. Mais en réalité l'émigration de l'intentionnalité dans la pratique même du signe se décline sur deux axes. D'un côté l'intention chaque fois différente préside à la fabrication de l'analogon, de la face signifiante par figuration : l'on doit pouvoir détecter la trace d'une intention constituante dans la configuration même du signe qui signifie son objet par semblance. Il s'agit là du problème du style pictural ou de ce que Peirce appelle "idée picturale", problème que j'aborderai plus loin. De l'autre côté les traces de l'intention qui se sert du signe/analogon pour viser une facette déterminée de l'objet absent sont visibles avant tout dans la manière dont le fondement détermine chaque fois l'interprétation dans la pratique de la contemplation de l'image. Je dis bien "chaque fois" puisque l'interprétation chez Peirce n'est pas un rapport fortement institué, comme le rapport signifiant/signifié, mais elle est modulable et toujours enracinée dans une pratique. L'importance de ce fondement apparaît clairement lorsqu'on a affaire à la même image ou à deux images qui figurent des éléments similaires, mais qui reçoivent des interprétations différentes selon le fondement de l'interprétation. C'est sur ce point que j'aimerais bien insister, car l'Intention qui préside à la pratique figurative me semble se dégager de la façon la

plus claire en considérant tout d'abord les habitudes d'interprétation et la nature de l'objet visée à travers l'interprétation.

L'on sait tout d'abord qu'André Malraux montre comment le musée dénature complètement l'interprétation des images en les considérant systématiquement comme des images d'art. Le fondement qui investit les habitudes de l'interprétation des visiteurs du musée consiste à mettre entre parenthèse la fonction originelle de l'image, ce à quoi elle renvoyait dans son contexte d'origine, pour considérer avant tout sa configuration esthétique. En résulte un autre objet ou plus précisément une autre strate de l'objet : ce qui est visé à travers l'image c'est quelque chose comme la beauté esthétique de la figuration de l'objet quelconque. Plus moqueur, Bourdieu montre dans *L'amour de l'art* qu'une seule et même image sera interprétée différemment selon l'habitude d'interprétation de son interprète, c'est-à-dire son habitus esthétique, et par conséquent, peut-on ajouter, que son corrélat noématique ne sera pas le même selon l'interprétation. Dans un musée et devant le même tableau, certains visiteurs, avec un fondement d'interprétation donné, essayeront d'en saisir la signification culturelle originelle, d'autres y identifieront " le style linéaire ou optique ", d'autres enfin se contentent d'en identifier les éléments (c'est un paysage, c'est une église, c'est un vieillard...). Et lorsque Roland Barthes (4) dit que le noème de la photographie est " l'avoir-été-là ", Eliséo Véron (5) lui répond en se référant à Peirce, que tout dépend du contrat des modalités de l'articulation entre la production de l'image et sa réception. Il avance l'exemple très parlant d'une photographie de presse : " une scène au restaurant, au fond une femme assise seule, un garçon dépose un carafe d'eau sur sa table " ; la légende dit : " Femmes, la génération sans maris ". Il est évident que le noème de cette image est autre que la trace d'un avoir-été-là. Ce qu'il faut viser à travers l'analogon n'est pas un événement qui s'est produit à tel endroit, à tel moment, qui est arrivé à telle personne particulière. Il s'agit plutôt de la figuration d'un état social, d'un phénomène général qui touche une catégorie sociale d'individus. Et la légende ici joue le rôle du fondement de l'interprétation. Bien entendu une telle lecture orientée par la légende paraît autoritaire. Mais la chose intéressante, c'est que, après lecture de la légende, la considération de l'image comme telle confirme bien l'ouverture au noème précédemment mentionné. Le noème est comme à la fois institué par un signe immotivé et figuré par un analogon figuratif. La même photographie peut être interprétée différemment dans un contexte différent, c'est-à-dire selon un fondement différent. Il va de soit que la légende n'est pas le seul moyen où s'incarne le fondement de l'interprétation. Le cas de la légende est intéressant dans la mesure où il montre comment une simple phrase peut transformer complètement l'interprétation d'une image, si bien qu'on a l'impression que c'est l'image elle-même qui exhibe naturellement et précisément ce sens, alors qu'en réalité celui-ci est prescrit par une intention qui réside dans la légende et dont le rôle est d'infléchir la réception de l'analogon dans la direction d'un noème spécifique. L'intentionnalité de la lecture est elle-même guidée et prédéterminée par une intentionnalité de constitution inscrite dans la légende ou, plus précisément, dans la pratique de la lecture des journaux illustrés.

Il convient pour clôturer cette partie d'évoquer des pratiques figuratives où le fondement de l'interprétation ne s'incorpore pas dans une légende, mais dans une tradition constante. Comparons une icône byzantine ou ukrainienne à une peinture religieuse du Quattrocento italien, où l'on voit également le Christ et des personnes saintes.

La juste compréhension de ces images nous renvoie au problème du fondement de l'interprétation. La sainteté même des personnes représentées est visée et constituée différemment dans chaque cas. Il s'agit de strates différentes de la sainteté, et cette différence renvoie à des fondements d'interprétation différents, issus de pratiques et de traditions interprétatives également différentes. Une icône où l'on voit le Christ ou une personne sainte ne figure pas pour le spectateur l'intériorité, la personnalité de l'être représenté, comme dans un portrait du XVII^e siècle. Il ne faut pas non plus lire leurs gestes et expressions du visage comme signes qui reflètent de façon théâtrale ce qu'a vécu le Christ ou le saint homme. Cette dernière interprétation convient parfaitement à la peinture religieuse du Quattrocento, peinture qui inculque un fondement d'interprétation emprunté à la tradition du théâtre de l'époque et au réalisme, et qui vise par conséquent un noème de sainteté tout autre : la communion du fidèle avec le vécu de l'homme saint. L'image du Christ dans la tradition byzantine est en revanche celle de l'Incarnation, la reproduction de la circonscription (l'épigraphie) de l'une des trois Personnes de la divinité, de son hypostase, elle-même image naturelle de l'hypostase invisible du Père. " Si donc, comme l'écrit saint Grégoire de Nysse, l'on regarde avec les yeux de l'âme le caractère du Fils unique (sa semblance déterminée et figurée sur support par exemple), on arrive à l'intelligence de l'hypostase du Père ". C'est cette divinité invisible qui constitue la cible de l'icône du Christ. Parlant plus prosaïquement, non plus du Christ, mais des saints, Jean Damascène évoque l'infusion de l'énergie divine dans les icônes : " Les saints, écrit-il, étaient remplis du Saint Esprit. Une fois morts, la grâce du Saint Esprit est inséparablement présente et en leur âme et en leur corps, et dans leurs représentations et leurs saintes icônes, non pas selon l'essence, mais par grâce et par énergie " (6). C'est *grosso modo* cette grâce et cette énergie, divines et invisibles, que l'icône doit constituer comme noème pour le fidèle. Dans l'icône de saint Georges dont vous avez une reproduction sous les yeux, le visage du saint homme ne laisse apparaître aucun effort lors du combat, pourtant réputé acharné, avec le dragon, le cheval n'est même pas effrayé, la lance qui porte le coup mortel au dragon n'est qu'une mince ligne droite. Ce que cherche à figurer l'icône — et c'est dans cette direction que nous oriente le fondement de l'interprétation —, c'est le souffle divin qui envahit et organise la scène, une théophanie où la présence divine intervient directement et transcende et la matière et le réalisme supposé de la scène représentée. A comparer avec l'une des nombreuses représentations de saint Jérôme qui datent de la Renaissance : dans ce cas l'on voit le saint homme dans un espace optique convaincant, habillé comme un homme de la Renaissance, entouré des objets d'usage familiers, l'effort et l'acte

(l'étude et la méditation) sont lisibles dans les objets qui l'entourent, sa posture, son gestus et l'expression de son visage. Le fondement de la traduction ici oriente le spectateur à viser le vécu du saint, à sympathiser avec ce vécu directement lisible sur l'image qui prolonge naturellement le regard de l'interprète. L'on peut donc dire que derrière chaque pratique figurative il y a une Intention qui se manifeste avant tout dans le fondement de l'interprétation. L'essentiel dans une tradition picturale réside dans la manière dont le spectateur *doit* lire l'image. Comme on le verra plus loin, les deux derniers exemples montrent également que cette Intention préside au choix des éléments de la figuration et de la manière même dont ils figurent dans l'image.

J'ai insisté dans ce qui précède sur le fait que la pratique figurative définit chaque fois une visée déterminée pour constituer une facette précise de l'objet. Selon le fondement de l'interprétation, l'analogon se déréalise chaque fois dans une direction déterminée. J'aimerais bien entendre ici autre chose dans cette affirmation. Pour revenir à Vernant, la mort est toujours projetée dans une direction à l'exclusion de toute autre direction. Le Kolossos la projette dans la direction de la constance sociale de la perte de la *charis*, plutôt que dans la direction de l'excellence ou de la simple disparition. En d'autres termes il vise *un seul aspect possible* de la mort. La déréalisation inhérente à la figure est donc en même temps et dans le même mouvement "possibilisation". La facette ou la strate visée dans l'objet à l'exception d'autres strates, est une possibilité pour l'objet représenté. Le souffle divin invisible est une possibilité de la sainteté qui exclut d'autres possibilités, comme la souffrance ou l'effort vécus et visibles. Or justement ce sur quoi j'aimerais bien insister à présent, c'est que cette possibilité dans laquelle on installe l'objet représenté est *une valeur ou possibilité axiologique*. Les analyses de Vernant ne disent pas autre chose. Le cas du Kouros est évident, puisqu'il s'agit de transformer l'arrêt brusque d'une vie en pleine jeunesse (ce qui peut légitimement être considéré comme manque ou non-achèvement), en clôture et achèvement parfait (*telos*). Mais même pour le Kolossos il s'agit d'une possibilité promotionnelle : au lieu d'une disparition pure et simple, la figure assure la permanence du mort, sa mémoire et son accès à un statut social. L'on a toujours affaire, me semble-t-il, à ce mouvement promotionnel dans toute pratique figurative. Ce que vise la pratique figurative en s'appuyant sur un analogon et un fondement d'interprétation, c'est de fabriquer des substituts d'une chose ou d'un être et de les dépasser dans leur actualité vers une possibilité d'être à l'exclusion d'autres possibilités. Et la projection dans le non-être de leurs substituts, est une projection vers un non-être déterminé qui représente une élévation des choses présentes dans leurs substituts. Dans la pratique figurative, les choses sont en même temps actualisées dans un substitut visible qu'élevées à la puissance de quelque chose de possible où elles deviennent valeur. La strate déterminée que la pratique figurative semble chaque fois viser et constituer, c'est ce niveau précis où les choses sont élevées à la puissance d'une valeur. Et si la déréalisation semble être

une composante essentielle de toute image, ce n'est peut-être pas en raison d'une posture fondamentale d'une conscience universelle constituante et autosuffisante, mais plutôt parce que la valeur n'est jamais quelque chose d'actuel, mais quelque chose de possible. La valeur est moins ce que les choses sont que ce qu'elles peuvent ou doivent être.

L'intentionnalité qui préside à la fabrication de l'image et à son mode d'interprétation est axiologique. Ce que montre une image, ce n'est pas comment les choses sont, mais plutôt comment les choses peuvent et doivent être. C'est peut-être pour cette raison que les traditions picturales ont toujours aménagé un espace isolé et bien caractéristique, destiné à l'acte de contemplation. Dans les années vingt, trente et quarante on bâtissait des salles somptueuses pour visionner les films, autre fois visionnés dans les fêtes foraines. Sur les murs de ces salles gigantesques, on peignait et sculptait des figures et des scènes exotiques, fantastiques et mythiques. Le spectateur qui entre dans ces salles voit bien que l'univers que va montrer le film est un univers de rêve. Et lorsqu'il est privé de toute motricité sur son fauteuil, empêché par le noir qui l'enveloppe de percevoir autre chose que l'image pendant la projection, un réel état semi-onirique l'ouvre à un *autre* monde. Dans un autre registre, l'intérieur de l'église byzantine se présentait au fidèle, comme une rupture avec le cours normal des choses, et cette rupture se manifestait dans l'architecture et la décoration intérieure de l'église. Il s'agit, écrit R. Cormack, " d'une opinion traditionnelle selon laquelle l'intérieur d'une église devait être embelli en l'honneur de Dieu, opinion qui correspondait à une certaine conception de Dieu considéré comme l'empereur des Cieux, dont la demeure devait donc être encore plus luxueuse que celle de l'empereur de Byzance sur terre " (7). Non seulement le fidèle savait qu'il entrait dans une dimension autre de la réalité, dimension possible dans le sens de non-réel, mais en plus il savait déjà dans quelle direction axiologique cette dimension était projetée (la direction de la demeure d'un empereur encore plus puissant que l'empereur de Byzance). La moitié du travail de la représentation par image est déjà faite par le simple effet du cadre architectural. Pour les tableaux portatifs et les photographies enfin, la fonction symbolique du cadre a comme effet, non seulement d'isoler les choses montrées du contexte de la réalité quotidienne, mais de les situer dans la dimension à travers laquelle les choses sont dépassées vers un pouvoir-être axiologique déterminé.

Mais viser à travers l'image un pouvoir-être axiologique déterminé ne résulte pas uniquement du rôle joué par le simple cadre ou cadre architectural. Il faut que l'image en elle-même comprenne des éléments qui figurent pour le spectateur cette possibilité axiologique, qui l'élèvent *effectivement* à cette possibilité. J'ai évoqué dans la première partie la définition peircienne du signe iconique. Celui-ci représente son objet pour l'interprète en vertu d'une qualité qu'il possède, en vertu d'une semblance qu'il montre de son objet. Or justement cette semblance ou *Likeness* n'est pas une émanation spontanée de son objet, ni une imitation/reproduction mécanique. Cette semblance est un acte intentionnel, un acte

inscrit dans la fabrication de l'image destinée à figurer une facette déterminée de l'objet. J'insisterai ici sur deux points :

1- Les choses représentées dans l'image "baignent" dans une semblance déterminée, définie par une idée picturale. C'est le problème de la forme. Les hommes, les paysages et les objets se ressemblent étrangement dans un même style pictural. Même la photographie que l'on considère comme émanation lumineuse de l'objet qui imprime sa trace mécaniquement sur la surface sensible, même dans ce cas, il s'agit d'une fabrication intentionnelle de la semblance des choses. La semblance se décide avant que les choses ne se ressemblent. Chez beaucoup de photographes, comme Friedlander, une ville quelle qu'elle soit n'est qu'un ensemble de lignes géométriques. Les femmes, les enfants, les légumes et les objets sont des sculptures virtuelles dans les photographies de Weston. Et les actualités télévisuelles doivent toujours couler dans des scénarii qui définissent *a priori* leur semblance. François Jost et Gérard Leblanc en ont recensé quelques-uns (8). Il y a par exemple la forme de "l'information/infraction" qui comprend trois actes : une situation d'équilibre, une rupture créée par un élément extérieur, une situation nouvelle. Les informations sont sélectionnées en fonction des exigences de ce scénario et, une fois sélectionnées, elles sont réparties selon l'ordre qu'il prescrit. Tout se passe comme si les choses ne passaient le cadre de l'image qu'une fois transfigurées selon un "comme quoi" déterminé par une idée qui préside à la fabrication de leur apparence.

Si l'idée de justice ne dérive pas des exemples ou de l'expérience, mais fixe, avant toute expérience, ce qu'il peut être juste ou injuste, et si, en même temps le juste et l'injuste apparaissent après coup comme inhérents au réel même, l'on peut dire pareillement que les villes géométriques de Friedlander et les corps et les objets/sculptures de Weston, tout en procédant d'une idée picturale, sont directement reconnus sur le cliché comme Paris ou Rome, un poivron ou une femme nue. Une idée picturale n'invente pas une perception qui n'existerait que dans l'image, mais détermine une perception possible des choses par le moyen de l'image.

2- La question de la finalité de la fabrication de la semblance des objets selon une idée picturale doit se poser. Pourquoi le mort n'apparaît-il dans le style Kolossos que sous forme d'un bloc de pierre grossièrement confectionné avec des trous à la place des yeux ? Pourquoi cette absence intentionnelle d'iconicité, pourquoi pas une statue en bronze par exemple ? Vernant répond d'une façon on ne peut plus claire. Pour un Grec voir et être vu participent du même phénomène. Dans ce cas, la pierre est aveugle à deux titres : par les trous à la place des yeux et parce que, contrairement au métal, elle ne reflète pas la lumière. N'étant pas métal, elle ne rend pas le son non plus. Elle est consistante et ne se dégrade pas facilement, mais elle est sèche et par sa pesanteur fixe et immobile. Or justement la vie pour un Grec est lumière et vision, *phone*, souplesse et mobilité. Le bloc de pierre grossièrement confectionné est donc le plus à même de mimer pour la sensibilité d'un Grec la

mort comme permanence dans la privation de la vie et l'absence de *charis*. Poser un tel bloc de pierre à la place d'une personne qui voyait, parlait et dont le corps était souple et mobile, c'est chercher à la viser dans le pathos du regret et de la lamentation, chercher à représenter pathétiquement la strate de la mort visée. Au fondement de l'idée picturale qui fixe une certaine semblance des choses, il y aurait donc quelque chose comme une figuration pathétique ou une figuration par *mimesis* pathétique, c'est-à-dire imitation de la facette visée par des éléments qui émeuvent la sensibilité du spectateur dans une direction déterminée. C'est avec ce dernier point que je terminerai mon exposé.

Je parlais tout à l'heure d'une interprétation orientée vers une strate déterminée d'un objet ; j'ai essayé de montrer que la projection dans la direction de cette strate était une projection dans une possibilité et que cette possibilité était axiologique. Tous ces éléments sont pratiquement inscrits dans des instances qui *entourent* l'image : la tradition qui fixe un fondement de l'interprétation, la légende, le cadre de la réception...etc. Or l'acte même de visionner une image doit apporter comme on dit un plus, doit comprendre quelque chose comme *un événement*. La valeur axiologique dont j'ai parlé doit figurer dans l'image, non pas uniquement comme valeur explicitement affichée, mais comme transport du spectateur, comme mouvement intérieur vers. Et ce sont les éléments qu'exhibe l'image selon une semblance déterminée qui auront pour charge de transporter le spectateur, de l'émouvoir dans la direction de la strate axiologique de l'objet visé.

J'ai cherché le concept de pathos, comme état de réception d'une image, dans les écrits théoriques d'Eisenstein (9). Il s'agit pour Eisenstein de cerner la manière dont le spectateur réagit à l'image pour pouvoir concevoir des films qui émeuvent les spectateurs. Ce qu'il cherche, c'est une réaction émotionnelle et pathétique. Il discerne deux faces du pathos. **D'un côté** le pathos est défini par rapport au spectateur assis dans un fauteuil lors de la projection du film. Dans ce cas il y a pathos chaque fois qu'une tendance dynamique " un changement d'état ", " une sorte d'extase pousse le spectateur à sauter hors de lui-même ". Assis, il a tendance à se mettre debout ; immobile, il bouge et applaudit ; silencieux, il a envie de crier. Changement d'état donc accompagné d'une tendance motrice, qui n'est pas une action, mais qui mime l'action, une action qui se joue à l'intérieur. Comme dirait Bergson : une action commençante, une pré-action; bref des réactions réelles devenues des tendances, des mouvements vibratoires internes, faute de mouvements linéaires externes. L'action est empêchée dans ses composantes dynamiques : vouloir par exemple transformer ce que l'on voit, le fuir ou se joindre à lui serait absurde, puisqu'il s'agit d'une image. Mais dans l'émotion, les composantes directionnelles de l'action sont bien conservées. Ces tendances motrices, par lesquelles Eisenstein définit le pathos, sont, me semble-t-il, des réactions directionnelles ou vectorielles à ce que montre l'image, mais qui se produisent, à même le corps. Elles sont comme des réactions réelles et réellement orientées, mais virtualisées : L'on peut parler par exemple de pré-action directionnelle de rapprochement ou d'éloignement, de distance ou de proximité,

d'élévation ou de rabaissement, de mélange ou d'exclusion de son être relativement à ce que l'on voit. C'est là une définition dynamique de la sympathie et de l'antipathie, de l'admiration, du mépris et de la pitié, de la familiarité et de l'étrangeté... Ces tendances directionnelles *dessinent donc en creux* d'un côté une action et de l'autre des valeurs, des concepts axiologiques. Et cette première composante peut conduire à une définition du pathos comme *valeur vécue dans une action orientée empêchée, action devenue tendance*.

L'autre face du pathos se situe pour Eisenstein dans l'image elle-même. Il faut que la structure du film soit pathétique, c'est-à-dire présente les mêmes caractéristiques du pathos dont on vient de parler. Le montage doit faire sauter les choses montrées hors d'elles-mêmes, les faire passer d'un état à un autre, d'une qualité à une autre, " d'une intensité, dit-il à une autre intensité ou d'une dimension à une autre dimension ". Ce sont ces changements que subissent les choses dans l'image qui provoquent les changements tendanciels dans l'esprit du spectateur évoqués plus haut. Faire passer les choses que montre l'image d'une dimension à une autre pour émouvoir le spectateur, ce serait (comme dit Eisenstein, mais aussi Sartre et encore mieux Deleuze) *faire émerger une qualité* dans l'image. Organiser le monde que montre l'image de façon à ce que les choses acquièrent une nouvelle qualité, c'est dire que c'est la qualité qui émerge dans l'image qui va causer le transport interne de l'esprit et du corps du spectateur. Plus précisément, c'est à l'émergence de cette qualité dans l'image que correspondra l'action directionnelle virtualisée, la tendance qui se produit dans le corps et l'esprit du spectateur. Je pense que cette définition du pathos a valeur universelle et peut s'appliquer non seulement aux images cinématographiques, mais habite toute forme de pratique de communication par figuration.

Un exemple pour essayer de clarifier cette définition et de la généraliser à d'autres espèces d'images. Les photographies que l'on peut visionner dans un magazine comme *Life* ou *Paris Match* (surtout dans les années Soixante et Soixante-dix) montrent le plus souvent des êtres célèbres, des stars et des hommes politiques, que le spectateur connaît déjà bien. L'objectif n'est donc pas de faire connaître ces êtres, ni même de susciter la simple admiration, mais de faire émerger une qualité dynamique définie par une direction précise. Il s'agit tout d'abord d'une photographie, c'est-à-dire d'une réelle trace du grand homme. Celui-ci, bien qu'il pose pour le photographe, est montré le plus souvent comme surpris dans une photographie volée, c'est-à-dire comme dans son " naturel ". En plus, les photographies de *Paris Match* montrent les célébrités chez eux, dans leur intérieur, habillées " décontracté ", dans une posture familière, voire banale. Enfin ces images sont le plus souvent visionnées dans un espace privé. Tous ces éléments concourent à créer un élan dynamique de proximité, qui rapproche tendanciuellement le spectateur anonyme de l'homme étoile. Les éléments de l'image m'introduisent dans l'intérieur de cet homme, m'installe parmi ces objets familiers, en face de lui en posture naturelle. L'action réelle de rapprochement et, pour ainsi dire, de mélange avec l'être admirable, est comme *virtuellement produite par l'expérience*

que me propose l'image. En résulte un pathos spécifique qui comprend à la fois voyeurisme, admiration et sympathie. L'émergence de qualité dont parle Eisenstein est donc émergence de qualité dans l'expérience que propose l'image et qu'accepte le spectateur. Cette expérience propose au spectateur un agir virtuel dans une direction déterminée, agir qui transporte le spectateur immobilisé devant l'image dans une autre dimension. Cette autre dimension n'est que ce que j'ai appelé plus haut la strate axiologique de l'objet. Dans l'exemple de *Paris Match* cette strate — je l'ai déjà dit — n'est la star ni en tant que être qu'il faut connaître ni en tant qu'être qu'il faut simplement admirer. C'est une autre facette de la star qui est visée, et cette facette est atteinte pathétiquement dans l'expérience même de la contemplation de l'image.

Au risque de paraître provocateur, je passe immédiatement à l'expérience de l'icône. Dans l'icône de saint Georges précédemment évoquée, la strate axiologique du sujet n'est nullement une communication avec le vécu du saint homme dans l'effort que comporte réellement son acte considérable. C'est pour cette raison que l'expérience virtuelle que propose l'image au fidèle ne comporte aucune invitation au rapprochement ou à la familiarité, comme par exemple l'expression du visage ou l'illusion perspective qui présenterait la scène comme à travers une fenêtre, comme prolongeant d'une façon cohérente le regard du spectateur. L'image propose plutôt au regard du spectateur des éléments qui l'excluent, qui le mettent à distance de la scène représentée. La tendance dynamique qu'institue la contemplation de l'icône est à l'exclusion ou, plus précisément, à la distanciation. Les couleurs ne cherchent pas à reproduire les couleurs naturelles des choses, ce sont des couleurs sémiologiques (le ciel est par exemple un aplat de doré), la perspective inversée (que l'on voit souvent dans d'autres icônes), la représentation par plans géométriques bidimensionnels parfaits, la juxtaposition de ces plans en dehors de tout souci de composition, l'exclusion de la profondeur, les soldats qui tiennent en l'air, l'absence de toute expressivité dramatique, tous ces éléments sont optiquement paradoxaux. C'est moins une vitre ou une fenêtre, qu'une porte décorée fermée. L'image propose au spectateur l'expérience de figurer par leur moyen un événement historique dont il connaît par avance les détails. Dans ces conditions la nouvelle qualité qui émerge lors de la contemplation de l'image devrait être quelque chose comme le transport vers une réalité autre que la sienne, réalité à la fois inaccessible, invisible et toute puissante. Cette expérience virtuelle de la distanciation et de la présence d'une puissance qui ne se montre pas directement n'est autre que le pathos de la vénération.

Je finirai cet exposé par un exemple cinématographique, le *Nevsky* d'Eisenstein lui-même. On sait que dans ce film, Eisenstein a fait un travail plastique considérable sur la forme et la couleur, bien que le film soit en noir et blanc (10). Pour atteindre une figure déterminée de l'envahisseur allemand, une strate précise de son être, Eisenstein nous propose une expérience tendancielle dont le moyen est la couleur blanche. C'est par l'intermédiaire de cette couleur que le spectateur en général et le spectateur russe en particulier sont appelés à approcher cette figure. La couleur

blanche n'est ni un symbole ni une métaphore. Elle est l'élément dynamique qui fait réellement passer la perception même du spectateur de l'uniforme des chevaliers allemands, à la neige qui couvre le paysage et en fait disparaître la physionomie et au lac glacé. Mais le lac glacé par le bruit strident de son craquement et les angles aigus des éclats de glace rappelle déjà dynamiquement la perception des angles aigus et droits des casques des chevaliers, la contre-plongée accentuée qui accompagne leur mouvement linéaire et mécanique, la musique hachée de Prokofiev, éléments qui contrastent fortement avec les casques sphériques des Russes qui, eux, avancent comme des flots et des vagues souples. Toute une expérience de perception qui fait vivre virtuellement au spectateur une expérience réelle d'évanouissement, d'effacement, de cassure, de froideur, de morsure et d'irritation.

Notes

(1) Cf. J.-P. Vernant, " Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos ", dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1965 et surtout *Figures, idoles, masques*, Julliard, 1990, p.25-41.

(2) *Greek Sculpture, the archaic period*, Thames and Hudson, 1978 p. 18-24 et 64-66.

(3) Vernant, *Figures, idoles, masques* p. 71-81.

(4) " Rhétorique de l'image ", *Communications* 4, Seuil, 1964.

(5) " De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo ", *HERMES* 13-14, CNRS Editions, 1994.

(6) Cités dans, Christoph Schönborn, *L'icône du Christ*, les Editions du Cerf, " Théologies ", 1986, p.40 et p.195.

(7) Robin Cormack, *Icône et société à Byzance*, Gérard Monfort éditeur, 1993, p.170.

(8) F. Jost et G. Leblanc, *La télévision française au jour le jour*, Anthropos INA, 1994, p.73-80.

(9) Il s'agit d'un article de 1939 intitulé " The structure of film " qui se trouve dans *Film form, essays in film theory*, Harcourt Brace and Company, 1949, p.150-194.

(10) Voir la passionnante analyse de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, I Les structures*, Editions universitaires, 1963, p. p.240-244.