

► Les types d'images

Les images à voir (le visible)

La diversité des images, en tant que représentations visuelles de la réalité, et la variété de leurs supports, rend difficile toute tentative pour les classer. On a pris cependant l'habitude de les distinguer à partir d'oppositions qui traduisent, en gros, l'évolution de leur mode de production depuis les origines jusqu'à nos jours. C'est ainsi qu'on oppose traditionnellement les images animées aux images fixes, et, à l'intérieur de celles-ci, les images uniques et les images reproductibles.

Les images fixes uniques

C'est le type d'images caractéristiques de la forme la plus ancienne de l'art (l'art pariétal) qui remonte à plus de 30 000 ans et dont les grottes prestigieuses d'Altamira, de Lascaux ou encore la grotte Chauvet, offrent les meilleurs exemples. Même si elles utilisent des motifs, des techniques et des supports comparables, **toutes ces images sont, en effet, uniques dans la mesure où elles sont liées au lieu dans lequel elles s'inscrivent** ; aussi les reproductions qu'on a pu en faire ne sont-elles, en fait, qu'une façon de les conserver dans leur intégrité particulière et de mettre en valeur leur caractère spécifique.

Il en va de même pour toutes les images fixes uniques que l'homme a produites par la suite, sur des supports différents : la fresque (murale), le dessin (papier), l'aquarelle, le tableau à l'huile (toile, carton, bois...), **tous ont en commun de ne pouvoir au mieux qu'être copiés**. Il est difficile, en effet, d'imaginer qu'on puisse les reproduire à l'identique, même si, comme le fait Paul Klee, au dos d'une de ses œuvres, l'artiste indique à la fois les procédés techniques et les moyens matériels utilisés¹. Il faudrait, pour cela, retrouver tout le processus de création de l'œuvre et tenir compte du fait que le temps a pu la dégrader, ce qui bien évidemment est impossible.

1. Gérard Genette, dans son livre *L'Œuvre de l'art*, Seuil, 1994, p. 43, rapporte les précisions fournies par Paul Klee : « Technique : 1. carton 2. huile blanche, laque 3. pendant que 2 encore collant : gaze et enduit de plâtre 4. aquarelle rouge brun comme teinte 5. tempera blanc de zinc avec addition de colle 6. dessin fin et hachures à l'aquarelle 7. légèrement fixé avec un vernis à l'huile (dilué à la térébenthine) 8. éclairci par endroits avec huile de zinc 9. couvert avec huile gris-bleu lavis avec huile laque garance. »

Les images fixes reproductibles

La reproduction des images fixes est liée non seulement à la découverte et au progrès des techniques d'impression (la gravure, sur bois d'abord, puis sur métal) mais également au développement du livre à la Renaissance¹. Les gravures de **Dürer** (1471-1558) et de **Callot** (1592-1635) connaîtront ainsi une large diffusion dans toute l'Europe et feront considérer **la gravure comme un genre artistique à part entière**.

À partir du XIX^e siècle, avec les reproductions de plus en plus nombreuses et fidèles que permettent la mise au point de la lithographie* et l'invention de la photographie, la société connaît « une véritable pulsion vers l'image » et découvre « un monde considéré comme un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil. » constate Philippe Hamon, dès les premières lignes de son livre au titre explicite : *Imageries* (éd. Corti, p. 9). Que ce soit à l'extérieur, avec la publicité, les enseignes..., ou dans son logement, avec les gravures, les estampes, les images d'Épinal, l'homme du XIX^e siècle est désormais environné d'images.

L'idée même d'œuvre d'art s'en trouve ébranlée, comme le signale Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* (2001, Gallimard p. 130) :

« Les techniques de reproduction profanent le sacré artistique parce que les créations de l'esprit ont une qualité de présence unique, liée à l'ici et maintenant d'une apparition originale. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne se produit qu'une fois. »

Ce phénomène de masse ne fera que s'amplifier au cours du XX^e siècle, notamment avec le développement récent du numérique et des images dites de synthèse, images à la fois virtuelles, reproductibles et modifiables à l'infini. Mais ce qui caractérise le siècle, c'est surtout la possibilité illimitée de produire et de diffuser des images animées.

Les images animées

Depuis l'invention de la lanterne magique, au XVIII^e siècle, on a cherché à donner l'illusion du mouvement grâce à la succession d'images selon une fréquence régulière. Mais le passage de l'image fixe à l'image animée se fera effectivement au cours du XIX^e siècle avec, d'abord, l'invention d'appareils rudimentaires comme le **phénakistiscope**, du Belge Joseph Plateau, en 1832, le **zootrope** de l'Anglais Horner, en 1834² et, plus tard, en 1874, le **praxinoscope** qui permettra, cependant, à son inventeur, le Français Émile Reynaud, de présenter un véritable « dessin animé » de sa composition au musée Grévin.

1. Voir à ce sujet le chapitre consacré à l'histoire de l'illustration.

2. Ce n'est pas un hasard si, à la même époque, le Suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846) crée des histoires en images, que l'on considère généralement comme les premières bandes dessinées, voir p. 73.

Les inventions décisives interviennent à la fin du siècle et sont dues à Thomas Edison, d'une part, qui met au point, entre 1889 et 1892, deux appareils, le **kinétographe** (pour l'enregistrement des images) et le **kinescope** (pour leur visionnage) ; aux frères Lumière, d'autre part, qui conçoivent, en 1895, un seul appareil, le **cinématographe**, pour ces deux opérations. Et ce qui était à l'origine un procédé technique dérivé de la photographie, deviendra rapidement un nouvel art, caractéristique du XX^e siècle.

La généralisation de la télévision et du multimédia (les DVD notamment), dans la seconde partie du siècle, consacrera le triomphe de l'image animée, reproductible indéfiniment et diffusable partout dans le monde, justifiant ainsi le terme de « **vidéosphère** » (ère du visuel), utilisé par R. Debray pour qualifier notre époque. Une telle révolution n'a pas été, et n'est pas encore aujourd'hui, sans conséquence non seulement sur l'art en général et sur l'imaginaire de chacun en particulier, mais aussi et peut-être surtout sur le rapport entre l'image et l'écrit.

Exercice

Malraux, s'interrogeant sur la naissance du cinéma en tant qu'art écrit dans *Le Musée imaginaire* (éd. Folio, p. 85) :

« Lorsque le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. »

À quel moment et pourquoi le cinéma est-il devenu un art ?

Les images à lire (le lisible)

Depuis la fin du XIX^e siècle et, notamment, avec le développement des arts visuels au XX^e siècle, le langage du critique littéraire tend de plus en plus à utiliser le mot « image » pour désigner la métaphore* ou la comparaison*. L'emploi de ce terme dans cette acception soulève cependant de nombreuses objections, tant sa richesse lexicale est source d'imprécision, voire d'ambiguïté ; et les linguistes modernes reprennent plus volontiers les termes de « figure » ou de « trope* » qu'utilisait la rhétorique* ancienne.

Dans son livre *Les Figures du discours* (1821-1830), que l'on peut considérer comme l'« aboutissement de toute la rhétorique* française¹ » ; l'auteur, Pierre Fontanier, n'utilise, en effet, que très peu le mot « image » pour définir les figures qu'il étudie ; en tout cas il ne l'emploie ni pour la métaphore* ni pour la comparaison*. Voici d'ailleurs la définition de ce dernier terme :

1. Genette, introduction au livre *Figures du discours*, Champs Flammarion, p. 5.

« La Comparaison consiste à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance : ou, si l'on veut, de ressemblance ou de différence » (éd. Champs Flammarion, p. 377).

Pourtant, le terme d'« image » apparaît de manière significative dans une autre définition, celle de l'hypotypose* qui consiste, selon Fontanier, à « faire d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante » (*Id.*, p. 390). Avec l'hypotypose, la figure de style peut donc devenir une véritable « image » visuelle, une représentation au sens pictural ou théâtral du terme.

Utiliser le mot « image » à la place de « figure » ou de « trope* », **c'est donc marquer une ressemblance entre le mot et la chose (ou l'être) qu'il désigne** ; mais c'est aussi, et plus profondément, donner à l'écriture la capacité de présenter un contenu imaginaire susceptible de faire naître, dans l'esprit du lecteur, des images mentales proches du rêve.

Une telle conception correspond bien à l'idée que certains sémiologues* contemporains se font du lien étroit entre l'image et la littérature, plus spécialement la poésie. Et ce n'est pas un hasard si des poètes comme Henri Michaux (1899-1984) sont aussi des peintres ou si de grands peintres, tel Paul Klee (1879-1940), écrivent des poèmes. Poésie et peinture en s'entremêlant, renouent ainsi avec l'origine même de l'écriture, qui avant d'être purement phonétique, a été figurative, avec le pictogramme* d'abord et l'idéogramme* par la suite.

L'histoire de l'écriture est récente et lacunaire. La nature des matériaux, le degré de conservation des traces, la réussite inégale des fouilles archéologiques, peuvent l'expliquer. On assiste à une évolution indéniable mais pas selon une ligne unique. Ce qui domine c'est le conservatisme car la nouveauté, le progrès, sont souvent d'abord ressentis comme inconvenient, remise en question mal venue. C'est la recherche d'un rendement supérieur et le jeu des échanges qui expliquent qu'une progression générale se dessine, même s'il convient de la relativiser.

L'origine proprement dite de l'écriture demeure mystérieuse. Les différentes cultures ont tendance à l'attribuer à quelque dieu ou démon : Thot en Égypte, Nabû, scribe de l'univers en Mésopotamie, Hermès inventeur de l'alphabet grec, ministres-secrétaires, saints hommes en Chine, révéérés ensuite comme de petits dieux de l'écriture.

L'écriture ne peut être séparée d'autres pratiques humaines qui lui sont liées : la musique (pour la prise de conscience du rythme et de la mélodie), le souci d'ornementation, le calcul en général qui implique l'usage d'une marque, la volonté d'agir sur le monde autrement que par l'industrie trop limitée. **L'écriture apparaît dès l'origine liée à la magie, la religion,** et leurs histoires respectives ne cesseront d'échanger.

On peut reconstituer le processus de constitution de l'écriture selon la méthode comparative. Il conduit de la représentation globale à l'analyse, du concret à l'abstrait. On commence par la figuration d'une réalité, puis on passe à la représentation symbolique des sons qui composent les mots. En ce qui concerne la forme, on part

du dessin figuré ou du tracé schématique et l'on parvient au signe conventionnel. Le processus se traduit aussi par une limitation progressive du nombre de signes.

Les premiers procédés ne témoignent en rien d'une volonté de représenter le langage, ils ne sont pas liés à la parole. Dessin ou suite de dessins doivent représenter des choses ou des situations de façon suffisamment claire. Il s'agit d'une histoire sans paroles censée être comprise par chacun quelle que soit sa langue.

L'écriture véritable témoigne, quant à elle, d'une volonté de fixer un texte déterminé. Cela passe par l'analyse de la phrase en mots. **C'est le stade de l'idéographie.** Chaque dessin représentant une idée-mot (système picto-idéographique), on pourrait imaginer qu'il puisse être lu dans n'importe quelle langue. Mais en vérité, il s'avère que les dessins sont très tôt schématiques (pour ne pas dire que le schéma précède sans doute en réalité le dessin dans son projet figuratif), conventionnels et ne peuvent être déchiffrés que dans une langue donnée. C'est le cas du chinois, par exemple, où les milliers de signes représentant des noms monosyllabiques ne constituent pas des dessins reconnaissables en soi.

Mais il faudra à terme représenter des mots réels, c'est-à-dire avec des marques grammaticales, des variations, représenter aussi des mots-outils, prépositions par exemple exprimant des relations abstraites difficiles à figurer par un dessin. Sans compter que le nombre de signes différents en rend l'usage trop complexe. L'analyse interne des mots a dû être effectuée en réalité presque aussi tôt que celle des énoncés en mots et la découverte des homophones a conduit au principe du rébus. Le même dessin peut représenter un mot plus ou moins long, ou un autre mot, ou une partie d'autre mot. Ces signes sont alors qualifiés de **phonogrammes** (notant des sons) et non plus d'**idéogrammes*** (notant des idées). Souvent d'ailleurs les deux systèmes coexistent en fait. Ainsi, le babylonien ancien (vers 1800 av. J.-.C) use-t-il de signes syllabiques (phonogrammes), mais aussi, pour des raisons culturelles ou pratiques, d'idéogrammes empruntés au sumérien (une langue tout à fait différente dont les origines, encore discutées, ne sont pas sémitiques).

Parallèlement, le tracé des signes se schématise et se simplifie car

« de la reconnaissance de l'objet dans le dessin on est passé à la connaissance et à la reconnaissance d'un signe convenu ; le dessin est devenu caractère d'écriture¹. »

Cette transformation psychologique précède le dernier stade d'abstraction, **l'alphabet, stade purement phonographique** où le son est représenté sans tenir compte de sa signification. Les signes, purement conventionnels, sont alors en nombre vraiment réduit et c'est la démarche combinatoire qui domine.

1. Marcel Cohen, *La Grande Invention de l'écriture et son évolution* (1958) in *Histoire et art de l'écriture*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 15.

Parallèlement, comme l'écrit Régis Debray :

« *Tout se passe comme si l'abstraction du symbole écrit libérait la fonction plastique de l'image, concurrentielle et complémentaire de l'outil linguistique. [...] Loin d'imiter les apparences, les œuvres figuratives des "primitifs" sont les outils du sens. Elles sont moins à contempler qu'à déchiffrer¹.* »

Au terme de ce rapide survol, on peut dégager un certain nombre de questions liées à l'invention de l'écriture, qui continuent à en marquer l'histoire et peuvent servir à éclairer les relations entre littérature et image.

Tout d'abord, le tracé de départ, même figuratif, devait déjà être schématisé, correspondant à une parole rythmée peut-être accompagnée d'un geste, le tout à des fins pratiques, qu'elles soient sur le mode du calcul ou de la magie.

Finalement, littérature et image semblent par certains côtés avoir échangé leurs modes de fonctionnement respectifs.

Pour schématiser, **les arts plastiques ont en effet suivi une évolution vers l'abstraction**, semblent avoir renoncé à tout projet figuratif, pour devenir pur système de signes renvoyant à une réalité absente et la créant en même temps (car ce n'est plus non plus la réalité au sens du monde concret préexistant à sa représentation).

La littérature, la poésie tout particulièrement, de son côté, semble s'être donné pour mission – depuis le XIX^e siècle en occident en tout cas – de redonner au langage les traits originels que lui a fait perdre l'abstraction progressive. C'est l'idée que développe en particulier Mallarmé dans *Crise de vers*. Les langues sont « imparfaites », elles s'appuient sur des « accessoires » et demeurent « des idiomes », divers selon les pays, elles sont surtout trop abstraites, comme coupées des réalités sensibles qu'elles prétendent exprimer.

« [...] *le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur. [...] Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets².* »

À cette formulation célèbre qui concerne la musique du vers, il conviendrait d'ajouter la dimension visuelle explorée par Mallarmé dans *Un coup de dés*, avant qu'Apollinaire n'invente ses calligrammes*.

Tracé, prononciation, usage magique et universalité, tous ces caractères de la poésie nous renvoient bien aux origines de l'écriture, représentation du monde, médiatisée par une certaine parole liée à un projet d'intervention sur la réalité.

1. *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, p. 235.

2. S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres*, Garnier, 1985, p. 274, 279.

Env. 35000 av. J.-C.	Corrélation entre l'apparition des images et du langage chez l' <i>Homo sapiens</i>
Env. 30000 av. J.-C.	Peintures pariétales en Europe
Vers 15000 av. J.-C.	Peintures des grottes de Lascaux et d'Altamira
Vers 3300 av. J.-C.	Invention de l'écriture pictographique en Basse-Mésopotamie
Vers 3100 av. J.-C.	Début de l'écriture hiéroglyphique égyptienne
Vers 2300 av. J.-C.	Les peuples de la vallée de l'Indus utilisent une écriture originale non déchiffrée
Vers 1500 av. J.-C.	Écriture alphabétique au Sinai Écriture chinoise idéographique sur vases de bronze et os oraculaires Écriture minoenne dite « Linéaire B » en Crète
Vers 1400 av. J.-C.	Alphabet cunéiforme, consonantique et sémitique d'Ugarit
Vers 1100 av. J.-C.	Premières inscriptions connues en alphabet linéaire phénicien
Vers 900 av. J.-C.	Les Phéniciens répandent leur alphabet à travers la Méditerranée
Vers 800 av. J.-C.	Les Grecs inventent l'alphabet moderne avec voyelles

D'après le tableau paru dans *Naissance de l'écriture*, catalogue de l'exposition du Grand Palais 7 mai-9 août 1982, ministère de la Culture, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982, p. 42.

Exercice

Commentant les œuvres de Paul Klee qui combinent peinture et écriture poétique, Michel Butor écrit, en 1969, dans *Les Mots dans la peinture* (Champs Flammarion, p. 23-25) :

« *Nous suivons le mouvement de la plume, tous ses gracieux méandres, mais surtout le déplacement de la main elle-même, d'une lettre à l'autre, d'un mot à l'autre, obligatoirement dans nos écritures, de gauche à droite. Notre œil doit suivre ce trajet pour comprendre. C'est comme s'il y avait une grosse flèche, une poigne nous contraignant d'aller par-delà. [...] Ces traits, ces couleurs et formes, seront en quelque sorte enracinés dans le sol du texte. [...] Toute inscription, à l'intérieur du cadre, va attirer le regard, d'autant plus longtemps, donc d'autant plus fortement, qu'elle nous demandera plus d'effort pour la déchiffrer.* »

En vous appuyant sur « Jadis surgi du gris de la nuit » (1918), poème-tableau de Paul Klee, vous expliquerez comment et pourquoi, selon Michel Butor, le peintre entremêle dessin et écriture du poème.

L'image mentale

Au début de l'article « Idée » de son *Dictionnaire philosophique* (1765), Voltaire propose une réflexion qui correspond assez bien à la définition de l'image mentale, encore que l'expression elle-même ne figure à aucun moment dans cet article et que le philosophe cherche surtout à démontrer qu'**image mentale et idée sont nécessairement liées** :

« Qu'est-ce qu'une idée ?

C'est une image qui se peint dans mon cerveau.

Toutes vos pensées sont donc des images ?

Assurément ; car les idées les plus abstraites ne sont que les filles de tous les objets que j'ai aperçus. Je ne prononce le mot d'être en général que parce que j'ai connu des êtres particuliers. Je ne prononce le mot d'infini que parce que j'ai vu des bornes, et que je recule ces bornes dans mon entendement autant que je le puis ; je n'ai d'idées que parce que j'ai des images dans la tête. »

L'image mentale se distingue de l'image à voir (tableau, dessin, gravure, photographie..., qui supposent un support extérieur au sujet) parce qu'**elle relève essentiellement de la subjectivité**, même si, comme toute image, elle résulte le plus souvent d'une perception antérieure qu'elle cherche à représenter. Et, de fait, voir une chaise, la peindre avec le modèle devant soi, n'est pas la même chose que l'imaginer, les yeux fermés, ou se faire, rétrospectivement, une idée de cette chaise (hors de sa présence) ou de la chaise en général. Laurent Lavaud, dans l'introduction d'un ouvrage consacré à ce thème précise ainsi :

« Ce qui définit l'image mentale n'est pas sa fonction reproductrice par rapport à la sensation primitive, mais la manière dont elle manifeste son écart par rapport à cette origine, dont elle s'en libère. L'image mentale est donc un produit de la spontanéité du sujet, elle indique la possibilité de se défaire de l'emprise de l'objectivité¹. »

Le psychologue Piaget qualifie d'ailleurs l'image mentale, d'« imitation mémorisée » avec toutes les conséquences que présente une telle imitation ; il s'agit, en effet, d'une représentation nécessairement libérée de son modèle et donc appauvrie, incomplète, puisqu'elle ne retient que ce que le souvenir et l'imagination de l'individu ont tendance à privilégier, à savoir, bien souvent, les détails. Sartre parle même de la « pauvreté essentielle » d'une telle image, dans son étude sur *L'Imagination* (1936). L'image mentale étant liée à l'expression du « moi » et de la subjectivité, il n'est pas étonnant qu'elle pose problème pour la science, la psychologie, notamment, dans la mesure où elle semble défier toute observation ou mesure objective et ne peut être exprimée que par le sujet qui la produit ; mais on la retrouve constamment dans la littérature et dans la peinture de la première moitié du XIX^e siècle, au moment où triomphe le romantisme, et au début du XX^e siècle, avec le surréalisme. Philippe

1. In *L'Image*, GF Flammarion, 1999, p. 18.