

Le sens du regard

« **N**ous avons essayé de reconnaître la part qui revenait au spectateur dans le déchiffrement des images, autrement dit la possibilité qui s'offrait à lui de collaborer avec l'artiste afin de transformer un morceau d'une toile couverte de couleurs en une représentation de l'univers visible », expliquait Ernst Hans Gombrich dans *Art and Illusion*¹. Il n'est en effet d'images que perçues, et Marcel Duchamp apporta sa malicieuse contribution personnelle à un tel phénomène en affirmant l'importance du « *regardeur* ».

Laurent Gervereau

Directeur du site imagesmag.net
laurent.gervereau@imagesmag.net

Voilà pourquoi il serait vain d'introduire toute espèce de compréhension-réflexe codifiée et systématisable dans l'appréhension individuelle des images. Les créateurs d'icônes cherchèrent certes à y introduire des codes : toutes les images, depuis les plus anciennes figurations préhistoriques, fonctionnent en effet sur des codes consistant en une transposition de l'univers matérialisé sous deux dimensions synthétiques. Cette synthétisation codée - que nous traduisons au-delà de ce qui est simplement figuré - est un processus qui a abouti à l'écriture, dont le décryptage, même s'il provoque interprétations et images mentales, ne doit pas souffrir l'ambiguïté. Le symbole, l'emblème², visent une semblable identification automatique : c'est le cas des insignes religieux, royaux dans les temps anciens, et, au XX^e siècle, de la signalétique, ou de la propagande et de la publicité.

Une telle propension a pu nous faire croire à la possibilité d'une « lecture » de l'image, comme il existe une lecture textuelle, les idéogrammes combinant d'ailleurs les deux. Bien sûr, tout caractère est aussi image, et seule importe alors la manière dont il se voit appréhendé. Mais la conviction symétrique d'une transcription

automatique des icônes apparaît aujourd'hui comme une étape infantile. Elle a subtilement opéré sur des objets profilés, mais elle bute devant la complexité, assénant des théorèmes réducteurs. Quels que soient les mérites de la sémiologie, transposant brillamment les figures du réel grâce aux outils de la rhétorique avec Roland Barthes³ - poursuivant les travaux de Ferdinand de Saussure -, ils ne masquent plus d'autres nécessités, celles notamment de la contextualisation. Aujourd'hui, nous assistons à une hybridation des méthodes à effets heuristiques.

Ainsi émergent deux questions centrales. La première tient à la définition du territoire : où sont les images ? Qu'est-ce qui *fait image* ? La seconde tient aux usages de l'analyse : quelles méthodes ? Pour quelles connaissances ? Quels emplois ?

Des images cachées ?

Ne nous leurrions plus, l'ère de l'accumulation a commencé, et, à moins de catastrophes majeures, sa croissance sera exponentielle. Elle constitue un phénomène essentiel dans lequel les bibliothèques ont

1. Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon books, 1960 ; *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1996.

2. Michel Pastoureau, *Les emblèmes de la France*, Paris, C. Bonneton, 1998.

3. Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967 ; *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma ; Éd. du Seuil ; Gallimard, 1980.

Directeur du site *imagesmag.net*,
Laurent Gervereau est conservateur du Musée d'histoire contemporaine-BDIC et président de l'Association internationale des musées d'histoire. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : Voir, comprendre, analyser les images (*La Découverte*), Les images qui mentent : histoire du visuel au XX^e siècle (*Le Seuil*), Un siècle de manipulations par l'image (BDIC), et d'un *cédérom* : Décrypter les images.

bien sûr une part considérable. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, des images de toutes les civilisations, sur tous les supports, de toutes les époques sont visibles simultanément⁴. Visibles mais pas forcément vues, ce qui pose la question du choix et de la diversité des sources. Quelles images ?

Chacun bute sur les essais de définition. Le territoire couvre de nombreux aspects – jusqu'à ces images mentales faisant image et provoquant la réalisation d'images matérielles.

Nous nous intéresserons ici aux seules images matérielles. Leur classification a progressé⁵. Elles ont pour caractéristique la juxtaposition : la photographie n'a pas aboli l'estampe – et pourtant Nicéphore Niepce invente le procédé à des fins de reproduction d'art –, ni la télévision le cinéma. Cette juxtaposition provoque l'accumulation, d'autant que s'y adjoint le refus de la destruction ou même de l'oubli.

Dans cette classification, la distinction entre images mobiles et images fixes est désormais communément admise. Elle s'avère opératoire, même si certains vecteurs, comme Internet, ont pour caractéristique d'agréger les deux, avec également textes, sons, paroles. Mais la distinction devrait être complétée par une séparation entre images premières et images secondes. Le XIX^e siècle, avec la multiplication industrielle sur papier, et

le XX^e siècle, avec la projection sur écran, ont contribué à une diffusion massive. Les images bénéficient – ou pâtissent – de plusieurs vies, entre leur naissance et leurs derniers avatars (la Joconde pixelisée sur des chaussettes, par exemple).

Image première, images secondes

Une peinture constitue un objet, un objet unique, au même titre qu'une sculpture ou une architecture. Elle possède une matière. À cet égard, elle n'est pas une « image », au sens platonicien de reflet, de double

Le grand péril de nos temps de compilation généralisée reste en effet la circulation intensive d'icônes non identifiées

du réel. C'est un réel fondateur. Mais elle devient aussi source d'images. À ce titre, et par abus de langage, il faudrait la considérer comme « image première », génératrice. Le même qualificatif par défaut et par excroissance s'applique aux autres objets. Il devient plus délicat de déterminer cette notion quand les vecteurs sont par définition des agents multiplicateurs (photo, cinéma, télévision...), car c'est bien la multiplication qui les identifie. Un négatif photographique n'est pas une photo : une photo est un tirage, donc une multiplication. Inversement, la matrice d'un film n'est pas sa projection, ni un photomontage de John Heartfield sa publication.

Dans ces cas, la différence peut être effectuée entre la source (pellicule, matrice, photomontage...) et l'image première (la diffusion initiale), par rapport à toutes les images secondes (les diffusions postérieures). De telles catégories peuvent

sembler superfétatoires. Au contraire, elles sont essentielles, centrales, dans nos temps de multidiffusions. Par ailleurs, la notion de premier tirage ou de première diffusion correspond à la naissance réelle des images fixes ou mobiles. Ainsi, un cliché resté sur pellicule ou sur planche contact, jamais montré, n'existe pas autrement que comme source potentielle. Le même phénomène intervient pour une émission télévisée non diffusée, un film non projeté, une plaque lithographique non imprimée, un manuscrit non publié.

Avec cette approche, nous comprenons mieux la chronologie des images, car cette chronologie forme une partie de leur identité. Le grand péril de nos temps de compilation généralisée reste en effet la circulation intensive d'icônes non identifiées. Elles deviennent sources pour toutes les manipulations. Elles *déqualifient* les images⁶. Elles les rendent esclaves de leur accompagnement : images prétextes, images pré-textes devrions-nous dire, images sous influence, images important peu car elles ne tiennent même plus une place d'illustration, de *duplicata* servile, mais seulement de « bouche-trou » à la nature indifférente. Songeons dans cet ordre d'idée aux journaux télévisés et à ces commentaires sur une crise pétrolière tandis que défilent quelques innocents chameaux n'ayant jamais eu l'occasion de savoir ce qu'ils faisaient là.

L'image ignorée

L'identification demeure donc – plus que jamais – une nécessité première. Mais cette identification suppose une définition de territoire. Hormis pour l'histoire de l'art qui, déjà au XVIII^e siècle avec Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de Caylus, dans son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques,*

4. Laurent Gervereau, *Les images qui mentent : histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, coll. « XX^e siècle ».

5. Claude Collard, Isabelle Giannattasio, Michel Melot, *Les images dans les bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 1995, coll. « Bibliothèques ».

6. Rosalind Krauss, « La mort des compétences », *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'image-École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

grecques et romaines (1757-1767), catalogue et développe des classifications descriptives, la part des images a souvent semblé une part superfétatoire ou une part maudite. Les catalogues d'ouvrages, de périodiques et même de vidéos sont organisés souvent sur les vecteurs, les auteurs ou les thèmes, mais pas sur les images elles-mêmes, pas sur leur analyse. La célèbre mention « ill. », ou l'évidence qu'une vidéo contient des images, suffisent. Un tel phénomène est fort regrettable, d'autant que, lorsque ces mêmes institutions s'efforcent de montrer leurs collections pour des émissions télévisées, des expositions ou sur Internet, elles se mettent à rechercher particulièrement leur part iconique.

Voilà pourquoi il existe beaucoup d'images cachées. Le paradoxe, certainement provisoire, de notre période consiste dans le fait qu'un nombre considérable de celles-ci a été gardé, qu'aucun iconoclasme n'a opéré, mais qu'elles sont occultées, échappant à l'inventaire. Il est probable que la polarisation des historiens sur l'écrit (particulièrement ceux de l'époque contemporaine⁷), et le fait que les historiens d'art aient œuvré sur un champ circonscrit, expliquent l'absence de travaux concernant la production numériquement la plus importante, c'est-à-dire la diffusion industrielle des images. De surcroît, en parallèle, les images scientifiques ont pendant longtemps été considérées seulement comme un outil⁸, et le cinéma a essentiellement été inventorié en fonction des styles et des auteurs considérés comme majeurs. Alors, il va bien falloir lancer des filières universitaires et des chercheurs pour aider à mettre en valeur un tel patrimoine, pour décrire le territoire et identifier avec précision la

nature de chaque production. Mais comment ?

Les usages de l'analyse

Le caractère immense du territoire s'accompagne de multiples méthodes susceptibles de l'aborder⁹. Voilà donc deux effets propres à décourager les ardeurs les plus vives. Au-delà des outils descriptifs, sur lesquels chacun peut s'accorder, s'ouvrent plusieurs chantiers qui font reculer parfois les plus téméraires.

Le développement de l'outil informatique permettra que l'interrogation ne se fasse pas sur le mot, mais à partir de l'image

Le premier consiste dans l'absolue nécessité de contextualiser la création des images, suivant des cercles concentriques partant d'un créateur ou d'une chaîne de création, jusqu'à envisager l'inscription de cette image dans une société et une période particulière. Le second tient à l'interprétation : elle se forge avec des outils qui peuvent être ceux de l'histoire de l'art, de l'histoire, de la sociologie, de la psychanalyse, de l'ethnologie, de la sociologie... ou même d'une subjective vision individuelle.

L'hybridation des méthodes s'avère souvent le mode le plus opératoire. Elle nécessite une rigueur absolue dans la définition du territoire, des outils, et des objectifs. Trop de travaux veulent « embrasser large » et sont dépassés par l'ampleur du pro-

pos. Orienter le sens du regard, c'est d'abord savoir ce que l'on veut voir, définir un corpus. Ensuite, il est clair que ce corpus ne sera pas envisagé sous tous ses aspects. Donc, il faut choisir quel sera l'angle d'étude.

Voilà qui peut poser problème aux institutions de conservation. En effet, si l'inventaire de ce que l'on peut considérer comme « images » ne pose pas de difficultés majeures, si l'intégration dans le descriptif d'éléments de contextualisation en pose davantage (compétences, recherches longues, manques de datations et d'identifications...), la mise en évidence d'un thésaurus iconographique universel¹⁰ soulève de très lourdes questions. La première consiste dans la transposition d'éléments iconiques en langage, plusieurs mots pouvant désigner la même chose dans plusieurs langues. La seconde réside dans la présupposition des thèmes de recherche à venir à travers une grille intangible (sauf à tout reprendre à chaque nouvelle interrogation). La troisième apparaît dans la combinaison des deux premières, car l'acculturation résultant d'une recherche universelle pour des produits circonstanciels dans des civilisations particulières induit des significations diversifiées.

La solution réside probablement dans une formule attentiste. Elle tient à la combinaison d'identifiants paramétrés universels (auteur(s), dénomination, date, localisation, technique...) et d'autres identifiants profilés selon la nature de ce qui est analysé. Le développement de l'outil informatique permettra certainement ensuite que l'interrogation ne se fasse pas sur le mot, mais *à partir de l'image*, comme cela commence à s'opérer pour les banques de données photographiques. Ainsi, toute interrogation nouvelle sur le corpus ne sera pas dépendante d'une sélection déjà enregistrée sur ce critère.

7. Les choses commencent heureusement à évoluer. Ainsi, la revue *XX^e siècle* consacre en 2001 un numéro spécial aux images.

8. Monique Sicard, *La fabrique du regard, XV^e-XX^e siècles : images de science et appareils de vision*, Paris, O. Jacob, 1999, coll. « Le champ médiologique ».

9. Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994, coll. « 128 ; n° 44 : Cinéma » ; Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000, coll. « Guides repères ».

10. Comme dans les tentatives de François Garnier : *Thésaurus iconographique. Système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'Or, 1984.

Pour des études quantifiées

Prenant source dans une telle base, les analyses d'images pourront alors se développer. Elles auront, de façon simple, des mesures quantifiées sur lesquelles s'appuyer, qui ne seront pas seulement les comptages artisanaux d'aujourd'hui¹¹. De tels calculs ne se suffisent en effet pas à eux-mêmes. Mais ils forment une assise indiscutable propre à réfuter les doutes encore à l'œuvre, concernant les études sur l'image.

En effet, ces études ont longtemps été considérées comme non scientifiques par nombre d'historiens, soupçonnées de reposer sur des méthodes peu fiables et sur des interprétations personnelles masquées par le brio du style et un vibrant culte du paradoxe – on choisit d'abord l'interprétation la plus invraisemblable, puis on s'attache à la démontrer. Des mesures quantifiées aideront de façon décisive sur deux aspects : la définition des caractéristiques majeures d'une production à une période déterminée, le choix d'exemples emblématiques des réalisations majoritaires ou, au contraire, exceptionnelles. Ainsi se comblera un vide sidérant entre des attentes considérables chez des élèves vivant dans un monde d'images, des pédagogues avides de connaissances, des médias dont c'est la matière quotidienne... et une recherche tout juste frémissante.

Nous avons besoin d'une telle archéologie du visuel, basée sur le croisement de travaux multiples concernant l'ensemble des productions passées. Ces travaux naissent¹² heureusement, commençant à nous donner quelques éclairages en matière d'histoire du visuel. Tout cela reste cependant lacunaire, obligeant à des points de vue larges au risque du

flou méthodologique. Quand beaucoup d'études complémentaires auront été menées à bien, nous commencerons à mieux comprendre comment a fonctionné et fonctionne cette sorte de vocabulaire (qui n'est pas un langage) des images. Nous comprendrons également que ces images sont des produits culturels à géométrie variable, dont le sens change suivant la localisation. C'est d'ailleurs aujourd'hui, dans le cadre d'une circulation planétaire, la question centrale pour beaucoup de firmes ou de créateurs.

Source de connaissance et potentiel narratif

L'analyse de l'image vaut-elle comme source de connaissance ? Certainement. Elle a même un indispensable rôle civique, à l'ère de la diffusion de masse. Quels qu'en soient les masques (communication), la publicité et la propagande n'ont en effet jamais été aussi puissantes, influençant des opinions publiques planétaires. Appréhender leurs mécanismes, comprendre au cours du temps comment ont évolué leurs thèmes et leurs formes, deviennent des sources d'information indispensables. Certes, nous savons que les populations ont appris spontanément à décrypter beaucoup de figurations (d'où la propension au « second degré » dans la publicité ou au « déplacement » en politique). Mais ces populations achètent et se mobilisent au vu de bombardements visuels (avec les slogans afférents, car l'image se révèle toujours accompagnée).

L'autre utilité de l'analyse des images réside dans son potentiel nar-

ratif, son influence sur les créateurs. Elle instaure un rapport nouveau, qui consiste dans l'*intersection*. La compréhension du fonctionnement des images aide le créateur en ce qu'il peut jouer sur deux mécanismes : la citation et le détournement. Il reprend ainsi sous forme d'allusion des procédés récurrents, tout en s'en détachant avec la mise en évidence simultanée de contre-exemples. Le message devient ainsi plus dense et introduit l'ubiquité. Cette ubiquité se révèle nécessaire, car la scène a changé : les images sont produites face à un public planétaire, aux compréhensions diversifiées. Chaque invention d'image se place ainsi à l'*intersection*, au croisement de logiques référentielles plurielles : elles sont locales, régionales, nationales, transnationales, planétaires, *simultanément*. Chacun intervient dans un contexte cosmopolite au sein d'une chaotique « *gouvernance globale* » (selon l'expression de Jürgen Habermas), mais avec des références locales. Comprendre le tissu référentiel passé et présent introduit un niveau de perception inédit.

Notre regard détermine de toute façon le champ et le hors champ. Il qualifie les images. Il les invente parfois. Voilà pourquoi devient urgente l'ouverture de vastes chantiers. Ceux de la mise au jour de mines enfouies. Ceux de travaux heuristiques sur leurs contenus. Les bibliothèques ont, dans ce domaine, un rôle décisif à jouer. Leurs aspirations – comme celles des musées – inciteront même à développer des filières universitaires aujourd'hui absentes. Chacun n'apprendra pas forcément à orienter son regard, mais, connaissant mieux les articulations de l'univers visuel, consommation et création en seront bouleversées. Le philosophe Plotin, au III^e siècle, s'interrogeait : « *Est-il donc possible qu'on soit dans le Beau sans le voir ?* » Aujourd'hui, est-il possible qu'on soit *dans* l'Image sans la voir ?

Mai 2001

11. Très nécessaires et très éclairants néanmoins, comme par exemple la thèse de Christian Delporte sur le dessin de presse de l'entre-deux-guerres et de la seconde guerre mondiale, Institut d'études politiques de Paris, 1991.

12. Voir aussi bien la collection de Jean-Claude Schmitt et François Lissarague chez Gallimard « Le Temps des images », ou les travaux de Laurence Bertrand-Dorléac, Philippe Dagen sur l'art, d'Antoine de Baecque, Christian Delage sur le cinéma, de Michel Frizot et de l'équipe de la Société française de photographie sur la photo, ou de Jérôme Bourdon, Éric Neveu sur la télévision.