



CENTRUL DE
EXCELENȚĂ ÎN
STUDIUL IMAGINII

TEXT
&
IMAGINE

Editura
Universității
din București

LAURA MARIN
ANCA DIACONU (DIR.)

USAGES DE LA FIGURE, RÉGIMES DE FIGURATION



LAURA MARIN
ANCA DIACONU
(dir.)

**USAGES DE LA FIGURE,
RÉGIMES DE FIGURATION**



editura universității din bucurești[®]
2017

SOMMAIRE

LAURA MARIN, ANCA DIACONU <i>Introduction</i>	9
--	---

PARTIE I

DISPOSER

La figure et ses régimes de sens

RALPH DEKONINCK, AGNÈS GUIDERDONI <i>Thinking through Figures: Regimes of Figurability in the Early Modern Period</i>	17
AGNÈS GUIDERDONI « <i>Ce que c'est la figure</i> » selon Louis Richeome. <i>De la figure à la figurabilité au XVII^e siècle</i>	29
IOANA BOT <i>Figure, figural, figuré. Du misreading et autres (vieux régimes des) figures</i>	43
GIUSEPPE CRIVELLA <i>Carl Einstein, Georges Bataille, Aby Warburg : pour une archéologie du figural</i>	55
LAURA MARIN <i>Figurabilité, plasticité : penser la différence</i>	69

PARTIE II

FIGURER

La figure et ses usages esthétiques

BERTRAND ROUGÉ <i>L'art comme Figuration. Pour une mimésis non-mimétique</i>	81
---	----

NIGEL SAINT	
<i>Figure and Agency in the Work of Georges Didi-Huberman</i>	97
MACHA OVTCHINNIKOVA	
<i>L'obraz et le figural dans le cinéma russe : événement d'image et plasticité du temps</i>	109
ADRIAN TUDURACHI	
<i>L'allégorie et la « formule ». Puissances politiques de la figure dans la pensée esthétique contemporaine</i>	121

PARTIE III

DYNAMISER

La figure et ses mouvements

BART VERSCHAFFEL	
<i>Jules Champfleury and James Ensor's View on the Modern Artist</i>	137
LAURA PAVEL	
<i>The "Beings of Fiction": Recomposing the Life of Figures with Bruno Latour</i>	149
LAURA DUMITRESCU	
<i>Nouvelles perspectives sur le fonctionnement de l'allégorie médiévale</i>	161
KAMINI VELLODI	
<i>Tura's Figure of St Maurelio</i>	171
SJOERD VAN TUINEN	
<i>Mannerism and Vitalism: Bergson and the Mannerist Image</i>	187

PARTIE IV

ÉMERGER

La figure et ses objets

BARBARA BAERT	
<i>Répondre à Écho : la dissolution comme régime scopique</i>	203
VERA-SIMONE SCHULZ	
<i>Textilia Facta, Textilia Picta: Looking at Figures and Fabrics with a "Period Eye"</i>	217

VLAD IONESCU	
<i>The Atlas as a Figure of Memory and the Adaptive Reuse of Architectural Heritage</i>	235
ALEXANDRA IRIMIA	
<i>Paper-Cut: Figural Theatricality and Archival Practices in Geoffrey Farmer's Sculptural Photo-Collages</i>	249
ALINA MIHAI	
<i>The Figural Representation of the Hos(ti)pitable Threshold in Pier Paolo Pasolini's The Theorem</i>	263

PARTIE V

FEINDRE

La figure et son travail sur l'histoire

ANCA DIACONU	
<i>The Figure and the Archive</i>	273
MAUD HAGELSTEIN	
<i>Images et figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière)</i>	289
FILIPPO FIMIANI	
<i>F comme figura, fiction, falsification. Des images de l'histoire et Shutter Island</i>	301
ÉRIC MARTY	
<i>Shoah. Image, nature, allégorie</i>	315
LUCA ACQUARELLI	
<i>L'histoire au prisme du figural et du contemporain : Pays Barbare de Gianikian et Ricci Lucchi</i>	327

PARTIE VI

S'EXPOSER

Figurations de soi

LAURENT JENNY	
<i>Énonciation et style photographique</i>	345

ANDREI LAZĂR	
<i>Intermittences figurales dans Le Filmeur d'Alain Cavalier et La</i>	
<i>Pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert</i>	355
MONICA TILEA	
<i>Effet-tableau et figuration de soi chez Marie Ndiaye</i>	369
MATHIEU BOUVIER	
<i>Levée des figures. Pour une approche figurale du geste dansé</i>	383

IMAGES ET FIGURES. DISPOSITIFS DE RE-DÉCOUPAGE DU SENSIBLE (RANCIÈRE)

MAUD HAGELSTEIN

Résumé :

Dans son historiographie critique (*Les noms de l'histoire*, 1992 / *Figures de l'histoire*, 2012), Jacques Rancière définit pour l'époque contemporaine des formes alternatives de poétique, de mise en récit et de mise en visibilité de l'histoire, qui auraient pour effet de mieux prendre en compte les anonymes et de découper autrement le sensible. Rancière pense la figurabilité comme articulation de deux pouvoirs expressifs en un agencement spécifique. On envisagera avec lui l'idée selon laquelle l'image serait une « manière dont les choses parlent et se taisent ». L'image ne dit pas mieux les intensités que les mots, mais elle aménage un lieu inédit pour la mise en fiction des paroles de l'histoire. En ce sens spécifique, la figurabilité, comme mise en scène des mots et des images, doit pouvoir compter sur le travail de l'*indétermination* – comme on le montrera avec quelques exemples de films documentaires.

Mots-clés : Rancière, figure, histoire, image, langage, cinéma documentaire, peuple.

Qu'est-ce qu'une figure historique ? De quoi parle-t-on lorsque l'on évoque des « figures de l'histoire » ? Qui peut les produire, ces *figures de l'histoire*, et de quelle manière ? Tel est – dans sa formulation simple – le problème-cadre duquel je partirai pour penser ici la figurabilité, en m'appuyant sur les propositions du philosophe Jacques Rancière. Proche en certains points de l'esprit initié par Erich Auerbach, Rancière conçoit la figurabilité comme croisement de l'intensité des mots et de l'intensité des images. En tant que produit de ce croisement, la figure serait le dispositif, la mise en scène, le *nouage* de ces deux puissances d'expression (mots/images). Selon la reconstitution proposée ici, la théorie de la figurabilité passe chez Rancière par deux moments significatifs : (1) le moment *historiographique* ou *poétique* et (2) le moment *esthétique* (on les distinguera pour la clarté de l'exposition, mais ils se confondent en bien des endroits).

Développement *historiographique* ou *poétique* de la notion de figure

Dans *Les noms de l'histoire*¹, Rancière engage un important travail sur la poétique du savoir, appliquée au domaine de l'histoire, à partir d'auteurs qui ont influencé et entraîné le développement de la révolution historique : Bourdeau, Braudel, Michelet, etc., développement dont Rancière poursuit les effets jusqu'à l'École des Annales (et ses différentes générations). Sa question se formule comme suit : Comment se *fabrique* l'histoire ? Comment se *construit* une phrase historique (selon quel rythme, quelle allure, quel équilibre entre récit et données objectives, etc.) ?

L'âge démocratique et social qui suit la Révolution française pose un problème nouveau à l'histoire en pleine transformation : comment parler des humbles, des pauvres, des individus qui constituent les masses, de ceux qui sont exclus par avance de la catégorie des « (grandes) figures de l'histoire » – c'est-à-dire : comment parler de ceux qui n'ont jamais rien dit, si ce n'est sur le mode de la *fausseté* et de l'*excès* ? Pour les garants de la culture légitime et dominante, l'expression des anonymes – dont les archives portent la trace (on peut penser aux archives judiciaires examinées par Arlette Farge)² – n'a pas toujours été envisagée positivement : elle se caractérise essentiellement par son bavardage incongru, son enlèvement dans les données accessoires et anecdotiques, l'inutilité de toute la paperasse qu'elle produit, les emprunts sauvages et malhabiles à la culture des lettrés, etc.³ Comment donc traiter l'excès de mots qui nous parvient du passé des anonymes ? Comment faire voir ce qui n'a pas encore été touché par la lumière et qui reste dans l'ombre ? Comment faire entendre les mots de ceux qui sont les oubliés de l'histoire traditionnelle ? Le moment historiographique permet à Rancière d'étudier la façon dont s'organise – dans le récit historique – la distribution des places entre les légitimes (ceux qui ont droit à la parole, à la visibilité) et les illégitimes (ceux qui restent muets et invisibles). On sait que la question de la distribution des places est primordiale pour Rancière. Tout l'enjeu de son esthétique politique pourrait presque se résumer à ceci : à quelles

¹ Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

² Voir par exemple : Arlette Farge, *Délinquance et criminalité : le vol d'aliments à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1974 ; Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979 ; Arlette Farge, *La vie fragile : Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986.

³ Cf. l'archive judiciaire examinée par Arlette Farge : des rixes banales, à propos desquelles s'entassent et s'accumulent toutes sortes de précisions (et de « vécues quotidiennes »), qui forment comme un trop-plein sans ordre, parfois indéchiffrable. On ne sait pas toujours dans quel registre s'inscrivent les documents livrés par le passé (cf. *La vie fragile*, sur le cahier manuscrit de Monsieur Montjean, retrouvé au milieu d'une liasse de « documents de diverse nature », p. 101 sv.). Je remercie au passage Amandine Servais pour toutes les indications qu'elle a bien voulu partager avec moi. Voir son texte « Le paradigme visuel de l'historiographie. Le cas d'Arlette Farge » publié sur la plateforme *Les ateliers du sensible*, URL de référence : <http://web.philo.ulg.ac.be/culture/ssensibles/les-ateliers-du-sensible/>.

conditions peut-on envisager une redistribution des places ? À quelles conditions peut-on entrevoir de nouveaux partages du sensible (c'est-à-dire de nouvelles frontières entre : qui parle / qui est privé de parole ; qui est vu / qui est ignoré ; qui est actif / qui est réduit à sa passivité) ?

Partant de ces problèmes, Rancière observe les différentes solutions poétiques proposées par les historiens pour trouver une place, faire une place, ou ramener à leur place les anonymes de l'histoire. Or, à suivre ses observations, l'histoire de l'âge démocratique et social (celui de l'après-Révolution française) appelle une poétique qui assumerait le recours à des expériences d'écriture alternatives, qui s'attacherait par exemple aux « logiques nouvelles inventées par la littérature » (il pense – dans *Les noms de l'histoire* – à Flaubert, Joyce, Virginia Woolf, Claude Simon, etc.) mais aussi qui intégrerait – comme le suggère implicitement *Les figures de l'histoire* – le cinéma, notamment documentaire, dans le champ des pratiques historiennes⁴. Rancière tente de penser conjointement des formes alternatives de mise en récit *et* de mise en visibilité de l'histoire, qui puissent (1) prendre en compte les anonymes ou les infâmes, mais aussi (2) raconter les événements de l'histoire y compris dans ce qu'ils ont de plus violent.

Dans *Figures de l'histoire*, Rancière se détache du seul domaine de l'historiographie pour envisager la manière dont les artistes se rapportent aux événements historiques. Pour mettre en récit l'histoire (Rancière analyse par exemple la scène qui ouvre le film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker), un réalisateur dispose et combine plusieurs types de signes : des signes « qui parlent et s'ordonnent aussitôt en intrigue signifiante » (c'est-à-dire des signes *éloquents*, qui portent du sens et alimentent directement le récit), des signes « qui ne parlent pas, qui font signe seulement qu'il y a là matière à histoire » (qui donnent de la chair, qui rendent tangibles les événements), et des signes « indécidables » – souvent des visages ou des paysages, ces signes indéterminés et flottants par excellence⁵. On peut par exemple penser aux images de forêts, de clairières ou de prés dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann (formes muettes dont Éric Marty a montré dans son article le pouvoir critique et allégorique⁶). Il y a dans de nombreux films documentaires de tels plans indéterminés ou apparemment a-signifiants, des moments de suspension, pris dans la diégèse du film mais sans y puiser pour autant de justification évidente. Ce sont pour Rancière « comme des stases de l'action, des moments de repos ou de rêve ». Le réalisateur travaillerait donc au départ de trois types de signes : des signes qui parlent, des signes qui montrent, et des signes indéterminés⁷. Or,

⁴ Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Cf. infra*, pp. 315-325.

⁷ On peut penser au jésuite Louis Richeome dont Agnès Guiderdoni a présenté les thèses (*cf. infra*, pp. 29-41) et aux trois espèces de figures qu'il conçoit : figures muettes, figures parlantes, figures mystérieuses.

le mot comme l'image visuelle peuvent être tour à tour des signes qui parlent, des signes qui montrent ou des signes indéterminés. Le concept de *signe* lui-même est pour Rancière « traversé par une communauté », ce qui ne veut pas dire que tous les signes se valent, mais que l'artiste travaille en mêlant leurs pouvoirs. Ce motif sera repris par Rancière dans *Le destin des images* à propos du film documentaire : « Éléments visuels et textuels sont en effet saisis ensemble, enlacés les uns aux autres, dans ce concept. Il y a des signes "parmi nous". Cela veut dire que les formes visibles parlent et que les mots ont le poids des réalités visibles, que les signes et les formes se relancent mutuellement leurs pouvoirs de présentation sensible et de signification »⁸.

Ainsi, dans ce monde de signes sur quoi s'appuie le cinéma, on peut s'attacher à étudier plusieurs formes d'accompagnement entre images et mots – et c'est bien cela que Rancière nomme « image » (au sens fort) ou « figure » : l'articulation de deux pouvoirs expressifs en un agencement spécifique. En posant la question de la *figure*, on échappe donc au débat stérile (ou en tout cas patinant) sur la présence de l'image sur le langage (et vice-versa). En réalité, contrairement à ce que certains théoriciens défenseurs de l'*Iconic turn* semblent croire, l'image ne dit pas mieux que les mots⁹. Peut-être même qu'elle n'a pas la même force pour dire les intensités. Qu'importe en réalité. La radicale autonomie (absence de commune mesure) du visible et du dicible, à laquelle on a pu croire autrefois, n'intéresse pas Rancière – et surtout, selon lui, elle n'intéresse plus les artistes eux-mêmes depuis deux siècles. Si l'image est centrale, c'est en tant qu'elle *aménage* un lieu inédit pour la mise en fiction des paroles de l'histoire.

Le cinéma pourrait alors avoir pour mission (on peut penser encore au film *Shoah* de Claude Lanzmann)

de renverser le rapport initial, de faire des images le milieu propre à faire entendre des paroles, à les arracher à la fois au silence des textes et au leurre des corps qui prétendent les incarner ? S'il y a un visible caché sous l'invisible, ce n'est pas l'arc électrique qui le révélera, qui le soustraira au non-être, mais la *mise en scène des mots*, le moment de dialogue entre la voix qui les fait résonner et le silence des images qui montrent l'absence de ce que les mots disent¹⁰.

Autrement dit, même lorsque les images sont sans explication, indéterminées, sous-motivées, et peut-être même *surtout* quand elles le sont

⁸ Cf. Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », in *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 45.

⁹ Sur ces questions, voir par exemple : Klaus Sachs-Hombach, « Das Bild in der Spannung von perzeptuellen und semiotischen Determinanten », in Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, Halem, 2005, pp. 163-176 ; Lambert Wiesing, « Methoden der Bildwissenschaft », in *Ibid.*, pp. 144-154 ; Horst Bredekamp, « Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn », in Christa Maar, Hubert Burda (dir.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Cologne, DuMont, 2004, pp. 15-26.

¹⁰ Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 43.

(hypothèse à étudier), elles peuvent faire entendre autrement les mots, les paroles¹¹. Rancière veut donc attirer l'attention sur des expériences *esthétiques* qui contribuent selon lui à libérer l'écriture de l'histoire de son caractère potentiellement idéologique et figeant. L'image artistique apporte chez lui une solution aux difficultés soulevées dans son épistémologie de l'histoire.

Dans ses analyses, Rancière montre comment les cinéastes tiennent à distance les conceptions *figées* du peuple des anonymes. Comment ils écartent l'idée que les vaincus seraient sans histoire, sans destin, ou qu'ils subissent en arriérés leur destin, et décrit plusieurs cas où, par leurs mots, par leurs gestes, ces « sans destin » se placent là où on ne les attend pas¹². Comme cette paysanne russe filmée par Iossif Pasternak, dans un film sur la « somnolence indéfinie de la Russie profonde », à partir d'une ville où il n'y a rien à voir (Efremov). Dans le film de Pasternak, il y a une sorte d'accident discret, un minuscule raté, à cause de cette femme russe qui, plutôt que de jouer son rôle de vieille paysanne, plutôt donc que de rester à sa place, se met à répéter qu'elle veut un coin avec une fenêtre, et demande pourquoi on ne répond pas à ses questions. Par cette réaction apparemment anecdotique (insignifiante, hors propos), la paysanne met en réalité le doigt sur un problème criant : pourquoi le droit à interroger les autres n'est-il pas mieux partagé ? Ou pour le dire plus brutalement : pourquoi ce sont toujours les mêmes qui posent les questions (donnant ainsi aux autres, comme s'ils avaient besoin de recevoir d'abord de cette autorisation/invitation, l'opportunité de s'exprimer et la légitimité de le faire)¹³.

¹¹ Sur l'indétermination : « Car l'absence d'explication n'a de magnificence que comme défection ou suspens de l'explication : suspens entre deux régimes de l'explication. Expliquer veut, en effet, dire deux choses bien différentes. Ce peut être donner le sens d'une scène, la raison d'une attitude ou d'une expression. Mais ce peut être, selon l'étymologie du mot, lui laisser dérouler la plénitude enroulée de la simple présence. En coupant le fil de toute raison, on laisse la scène, l'attitude, le visage au mutisme qui leur donne double pouvoir : arrêter le regard sur cette évidence d'existence liée à l'absence même de la raison, dérouler cette évidence comme virtualité d'un autre monde sensible » (*Ibid.*, p. 23). Et ceci : « Le privilège de l'image cinématographique est qu'elle relève « naturellement » de cette signifiante indéterminée qui, à l'âge de l'histoire et de l'esthétique, à l'âge romantique en un mot, fait de toute vie quelconque la matière de l'art absolu. Flaubert devait construire, par une incessante soustraction, ce régime de signifiante insignifiante. Mais le cinéma, avec son œil sans conscience, a l'instrument qui effectue exactement le concept romantique de l'œuvre comme égalité d'un processus conscient et d'un processus inconscient » (*Ibid.*, p. 24).

¹² Ces analyses pourraient être croisées avec les développements de : Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012 (*cf. infra* le texte de Nigel Saint, pp. 97-107).

¹³ Rancière dit s'intéresser au pouvoir de « rendre historique n'importe quelle apparition derrière une fenêtre » (*Figures de l'histoire, op. cit.*, p. 32). Ces apparitions ne sont pas toujours anodines et seulement anecdotiques ; elles sont parfois le fait de vrais sujets politiques. Le motif de la vieille paysanne qui veut absolument un coin avec une fenêtre résonne pour moi avec le cas Montjean traité par Arlette Farge dans *La révolte de Madame Montjean* (*cf.* le texte d'Amandine Servais cité plus haut) : dans les deux cas, une femme réclame une fenêtre, et par là revendique une place autre que celle à laquelle on l'attend. Madame Montjean dit à son mari – qui le reporte dans son journal – qu'elle veut être avec un livre à sa fenêtre (on parle d'ailleurs moins de lecture que d'être avec un livre). Dans le village de son père, elle aurait vu beaucoup de femmes avec des livres,

Le cinéma envisage avec ses moyens propres le problème suivant : comment construire des dispositifs où les mots pourraient être entendus autrement ? La puissance de l'art peut alors se mettre au service d'une certaine idée de l'histoire ; « les images peuvent "aider" les mots, faire entendre, dans le présent, le sens présent et intemporel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible »¹⁴. Et ceci s'observe en particulier – mais pas exclusivement – lorsque des témoignages sont mis en fiction, c'est-à-dire lorsque qu'un dispositif figural permet l'agencement construit d'une voix, d'un corps qui la porte, et des images qui correspondent avec eux. L'image permet de donner une présence aux mots. Cet *agencement construit* est la mise en scène du *rapport de ce qu'on voit avec ce qu'on ne voit pas* – et permet de penser autrement la visibilité.

Entendue en ce sens précis, la *figure* (comme agencement et mise en scène des rapports du visible et du dicible) est au cœur de nos manières de produire artistiquement des récits et *stimule* cette production de récits. Pour Rancière, l'époque contemporaine¹⁵ s'attache à multiplier les possibles de la figuration en créant de nouveaux dispositifs, de nouveaux agencements. La poétique de cette époque nouvelle se développe au moment où s'effondre le rapport unilatéral de la forme au sujet (l'idée qu'à chaque sujet correspond une forme idéale), rapport unilatéral caractéristique du régime représentatif. Elle permet aux réponses de se diversifier. On observe à cette époque la démultiplication des possibles figuratifs et la « dé-subordination » des *figures* à « la hiérarchie des sujets et des dispositions ».

Développement *esthétique* de la notion de figure

Les artistes qui mobilisent cette poétique de la figure travaillent à peindre le « spectre » de l'histoire¹⁶, c'est-à-dire ni tout-à-fait l'humanité (réalisme plat), ni tout-à-fait son absence (peindre « le silence des comptoirs »), mais une mise

installées à leurs fenêtres, ce qu'elle préférerait faire au lieu de devoir se mettre à son ouvrage de couture. La question est là aussi une question de place : Mme Montjean répète inlassablement que l'homme doit être au travail et que la femme peut, elle, être à sa fenêtre. L'image (ou la *figure*) de la femme à sa fenêtre manifeste un certain partage – évidemment douloureux dans le cas de Mme Montjean – entre l'intérieur et l'extérieur : le dedans est devenu insupportable, il contraint Mme Montjean à la vie domestique, il évoque le travail, le ménage, etc. Mais Mme Montjean a entrevu le bonheur à la campagne, elle a « vu » le monde, « comme un oiseau qui aperçoit le ciel derrière les barreaux » (*La révolte de Mme Montjean*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 37). Le dehors, ce sont les promenades, flâneries, les éventails et autres équipages d'extérieur des femmes qui appartiennent aux classes dominantes. Que fait donc Arlette Farge en prenant dans ce texte le relais du témoignage de Monsieur Montjean lui-même : elle construit une « image » au sens fort, une « figure » qui nous fait voir autrement l'histoire, elle aménage par cette mise en scène un espace nouveau pour les mots de Mme Montjean (même – et surtout – si elle ne les porte pas elle-même).

¹⁴ Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 48.

¹⁵ Qui correspond, pour ce qui concerne sa philosophie politique, à l'âge dit *historique* ou *démocratique*, et pour ce qui concerne son esthétique, au 3^e régime de l'art dit régime *esthétique*.

¹⁶ Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 82.

en scène susceptible de montrer « l'absence de l'humain dans l'homme » (son inhumanité), de plusieurs façons. Rancière évoque différents genres artistiques dits « modernes », qui sont autant d'inventions nouvelles par rapport au régime traditionnel des arts : caricatures, montages, simulacres, jeux, grotesques, métamorphoses.

Le travail de la figurabilité, Rancière le localise dans ce qu'il appelle – par moments mais assez rarement – la *figure*, beaucoup plus souvent l'*image* (au sens fort – parce qu'il utilise aussi ce terme pour désigner l'image matérielle) ou la *phrase-image*¹⁷. Rancière parle donc d'*image* au sens fort à propos de ce qui n'est pas un simple élément visuel mais déjà un rapport, une configuration, un aménagement entre dicible et visible. L'image est une « manière dont les choses mêmes parlent et se taisent »¹⁸. Un cinéaste peut ainsi convoquer des formes « muettes » (à l'instar de Godard et de ses *Histoire(s) du Cinéma*), pour entrer en dialogue avec la parole, lui donner du relief, la préparer, la contredire, l'augmenter, ou faire voir son absence, son manque :

Le second principe fait à l'inverse de ces présences visibles des éléments qui, comme les signes du langage, valent seulement par les combinaisons qu'ils autorisent : combinaisons avec d'autres éléments visuels et sonores, mais aussi avec des phrases et des mots, dits par une voix ou écrits sur l'écran. Extraits de romans ou de poèmes, titres de livres ou de films effectuent souvent les rapprochements qui donnent sens aux images ou plutôt qui font des fragments visuels assemblés des « images », c'est-à-dire des rapports entre une visibilité et une signification¹⁹.

Rancière nomme par endroits « figure » ce rapport construit du dicible et du visible. L'histoire, dit-il, réclame de telles *figures*²⁰. Qu'est-ce que les mots et les images se font les uns aux autres ? Comment s'ajustent-ils, au cinéma par exemple ? Que se passe-t-il entre le pouvoir de conjonction (induit par le montage) et la radicale hétérogénéité de certains plans à l'égard des mots ? Il y a évidemment plusieurs types de mise en rapport. La poétique qui mise sur la figurabilité permet de sortir du régime illustratif où l'image (la fonction imageante) était mise au service d'une fonction dirigeante, à savoir la fonction textuelle d'intelligibilité. Le concept de « phrase-image » développé par Rancière permet précisément de penser la combinaison des images et des mots.

¹⁷ Cf. Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », in *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, pp. 41-78.

¹⁸ Jacques Rancière, « Le destin des images », in *Le destin des images*, op. cit., p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁰ « D'un côté donc l'image vaut comme puissance déliante, forme pure et pur *pathos* défaisant l'ordre classique des agencements d'actions fictionnels, des *histoires*. De l'autre, elle vaut comme élément d'une liaison qui compose la figure d'une *histoire* commune. D'un côté elle est une singularité incommensurable, de l'autre elle est une opération de mise en communauté » (Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 44).

Non pas qu'on aurait seulement juxtaposé une « séquence verbale » et une « forme visuelle », prises dans un rapport représentatif l'une à l'autre. Il s'agit de les faire fonctionner ensemble dans une nouvelle logique commune, qui rejoue autrement le rapport du dit et du non-dit. La *phrase-image* est un dispositif capable de combiner des hétérogènes, de les mettre en scène comme le ferait une « petite machine de théâtre »²¹. Rancière analyse des moments – empruntés d'ailleurs à la littérature autant qu'au cinéma – où s'observe la *phrase-image*, c'est-à-dire l'exercice conjoint (et en même temps disjonctif) des pouvoirs des mots et des images. Il décrit par exemple la préparation du boudin dans *Le ventre de Paris* de Zola. Le récit de Florent, ancien bagnard guyanais, évoquant ses souvenirs à propos de la vie de misère menée en Guyane, en même temps que, par touches successives, par « montage alterné », Zola nous donne à voir la préparation du boudin :

Mais à mesure que ce récit de misère, de famine et d'injustice s'enfle, le joyeux crépitement du boudin, l'odeur de graisse, la chaleur entêtante de l'atmosphère viennent le démentir, le transformer en une incroyable histoire racontée par un revenant d'un autre âge. Cette histoire de sang versé et de meurt-de-faim qui demande justice est réfutée par le lieu et la circonstance. Il est immoral de mourir de faim, immoral d'être pauvre et d'aimer la justice, c'est la leçon que Lisa tire de l'histoire, mais c'est déjà celle qu'imposait le chant joyeux du boudin²².

Pour comprendre l'importance et les effets possibles d'une telle conception de la figurabilité, on pourrait envisager deux problèmes qui obsèdent Rancière, et qui se formulent comme des apories : faire parler les sans-voix et représenter l'irreprésentable. On s'attachera ici quelques instants à ce deuxième problème, qui permet d'aborder des problèmes actuels liés à l'image et à sa critique²³.

Pour l'annoncer d'abord en mots très simples : ce qui rend l'image *intolérable*, c'est soit la décision (1) de ne l'accompagner d'aucun dispositif langagier, soit (2) de l'étouffer sous les mots. L'image peut être vectrice de débats politiquement complexes (tendus), notamment quand elle est porteuse de violence – quand elle montre et représente la violence. Or, on sait bien qu'au XX^e siècle, il y a un événement qui fait rupture de ce point de vue, en tant qu'il

²¹ Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », in *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 68. Et plus loin : « Connecter sans fin, comme il le fait, un plan d'un film avec le titre ou le dialogue d'un autre, une phrase de roman, un détail de tableau, le refrain d'une chanson, une photographie d'actualité ou un message publicitaire, c'est toujours faire deux choses en même temps : organiser un choc et construire un continuum. L'espace des chocs et celui du continuum peuvent même porter le même nom, celui d'Histoire. L'Histoire, ce peut être en effet deux choses contradictoires : la ligne discontinue des chocs révélateurs ou le continuum de la co-présence. La liaison des hétérogènes construit et réfléchit en même temps un sens d'histoire qui se déplace entre ces deux pôles » (p. 70).

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ Cf. « L'image intolérable », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, pp. 93-114 ; « S'il y a de l'irreprésentable », in *Le destin des images*, *op. cit.*, pp. 123-153.

pousse la violence exercée par des hommes sur d'autres hommes à son paroxysme – il s'agit de la Shoah. Comme on peut l'observer dans toutes sortes de polémiques qui entourent la possibilité même de sa représentation (et la littérature sur le sujet est très dense), la Shoah implique un rapport extrêmement difficile au document visuel. Or la théorie de l'*image* – ou de la *figure* – chez Rancière indique efficacement comment l'image violente peut être canalisée, contenue, soutenue, augmentée, densifiée pour autant qu'elle soit intégrée à un dispositif de présentation maîtrisé (on aurait envie de dire « artistiquement maîtrisé »). Ce qui peut être violent, c'est le traitement qu'on fait de l'image : soit qu'on la balance aux regards sans prendre position, à cru, pour son caractère sensationnaliste, soit qu'on y plaque un commentaire idéologiquement biaisé sans respecter ses nuances.

Pour Rancière, l'idée même de l'irreprésentable ne pouvait apparaître que dans le « régime représentatif » (celui qui correspond à l'époque des Beaux-Arts), régime où l'image manifeste un rapport de dépendance du visible par rapport à la parole, où se règlent de manière très précise – et grâce à des conventions partagées – les rapports entre le dicible et le visible (ce qu'on peut dire / ce qu'on peut montrer). Dans ce régime particulier de l'art, la notion d'irreprésentable a du sens. Il y a toutes sortes de normes, de réglages, d'ajustements, de justes rapports, de distances à respecter, de limites à ne pas franchir, etc., qui conditionnent de l'extérieur l'exercice de l'art. Or Rancière pense qu'on est sorti de ce régime, on s'est débarrassé de cette législation, sous l'effet du projet d'émancipation des artistes à l'égard de toutes ces normes à partir de la littérature du XIX^e siècle. Pour le dire un peu vite : les artistes ont permis qu'un état d'anarchie s'installe au milieu de toutes ces hiérarchies qu'il fallait autrefois respecter sans les mettre en cause. Désormais, à chaque fois qu'un artiste s'exprime, il choisit lui-même le type de rapport qu'il souhaite installer entre dicible et visible, entre forme artistique et réel, etc. Cela vaut évidemment pour les représentations actuelles de la Shoah : chaque film, chaque récit offre un positionnement inédit sur le terrain de ce qui se dit et de ce qui ne se dit pas, de ce qui se montre et de ce qui ne se montre pas. Chaque artiste propose une économie singulière de la parole et du silence, du visible et de l'invisible.

Le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann constitue en ce sens une manière nouvelle de penser et de représenter les rapports de ce qui se dit et de ce qui se montre, ou plutôt de ce qui se dit avec ce qui ne se montre pas : la parole d'aujourd'hui (celle qui est proférée ici et maintenant par les survivants), confrontée avec « la réalité matériellement présente et absente de ce lieu »²⁴ – Lanzmann filme la clairière de Chelmno, où il ne reste rien, du moins rien qui puisse matérialiser directement l'extermination, et dont le calme contraste violemment avec le souvenir du fonctionnement de la machine de mort tel qu'il est énoncé dans le témoignage d'un survivant. Dans son texte sur « L'image

²⁴ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », in *Le destin des images*, op. cit., p. 143.

intolérable », Rancière compare – pour évaluer leurs effets et les perspectives qu’elles ouvrent – différentes manières de se positionner (par l’image, avec l’image) à l’égard de la violence génocidaire²⁵. Dans cette optique, il analyse le travail de l’artiste chilien Alfredo Jaar sur le génocide rwandais de 1994. Alfredo Jaar a réalisé plusieurs œuvres – en général des installations – consacrées à la représentation de ce génocide atroce, sans jamais *montrer* un seul document visuel qui s’y rapporte directement, mais en les *utilisant* néanmoins. Rancière se rapporte notamment à son installation *Real Picture* (le titre est évidemment suggestif et suppose que l’on repense généralement le rapport des images au réel). L’installation est faite de boîtes noires qui contiennent pour chacune une photographie d’un rwandais tué lors du massacre – mais une photographie à laquelle le spectateur n’a pas accès, qu’il ne voit pas. Par contre, on peut lire sur la boîte la description de son contenu.

Les mots sont ici détachés de toute voix, ils sont pris eux-mêmes comme éléments visuels. Il est donc clair qu’il ne s’agit pas de les opposer à la forme visible de l’image. Il s’agit de construire une image, c’est-à-dire une certaine connexion du verbal et du visuel. Le pouvoir de cette image est alors de déranger le régime ordinaire de cette connexion, tel que le met en œuvre le système officiel de l’information²⁶.

Encore une fois : une image n’est pas un pur visuel, c’est-à-dire seulement une entité matérielle qui se voit. Et cette affirmation permet de contrer provisoirement le reproche de spectacularisation souvent adressé aujourd’hui à l’image. L’*image* (au sens fort) peut aussi avoir quelque chose de caché, renvoyer à ce qui n’est pas là, suggérer l’absent, avoir des zones d’ombres. L’image n’est pas seulement quelque chose qui nous submerge, nous fascine, nous tétanise. Elle peut aussi être discrète, suggestive, nous inviter à un exercice d’imagination et de distance. Cependant, si le document visuel n’est accompagné d’aucun discours élaboré, il joue effectivement ce rôle d’illustration qui n’a d’autre utilité que de nous convaincre ou de nous endormir. Le langage permet de donner du relief au message visuel. L’importance de la *figure* fonctionne donc dans les deux sens : les mots peuvent aussi aménager un espace pour les images. Il faudrait *donner la parole aux images* et non pas plaquer de l’extérieur un commentaire sur elles – comme nous le voyons constamment à la télévision (selon Rancière), ou dans d’autres médias, dans lesquels les images sont commentées, réduites à leur pauvre qualité de preuve ou d’illustration, plutôt que réellement *lues* dans la tension qu’elles portent nécessairement avec un discours.

²⁵ Trois projets artistico-critiques sont concernés par son analyse : (1) le film Shoah de Claude Lanzmann, (2) le film de Rithy Panh sur le génocide cambodgien, *S21. La Machine de mort khmère rouge* (2002), (3) le travail de l’artiste plasticien chilien Alfredo Jaar sur le génocide rwandais.

²⁶ Jacques Rancière, « L’image intolérable », in *Le spectateur émancipé, op. cit.*, p. 105.

Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont l'objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole²⁷.

On comprend alors qu'à partir de là, seules les images auxquelles on aurait laissé un droit de parole, c'est-à-dire pour lesquelles on aurait imaginé et construit un espace d'expression subtil, sont des images réellement intéressantes. L'installation d'Alfredo Jaar, d'une certaine manière, renverse la vapeur. L'artiste offre des installations qui ne renvoient pas le spectateur à un état passif, mais qui le mettent en situation de pouvoir décrypter les images, leur donner du relief, les relier à un savoir, etc. Il s'agit alors pour l'artiste de transformer l'idée commune selon laquelle les images sont nécessairement du côté des masses et de l'anonyme (les multitudes) alors que les mots permettent à des individualités de s'exprimer.

D'où l'importance des modes de présentation, des dispositifs et des usages que l'on fait des documents visuels. Ce qui est intolérable, ce n'est pas de montrer des images terribles. Ce qui est intolérable, c'est de priver l'élément visuel d'une mise en figure inédite, c'est de laisser ces images à elles-mêmes, sans les rattacher à un récit, sans ouvrir leur sens, sans construire la possibilité d'une lecture raisonnée de leur contenu. La question s'est déplacée²⁸. « Une image ne va jamais seule », dit Rancière. La question est de savoir quel dispositif est mis en place, et quel type d'attention l'image intolérable peut susciter. Pour conclure, je prendrai appui sur une citation qui insiste sur la possibilité d'ouvrir et de faire émerger – grâce au travail de la figurabilité – de nouvelles significations :

Le traitement de l'intolérable est ainsi une affaire de dispositif de visibilité. Ce qu'on appelle image est un élément dans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun. [...] Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes du sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations²⁹.

Bibliographie :

Bredenkamp, Horst, « Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn », in Christa Maar, Hubert Burda (dir.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Cologne, DuMont, 2004, pp. 15-26.

²⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁹ *Ibid.*, pp. 111-112.

- Didi-Huberman, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.
- Farge, Arlette, *Délinquance et criminalité : le vol d'aliments à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1974.
- , *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *La vie fragile : Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986.
- , *La révolte de Madame Montjean*, Paris, Albin Michel, 2016.
- Rancière, Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.
- , « La phrase, l'image, l'histoire », in *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, pp. 41-78.
- , « S'il y a de l'irreprésentable », in *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, pp. 123-153.
- , « L'image intolérable », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, pp. 93-114.
- , *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012.
- Sachs-Hombach, Klaus, « Das Bild in der Spannung von perzeptuellen und semiotischen Determinanten », in Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, Halem, 2005, pp. 163-176.
- Servais, Amandine, « Le paradigme visuel de l'historiographie. Le cas d'Arlette Farge », in *Les ateliers du sensible*, plateforme en ligne, URL de référence : <http://web.philo.ulg.ac.be/culturessensibles/les-ateliers-du-sensible/>
- Wiesing, Lambert, « Methoden der Bildwissenschaft », in Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln, Halem, 2005, pp. 144-154.

Maud Hagelstein est docteur en philosophie et chercheuse F.R.S.-FNRS. Elle enseigne l'esthétique à l'Université de Liège (Belgique). Elle a récemment consacré un ouvrage aux fondements de l'iconologie critique : *Origine et survivances des symboles (Warburg, Cassirer, Panofsky)*, Hildesheim : Georg Olms Verlag AG, 2014. Ses recherches actuelles s'inscrivent dans le domaine de la théorie du visuel et portent sur l'actualité de l'approche iconologique dans la théorie de l'image contemporaine – en particulier : la *Bildwissenschaft* en Allemagne et les *Visual Studies* aux Etats-Unis. Elle a publié une trentaine d'articles dans ce domaine.