

L'analogique, le numérique et l'icône ou la fable de la reproductibilité

Philippe-Alain Michaud

Conservateur au Musée National d'Art Moderne- Centre Pompidou, en charge de la collection des films. Enseigne l'histoire et la théorie du cinéma à l'Université de Genève.

Gabès Cinéma Fen

Édition 2021

Synopsis

L'histoire des techniques ne se développe pas au même rythme, peut être même ne suit pas la même voie que celle des représentations : on peut ainsi avancer l'hypothèse que l'apparition du cinéma s'est accompagnée d'un retour à des régimes d'images pré-modernes que le statut de l'icône, tel qu'il se stabilise dans l'univers byzantin entre le II^e et le VIII^e siècle, peut nous aider à penser.

Biographie

Philippe-Alain Michaud est conservateur au Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, chargé de la collection des films et enseigne l'histoire et la théorie du cinéma à l'Université de Genève. Il est l'auteur de *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Macula, 1998), *Le peuple des images* (Desclée de Brouwer, 2004), *Sur le Film* (Macula, 2016), *Âmes primitives. Figures de film, de peluche et de papier* (Macula, 2019) et a écrit de nombreux articles sur les relations entre le film et les arts visuels. Il a été le commissaire de plusieurs expositions, parmi lesquelles : *Comme le rêve le dessin* (Musée du Louvre/Centre Pompidou, 2004), *Le mouvement des images* (Centre Pompidou, 2006), *Nuits électriques* (Musée de la photographie, Moscou et Laboral (Gijon, Spain) 2007, *Tapis volants* (Villa Medici, Rome et Les Abattoirs, Toulouse) 2010, *Images sans fin, Brancusi photographie, film* (Centre Pompidou, 2012 avec Quentin Bajac et Clément Cheroux), *Beat Generation* (Centre Pompidou, 2016), *L'œil extatique : Sergueï Eisenstein à la croisée des arts* (Centre Pompidou-Metz, 2019).

Texte de la conférence

Sur l'écran

En 2005, Peter Miller, cinéaste et artiste (il fut un temps projectionniste) réalisait un film intitulé *Projector Obscura*, composé d'une série de séquences tournées dans plusieurs salles de cinéma historiques à travers les Etats-Unis (le Biograph de Detroit, l'Anthology Film Archives de New York, le Harvard Film Archive de Cambridge...), en substituant le projecteur à la caméra, comme le titre de l'œuvre le suggère au prix d'une impropriété grammaticale (*Projector obscura* au lieu de *camera*

obscura)¹, de façon à déplacer, voire à renverser, les propriétés respectivement imparties à l'enregistrement et à la projection. Une bande de négatif 35 mm. chargée dans le projecteur de la cabine à la place d'une copie positive est impressionné en défilant par la seule lumière de la salle: ce n'est plus l'image projetée qui apparaît sur l'écran (il n'y a pas d'image sur le film) mais bien, sur le film développé, comme une image fantôme, la surface vide de l'écran sur lequel flottent le reflet imprécis de la cabine ou des rangées de siège, comme les traces de la déconstruction de l'espace de projection.

À la fin des années 1880, alors qu'il travaillait pour Edison à la construction d'un appareil capable de reproduire des images en mouvement, William Kennedy Laurie Dickson envisageait de transposer dans le registre optique le phonographe mis au point en 1877 qui permettait, en inversant les fonctions de l'aiguille et du pavillon de capter puis de restituer les sons.² Peter Miller, avec *Projector Obscura* réalise ce fantasme expérimental d'une identification des fonctions d'enregistrement et de reproduction dont Dickson avait fait la structure imaginaire de l'appareil du cinéma. À chaque séquence se reproduit le même effet de surimpression entre l'image projetée sur l'écran et l'écran réel sur lequel l'image de l'écran est projetée, écran réel dont usuellement, la disparition conditionne l'apparition des images. À l'ouverture de chacune des séquences dont se compose le film de Peter Miller, un rideau, dont l'écran est recouvert, s'ouvre verticalement ou latéralement. Survivance de la scène théâtrale dont les premières salles de cinéma étaient systématiquement équipées, ce rideau nous montre incidemment que l'écran a été conçu, dans sa structure, comme une verticalisation de la scène: ici cependant, l'effacement du rideau ne révèle nulle profondeur mais une surface vide, tandis que la séance se transforme en exercice de déceptivité. Ainsi se rejoue, dans *Projector Obscura* le récit de la joute opposant Parrhasios et Zeuxis rapportée par Pline au XXVe livre de *l'Histoire naturelle* où le rideau peint par Parrhasios inverse les valeurs du montré et du caché donnant à voir une surface qui interdit la vision: « On rapporte que [Parrhasius] s'engagea dans une compétition avec Zeuxis, alors que celui-ci avait peint des raisins de manière si réussie que des oiseaux avaient volé vers eux sur la scène. Parrhasius représenta en peinture un rideau avec tant de réalisme que Zeuxis, enflé d'orgueil par le jugement des oiseaux, demanda avec insistance que l'on tirât enfin le rideau pour faire voir la peinture; ayant compris son erreur, il céda la palme avec une franche modestie, car il n'avait lui-même trompé que des oiseaux, mais Parrhasius avait trompé l'artiste qu'il était. »³

¹ Il faudrait écrire, si tant est que le terme de projecteur en latin ait un sens, *Projector obscurus*, la désinence « or » appelant un masculin.

² Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth*, New York, Arno Press, 1961, p. 71.

³ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard (Pleiade), 2013, p. 1608 XXXV, 65. La peinture ornait probablement une scène de théâtre.



Fig. Peter Miller, Projector Obscura

En 1976, alors âgé de 28 ans, Hiroshi Sugimoto installe une chambre photographique au fond de la salle du St. Marks à New York, un cinéma sur le déclin de l'East Village, et photographie en utilisant comme unique source lumineuse le faisceau du projecteur la totalité du film projeté sur l'écran de la salle en une image unique, le temps d'exposition, démesurément allongé, correspondant à la durée de la projection. Ainsi, chaque partie de l'écran étant saturée de lumière, à l'issue de l'exposition, il ne reste qu'une surface vide étincelante : "Mon rêve, dira-t-il, était de rassembler 170,000 photographies dans un cadre unique. L'image que j'avais dans la tête était celle d'un écran blanc brillant dans l'obscurité d'un cinéma."⁴

Pendant quarante ans, Sugimoto photographiera selon le même principe à travers les Etats-Unis les écrans des palais du cinéma des années Vingt et Trente ou des drive-ins des années Quarante et Cinquante, dressant un catalogue mélancolique des salles vidées par le temps d'exposition (mais aussi par la télévision) dans lequel l'architecture devient la variable, tandis que les films projetés, chaque fois différents, sont ramenés à une brillance identique. Comme dans *Projector obscura*, rien ne vient perturber la blancheur étincelante des écrans photographiés par Sugimoto – non parce qu'il n'y a rien à voir, mais au contraire parce que trop apparaît, la saturation de lumière les ramenant *in fine* à une sorte de nullité originelle.

Hiroshi Sugimoto, Cinema

À l'époque où Sugimoto commence à photographier des écrans, Wolfgang Laib crée ses premières *Pierres de lait*, des plaques de marbre rectangulaires à peine creusées, posées à même le sol comme des écrans horizontaux sur lesquelles, chaque matin, une fine couche de lait est versée. Au fil des heures, une pellicule se forme à la surface – littéralement, un « film » : comme les photos de Sugimoto, les *Pierres de lait* sont des « Time Related Works », des croisements de lumière et de durée.

⁴ Hiroshi Sugimoto, « My Inner Theater », *Theaters*, Damiani/Matsumoto Editions, 2016



Radio City Music Hall in Manhattan, photographed in 1978. (Hiroshi Sugimoto) Hiroshi Sugimoto

Wolfgang Laib, Milkstone

Et c'est encore une métaphore de l'écran qu'il faut voir dans le verre de lait que Johnny (Gary Grant) monte lentement à Lina (Joan Fontaine) dans le *Suspicion* de Hitchcock. Dans l'obscurité de l'escalier où les ombres s'allongent démesurément, le verre de lait lui comme le hiéroglyphe d'un secret (le supposé désir de meurtre de Johnny) qui simultanément se cache et se révèle : le verre de lait opaque et lumineux éclairé de l'intérieur, comme le révélera Hitchcock, au moyen d'une ampoule⁵ condense la double fonction contradictoire de l'écran qui, simultanément, montre et dissimule.

Alfred Hitchcock, *Suspicion*



George Simmel, grand sociologue allemande du commencement du XXe siècle, dans un court texte consacré au cadre du tableau, décrit la manière dont au cours du XVe

⁵ *Hitchcock/Truffaut*, New York, Simon and Schuster, 1967

siècle, la tavola quadrata, panneau mobile de bois ou de toile se substitue au cadre architectonique du polyptyque médiéval, cette substitution rendant possible l'institution du modèle de la fenêtre transparente qui, après avoir conditionné l'histoire de la peinture figurative, conditionnera également celle de la représentation cinématographique.

Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, Polyptyque de sainte Sabine, 1443. San Zaccaria, chapelle de San Tarasio, Venise



Dans le polyptyque écrit Simmel, « Si donc le cadre est déterminé par une certaine neutralité et, plus encore, par cette dynamique des formes dont le flux régulier souligne son caractère de simple limite du tableau, alors certains cadres et plus particulièrement les cadres très anciens, semblent contredire cette position esthétique. Il n'est pas rare en effet que leurs côtés prennent la forme de pilastres ou de colonnes qui soutiennent une corniche ou un fronton ; chacune des parties, comme le tout qui en résulte, est alors beaucoup plus différenciée et plus caractéristique que dans un cadre moderne dont les quatre côtés sont tout à fait interchangeables.

Ce déploiement massif de moyens architecturaux, en créant une interdépendance entre les éléments qui se partagent les tâches, a certes pour effet de porter à son paroxysme la clôture intérieure du cadre ; mais celui-ci se trouve alors doté d'une vie organique et d'une importance propre qui entrent en conflit avec sa fonction de simple cadre et lui portent préjudice. [...] C'est ce danger que conjure le cadre architectonique, dont les parties, en renvoyant l'une à l'autre, forment un ensemble d'une cohésion indestructible – et par là même une clôture efficace.⁶ » Le cadre moderne doit être hermétiquement clos : il ne doit pas présenter d'ouverture à

⁶ George Simmel, « 'The Picture Frame', an Aesthetic Study », *Theory, Culture and Society* 11 (1), 1994, p. 11-17.

travers lesquels le monde pourrait passer dans la représentation ou au contraire qui permettraient à la représentation de se dissoudre dans le monde, ce qui arrive, selon Simmel, lorsque la peinture déborde sur le cadre, « Un dysfonctionnement heureusement assez rare, qui annule totalement l'autonomie de l'œuvre d'art, et par suite la signification de l'écran. » C'est ainsi qu'au XVII^e siècle, dans une lettre adressée au collectionneur Paul Fréard de Chantelou à qui il avait envoyé son tableau de la Manne, Nicolas Poussin demandait qu'il l'encadre afin d'empêcher le regard du spectateur de s'aventurer au-delà des limites du tableau : « [...] je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point éparés en dehors, en recevant les espèces d'autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. »⁷ La remarque de Simmel, si la lettre de Poussin en montre la pertinence relative, est aussi contredite par la pratique moderne du cadre déductif dont, de Vilmos Huszar à Frank Stella on pourrait retracer l'histoire et qui stipule que rien dans le tableau n'apparaît qui ne soit déduit de la forme du cadre,

Vilmos Huszar, *Composition en gris*, 1918

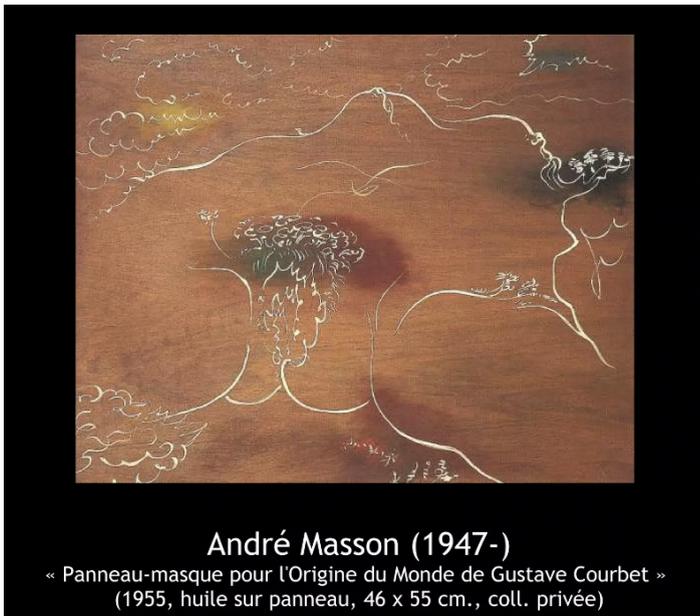


Frank Stella, *Mas os Menos*, 1963

⁷ Nicolas Poussin, Lettre à Chantelou, 28 avril 1639, in Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (éd.), Paris, Hermann, 1989, p. 35-36. Voir Emmanuelle Hénin, "La scène encadrée : une scène-tableau ?" <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5715> et sur la fonction du cadre dans la représentation, Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 342-363.

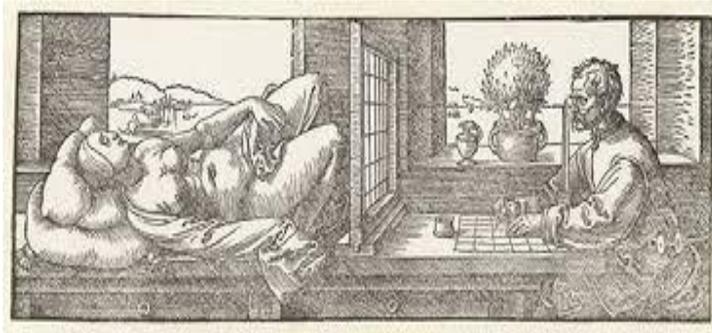


mais aussi, déjà, par les constructions spatiales hétérogènes qui se multiplient au cours de la Renaissance et dont l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti fournit un exemple éloquent: dans le tableau, le pavement en damier, rigoureusement symétrique, est construit selon les lois de la perspective sans que pourtant le point vers lequel les orthogonales convergent n'apparaisse, étant dissimulé par une colonne en bas-relief correspondant exactement à l'axe du panneau et appartenant simultanément à l'architecture du cadre et à l'espace de la représentation, sa base s'inscrivant clairement dans le plan du tableau. Ce que Hubert Damisch, dans *L'Origine de la Perspective*, commente en ces termes: « Dans sa localisation indéterminée, et fonctionnant comme il le fait au titre de cache, ou d'écran, cet élément architectural assure la suture d'un dispositif éminemment contradictoire dans lequel la fuite en profondeur du pavement entre en conflit avec l'avancée du fond d'or où le point de fuite a, géométriquement parlant, son lieu. »⁸



Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, Pinacothèque de Sienne

⁸ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion (Champs), 2012, p. 104



Albrecht Dürer. *Un artiste dessinant une femme couchée.*

Cette abolition délibérée de la stricte division entre l'espace du tableau et son cadre ressurgit inchangée dans une œuvre de Giovanni Anselmo, *Qui e La* (1971-1972), un tirage photographique en noir et blanc imprimé sur toile représentant un paysage délimité par un cadre métallique qui s'interrompt à mi-hauteur de l'image et raccorde avec le cadre de métal réel dans lequel est montée la partie supérieure du panneau. La présence physique du cadre (« Qui ») raccorde ainsi avec le « La » du paysage, ouvrant dans le tableau une circulation entre présence et représentation que le cadre moderne, selon Simmel avait précisément pour fonction de barrer et se transforme, *de facto*, en hypothèse relative à cette forclusion.

Giovanni Anselmo, *Qui e la*, 1972, Magazzino, New York

Dans un passage maintes fois commenté du *De Pictura* (*Sur la peinture*, 1435), Alberti accomplit le geste de clôture décrit par Simmel qui conditionne la naissance du cadre moderne, semblant ainsi conjurer l'ambiguïté spatiale suggérée par l'*Annonciation* d'Ambrogio ou le paysage d'Anselmo : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère, de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. »⁹ On ne peut pas ne pas entendre le ton solennel de ce passage : l'institution du cadre répète le tracé imaginaire que l'augure dessine de son *lituus* dans le ciel et dont la projection au sol indique le lieu où le *templum* sera matériellement édifié. La fenêtre est donc à la fois l'origine de la surface de représentation (du tableau, de l'écran), et du lieu dans lequel la représentation se construit. Comme Gérard Wacjman l'écrit, elle est « la scène primitive de toutes les scènes. « Scène primitive de toute scène : un lever de rideau sur une scène vide, un instant suspendu, quand l'histoire n'a pas encore commencé. On est au théâtre. Le rideau se lève, mais, durant quelques secondes, il ne se passe rien, il n'y a rien, et puis entrent les acteurs de l'histoire, les hommes, ces hommes dont l'artiste, dieu tout-puissant de cette création, détermine la taille – on ne met pas assez en relief ce trait de pouvoir du peintre qui fixe la taille des hommes. Maintenant l'histoire commence. Mais pour cela, il aura fallu, d'abord ouvrir le rideau. Ouvrir la fenêtre comme au temps le plus ancien le dieu a ouvert son œil pour créer le ciel et la terre, et « informe et vide »,

⁹ Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435), I, 19., trad. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 2014, p. 125.

avant d'y déverser la lumière. Le tableau visible viendrait après le commencement, l'histoire sur laquelle ouvrira la fenêtre, ce serait en somme le matin du premier jour.»¹⁰

Tracer un quadrilatère *sur* la surface à peindre », indique le texte d'Alberti : le cadre n'est donc pas la condition de possibilité de la peinture, mais à l'intérieur de celle-ci, celle de la construction d'un espace sinon projectif, du moins simplement perspectif. Or ce cadre n'est pas celui de la fenêtre, mais plutôt, comme Eisenstein le suggère dans un article publié dans la revue d'avant-garde *Close-Up* en 1931, « The Dynamic Square », celui de la scène théâtrale (*stage*) qui après avoir déterminé le cadre du tableau narratif a fourni au cinéma le modèle du format d'écran rectangulaire . C'est ainsi que le cinéma en héritant de ce dispositif s'est détourné des questions formelles relatives à la construction de la surface pour se concentrer sur la représentation de la scène (*scene*) dont seule le format carré, selon le cinéaste, pourra le libérer. « Nous excluons 50% des possibilités de composition à cause de la forme horizontale de l'écran. [...] Par cette exclusion j'entend toutes les possibilités de composition verticales, ascendantes.»¹¹ Le modèle horizontal-rectangulaire de l'écran a rarement été mise en question – sinon peut-être par Paul Sharits qui, dans ses installations des années 1970 renverse le projecteur sur le côté pour obtenir une image verticale

Paul Sharits, *Synchrousoundtrack*, 1974

ou encore renverse l'image projetée au moyen d'un miroir

Paul Sharits, *Dream Displacement*, 1976

avant que le film ne migre des salles de cinéma vers les espaces d'exposition au commencement du XXI^e siècle désormais libéré des contraintes scéniques de la théâtralité et que la verticalisation de l'écran permise par la technologie numérique, devienne usuelle.

Bien que le *De Pictura* lui soit dédié, Alberti ne mentionne pas dans son traité l'expérience de la « tavoletta » menée par Brunelleschi vingt ans plus tôt par laquelle, selon son biographe Manetti, celui-ci entendait montrer son talent à dessiner en perspective. Sur un panneau de bois (una tavoletta) « di circa mezzo braccio quadro », soit une trentaine de centimètres carrés, Brunelleschi avait peint le baptistère San Giovanni à Florence, depuis l'intérieur du portail de la cathédrale Santa Maria del Fiore. La partie supérieure du panneau était recouverte d'argent bruni « De façon que l'air et les ciex naturels (l'aria o'cieli naturali) s'y reflètent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent, poussés par le vent, quand il soufflait. » Il avait creusé un trou dans le panneau au point du baptistère peint situé exactement dans l'axe du point de vue, de la taille d'une lentille du côté

¹⁰ Gérard Wajzman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, Philia, 2004, p. 87.

¹¹ *Close-Up*, VIII, 1, march 1931

peint du panneau qui s'élargissait progressivement, « come fa un cappello di paglia di donna » précise Manetti curieusement, sur le côté opposé. Le regardeur, tenant le panneau d'une main et un miroir de l'autre, en plaçant son œil au revers du panneau voyait apparaître le baptistère peint dans le miroir sur l'arrière-plan du ciel où circulaient les nuages : « Avec toutes les circonstances déjà mentionnées, il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même et je l'ai eu entre les mains et vu plusieurs fois à mon jour et peux en rendre témoignage. »¹²

Comme le souligne Hubert Damisch et comme le témoignage de Manetti le révèle, l'effet de réel a donc partie liée au régime de l'autopsie (l'acte de voir de ses propres yeux, mais aussi le fait de se voir soi-même). La représentation se clôt sur elle-même : au lieu de la double pyramide albertienne dont la base se trouve sur la surface à peindre et dont les deux sommets correspondent respectivement au point de vue et au point de fuite, dans le dispositif de Brunelleschi il y a un trou conique (*spiracolo*, pour reprendre le terme employé par Léonard de Vinci) auquel l'œil du regardeur vient se coller et à travers lequel il se projette dans l'espace de représentation, produisant ainsi un effet de réel, même si comme le souligne Manetti, cet effet reste une fiction. « Il y a toujours quelque chose dans un tableau dont on peut noter l'absence écrit Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, c'est celle du champ central qui ne peut en être qu'absent et remplacé par un trou, reflet en somme de la pupille, derrière laquelle est le regard.»¹³ En se coulant à travers le *spiracolo* qui marque le centre aveugle de la représentation, le regardeur devient chose parmi les choses, à la manière du voyeur l'œil collé au trou de la serrure dont Sartre construit la figure dans *l'Être et le néant*, construction que Rosalind Krauss commentait en ces termes : "... ... dans cette position, il n'est plus intentionnalité pure et transparente dirigée sur ce qui se tient de l'autre côté de la porte, mais simplement un corps attrapé de ce côté-ci ; il n'est plus qu'un moi existant au même niveau que tous les autres objets du monde, un moi devenu soudain opaque à sa propre conscience, un moi qu'il ne peut donc pas connaître, mais seulement être, un moi qui, pour cette raison, n'est rien d'autre que pure référence à l'Autre." ¹⁴

« Regarder l'histoire » écrit encore Alberti : l'institution du cadre n'ouvre pas la possibilité d'un accès au réel ou à sa simulation, mais conditionne la naissance de la fiction. S'il n'est pas fait mention dans le *De Pictura* de l'expérience de la *tavoletta*, c'est précisément parce que la construction du cadre reposait sur le refoulement de l'effet de réel que celle-ci permettait et qui laissait le corps de l'observateur inerte *en-deçà*, une main encombrée par le panneau et l'autre par le miroir, tandis que son

¹² ¹ Domenico Robertis et Giovanni Tanturli (éds.), *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milan, 1976, p. 58. Traduction H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., p. 113. Dans l'immense littérature sur la *tavoletta*, voir en particulier les analyses développées par Hubert Damisch dans *The Origin of perspective*, op. cit., en particulier p. 119.

¹³ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire T. 11, Paris, Seuil, 1973, p. 58.

¹⁴ Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique*, trad. Michèle Veubret, Paris, Editions du même titre, 2002, p. 148-149. A la traduction du "Other" par Autrui, je me permets de substituer, en un sens moins sartrien que lacanien, "Autre."

regard, après s'être coulé dans l'entonnoir du *spiracolo*, s'immerge dans l'espace illusoirement réel qui s'ouvre *au-delà*. Quel est alors ce secret qui se dissimule non pas derrière la porte comme le suggérait le film de Fritz Lang de 1947, mais derrière l'écran jeté à la manière d'un voile apollinien sur le réel, étant donné précisément que l'apparition des figures projetées nous empêche de percevoir cette opération de dissimulation ? Avançons que c'est le corps que nous ne pouvons voir à moins de le transformer en figure.

« Comment ignorer, écrit Robert Bresson, dans ses *Notes sur le cinématographe*, que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspend à un mur ? » Et il ajoute : « Vois ton film comme une surface à couvrir. »¹⁵ Il est difficile de ne pas entendre la tonalité funèbre de l'aphorisme de Bresson, qui fait directement écho à la note que Léonard consacre dans ses carnets à la relation de la mort et du lin dont les tissus sont faits : « Le lin est dédié à la mort et à la corruption humaine ; à la mort, par les lacs dont les mailles capturent les oiseaux, les bêtes et les poissons ; à la corruption par les draps de lin dans lesquels sont ensevelis les morts qu'on enterre ; car dans ces linceuls ils sont soumis à l'œuvre de corruption. De plus, le lin ne se détache pas de sa tige avant qu'il n'ait commencé à mollir et pourrir ; il devrait former les guirlandes des processions funèbres. »¹⁶

Un rituel funéraire longtemps pratiqué à Madagascar éclaire cette analogie entre l'écran et le linceul suggérée par Bresson : le Famadihana ou retournement des morts, également nommée la translation des lambamènes (le lambamene est le voile, usuellement de la soie, employé pour envelopper les morts) rejoint la coutume des « doubles funérailles » attestée avant l'époque moderne en Asie du Sud-Est mais aussi dans l'Égypte Antique, à Babylone ou dans la Perse zoroastrienne. Le rituel malgache consiste à déterrer les restes mortuaires décomposés des ancêtres, à les envelopper dans des tissus de soie frais ([lamba](#)) et à les promener en dansant autour de la tombe avant de les enterrer à nouveau. Cette ré-inhumation est périodique, elle intervient en général tous les trois ou quatre ans, et donne lieu à une grande fête.

Le Famadihana

La projection des images sur la toile de l'écran est une mise au tombeau verticale et l'écran un linceul dont le geste du cadrage (« Vois ton film comme une surface à couvrir ») aura fait le lit. Le spectacle cinématographique est un deuil, le souvenir ou la commémoration de « ce qui a été », selon la définition donnée Roland Barthes de l'image photographique, c'est-à-dire la mise en scène d'une absence.¹⁷ Le *Zen for Film* de Nam June Paik (1963), considéré comme l'une des premières propositions d'expanded cinema, fait ainsi du processus de dématérialisation du corps, autrement dit de la figurabilité, une stylisation du deuil. Le film 16 mm. est constitué d'une

¹⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. ???

¹⁶ Léonard de Vinci, *Carnets* vol. 1, L 72 v. Trad. Louise Servicen, Paris Gallimard, 1942, p. 72.

¹⁷ « Dans la Photographie je ne puis nier que *la chose a été là*. » Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1980, p. 120.

simple boucle d'amorce transparente projetée directement sur un mur où le rectangle blanc circonscrit par la lumière du projecteur dessine les limites d'un écran. En 1964, pour la seconde projection du film (pourquoi n'était-ce pas la première ?), Paik se tenait lui-même dans le faisceau de lumière, accomplissant des gestes simples face au rectangle de lumière sur lequel son ombre était projetée. Dans la scénographie de *Zen for film* se répète l'histoire de la fille de Dibutades encore une fois transmise par Pline, histoire qui en retour délivre l'une des significations possibles de l'œuvre de Paik : selon la légende, le créateur de la première image figurative fut une jeune femme du nom de Callirohe, la fille d'un potier de Sicyone que Pline appelle « la patrie de la peinture » : celle-ci aurait tracé avec un morceau de charbon les contours du corps de son amant (endormi, sur le point de partir ou mort, selon les différentes versions de l'histoire) dont l'ombre était projetée sur le mur par la lumière d'une lampe, pour conserver son image après sa disparition.¹⁸

Nam June Paik, *Zen for film* (photo: Peter Moore)



Nam Jun Paik. *Zen for film*. (Fluxfilm n°1), 1964 Amorce film 16 mm, sans image, silencieux, en boucle AM 1994-F1297

C'est à la même représentation de ce qui articule le deuil à la fabrication d'une image que travaille *La Découverte du corps de saint Marc* de Tintoret (1562-1566, Brera, Milan) qu'au XVII^e siècle, l'historien de la peinture vénitienne Marco Boschini décrivait comme « une scène de nécromantie. »¹⁹ À l'avant-plan, le corps du saint est étendu sur le sol : tour autour, des ectoplasmes se déplacent vers le bord droit du tableau. La peinture de Tintoret est pleine de ces figures dont la transparence signe l'immatérialité : dans *La dernière Cène* de San Giorgio par exemple, les fantômes suspendus sous la voûte, comme dans un spectacle de lanterne magique, semblent engendrés par les volutes de la fumée noire émise par la lampe à huile qui éclaire la salle. Dans la peinture de la Brera, le mur de gauche de l'édifice où le corps du saint est exposé est tapissé de sarcophages dont un cadavre tombe à la renverse. À l'arrière-plan, comme rétro-éclairé, une tombe est ouverte, dont des fossoyeurs exhument un autre corps. Sur le couvercle déscellé de la tombe qui forme comme

¹⁸ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 127 et XXXV, 12.

¹⁹ Voir Sergio Martinelli, *Il ritrovamento del corpo di san marco di Jacopo Tintoretto*, Milan, Tea, 1996.

un écran vertical, on distingue des ombres indéchiffrables. On sait par ses contemporains que Tintoret utilisait de petits théâtres de poupées artificiellement éclairés dans lesquels il installait des figures de cire ou de terre pour régler ses compositions. Dans *La Découverte...* il représente comme sur une scène de théâtre le mécanisme de représentation et le retour, montrant au premier plan ce que l'écran avait précisément pour fonction de masquer.

Le corps du saint apparaît dans *La Découverte...* couché sur le tapis dans lequel pour être rapporté de Constantinople il avait été roulé, un instant exposé à la vue pour ce qu'il est, *perinde ac cadaver* (« à la manière d'un cadavre »), pendant que les fossoyeurs s'affairent à le transformer en image.

Jacopo Tintoretto, *La découverte du corps de saint Marc*, Milan, Brera



II

L'image projetée sur l'écran est la trace d'un corps absent, la forme dématérialisée d'un contact originaire. Le corps de saint Marc, exposé sur le tapis et ainsi transformé en figure commémore la légende de l'acheiropoiète, le portrait du Christ envoyé au roi Abgar d'Edesse, en Mésopotamie, berceau de l'une des plus anciennes communautés chrétiennes qui reste l'archétype des images réalisées par contact, sans intervention de la main (acheiropoieta).

Au X^e siècle, l'empereur Constantin VII Porphyrogénète donne le récit le plus circonstancié de l'image d'Edesse : Abgar lépreux, envoie auprès du Christ son secrétaire Ananias afin de demander au Christ de se rendre à Edesse et de le guérir.

Ananias était également peintre, et au cas où le Christ aurait refusé de venir, Abgar lui demande de faire son portrait et de le lui apporter. Ananias trouve le Christ entouré d'une grande foule, monte sur une pierre d'où il peut mieux le voir et tente de le dessiner, sans y parvenir, « à cause de la gloire indicible de son visage qui changeait dans la grâce. » (c'est au fond ce que nous donnent à voir les *Cinéma* de Sugimoto).

Voyant qu'Ananias désire faire son portrait, le Christ demande de l'eau, se lave le visage et l'essuie dans un linge (*sudarium*) où ses traits restent imprimés.

Les traits du Christ, décalqués et fixés sur le linge à la manière dont la relique transfère sa puissance au réceptacle qui la contient, guérissent Abgar de la lèpre, maladie de la défiguration qui, effaçant son visage, l'arrache progressivement à l'ordre de la ressemblance. Abgar fait alors enlever une idole qui se trouvait au-dessus de l'une des portes de la ville et y place la sainte image. Il remplace une image tri-dimensionnelle, une sculpture, par une image de surface.

L'histoire n'est pas finie : l'arrière petit-fils d'Abgar, revenu au paganisme, veut détruire l'image sacrée. L'évêque de la ville la fit alors murer après avoir placé devant elle, à l'intérieur de la niche, une lampe allumée. Avec le temps, la cachette est oubliée, puis redécouverte au moment où le Roi des Perses, Chosroès, assiège la ville en 544 ou 545. La lampe était toujours allumée devant elle. Non seulement l'image était intacte, mais elle s'était imprimée sur la face interne de la tuile qui la masquait.²⁰ (L'image s'impressionne au moyen de la lampe : c'est ce que nous donne à voir le *Projector obscura* de Peter Miller.)

En mémoire de ce transfert, il existe deux types de sainte Face : l'une où le visage du Seigneur est représenté sur un linge (le *mandylion*), l'autre, sans linge, où le visage est représenté tel qu'il s'était imprimé sur la tuile (le *keramion*). La première image, produite par impression directe donne un modèle non-mimétique de la production des figures ; la seconde, par report indirect, ouvre la possibilité de sa reproduction sérielle indéfinie.²¹

Fig. . Le mandylion et le keramion, *L'Echelle céleste* de Jean Climaque. Bibliothèque apostolique du Vatican, cod. Ross. Gr. 251.

C'est dans ce récit mythologique que s'est moulée la technique de la reproductibilité moderne qui a conditionné la naissance de l'image photographique puis de l'image de cinéma.

²⁰Constantin Porphyrogénète, *Narratio de imagine edessena*, PG 114, 425 B-454 C. La version la plus ancienne du récit se trouve dans la Doctrine d'Addaï (évêque d'Edesse au VI^e siècle). Pour les sources sur les acheiropoïètes et la tradition de la légende d'Edesse, E. von Dobschütz *Christusbilder : Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, [1899], 1909 et Han J. W. Drijvers, « The Image of Edessa in the Syriac Tradition » in H. L. Kessler et G. Wolf édés., *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne, Electa, 1998, pp. 67-76.

²¹*Historia ecclesiastica Zachariae Rhetori vulgo adscripta* II (*Corpus Scriptorum Orientalium, Scriptores Syri*, series tertiae, tomus VI, textus Louvain [1919] 1953, p. 198.

Avec la naissance du numérique, une nouvelle histoire se dessine dont peut être les récits qui circulent autour du bassin méditerranéen aux premiers siècles du christianisme nous permettent de comprendre les enjeux.

Aujourd'hui les écrans sont partout : les images peuvent se dupliquer à l'infini, migrer d'un support à un autre ou s'émanciper de leur support au point d'introduire une confusion entre les corps et les figures.²² Ordinateurs, écrans tactiles, smartphones, écrans encastrés dans les façades, écrans flexibles, capables de répondre aux injonctions de la vue ou du toucher, interconnectés, protéens : l'histoire des nouvelles images se confond avec celle de l'autonomisation des écrans.

Ils occupent tous les supports à toutes les échelles, envahissent tous les espaces public et privés, menaçant la distinction usuelle entre intérieur et extérieur, réel et virtuel. Les écrans ne témoignent plus que « quelque chose a eu lieu » comme le voulait Barthes, mais deviennent des systèmes clos et autosuffisants. L'image est sans origine et sans limites, elle est aussi sans objet. Elle se détache de sa surface, se fragmente et se démultiplie ; il n'y a plus d'impression, ni d'inscription, mais un signal qui ne cesse de balayer les écrans d'un maelstrom de données visuelles

Les écrans ne sont plus des fenêtres transparentes ouvrant sur une profondeur fictive comme ils l'étaient lorsqu'ils étaient gouvernés par une économie du plan, Mais des surfaces opaques sans épaisseur, imbriquées ou feuilletées partout dans un monde dont nous faisons toujours davantage une expérience indirecte.

Par un renversement dont nous n'avons sans doute pas fini de mesurer les conséquences anthropologiques, le visible n'est plus, comme il l'était encore du temps de l'analogique, indexé sur le réel, c'est le réel qui s'indexe sur le visible.

Avec l'avènement du numérique, les catégories spatio-temporelles qui avaient jusqu'ici conditionné notre présence au monde sont modifiées : nous circulons dans des espaces instables, juxtaposés et connectés, tandis que la production, la communication et la transmission des images ne sont plus soumises à la linéarité du temps. Et si le film désormais peut être regardé de manière non cinématographique (on peut le « consommer » sur une tablette ou sur un Smartphone), à l'inverse, la vision cinématographique peut s'appliquer à des objets non-cinématographiques. Toute différence entre image en mouvement et image fixe est abolie, remplacée par une différenciation purement algébrique qui ne suppose aucune relation analogique avec les propriétés physiques de l'objet. La cohésion entre les composantes de l'image disparaît : l'idée de la vision comme événement est remplacée par l'idée de la vision comme construction.

Les nouvelles images sont des hétérotopies, pour reprendre le concept élaboré par Michel Foucault, des contre-lieux où l'espace réel n'est plus représenté mais transformé.²³ L'hétérotopie ouvre le monde dans lequel nous vivons à des situations qui excèdent la normalité quotidienne. Les nouvelles images ont le pouvoir de

²² Francesco Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milan, Bompiani, 2015. See also Lev Manovich, *Le langage des nouveaux media*, Paris, Les presses du réel, 2010 à la fois historique et théorique sur l'impact de la culture numérique.

²³ Michel Foucault « Des espaces autres », [1967], *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1994, p. 752-762.

juxtaposer et de fusionner plusieurs espaces apparemment incompatibles et de les organiser en réseaux, produisant le concept d'une expérience détachée de la réalité, ou d'une expérience devenue elle-même irréaliste.

Et les images seront bientôt à l'intérieur de nous. Dans un article paru dans le *Los Angeles Times* du 13 juillet 2017, la journaliste Deborah Netburn signalait qu'une équipe de biologiste avait réussi à encapsuler un très court film dans l'ADN d'une cellule de bactérie. Il s'agissait d'une suite de quelques photogrammes réalisés par Eadweard Muybridge d'un cheval au galop, publié dans son "Human and Animal Locomotion." (1887) Seth Shipman, le post-doctorant en génétique à la Harvard Medical School qui avait mené les travaux déclarait: "l'ADN présente de nombreuses propriétés favorables au stockage des archives: c'est bien plus stable que la mémoire silicium (la mémoire des ordinateurs) si vous souhaitez conserver quelque chose pendant des milliers d'années. »

Mais comme le montre le recours par l'équipe de biologistes à des images réalisées par Muybridge à la fin du XIXe siècle, les progrès technologiques ne sont pas forcément liés à une nouvelle économie des images, et pour comprendre le monde d'images non fixées (littéralement des icônes) et d'écrans virtuels et flottants dans lequel nous vivons, peut-être faut-il revenir à la manière dont les byzantins concevaient et manipulaient leurs propres images.

Comme pour nous les écrans, les icônes pour les byzantins sont des *opérations*. Des opérations de transformation du corps en figure et inversement des figures en corps. Dans l'Empire byzantin comme aujourd'hui, les images sont partout dans les espaces public et privés, reproduites sur tous les supports. Theodoret de Cyr, au Ve siècle, dans son histoire des moines de Syrie, mentionne les images de stylites exposées au-dessus des portes des boutiques de Rome pour attirer sur les commerçants fortune et protection²⁴ Au VIIIe siècle, ces images commencent à circuler sous forme d'eulogies, talismans portés par les croyants sur différentes parties de leurs corps. Les images occupent les murs, le mobilier et les vêtements et cette inflation n'est pas restreinte à la culture chrétienne mais touche aussi les païens.

Asterius d'Amasée, au commencement du Ve siècle, s'élève contre l'usage d'étoffes de soie teintées en pourpre et décorées de formes animales, de figures humaines ou de représentations végétales ridiculise les païens qui se transforment en subjectiles vivants: « [Les idolâtres] ont inventé un genre de tissage vain et étrange qui [...] imite la qualité de la peinture et représente, sur les vêtements, l'apparence de tous les êtres vivants: ainsi ils conçoivent pour eux-mêmes, pour leurs femmes et leurs enfants, des vêtements aux couleurs gaies décorés de milliers de figures... Lorsqu'ils sortent en public vêtus de cette façon, ils apparaissent comme des murs peints à ceux qui les croisent. Ils sont entourés d'enfants qui rient entre eux et montrent du doigt la peinture sur leurs vêtements. »²⁵

²⁴ Theodoret of Cyrus, *History of the monks of Syria*, II, XVI, 11

²⁵ Asterius d'Amasée, *Homélie I*, PG 40, 165 sq.

La critique d'Asterius montre que l'image en contexte chrétien n'est plus conçue comme une forme décorative, mais devient une signature anthropologique. L'homme « fait à l'image », devient un écran sur lequel se reflète indéfiniment le mystère de l'incarnation. Et qu'est-ce que l'incarnation, sinon la disparition d'un corps et sa transformation en image ? Dans les temps byzantins, de même que la frontière entre corps et image est brouillée, images fixes et images mobiles ne sont pas clairement différenciées. Les figures peuvent brusquement prendre vie et s'animer, ou, comme des hologrammes sortir de leur cadre et s'émanciper de la surface sur laquelle elles sont peintes ou gravées. Comme on peut en faire l'expérience aujourd'hui avec skype, les images peuvent s'adresser à leur regardeur leur répondre, négocier et interagir avec eux. Elles ne sont pas soumises à une saisie strictement optique mais comme les écrans tactiles, répondent aux sollicitations du toucher. Les images produites par émanation, comme les données numériques stockées dans les clouds sont simultanément partout et nulle part, c'est à dire sans origine. Sur le modèle de l'acheiropoïète, les images sont indéfiniment reproductibles et peuvent se dupliquer sans perte de définition ou de puissance. Enfin l'icône, n'est pas seulement une image mobile, ou même une image vivante, c'est une image intemporelle, qui échappe au cycle de la génération et de la corruption. Elle ne se dégrade pas, elle est anhistorique, c'est-à-dire sans patine: sur un mode binaire qui détermine encore le régime de l'image numérique, elle est, ou elle n'est pas.

Si la byzantinologie est une théorie des media, symétriquement, la théorie des media est une nouvelle byzantinologie.