

Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klicksieck, 2018, 115 p.

Par Marie Laureillard

Cet ouvrage s'interroge sur la transformation de notre rapport aux images avec le transfert d'une culture de papier à une culture de l'écran. Se réclamant de l'approche de Hans Belting dans *Pour une anthropologie des images*, l'auteur, professeur d'esthétique du cinéma, souligne la nécessité d'une « conscience du support¹ » et relève la « double fonction de l'écran, qui cache et qui rend visible ; qui sépare, comme la rampe de théâtre, une réalité d'une autre² ». Ce qu'il entend ici par le terme *écran* est une image incrustée dans une autre, qui peut apparaître tant dans les enluminures du Moyen Âge et la peinture flamande que dans la photographie ou l'image numérique. C'est une image qui, à la fois média et représentation, pouvant se déplacer dans le cadre, revêt une fonction d'*écran*, à la fois cachant et révélant. Comparant l'assemblage d'images qu'offre un retable à celui d'une bande dessinée ou d'un film, il observe que la signification d'une image tend à se modifier dès lors qu'elle en côtoie une autre. L'enchâssement, qui permet de multiplier les points de vue, favorise le dépassement d'un modèle linéaire. Selon l'auteur, l'image devient ainsi elle-même *écran*, relevant à la fois de la représentation et de la pensée qui la met à distance. Cet ordonnancement beaucoup plus varié que suivant un ordre chronologique trop attendu se retrouve sur les écrans d'ordinateur ou de cinéma contemporains.

L'auteur en vient à réfléchir au rôle du cadre de l'image, dans sa réalité physique aussi bien que conceptuelle : il manifeste selon lui un cadre de pensée et crée une unité de signification. Le cadre fait partie de l'agencement signifiant propre à l'image, qui est autre chose que la mise en forme d'un texte. Le cadre est un moyen d'affirmer sa présence physique. Cela l'amène à envisager le cas du trompe-l'œil, « dans lequel l'image peinte, au lieu de se donner comme telle, s'efface au profit de l'objet qu'elle représente³ » : l'image tend ici à faire oublier sa réalité matérielle.

Cette étude se présente comme une iconologie raisonnée, une analyse des façons de penser l'image, et non pas une histoire des formes. L'approche relève bien

¹ Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 16.

davantage de l'anthropologie que de l'histoire de l'art : il s'agit d'envisager le rapport du spectateur avec l'image et de réfléchir au rapport entre la matérialité de l'image et son statut de représentation. L'auteur cherche avant tout à répondre à la question suivante : qu'est-ce que voir une image ? Selon Mitchell, tenant des « visual studies », voir une image repose sur un « artifice paradoxal de la conscience⁴ », une aptitude à voir un objet comme étant à la fois présent et absent. Vincent Amiel lui emprunte le terme *metapictures* à chaque fois qu'une image exhibe une autre image, ne retenant que le sens d'image mise en scène par une autre. Il souligne que le dispositif plastique est signifiant et définit l'image dans son essence, citant comme exemple une *Annonciation* de Fra Angelico où la Vierge apparaît *enchâssée* par des éléments architecturaux. Il précise qu'il y a *enchâssement* lorsqu'une image « vient non seulement s'insérer dans une autre, mais trouble son ordonnancement, se distingue, fait écran, s'impose, et constitue avec l'image qui l'accueille un système complexe⁵ ».

L'image insérée crée ainsi une altérité. Plusieurs procédés sont identifiés : *le surcadrage*, présence d'une ouverture dans l'espace représenté (fenêtre...); *l'inclusion*, répondant à une logique diégétique ; *la présence d'un objet-image* (tableau, miroir, couverture d'un livre) capable de faire *écran* ; *la surimpression* ; le *polyptyque* (et son équivalent au cinéma, le *split screen*). Le polyptyque (qui peut être un paravent, par exemple, ou une bande dessinée) oblige à aller de la partie vers le tout, en sens inverse de l'enchâssement, en confrontant des images différentes, parfois hiérarchisées.

Après ces prolégomènes, qui occupent les deux premiers chapitres intitulés « Déplacer les images » et « Les images enchâssées », suivent quatre chapitres qui envisagent quatre types de création et quatre époques différentes : « Sortir de la page », « Les fausses échappées », « Images feuilletées » et « Fonds d'écran ».

Dans « Sortir de la page », l'auteur explique que les images médiévales, qui partagent avec les écrans d'aujourd'hui un statut d'image-objet, répondent à une logique d'*enchâssement* en créant un temps différent à l'aide du cadre. Ainsi, récit et temps sont pensés par l'image. Le débordement de la figure enchâssée crée une tension entre continuité et discontinuité. L'image englobée dans l'image englobante déplace le regard du spectateur vers un autre espace en créant une logique narrative particulière ou en mettant en valeur ce qu'elle montre. Un tel dispositif suppose divers points de vue au sens propre et figuré.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

Le chapitre intitulé : « Les fausses échappées » s'intéresse à la peinture hollandaise du XVII^e siècle à travers l'exemple de Pieter de Hooch, qui intègre des ouvertures ou des miroirs aux scènes représentées en créant un jeu de perspectives fragmentées, où des panneaux jouent parfois le rôle d'*écrans*, « des surfaces planes et vides sur lesquelles le regard bute⁶ ». Le peintre joue sur les apparences, les déformations optiques, les anamorphoses, les synthèses de plusieurs perspectives, pleinement conscient des déformations et des artifices de la représentation. Cette mise en scène et cette volonté de s'émanciper d'un point de vue fixe, qui rappelle l'immersion au cinéma et dans les jeux vidéo, attestent d'une conscience du regard et du « voir ».

Le chapitre suivant traite de ce que l'auteur appelle « images feuilletées », à savoir les images composites que peuvent créer la surimpression (transparence, fondus enchaînés) et le *split screen*. La surimpression invite ainsi à une distanciation de la vision comme accès au réel. Le *split screen* consiste à fragmenter l'écran en un certain nombre d'images mobiles ou fixes, amenant à s'interroger sur les liens unissant plusieurs séquences narratives distinctes présentées en même temps, comme chez Alain Resnais par exemple.

Le quatrième chapitre, « Fonds d'écran », analyse certains effets induits par les images enchâssées au cinéma, que l'on trouve chez Wim Wenders, comme de projeter hors du temps ou hors de la réalité, posant la question des limites de l'image. Le fond d'écran, créant une réalité contextuelle, est en réalité bien plus qu'un simple décor.

Ainsi, cet ouvrage intellectuellement stimulant nous montre comme l'enchâssement d'une image, sous toutes ses formes, permet d'établir des discontinuités, de repérer des logiques internes, d'interroger l'organisation des regards et les systèmes de valeur qui les sous-tendent. L'auteur en conclut que la naissance d'une image doit rester perceptible, et que les images naissant d'autres images s'affirment comme des représentations riches de sens. La conception de l'*écran* qui s'y révèle pourrait se rapprocher à certains égards de celle d'Anne-Marie Christin, qui distingue l'*écran* du support, le premier étant en quelque sorte la face abstraite du second : pour elle, il peut s'agir de l'écran du ciel, de l'écran des rêves, aussi bien que de la page, du paravent ou de l'écran d'ordinateur. Cette diversité des formes que revêt l'écran se retrouve dans la présente étude, qui aborde l'enluminure médiévale et l'écran d'ordinateur avec la même aisance. Pour les deux auteurs, l'écran masque autant qu'il donne à voir. Cependant, le sens que Vincent Amiel donne au terme *écran* semble plus restreint que chez Anne-Marie Christin, puisqu'il se réduit finalement ici à celui d'une image enchâssée.

⁶ *Ibid.*, p. 57.