



Réflexions sur le statut de l'image dite fantastique

Remy Michel

Pour citer cet article

Remy Michel, « Réflexions sur le statut de l'image dite fantastique », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/871>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/871>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/871.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Réflexions sur le statut de l'image dite fantastique

Michel Remy *

L'œil existe à l'état sauvage
(André Breton, *Le surréalisme et la peinture*)

La lame du rasoir traverse l'œil de
la jeune femme en le sectionnant
(*Le chien andalou*, premier carton)

L'image en tant que support du processus de représentation, est au cœur de nombreuses problématiques actuelles, qu'elles soient d'ordre philosophique, comme chez Derrida, Rosset, Deleuze ou Maurice Blanchot, d'ordre esthétique comme chez Michel Serres ou Marc Le Bot, ou d'ordre sociologique comme chez Baudrillard, Morin ou Bourdieu¹. On ne peut cependant, derrière ces diverses propositions, et à leur origine, ignorer la critique radicale et exhaustive de l'image menée par les surréalistes, en particulier Magritte. Au centre de ses préoccupations esthétiques autant que linguistiques et philosophiques, s'avoue la trahison des images, titre du célèbre tableau emblématique *Ceci n'est pas une pipe*, reprise de façon encore plus iconoclaste par la série de ses *Conditions humaines*, dans lesquels un tableau dans le tableau semble prolonger, donc remplacer la réalité extérieure qu'il a représentée, l'horizon ou les arbres de l'un parfaitement prolongés dans l'autre. Illusion totale, puisque c'est sans compter avec la profondeur de champ, la distance obligée qui sépare les deux réalités semblables, cet espace intermédiaire irréductible dans le quotidien qui se trouve littéralement écrasé par la planéité de la toile. L'image, de par son statut de

* Université de Nice–Sophia Antipolis. E-mail : <scaperemy@aol.com>.

1 Pêle-mêle et au hasard, citons Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris : Flammarion, 1978) ; Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, éd. de Minuit, 1968) ; Clément Rosset, *Le réel et son double* (Paris : éd. de Minuit, 1976) ; Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955) ; Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris : éd. Galilée, 1979) ; Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio* (Harmann, 1975) ; Marc Le Bot, *L'œil du peintre* (Paris : Gallimard, 1982) ; Edgar Morin, ses écrits sur le cinéma et Pierre Bourdieu, ses écrits sur les médias.

représentation, trahit, sans que l'on s'en aperçoive, les lois de la réalité physique extérieure. L'image n'est qu'illusion désespérante.

Tout ceci est clair, mais il était important de rappeler que lorsque nous parlons d'image, nous nous trouvons devant une construction mentale pure, quel que soit le degré de réalisme de celle-ci — on sait d'ailleurs de quel leurre la notion même de réalisme se constitue.

L'image que l'on qualifie communément de fantastique n'échappe pas à cette stratégie de l'illusionnisme qui éclate très remarquablement dans le trompe-l'œil, fabrication d'une fausse réalité dont Baudrillard a très bien vu qu'elle signait la "défaillance soudaine de la réalité" et "la perte de la scène du réel que traduit la familiarité surréelle des objets"². Baudrillard continue en parlant d'un "saisissement" qui nous prend alors et qui est celui de "l'abolition de la scène et de l'espace représentatif". Il termine en radicalisant son propos et en voyant dans cette sorte d'hyperréalisme, "un doute radical" jeté "sur le principe de réalité".

Dès lors, plusieurs propositions peuvent être avancées afin de situer l'image dite fantastique.

Coupsures de l'image

1 – L'image dite fantastique nous dessaisit du réel en le divisant et en se divisant. Un monstre qui surgit dans un espace familier introduit une coupure non seulement entre l'image et nous, mais aussi à l'intérieur de l'image elle-même. Un château médiéval filmé en contre-plongée qui apparaît à l'écran, accompagné de surcroît d'une musique crépusculaire, comme au début des différents *Dracula*, un insecte gigantesque aux prises avec un minuscule être humain, comme dans *L'homme qui rétrécit*³, quelques petites lumières de torches qui trouent une nuit épaisse, des poupées en bois qui s'animent et commettent d'horribles crimes⁴, tous ces exemples que l'on pourrait multiplier clivent l'espace de l'image et l'espace du spectateur.

2 – L'image dite fantastique loge, en son centre, un mystère qu'elle se propose, graduellement, de dissiper. Là est son ressort : elle donne une structure, un début et une fin, à l'hésitation que Todorov a vue dans tout texte fantastique, écriture ou image. Le film fantastique pose une énigme unique, bâtie quasi exclusivement sur deux termes, noir/blanc, bon/méchant, vivant/mort, présent/passé, visible/invisible... dont il

2 Jean Baudrillard, *De la séduction* (Paris : Denoël-Gonthier, 1979), p. 88.

3 *L'homme qui rétrécit / The Incredible Shrinking Man*, réal. Jack Arnold (1957).

4 *Les poupées du Diable / Devil Doll*, réal. Tod Browning (1936).

s'agit de régler la contradiction et l'opposition. L'image fantastique ouvre des hostilités auxquelles le film se doit de trouver des solutions pacifiques.

3 – L'image dite fantastique fonde une narrativité. À meilleure preuve, l'utilisation des gros plans qui ponctuent les différentes étapes narratives et qui, davantage que les plans généraux, interviennent dans une perspective agonistique, non pas tant pour révéler l'intériorité du personnage que pour établir l'un des termes d'un rapport de belligérence. Le gros plan — un visage, une main, des lèvres — donne à lire le drame intime du personnage et pointe vers son secret s'articulant ainsi au plan général — une pièce tendue de lourdes tentures, un cadre forestier — dont la fonction est alors de réintégrer le personnage dans un monde dont il va devenir la proie isolée. Une coupure, celle du montage, ou "cut", entre le gros plan et le plan général par exemple, débouche sur une autre coupure (narrative et psychologique) et annonce une troisième coupure, celle sur laquelle le film résout l'une de ses étapes ou péripéties, ou celle sur laquelle il se résout lui-même, définitivement, la coupure du combat libérateur ou de la mort ultimes.

4 – La logique d'une telle image joue donc à la marge, ce que toutes les études sur le fantastique, bien sûr, sous-entendent. Nous assistons sans cesse, d'une image à l'autre, à l'établissement d'une norme et à son désétablissement ; nous sommes à un seuil qu'il s'agit de ne pas franchir. De l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre...⁵ L'image est ce pont sans cesse traversé, sans cesse reconstruit.

Mais n'en est-il pas ainsi de toute image ?

5 – Revenons à nos prémisses magrittiennes : l'image est un espace paradoxal qui articule ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas, l'image de la pipe et la pipe réelle, telle photographie de groupe sur fond de champ de blé et son 'modèle vivant'. L'image est déléguée de la réalité et implique d'elle-même, de par son existence même, *dans cette délégation*, un intervalle infranchissable entre elle et la réalité. Blanchot est très précis sur ce statut :

L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. Mais cette vérité l'excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse.⁶

5 On aura reconnu le célèbre carton de *Nosferatu* (Murnau, 1922).

6 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955), pp. 344–345.

Cette ambivalence du statut de l'image est centrale à notre relation à elle, centrale à la dialectique qui s'effectue entre l'intérieur et l'extérieur. Blanchot continue :

Ainsi nous parle-t-elle, à propos de chaque chose de moins que la chose, mais de nous et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien [...]. L'image, présente derrière chaque chose et comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans cette dissolution, a aussi, derrière elle, ce lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes⁷.

6 – Allant plus loin ensemble avec Blanchot, il nous apparaît que l'implication du spectateur dans l'image vient de ce que celui-ci se trouve plongé soudainement dans un espace intermédiaire, et non pas de son propre chef, entre “la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer” et “cette autre région, où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur, lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses”⁸. La conséquence imperturbable de cette analyse est que l'image ne se rapporte pas moins au passé qu'au futur, qu'elle conserve la marque de la chose au moment où elle tente de s'y soustraire, tout en “se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur”⁹, c'est-à-dire à ce qu'il lui adviendra chez le spectateur, et il en est ainsi quel que soit le type d'image.

7 – L'image pose donc en fin de compte le problème de la *présence* de la réalité. Elle questionne radicalement la possibilité même de cette présence soi-disant “originaire” en faisant différer la chose d'elle-même indéfiniment et en différant sans fin le moment où l'on saisira cette chose et sa soi-disant “réalité”. Elle est paradoxale car “elle nous aide à ressaisir idéalement la chose, dit Blanchot qui rejoint là Derrida, tout en devenant la négation vivifiante de la chose”¹⁰. Elle proclame non pas l'absence de la chose, mais son absence comme présence. Ce sont là l'origine, le statut et les fins de l'image, de toute image.

8 – Or, c'est au creux de ce clivage, entre absence et présence, ou plutôt entre absence comme perte et absence comme gain, que se trouve la “raison” de l'image. Ce creux, ce blanc central qui s'ouvre non pas tant dans l'image que dans l'œil de celui qui regarde (mais les deux ne peuvent être dissociés), ce blanc inséparable de l'œil et de son travail

7 *Ibid.*, p. 344.

8 *Ibid.*, p. 356.

9 Jacques Derrida, “La différance”, dans *Marges de la philosophie* (Paris : éd. de Minuit, 1972), p. 13.

10 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, pp. 357–358.

scopique, inséparable de la fonction du regard, est l'espace dans lequel s'engouffrent nos obsessions et nos désirs, toute une "libidinalité" avec laquelle joue le fantastique, par exemple draculéen, comme chez Terence Fisher¹¹. Même lorsqu'il s'agit d'un simple paysage aux apparences bénignes et innocentes — cela peut-il d'ailleurs exister ? — quelque chose se passe précisément là où intervient la coupure de l'œuvre, entre ici et là-bas par exemple, dans un espace d'attente et de promesse, dans cet intervalle où se prépare et s'établit le leurre, qu'ouvrent, par exemple, les auberges où l'on séjourne ou les paysages que l'on traverse avant d'atteindre le château du comte vampire. L'image, à la différence de la chose, souligne le privilège de l'œil de se transformer, par le regard, en champ de peur ou de désir. C'est ce que répètent à l'envi, sur un autre registre bien sûr, les films de Peter Greenaway, hantés par les incisions, les déchirures et les coupures les plus chirurgicales de la chair des corps autant que du regard, constante provocation de l'image, à la recherche d'une impossible suture¹².

9- Toute image est donc entrebâillement, lieu de coupures plus ou moins occultées. D'ailleurs il n'est pas rare qu'il soit malaisé de dire si l'appellation "fantastique" peut s'appliquer, plus ou moins, à telle ou telle image. Ce que l'on peut dire, néanmoins, c'est que l'image "fantastique" ouvre un espace de questionnement et nous confronte directement avec une absence, un objet *a* dirait Lacan, un manque imposé à notre regard, un manque qui, par elle, fait surface en lui, sans être là, sans être clairement identifiable et que l'imaginaire, soudain sollicité par elle, tente de combler, mais en vain.

Le merveilleux contre le mystère¹³

10 – Malgré tout, on ne peut nier que l'image "fantastique" tente de nommer ce manque et de combler cette absence davantage qu'elle ne la fait travailler et l'on peut mieux juger de son plus ou moins de radicalité en la comparant avec l'image surréaliste. Dans un film fantastique, la narration, dont l'image fait partie intrinsèquement, lui donne une valeur d'utilité et l'inclut dans la logique d'une recherche, dans la tentative d'identifier ce qui manque, le centre blanc, innommé et parfois

11 Ce que souligne la récurrence des corps dénudés caractéristique de Terence Fisher dans, entre autres, *Le cauchemar de Dracula / Horror of Dracula* (1958), *Les maîtresses de Dracula / The Wives of Dracula* (1960) ou *Dracula, prince des ténèbres / Dracula, Prince of Darkness* (1965).

12 En particulier dans *A Zed and Two Noughts* (1985) et *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989).

13 Nous empruntons ici le titre d'un texte d'André Breton (1936).

innommable ; l'image est élément d'une logique qui se déroule, le problème est posé et il s'agit de le résoudre. L'image "fantastique" a une finalité : résoudre son propre clivage. La mort du monstre traqué, le retour des lieux à la normale, le sauvetage de l'enfant ou du couple, bref la fin de ces films est presque toujours une clôture. Le statut de l'image "fantastique", par delà sa possible ambiguïté, est d'ordre téléologique. La mort du monstre, du vampire ou de la Chose pour mieux renaître dans le film suivant, participe de cette répétition de la clôture.

11 – En revanche, l'image surréaliste est ouverture radicale. En court-circuitant les relations discursives, la continuité narrative et les rapports sémantiques, où chaque signe, chaque image entre dans un rapport d'exclusion mutuelle avec l'image ou le signe qui le précède ou le suit, l'image surréaliste signifie un certain abandon de soi dans cet espace vide, ce blanc qui fait pivoter intérieur et extérieur l'un sur l'autre. L'image surréaliste est à une marge, certes, comme l'image "fantastique", mais elle est elle-même "pleine marge", pour reprendre l'expression d'André Breton.

12 – Si les images de fin de *King Kong* ont été admirées par les surréalistes, ce n'est pas tant à cause de la traque et de la recherche narrées par les réalisateurs, qu'à cause de cette scène au sommet de l'Empire State Building, image pleine de merveilleux, et non de mystère, point d'aboutissement qui fait défiler à rebours tout le film dans une perspective qui excède la narration fantastique, après tout linéaire, et atteint le niveau du mythe, ici de l'amour fou. De même, les différentes versions de *Dracula* peuvent s'évaluer selon le degré d'ouverture ou de clôture de leur fin : la logique érotique, le glissement libidinal de la narration sont-ils stoppés net lorsque Dracula reçoit le pieu en pleine poitrine, ou bien le réalisateur tente-t-il d'arracher son récit à la linéarité et à la temporalité ? Si l'on renvoie à un moment de la littérature gothique, il est évident que les dernières pages du *Moine* de Lewis et celles du livre de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* font accéder le fantastique au merveilleux cosmique, dans le premier cas et à une écriture se mettant en scène et se questionnant elle-même dans le second cas.

13 – L'image surréaliste la plus célèbre est sans nul doute les quelques plans d'ouverture du film de Buñuel et Dali, *Le chien andalou*. Ils résument toute la problématique de l'image surréaliste et, à rebours, de l'image tout court : l'œil coupé en deux par un rasoir, sur quoi se superpose la lune coupée en deux par un nuage plat qui passe devant elle. Cette image n'est pas fantastique ; elle coupe, double et redouble notre œil et elle se coupe elle-même, instaurant ce qui est pourtant évident à tout regard : une situation intermédiaire où notre regard ne peut plus ne pas être clivé. Au début du *Nosferatu* de Murnau, ce qui a retenu toute l'attention rebelle des surréalistes, c'est bien le pont et on ne compte plus

le nombre de fois où la phrase “dès qu’Hutter eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre” a été citée, exemple d’une image qui déborde le fantastique vers le merveilleux et le mythique, et qui mue des éléments extérieurs en éléments intérieurs, extériorisant les incidents psychiques selon le mot de Lotte Eisner dans *L’Écran démoniaque* : “le pont franchi, nous recevons en pleine poitrine le vent glacé qui émane du grand feu surréel [...]”.

Nosferatu n’est pas un simple film de terreur. Son mystère dépasse les cadres de l’écran. Et Ado Kyrou de rappeler que, si le générique indique le nom de Max Schreck comme étant l’acteur de *Nosferatu*, ce renseignement est volontairement faux ; l’identité de l’acteur qui incarne Nosferatu n’a jamais été dévoilée et personne n’a jamais pu en connaître la raison¹⁴. De toute évidence, se manifeste ici le désir de ne pas nommer l’objet *a*, de ne pas *autoriser* la transgression et de ne pas clore le manque central car celui-ci, comme Nosferatu, est proprement méconnaissable. L’image fantastique parle, l’image surréaliste crie.

14 – Pour Maurice Lévy, l’homme, par le fantastique, compense au niveau de l’imaginaire ce qu’il a perdu au niveau de la foi. Cette compensation se traduit nécessairement par une construction aussi cohérente et ritualisée que possible afin que cette perte puisse être comprise et maîtrisée. Rien de tel dans l’excès que représente l’image surréaliste où il n’est plus question de compréhension ou de maîtrise, mais bien de subversion des codes. La problématique de l’image s’inscrit dans cet écart entre la compréhension, finie, “assujettie au sensible”, qui “s’érige en mesure”, et l’appréhension qui “peut aller à l’infini, *sans peine*”¹⁵. Ces mots de Derrida qui participent à sa relecture de *l’analytique du beau* de Kant et s’appliquent à l’œuvre picturale relancent notre propre problématique de façon plus aiguë.

15 – Il est clair, désormais, que, sans aucunement nier l’intérêt pratique, méthodologique, de la notion d’image fantastique, et même de fantastique tout court, il nous faut néanmoins garder à l’esprit que ce sont là des catégories dont les contours sont flous. La question que nous avons voulu poser ici est purement épistémologique : la notion d’image fantastique ne doit pas se figer et favoriser l’illusion... qu’elle n’est pas illusion et qu’elle pourrait correspondre à une définition précise sur laquelle nous serions tous d’accord. Il est capital que l’on se rende compte qu’elle est une variation sur le thème plus vaste de l’image et de la représentation, ou plutôt, si l’on peut oser un anglicisme, de la “représentationalité”. Lieu, en elle-même, de variations nombreuses, lieu de glissements, sa problématique se situe entre d’une part le leurre

14 Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma* (Paris : Le Terrain Vague, 1963), pp. 77–78.

15 Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris : Flammarion, 1978), p. 163.

accepté par tous de la “représentationalité” mimétique de l’image “normale” et d’autre part la dénonciation radicale de ce leurre par les surréalistes et leur réhabilitation de l’image en tant que réalité *première*, autonome, qui n’a rien à voir avec une quelconque réalité à laquelle elle devrait son existence et à laquelle elle renverrait. L’image fantastique certes révèle ce leurre mais reste en deçà de sa dénonciation.

16 – L’aveu de l’image fantastique, c’est donc celui du “recul du monde qu’elle provoque”, selon le mot de Blanchot, mais cet aveu est double ; c’est d’une part l’aveu clair et net d’un processus intrinsèque à toute image, souvent caché dans ses replis et sous une surface non problématique, selon lequel l’objet actuel, reconnaissable et saisissable devient insaisissable. C’est d’autre part l’aveu d’un jeu sur l’espace et avec l’espace et sur le temps inactuels, jeu auquel on joue pour qu’en fin de compte il s’arrête. À l’issue de cet intense moment de subversion, qui peut durer le temps d’une simple image filmique ou d’un film dans sa totalité, tout rentre dans l’ordre et l’on se retrouve après s’être fait peur, après avoir joué à se perdre. Alors, l’image s’apaise. Mais lorsque l’image résiste à tout apaisement et s’ouvre aux analogies, aux incompatibilités “sémantiques” au sens le plus large, facilitées au cinéma par les fondus enchaînés, le montage brutal, les ellipses — la vache sur le lit dans *L’Age d’or*¹⁶ — alors l’ordre n’est plus à l’ordre du jour, l’incertain, central à l’image fantastique, le mystérieux, sont excédés par le questionnement profond de la logique de représentation ; la fracture narrative, par rapport à laquelle s’organise la cohérence du texte fantastique, débouche, dans l’image ou le texte surréaliste, sur une non-cohérence, un refus de la “représentationalité”. On ne joue plus, on se joue.

Précision finale

“Toute ressemblance avec...”

La série de propos qui précèdent est bien évidemment redevable aux diverses propositions critiques contemporaines. Au risque de donner l’impression d’un amalgame confortable ou d’un confusionnisme coupable, nous avons tenté de voir comment ces propositions se réfractaient dans l’analyse de l’image que l’on qualifie de fantastique, afin de préciser *dans quelle mesure* celle-ci participe au procès contemporain des codes de la représentation et, par delà, au procès de la notion platonicienne de présence, au centre duquel se loge l’interrogation sur le statut de l’image. C’est là, pour nous, dans cette

16 *L’âge d’or*, réal. Luis Buñuel (1930).

démarche *globale*, transdisciplinaire, un moyen essentiel de conserver à l'image fantastique son pouvoir critique, sa charge libidinale et sa fonction de seuil qui donne sur les paysages intérieurs, au-delà des "portes de corne et d'ivoire" nervaliennes, là où, comme Rosemary Jackson le souligne dans le "fantastique moderne"¹⁷, le moi est confronté à l'autre en lui et, nous aimerions ajouter, au choix d'ordre éthique de ne pas clore cette confrontation.



¹⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy, the Literature of Subversion* (London : Routledge, 1988 [1981]), pp. 16–17.