



**HAL**  
open science

## L'image comme relation, de Vertov à Rancière

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. L'image comme relation, de Vertov à Rancière. Alkemie Revue semestrielle de littérature et de philosophie, inPress, L'Image, 30. hal-03762331

**HAL Id: hal-03762331**

**<https://hal.science/hal-03762331>**

Submitted on 9 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'IMAGE COMME RELATION, DE VERTOV À RANCIÈRE

Le lien d'équivalence entre l'image et le texte, inscrit dans la formule *ut pictura poesis*, a été repensé en profondeur avec l'avènement du cinéma. Bien que la composante narrative du film trouve ses origines dans le récit verbal, elle donne lieu à un mode d'expression distinct, où les images visuelles se déploient dans leur mouvement intrinsèque en une suite continue ou discontinue : elles entrent alors en rapport immédiat avec les catégories du temps, de la durée et de la narration. Par conséquent, il ne peut y avoir de pensée de l'image sans prise en compte de ce qu'elle ne rend pas visible. Définir l'image en termes de relation implique justement de la faire sortir du champ du visible, tant d'un point de vue théorique que du point de vue de notre culture qui accorde tellement de place au visible de l'image. Cette dissociation de l'image et du visible renoue avec des conceptions très anciennes de l'image, celles qui la considèrent moins en tant qu'objet du regard que comme une réponse symbolique au besoin anthropologique fondamental de réagir à l'absence<sup>1</sup>. Le cinéma a permis de revenir sur cette définition non-visuelle de l'image tout en prenant en charge le visible comme une des voies d'accès à l'image ; paradoxalement, dans cet art qui se fonde sur le visible, le non-montré s'avère être d'importance primordiale.

Suivant son projet d'épurer le cinéma des autres arts, le cinéaste et théoricien soviétique Dziga Vertov a introduit une série de néologismes pour théoriser une structure qui serait propre au récit filmique : le *ciné-squelette*. La disposition des faits filmés en une « ciné-phrase » devrait se fonder, selon lui, sur les liens exclusivement optiques, et sans intertitres considérés comme une composante littéraire par excellence. De ce point de vue, les liens visuels auraient une double fonction : celle d'enchaînement, traditionnellement lié au langage verbal, et celle de signification, associée à l'image enregistrée. Ce principe résonne avec la définition de la *phrase-image*, concept introduit par le philosophe Jacques Rancière un demi-siècle plus tard pour désigner non pas une fusion des composantes verbale et visuelle, mais une union de deux fonctions qui déterminent la relation entre elles, celle de continuité et celle de rupture.

Les deux auteurs se rejoignent ainsi dans la recherche des modèles conceptuels qui permettraient de penser l'articulation du verbal et du visuel à travers la notion d'image. En comparant le cinéma aux autres arts, Rancière-philosophe et Vertov-cinéaste veulent d'abord identifier des fonctions et des caractéristiques propres de chaque médium, avant de procéder à leur réarrangement et la théorisation de nouvelles formes esthétiques.

Le cinéma – comme médium artistique et comme paradigme conceptuel – devient chez eux un lieu de fragilisation de la dualité traditionnelle entre le verbal et le visuel, ouvrant sur une conception de l'image comme opératrice du lien. Mon hypothèse est que cette conception de l'image comme relation repose sur la volonté préalable de deux auteurs de penser l'image conjointement en termes esthétiques et politiques. Autrement dit, définir l'image comme relation, et non comme objet, revient à en faire une garante du tissage des liens sociaux. Je montrerai que les recompositions conceptuelles autour de l'image et du récit entamées par Vertov, d'une part, et par Rancière, d'autre part, reposent, en réalité, non pas tant sur les considérations formelles du médium cinématographique que sur une association systématique des formes esthétiques aux régimes politiques.

Je commencerai par revenir sur l'approche du cinéma développée par les deux auteurs. En effet, une lecture intermédiaire<sup>2</sup> de leurs textes me permettra de montrer qu'ils s'appuient sur des

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004 et M. J. Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.

<sup>2</sup> Par lecture intermédiaire j'entends une méthode d'interprétation qui ne privilégie pas un système sémiotique sur un autre, en l'occurrence le système visuel et le système verbal. Pour une synthèse des fondements théoriques des études intermédiaires, ou des

conceptions radicalement opposées du cinéma : si Vertov cherche à défendre l'autonomie et la singularité de la forme filmique, les propositions de Rancière relèvent de la pensée post-médiale et hybride du cinéma, à savoir comme synthèse des arts. Ensuite, je proposerai une analyse contextualisée des concepts-clés de chacun des auteurs, le *ciné-squelette* de Vertov et la *phrase-image* de Rancière, concepts qui cristallisent leurs discours au sujet du cinéma en général et de l'image en particulier. Nous allons voir que la définition de l'image comme relation, c'est-à-dire en dehors des paramètres visuels, est déterminée non pas par la spécificité technique du cinéma, mais par l'horizon politique de leurs pensées respectives : au sein même du communisme pour Vertov et à la lumière du régime démocratique pour Rancière. Du *ciné-squelette* à la *phrase-image*, il s'agira de révéler, dans la partie conclusive de l'article, les ferments politiques dans la pensée de l'image chez Vertov et chez Rancière et leurs croisements encore impensés.

## Image cinématographique et politique du récit

Dans ses écrits théoriques des années 1920<sup>3</sup>, aussi bien que dans ses films qui en constituent une mise en œuvre, Dziga Vertov défend l'idiosyncrasie du cinéma. Il se distingue ainsi des autres théoriciens soviétiques de son époque, pour qui le cinéma parachève les autres arts, dans la mesure où ces derniers contenaient déjà en germe les traits essentiels de l'image en mouvement : c'est la théorie du cinématisme de Sergueï Eisenstein<sup>4</sup>. Tout au long de sa réflexion, Vertov s'oppose à la conception synthétique des formes filmiques et cherche à libérer la définition du cinéma de la tutelle littéraire et théâtrale. Vertov appelle au refus du ciné-drame psychologique « théâtral », des acteurs, des studios, des décors, de la mise-en-scène, de la fiction (du cinéma « joué », si l'on traduit littéralement ses termes en russe), du scénario « littéraire », et même de ce qu'il appelle du « documentaire de paysage »<sup>5</sup>. Tels seraient les critères d'affinage du langage cinématographique par rapport à d'autres média. Pourtant, pour discréditer le cinéma narratif, Vertov choisit des exemples étonnamment faciles à critiquer, comme des films de propagande des années 1920 dont l'intrigue théâtralisée prime sur la recherche artistique. En outre, dans sa jeunesse le cinéaste avait aussi une pratique régulière d'écriture entre romans fantastiques, essais et poèmes. Comment dès lors expliquer sa vision essentialiste du cinéma ?

Il faut se tourner vers le contexte culturel et idéologique des débuts du cinéma documentaire en URSS, qui coïncide avec l'an 1917 en pleine Révolution. Cette période a en grande partie déterminé la pensée et la pratique artistique de Vertov, dans le sens qu'il a été contraint de s'aligner avec le communisme : illustrer les idées de la doctrine léniniste par le cinéma et choisir des sujets conformes aux directives des autorités soviétiques, afin de pouvoir réaliser des films innovants sur le plan formel, sans logique narrative et engageant l'interprétation spectatorielle. Ainsi, après avoir tourné quelques chroniques traditionnelles comme *Le 1<sup>er</sup> mai à Moscou* (1923), Vertov quitte Moscou pour aller travailler dans les studios d'Odessa, plus périphériques, où la production des films avant-gardistes pouvait encore échapper à la censure.

En parallèle de son travail sur les actualités filmées, Vertov fonde un groupe de cinéastes, les « kinoks »<sup>6</sup>, qui souhaitent faire du cinéma documentaire novateur en attribuant une place privilégiée au sens de la vue, comme signalé dans la morphologie même du terme, où le « kino » du

---

« études de média comparés », voir Y. Citton, « Préface. Humanités numériques et études de média comparés », in N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogenèse*, trad. Christophe Degoutin, ELLUG, 2016, p. 7-36.

<sup>3</sup> Traduits et réunis en français dans les années 1970 : D. Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. A. Robel et S. Mossé, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

<sup>4</sup> L'idée du cinéma comme synthèse des arts était au cœur de l'hypothèse d'Eisenstein sur le « cinématisme » : « Il semble que tous les arts aient à travers les siècles tendu vers le cinéma. Inversement, le cinéma aide à comprendre leurs méthodes ». Cité par Fr. Albera, in S. Eisenstein, *Cinématisme : peinture et cinéma*, Dijon, Éd. François Albera, Les Presses du réel, 2009, p. 11.

<sup>5</sup> En particulier dans l'un des textes importants du groupe, le manifeste des *kinoks* intitulé « Nous » et rédigé par Vertov. Le cinéaste y emprunte souvent un ton provocateur et incitant à la polémique, dans l'esprit des manifestes artistiques du début du XX<sup>e</sup>. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 15-20.

<sup>6</sup> L'instance la plus haute de ce groupe, « Le Conseil des trois », était composé de Vertov lui-même, la monteuse Elizaveta Svilova, et l'opérateur Boris Kaufman.

« cinéma » est associé à « -ok », qui renvoie à « oko » soit « œil » en ukrainien (archaïsme en russe). Ce néologisme est repris en traduction russe dans le titre d'un film-manifeste expérimental *Kinoglaz* (1924). Ce film, très abouti sur le plan formel, présente un panorama sur la vie contemporaine filmée à l'improviste, en interrogeant ainsi la logique narrative causale : les liens entre les épisodes se font à travers les figures des enfants et adolescents du Komsomol (Union des jeunesses léninistes communistes), tantôt dans la ville, tantôt à la campagne, et qui fait parfois penser au futur *L'Homme à la caméra* (1928) par son aspect observateur du quotidien. Enfin, la revue des *kinoks*, *Kino-pravda*, fondée également dans les années 1920, participe à ce programme artistique et politique de montrer la vie telle quelle, vue avec le ciné-œil parfait, le *kinoglaz*, et non pas l'œil humain imparfait et « myope ».

Lorsque Vertov refuse le mélange des arts au nom du « kinochestvo<sup>7</sup> » pur, c'est justement parce qu'il est en quête d'un rythme propre au cinéma, qui se cacherait dans le mouvement propre des choses et que la machine cinématographique permet de saisir. Le mètre, le tempo, la direction et la dimension temporelle, voici les éléments permettant de structurer le mouvement selon les intervalles et l'organiser dans des *ciné-phrases*<sup>8</sup>. Avec une telle interprétation du rythme et de la vitesse, Vertov s'avère être très proche des futuristes italiens, dont l'activité était également soumise à un régime autoritaire, celui de Mussolini. Le pseudonyme même du cinéaste (de l'ukrainien « dziga », toupie, et « vertov » du verbe russe « tourner ») suggère le mouvement et le rythme, comme une manivelle de la caméra. Du manifeste du futurisme de Marinetti<sup>9</sup>, on retrouve chez Vertov l'admiration de l'énergie de la vitesse (« éternelle vitesse omniprésente ») et du mouvement (« mouvement, insomnie, le pas gymnastique, foules, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing »), ainsi que l'exigence d'accorder l'art à la « vie nouvelle »<sup>10</sup>.

La théorie issue des recherches de Vertov érige donc le cinéma en un instrument d'enquête scientifique du monde visible : le cinéaste emploie le terme de « ciné-sensation » du monde, où le ciné-œil explore le « chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace<sup>11</sup> ». Il définit les caractéristiques techniques de la caméra comme étant perfectionnées par rapport aux capacités perceptives de l'œil humain, afin de s'en servir pour son projet esthétique de capter le mouvement. La fonction de la caméra réside dans l'instauration de son point de vue à elle, dans la proposition de « son propre “je vois” »<sup>12</sup> afin de déchiffrer les événements visuels, leur donner une structure basée sur les intervalles. Autrement dit, Vertov est très attaché à la capacité du cinéma de produire un enregistrement des objets et de rendre ainsi visible ce qui échappe à la perception naturelle, y compris au sens sociologique de l'invisibilité, des groupes sociaux marginalisés. C'est en ce sens que le projet cinématographique de Vertov se nourrit pleinement du projet politique : filmer le communisme.

Le discours sur le cinéma chez Jacques Rancière repose également sur une articulation étroite entre la théorie esthétique et la pensée politique. Bien que Vertov figure parmi les références majeures de Rancière, aux côtés de Jean-Luc Godard et de Fritz Lang, le philosophe ne cite pas explicitement les écrits théoriques du cinéaste. En même temps, comme je l'ai précédemment souligné, les essais de Vertov sont étroitement liés à sa pratique cinématographique et nombre de ses films peuvent être considérés comme des réalisations assumées et parfois contradictoires par rapport à ses réflexions théoriques, tel le célèbre *L'Homme à la caméra*.

La relation entre l'esthétique et le politique s'inscrit chez Rancière dans la distinction des trois grands régimes d'identification de l'art au sein la tradition occidentale<sup>13</sup>. D'abord, le régime éthique où l'art n'est pas identifié comme tel mais se trouve subsumé sous le problème de l'image, comme

<sup>7</sup> Substantif formé à partir du « cinéma » avec un suffixe qui pourrait correspondre en français à « -ité » renvoyant à la fois à l'activité elle-même et au système d'idées qui la coordonne.

<sup>8</sup> D. Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 18 sq.

<sup>9</sup> F. T. Marinetti, « Le futurisme », in *Le Figaro*, n° 51, février 1909, p. 1, *Gallica*, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730> (consulté le 30 mai 2022).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> D. Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>13</sup> La synthèse qui suit s'appuie sur l'ouvrage de Rancière intitulé *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

chez Platon. Puis, le régime représentatif, c'est-à-dire l'ensemble de principes classiques de représentation selon les paradigmes mimétiques aristotéliens. Dans ce deuxième régime, la forme travaille la matière, le sujet détermine la forme : le dicible (narration, représentation, enchaînement) ordonne le visible, ce qui donne le primat à la parole et à l'action sur les représentations figuratives. Ainsi le portrait historique est défini comme un genre plus noble que la représentation des sujets anonymes. Enfin, le régime esthétique, communément appelé la modernité, libère l'art de la question des sujets à représenter et de leur hiérarchie. Désormais, les conventions représentatives déterminent moins la forme artistique : tout sujet est digne d'être représenté dans n'importe quel genre ou style. Or, précise Rancière, l'annulation de la hiérarchie des genres et la libération des formes picturales des règles poétiques n'est pas une simple séparation des images et des mots, mais bien une nouvelle manière de penser leur rapport. C'est le principe de la fusion qui résume ce rapport tel un brouillage des mots et des images. La notion d'image est pensée par Rancière non pas selon le critère d'autonomie des arts, mais selon le paramètre des fusions singulières produites par chaque œuvre singulière. L'auteur écarte d'emblée toute éventualité de dénominateur commun des arts pour interroger prioritairement le mélange des matériaux dans leur singularité, d'autant plus que cette fusion ne se limite pas aux réalisations concrètes selon Rancière : « Le mélange des matérialités est idéal avant d'être réel<sup>14</sup> », écrit-il. Parmi les exemples cités, il y a le cinéma de Godard, ainsi que les collages dadaïstes, tout comme les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment l'œuvre de Victor Hugo dont l'écriture transforme « un livre en cathédrale ou une cathédrale en livre<sup>15</sup> ».

C'est dans le chapitre « La phrase, l'image, l'histoire » du *Destin des images* (recueil des conférences et des articles, à l'origine), que la définition du régime esthétique s'ancre pleinement dans la pensée du cinéma de Rancière. À partir de l'exemple de Godard, dont le cinéma repose sur une appropriation des autres arts – mots, textes, peinture, cinéma, photo, musique – Rancière propose une analyse de la traversée des frontières des arts par l'image : « [...] dans cet enchevêtrement, la notion même d'image, en dépit des déclarations iconodules de Godard, apparaît comme celle d'une opérativité métamorphique, traversant les frontières des arts et déniait la spécificité des matériaux<sup>16</sup>. »

Une lecture rapprochée du film *Histoire(s) du cinéma* permet à Rancière de dégager deux principes « représentatifs » du montage chez Godard. Le premier oppose l'image et le récit, où un objet visuel puissant résiste à l'insertion dans une diégèse quelconque – sachant que pour Rancière, la construction de l'intrigue est souvent motivée par une visée commerciale conventionnelle. Le second principe repose sur l'hypothèse suivante : la même image autonome prend son sens uniquement dans sa combinaison avec d'autres images. La pensée du sens par la combinaison résonne d'ailleurs avec la conception eisensteinienne du montage comme résultat de la juxtaposition des deux plans et qui se distingue qualitativement de chacun des deux plans pris séparément<sup>17</sup>. Ainsi selon Rancière un simple fragment visuel peut se transformer en une image, comprise comme union entre visibilité perceptive et donnée sémantique.

Cette double définition de l'image, à la fois comme puissance visible perceptible par la vue et comme liaison structurelle qui émerge dans le montage, modifie par conséquent le rapport même entre l'image et le texte. Pour Rancière ce rapport est délicat à saisir dans la mesure où les critères de distinction entre le mode verbal et le mode visuel varient selon les régimes d'identification de l'art. Avant le régime esthétique, ce rapport était celui de subordination des images aux mots selon le principe de la correspondance des arts : la parole y était synonyme de rationalité, de causalité ou d'enchaînement, tandis que les images renvoyaient à une présence sensible. Dans le régime

---

<sup>14</sup> J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 53.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>17</sup> Dans ses essais, Eisenstein s'intéresse à la fois à la valeur structurante (syntaxique, comme technique d'assemblage des plans), à la puissance rythmique (temporelle, émotionnelle) et à la fonction sémantique du montage, comme dans l'article « Montage 1938 ». Сергей Эйзенштейн, «Монтаж 1938», in *Избранные произведения в шести томах*. Том 2, ред. Сергей Юткевич, Москва, Искусство, 1964, p. 158. « [...] два каких-либо куски, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество » / « [...] placer deux plans côte à côte donne inévitablement lieu à une nouvelle représentation, dont le sens surgit de cette juxtaposition ». Nous traduisons.

esthétique, cet ordre hiérarchique tend à disparaître, mais les modalités du nouveau rapport restent à formaliser. Pour cette raison, l'auteur s'oriente vers une pensée plus schématique de ce rapport comme une juxtaposition, ou une « grande parataxe » : « là où, au contraire, tout “propre” s'effondre, où toutes les mesures communes dont se nourrissent les opinions et les histoires sont abolies au profit d'une grande juxtaposition chaotique, d'un grand mélange indifférent des significations et des matérialités<sup>18</sup>. » Cette volonté de saisir les nouvelles modalités d'apparition de l'image sans entraver sa souplesse conceptuelle rejoint donc pleinement le projet de Vertov.

### **Du *ciné-squelette* à la *phrase-image* : résonances impensées**

C'est dans deux concepts-clés, le *ciné-squelette* de Vertov et la *phrase-image* de Rancière, que la conception de l'image chez les deux auteurs se manifeste de la manière plus percutante et nuancée. La comparaison de leurs démarches intellectuelles nous apprend à la fois sur l'histoire de la pensée de l'image à proximité des formes cinématographiques et sur les filiations inattendues, du moins encore impensées, entre Vertov et Rancière.

Pour théoriser la structure propre au récit filmique, Vertov introduit une série de néologismes qui gravitent autour de son concept *ciné-squelette*. Parmi les notions centrales de sa théorie, on peut indiquer le rythme comme moyen d'organiser l'action, l'intervalle comme une pause et un passage entre deux mouvements qui constitue selon Vertov la matière première du cinéma et, enfin, la *ciné-phrase* qui se construit sur des intervalles et qui donne forme à ce qui a été filmé<sup>19</sup>. Quant au *ciné-squelette*, Vertov l'oppose au squelette « littéraire », qu'il décèle dans des *ciné-drames* pour les critiquer pour son caractère superficiel et illustratif, où la composante proprement filmique n'est qu'une addition supplémentaire à la base littéraire : « ...Film psychologique, de détective, satirique, de paysages, peu importe le genre ; si l'on en découpe tous les thèmes et qu'on laisse seulement les légendes, nous obtiendrons le squelette littéraire du film. Sur ce squelette, nous pouvons plaquer d'autres *ciné-sujets*, réalistes, symbolistes, expressionnistes, comme on voudra. Cela ne changera rien à la situation. Le rapport reste le même : squelette littéraire plus *ciné-illustrations*<sup>20</sup>. »

Vertov souligne que la disposition des faits filmés en une *ciné-phrase* devrait se fonder sur des liens exclusivement optiques et sans intertitres, ces derniers étant considérés comme une composante littéraire par excellence. Dans son article sur *L'Homme à la caméra*, le cinéaste motive l'absence d'intertitres par la nécessité de la séparation du langage filmique du théâtre et de la littérature : « [...] le film n'est que la somme des faits fixés sur pellicule, la mathématique supérieure des faits [...] Chaque terme et chaque facteur est un petit document particulier. L'assemblage des documents les uns avec les autres est calculé de sorte que, d'une part, seuls restent dans le film les enchaînements sémantiques de morceaux qui coïncident avec les enchaînements visuels, d'autre part ces enchaînements n'exigent pas l'aide d'intertitres, et troisièmement, enfin, de sorte que la somme générale de tous ces enchaînements se présente comme un tout organique indissoluble<sup>21</sup>. » La conception de l'image de Vertov se lit ainsi entre les lignes de sa théorie narrative : plus qu'un objet perceptible à la vue, l'image se construit par des liens et à l'intérieur des ensembles visuels, comme une entité polysynchrétique. En ce sens, l'image contredit la théorie générale du cinéma de Vertov comme art non-synthétique : l'image manifeste, par excellence, la capacité du cinéma à fusionner le contenu visuel et la structure organisatrice, comme une alliance de la narration visuelle avec la logique d'enchaînement traditionnellement associée au langage verbal.

À plus d'un demi-siècle d'intervalle, on retrouve la même préoccupation théorique chez Rancière lorsqu'il cherche à saisir le rapport instable entre les mots et les images avec son concept de *phrase-image*. Dans le chapitre que j'ai déjà évoqué du *Destin des images*, Rancière définit la *phrase-*

<sup>18</sup> J. Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 54.

<sup>19</sup> D. Vertov, *Articles, journaux, projets*, op. cit., p. 18 et p. 102-103.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24. Il s'agit d'un extrait de sténogramme de D. Vertov au *Conseil des Trois*, qui était d'abord publié en 1923 dans la revue *LEF*, n° 3.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.118-119.

*image* comme une mesure sans mesure<sup>22</sup> fondée sur le rythme, le mélange de matières et la juxtaposition. Rancière fait appel à la personnification des catégories de « phrase » et d'« image » pour renfoncer leur autonomie c'est-à-dire leur aptitude à traverser les genres et les média artistiques.

Ce dépassement subtil de la dichotomie texte/image n'est rien d'autre qu'une relecture de la célèbre formule *ut pictura poesis*, qui avait déjà fait objet de nombreuses interprétations. Au lieu de renverser la subordination de l'image au texte, Rancière cherche à défaire le système de coordonnées. Il procède par une série de recompositions des formes verbales et des formes visuelles, y voyant un rapport qui se joue « sur leur analogie et leur dissemblance<sup>23</sup> ». Il s'agit pour lui de redéfinir les composantes de la *phrase-image*, qui est autre chose qu'une union fusionnelle des mots et des images. Ce concept permet de qualifier le double rapport – double parce que parallèle – entre les mots et les images :

La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement idéal des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. [...] L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels<sup>24</sup>.

Rancière prend comme exemple une scène comique du film *Une Nuit à Casablanca* (Archie Mayo, 1946, États-Unis) : l'écroulement d'un mur qu'on y voit fait partie de la diégèse, mais puisqu'au cinéma on le voit effectivement s'écrouler, c'est comme si le mur faisait irruption matérielle dans la trame visuelle du récit. Il faut donc reconnaître l'ampleur de la catégorie « phrase » dans la théorie esthétique de Rancière, qui se déploie à l'échelle de la syntaxe au sens large, et non uniquement dans les constructions linguistiques. Quant à l'image, elle vaut également comme élément de liaison et comme opération, d'où la comparaison avec les postulats de Vertov, et notamment ses réflexions sur les « liens visuels » précédemment évoqués.

La *phrase-image* serait donc de nature fusionnelle, or pour la qualifier comme telle Rancière entame une redéfinition permanente de ses composantes et, par conséquent, il les désunit. Cette contradiction invite à reconsidérer les modalités de la fusion du verbal et du visuel, opérée par le récit filmique. Par ailleurs, la méthode de Vertov peut aussi être pensée en termes de redéfinition systématique des notions à travers des emprunts des catégories d'autres champs que celui du cinéma : littérature, théâtre, musique. La redéfinition des catégories mobilisées par les deux auteurs repose tantôt sur le principe d'influence, tantôt sur celui de transposition ou encore de révélation : les interférences catégorielles entre les pôles verbal et visuel donnent à penser l'image comme étant au-delà de la matière – langagière ou picturale – tout comme elle échappe à une logique prédéfinie de la continuité ou du fragment. Certes, la question qui anime les deux auteurs est celle de la confluence possible entre la dimension verbale et la dimension visuelle au sein de la structure narrative, mais finalement c'est la perméabilité de l'image qui survient en conclusion de leurs réflexions théoriques.

### **Conclusion : vers une épistémè contemporaine ?**

Bien que les propositions théoriques de Vertov et de Rancière soient profondément ancrées dans le cadre cinématographique, leur conception de l'image déborde le médium audiovisuel. Suivant les analyses que j'ai menées, Vertov peut être considéré comme précurseur du tournant

---

<sup>22</sup> J. Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 44 sq.

<sup>23</sup> J. Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 15.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

visuel<sup>25</sup> en sciences humaines, alors que Rancière en est contemporain et critique. En ce sens leur intérêt partagé pour le cinéma constitue un contrepois à leurs divergences quant au contenu de leurs discours respectifs. Dans la multitude de configurations entre le pôle verbal et le pôle visuel telles qu'elles sont rendues possibles par le dispositif filmique, Vertov aussi bien que Rancière opèrent un dépassement de la dialectique de la parole et du regard pour formuler leurs définitions de l'image. C'est donc un espace-tiers qui s'ouvre avec le lien optique chez Vertov et le régime fusionnel chez Rancière, et qui ne tend pas plus vers le visible que vers le dicible. Penser l'image en termes de relation revient à la considérer comme une *épistémè*<sup>26</sup> contemporaine dans ce sens qu'elle témoigne d'une possibilité de concevoir les formations discursives, en tant qu'elles relèvent de conditions de possibilité communes, comme un ensemble de rapports liant différents discours et appartenant à la même époque, sans déterminisme ni généralisation figés. C'est dans cette perspective que leur pensée de l'image est profondément politique : au-delà des considérations contextuelles – communisme pour Vertov et régime démocratique pour Rancière – la définition de l'image devient un geste qui engage pleinement le sujet de l'énonciation dans sa relation avec le visible. La portée politique de l'image apparaît ainsi comme une affaire de démarche théorique : comme une redéfinition continue qui maintient la possibilité de réaménagement du champ du visible à tout moment.

Marie KONDRAT  
Université de Genève / EA 172 CERC (Paris 3)  
[marie.kondrat@unige.ch](mailto:marie.kondrat@unige.ch)

Marie KONDRAT, « L'image comme relation, de Vertov à Rancière »

À travers une lecture rapprochée des textes théoriques de Dziga Vertov et de Jacques Rancière, l'article démontre les ferments politiques dans la pensée de l'image chez les deux auteurs. Avec les concepts de *ciné-squelette* (Vertov) et de *phrase-image* (Rancière), le cinéma devient un lieu de recomposition de la dualité entre le verbal et le visuel, ouvrant sur une conception de l'image comme opératrice du lien.

Mots-clés : cinéma, Dziga Vertov, image, Jacques Rancière, politique.

Marie KONDRAT, "The Image as Relation, from Vertov to Rancière"

*Through a close reading of the theoretical texts of Dziga Vertov and Jacques Rancière, the article shows the political ferments in the conception of the image of the two authors. With the concepts of cine-skeleton (Vertov) and sentence-image (Rancière), the cinema becomes a place of recomposition of the duality between the verbal and the visual, opening onto a conception of the image as an operator of links.*

*Keywords: cinema, Dziga Vertov, image, Jacques Rancière, politics.*

---

<sup>25</sup> Ainsi W. J. T. Mitchell, un des initiateurs du tournant visuel, appelait à penser l'image « en ce qu'elle empreint toute discipline en son épistémologie même, de la littérature aux sciences. » W. J. T. Mitchell, *Iconologie : Image, Texte, Idéologie*, trad. M. Boidy, St. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 8.

<sup>26</sup> Comme le déclare Michel Foucault à propos de l'*épistémè*, les discours d'une époque donnée ne forment pas simplement un lot de connaissances homogènes ; ils constituent plutôt l'« ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, [...] éventuellement à des systèmes formalisés ». M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 250.