



Gangs of New-York

Le dernier Scorsese est un film monstre... La preuve par trois, à lire dans l'ordre ou dans le désordre à l'occasion de son visionnage en DVD.

I – Lignes de fractures

Mettons fin à un quiproquo qui a probablement nui au succès public, voire critique, de *Gangs of NY*. Ce n'est pas un film historique. Malgré les artifices réalistes déployés par Scorsese – costumes, richesse des décors, ancrage dans l'histoire des États-Unis, etc. – ce dernier ne s'inspire que vaguement de la réalité historique. Inutile donc d'intenter de faux procès au nom d'une vérité bafouée, car le réalisateur ne s'évertue à reconstituer ni les combats de rue ni une quelconque "naissance de l'Amérique", mais renvoie à sa propre vision des États-Unis – intemporelle. L'Amérique de Scorsese ne se fige pas dans la reconstitution, elle est en mouvement perpétuel, traversée par de nombreuses lignes de force.

New York est peuplé de gangs qui s'affrontent : non seulement les *Dead Rabbits* et les

Natives, mais aussi les *Daybreak Boys*, les *Swamp Angels*, les *Frog Hollows*, les *Shirt Tails*, et ainsi de suite. Le rassemblement en gangs est davantage fondé sur le partage d'intérêts communs (voire corporatistes) que sur des pulsions tribales. Fondé sur l'activité, le sentiment d'appartenance au gang fluctue néanmoins suivant le contexte : la couleur de peau (lors des émeutes raciales), la localisation géographique (entre quartiers mais aussi entre Nord et Sud), la classe sociale, la date d'arrivée sur le sol américain ou la religion, favorisent des alliances entre gangs et l'émergence de nouvelles lignes de fractures.

Les rapports de force et la division en gangs opèrent ainsi à la fois horizontalement, au sein d'une même communauté, d'un espace circonscrit (les *Five Points*), et verticalement, à toutes les échelles de la nation. De l'immeuble au quartier, de la ville au pays tout entier, se rejoue le même affrontement entre gangs. Scorsese dessine ainsi un univers sans échappatoire, dans lequel la construction individuelle et collective se fait par l'opposition. Les travellings latéraux récurrents ne cessent de rappeler l'inutilité de toute fuite : l'espace hors champ est rigoureusement identique à celui du récit, et s'y déroule la même lutte. Le rêve de Jenny

Son regard, déshumanisé, presque mécanique lui assure sa longévité.

photos du film :
(c) Miramax Films / M6 Vidéo

Gangs of NY en 7 phrases

A New York, au cœur du quartier populaire des *Five Points*, deux gangs s'affrontent, les *Natives*, menés par Bill le Boucher, et les *Dead Rabbits*, immigrants irlandais conduits par le Père Vallon. Lors d'une bataille rangée, ce dernier est tué. Quelques années plus tard, son fils revient inconnu aux *Five Points* et devient le bras droit de Bill. Trahi par son ami

Johnny, il ne parvient pas à venger la mort de son père. Laissé en vie par Bill, il reconstitue le gang des *Dead Rabbits*, appuyé par sa compagne Jenny, fille adoptive de Bill. Il s'allie à la bourgeoisie locale et monte en puissance. Les émeutes contre la conscription viennent perturber son duel final avec Bill, qui meurt cependant de sa main à la fin du film.



(s'enfuir en Californie) est illusoire. Seul le spectateur peut en saisir l'ironie : de la ruée vers l'or aux émeutes de Los Angeles, cet Eden supposé est lui aussi en proie à la guerre des gangs. *Gangs of NY* repose autour d'un double dispositif d'éclatement et



(1) Il y a dans *L'Être et le Néant* (Gallimard, collection Tel 1943) de Jean-Paul Sartre quelque chose de tout à fait éclairant à ce propos (cf. *Troisième partie, chapitre III*). Pour Sartre, c'est le regard qu'Autrui porte sur moi qui me fait advenir à moi-même. "Autrui détient un secret : le secret de ce que je suis". Mais en conséquence ma relation à Autrui ne peut être que conflictuelle : je cherche à récupérer cette image de moi qu'il possède, afin d'être mon propre fondement. Ce faisant, il me faut éviter à tout prix de nier l'existence d'Autrui et sa liberté puisque c'est à travers elles que j'existe à moi-même. Je dois donc m'assimiler Autrui tout en le maintenant comme altérité. Ce qui est bien évidemment impossible. On voit ici en quoi la pensée sartrienne, d'une part explicite la démarche d'Amsterdam, et d'autre part induit la notion d'image-pouvoir. L'Autre est à l'origine de l'image, et celle-ci est l'enjeu du conflit qui nous oppose.

de réduction. Eclatement de la société en une multitude de gangs. Réduction de l'histoire de l'Amérique à l'affrontement entre gangs, auxquels sont ramenés tous les rapports de force. La guerre de Sécession, les luttes de classes, les conflits religieux, les oppositions politiques se résument pour Scorsese à une guerre de gangs pour la maîtrise d'un territoire : l'Amérique, incarnée ici par les *Five Points*.

La question devient alors celle de l'inscription des corps dans l'espace. Privilégiant des mouvements semi-circulaires qui partant du dos du personnage nous placent en face de lui, la caméra souligne l'opposition frontale. Il devient dès lors impossible (aussi bien pour les personnages, que pour les acteurs et les spectateurs) de se glisser "dans la peau de". A la manière d'Amsterdam, il nous faut au contraire résister aux autres et les détruire pour s'approprier leur rôle. Exister suppose de deve-

nir autrui, dans le fantasme d'un corps total – qui enfin permettrait l'unité (1). Cette impossible coexistence des corps provoque leurs meurtrissures : de l'œil de verre de Bill le Boucher, à la blessure d'Amsterdam en passant par les cicatrices de Jenny, le corps est tension, inscrivant le rapport de force au cœur de l'intime. Cette fêlure, de l'échec du *melting pot* au fantasme du corps total, est celle de l'Amérique.

II – Regard total

Gangs of NY est hanté par le mythe du regard total. Le territoire américain, traversé de multiples rapports de forces, est supposé appartenir à celui qui saura les percevoir dans leur totalité et les anticiper. Bill le Boucher tire ainsi sa force de son œil de verre. Honteux de n'avoir pas pu, un jour, regarder Vallon droit dans les yeux, il s'est arraché un œil et se refuse depuis à dormir, perpétuellement en éveil. Son regard, dés-humanisé, presque mécanique (à l'image de l'appareil cinématographique) lui assure sa longévité. A son tour, Vallon périt dans la première scène du film d'avoir perdu de vue son adversaire et, mourant, exhorte Amsterdam : "Ô mon fils, ne détourne jamais le regard".

Tout voir : héritage impossible. Si Amsterdam échoue par deux fois (une fois dans la Pagode Chinoise, lorsqu'il ne parvient pas à assassiner Bill, une seconde fois lors des émeutes, lorsque sa vengeance lui échappe partiellement), c'est qu'il n'a pas su voir et décrypter le monde qui l'entoure : ni ses proches qui le trahissent, ni les conflits de classes et la guerre qui le

Cette impossible coexistence des corps provoque leurs meurtrissures, le corps est tension, inscrivant le rapport de force au cœur de l'intime.

dépassent. A la fin du film, Bill et Amsterdam sont balayés par l'histoire – tout comme les gangs new-yorkais. La victoire du gang bourgeois marque la fin d'une époque, celle des combats de rue. La violence se fait plus insidieuse, canalisée par la classe dominante. L'alternance de répression et de libertés contrôlées est l'outil de la domination, et Scorsese s'en fait le témoin implacable. Les tensions restent vives mais la conscience d'appartenir à un gang populaire disparaît lors des émeutes. Amsterdam voit dans les derniers plans du film ses anciens compagnons tués par l'armée, et Jenny reste la seule à ses côtés. Le fonctionnement communautaire a été supplanté par le couple et la morale individualiste. L'idéologie américaine est en marche.

Martin Scorsese fait une apparition dans son film. Il est le père d'une famille riche qui se fait dérober par Jenny sous ses yeux, sans même qu'il l'aperçoive. Martin

Dans un détournement bâtard de la psychanalyse, il doit être reconnu comme son héritier pour pouvoir le tuer.

Scorsese est honnête : il sait à quel camp il appartient – la classe aisée. Cependant il sait aussi qu'il y a certaines choses que même les vainqueurs ne peuvent voir. L'homme n'est pas Dieu, et le réalisateur n'est pas omniscient. Certes l'emploi récurrent des travellings arrières montre assez que Scorsese a un regard plus distancé que ses personnages, tout comme la bourgeoisie a un recul qui lui permet de s'imposer sur le peuple. Mais certaines interactions lui échappent, et tout comme les riches risquent d'être débordés par la colère des new-yorkais, *Gangs of NY* menace à tout moment d'échapper à son réalisateur. C'est en cela que *Gangs of NY* est un film de l'échec mis en scène (nous y reviendrons) : au dessus des hommes il y a Dieu,



et l'homme qui prétend saisir le monde dans la totalité de son regard (d'Amsterdam à Scorsese lui-même) est condamné à l'échec. Amsterdam avait la prétention de voir sans être vu, simple témoin qui ne sortirait de sa passivité que pour endosser son rôle de vengeur (et Di Caprio incarne à merveille ce personnage un peu fade, exclusivement habité par la colère). C'était se croire Dieu. Trahi deux fois par la faiblesse de son propre regard, il devra se résoudre à la fin du

film à n'être que l'acteur de sa propre vie. De même, Scorsese privilégie les plans d'ensemble (les batailles, le combat de boxe, le bal ou encore la Pagode Chinoise) au sein desquels se déroulent une multitude d'actions. Sauf qu'ici les dispositifs de mise en scène illustrent moins sa virtuosité que ses propres limites : le regard du spectateur se perd dans la foule, incapable de saisir l'ensemble d'un coup d'œil. L'image éclate en de multiples points de tensions qui s'affrontent et nous restent insaisissables. Le hors champ, qui guide l'action et perpétuellement nous échappe, est divin.

III – Mythologies

Gangs of NY est une épopée (2) impure et

(2) Long récit où le merveilleux se mêle au vrai, la légende à l'histoire et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait.





Dans cette nouvelle Amérique où se rejoue l'ancienne tragédie oedipienne, le héros est puni de ne pas avoir su voir.

composite. Loin des livres d'histoire officiels, la mythologie américaine y est réinventée – et les piliers traditionnels de l'Amérique (famille, religion, patrie) se révèlent violents et pervers, quoique tout autant fondateurs.

La Famille : Amsterdam est un personnage écran, une toile blanche sur laquelle les autres personnages se reflètent. Il reprend et déforme l'histoire de ceux qui l'entourent. Il aimerait être la réincarnation de son père, mais il n'a ni la même superbe ni la même capacité de vision. Il fait davantage figure

de double de Bill, jouant son histoire : même humiliation (regard défaillant), même revanche. Par ailleurs la figure de Bill se superpose progres-

sivement à celle du père. Dans un détournement bâtard (3) de la psychanalyse, il doit être reconnu par Bill comme son héritier pour pouvoir le tuer. On pourrait voir dans Amsterdam l'incarnation du futur de l'Amérique – celui qui saisissant le mieux les rapports de force, dépasse les clivages raciaux et s'allie à la bourgeoisie pour devenir une force politique. Il n'en est rien. De fait, Amsterdam rejoue un affrontement passé et déjà perdu (aussi bien l'affrontement *Natives/Dead Rabbits* que catholiques/protestants ou riches/pauvres), dont il est incapable de s'extraire. Son nom en

(3) Et c'est bien autour du thème de la bâtardise que s'articule le film : autour des croisements contre-nature qui fondent les Etats-Unis – et qui en réaction provoquent le fantasme d'une image lisse, d'un corps pur et total.

est l'image même : avant d'être New York la ville s'appelait New Amsterdam – Amsterdam portant le nom du passé, vaincu dès la naissance. Jenny est de même un personnage ambigu, à la généalogie douteuse : elle est à la fois la fille adoptive de Bill et son ancienne compagne, et tient lieu de femme, de sœur, voire de mère à Amsterdam. La famille américaine se révèle ici incestueuse : les pères y couchent avec leurs filles avant de les avorter, de les charcuter, et les frères y épousent leurs sœurs. L'issue nous est connue : dans cette nouvelle Amérique où se rejoue l'ancienne tragédie oedipienne, le héros est puni de ne pas avoir su voir.

La Religion : Dès les premières minutes du film, le père Vallon puis Amsterdam se parent de la médaille de Saint-Michel, tandis que la figure de Bill est fréquemment associée au Diable, dont la figurine pend à la devanture de la taverne des *Five Points*. Attention néanmoins à ne pas prendre au premier degré cette métaphore qui réduit le film à un affrontement du Bien et du Mal pour la maîtrise du paradis. L'image est avant tout ironique : l'Amérique n'est certainement pas la Jérusalem céleste, mais un paradis de pacotille, dont on ne s'extrait que par la force. Convaincu d'être le bras de la vengeance divine, Amsterdam n'est en fait qu'un blasphémateur, qui sera puni de s'être pris pour Dieu. Aux *Five Points*, la crucifixion n'est ainsi pas le châtement des justes, mais celui des traîtres. Enfin il est révélateur que seule la bourgeoisie se permette d'implorer un Dieu bon et généreux, tandis que les autres prient un Dieu cruel et vengeur. En ces temps de croisades, Scorsese dénonce les puissants dont la foi n'est qu'un outil de domination, et les fous qui se prennent pour Dieu.

L'Amérique : Scorsese filme l'Amérique comme un espace fragmenté, politiquement et intimement (mais c'est ici la même

chose) divisé. Deux exemples. Au début du film, le troisième plan nous montre l'Ancienne Brasserie, vaste bâtiment en ruine. Murs et planchers tracent à l'écran une série de lignes verticales et horizontales, démultipliant ainsi le cadre en un grand nombre d'espaces autonomes, peuplés d'hommes en mouvement et en conflit. Le dernier plan du film reprend cette division originelle de l'espace. De l'autre côté de la rive où sont enterrés Bill le Boucher et le père Vallon, se construit New York en images de synthèse. Le cadre est encore plus éclaté qu'auparavant par les grattes-ciels et les voies express. Hier comme aujourd'hui, la violence est constitutive des Etats-Unis. L'Amérique s'est souvent filmée comme un vaste espace de libertés à conquérir (cf. les westerns). Chez Scorsese au contraire, l'espace, constamment divisé en lignes de fractures, enferme les personnages. L'Amérique est liberticide et les frontières infranchissables.

Gangs of New-York est un grand film raté. Tendrant vers le regard total, il ne peut qu'être le récit de l'échec des personnages et du réalisateur. Son esthétique est celle de l'impuissance : les discordances de style, les effets de rupture, font du film un corps hétérogène qui se combat lui-même – marqué dans sa chair par sa propre déchéance.

Le Satrape rôdeur



Son

pouvoir

Tandis qu'on assiste à une multiplication des discours sur l'image, on ne parle que très peu – ou très mal – du son. Incapables de penser notre relation au son autrement que comme un rapport de force, nous entretenons l'illusion réductrice d'un son-pouvoir calqué sur le schéma de l'image-pouvoir.



S'il faut chercher une raison à ce statut du son, c'est du côté de notre incapacité à véritablement cerner ce type de perception. Ni tout à fait ancré dans sa source, ni tout à fait en moi, le son existe dans un entre-deux qui lui est propre et qui fait de la relation son-auditeur une relation qu'on ne peut, ni ne doit, caler sur la relation image-spectateur (1). Ce n'est qu'en abandonnant l'idée du son comme Autre et en adoptant une conception dialectique du son qu'on pourra sortir de cette impasse.

Corporel. Toujours changeant, le son est difficile à saisir, mais en faire un objet situé dans l'espace (hors du corps du sujet entendant) avec des caractéristiques bien

définies est une solution de facilité, qui ne permet pas de rendre compte de ce qu'est un son.

Symptomatique de notre incapacité à véritablement cerner le son, le mot "son" – tout comme le mot "image" d'ailleurs – désigne aussi bien la vibration de la source que la perception. Suite à cette confusion langagière, le son ne semble pas se situer en moi, mais hors de moi, et comme l'image, se voit projetée hors du sujet vers sa source. Cette démarche – qui selon toute vraisemblance répond à une phobie du subjectif comme ennemi des sciences – déjà discutable en ce qui concerne l'image, se révèle encore plus dommageable pour ce qui est du son.

(1) Michel Chion étend au son l'idée que Denis Vasse avait formulée dans *L'Ombilic et la Voix* concernant la voix "le son n'est saisissable (...) que dans une dialectique entre lieu de la source et lieu d'écoute". *Le Son*, Michel Chion, Nathan, 1998.



Contrairement à la lumière, le son se propage de proche en proche sous la forme d'ondes. Il en résulte que le corps du sujet peut percevoir ces ondes aussi bien dans sa fenêtre auditive qu'en dehors, à savoir avec le reste de son corps. Ces co-vibrations, qui n'ont pas leur équivalent dans le monde visuel, font que le son peut être perçu de manière bi-sensorielle, lui permettant ainsi d'influer sur le corps du sujet entendant bien plus que ne le peut l'image. Cette spécificité du son se retrouve à un second niveau : en plus d'être un milieu dans lequel il se propage, le corps est aussi un producteur de son, qu'il s'agisse de la voix, pour ce qui est des sons contenus dans la fenêtre auditive, ou des battements

du cœur pour ce qui est des co-vibrations. L'omission de cette dimension physique du son diminue gravement la portée de la conception que nous nous en faisons. Témoinnant de son incompressibilité, ce lien unissant son et corps réapparaît de temps à autres, notamment dans l'emploi par certains critiques musicaux de mots appartenant au champ lexical du touché ("voix sensuelle", "album voluptueux"). Probablement parce qu'inconsciente, la démarche qui mêle corps et son se limite toutefois à cet exercice de style. Ne se défaisant pas de la tentation d'objectiver le son, le sujet entendant n'acquiert pas la place qui lui est

due et se voit forcé dans le rôle de sujet voyant. Cette "voix sensuelle" ne l'est pas dans l'absolu, elle l'est parce qu'elle dépasse le cadre de la fenêtre auditive du sujet et vient agir directement sur le reste de son corps (2). L'expérience de l'écoute est aussi bien physique qu'intellectuelle. Cette corporéité du son aurait pu venir conforter l'existence d'un éventuel rapport de force opposant le corps et le son. Toutefois, parce que c'est le corps du sujet qui lui confère cette propriété, le son ne peut se constituer comme Autre. C'est le corps même du sujet qui lui sert de lieu d'existence, et qui ce faisant l'empêche de devenir

L'expérience de l'écoute est aussi bien physique qu'intellectuelle.

Lexique

Fenêtre auditive

(terme proposé par Michel Chion)

"Cadre dans lequel une vibration est susceptible de produire une sensation acoustique localisée dans l'oreille."

Co-vibration

(terme proposé par Michel Chion)

Le son se propage de proche en proche sous la forme d'ondes. Il en résulte que le corps du sujet peut percevoir ces ondes aussi en dehors de sa fenêtre auditive, à savoir avec le reste de son corps. Ces ondes non contenues dans la fenêtre auditive sont appelées co-vibrations.

L'effet ventriloque

(terme proposé par Claude Baiblé)

Effet par lequel un auditeur aura plutôt tendance à ancrer un son dans une source qu'il aura visuellement identifiée comme telle, plutôt que dans sa véritable source. Par exemple, au cinéma, le son semble venir de l'écran car nous y identifions une source possible, alors que le son peut très bien provenir d'un haut-parleur situé à l'autre bout de la pièce.

Cocktail party effect

Effet qui consiste à extraire un son d'un brouhaha général en se concentrant dessus. Il repose en grande partie sur la reconstitution mentale des sons que l'on n'entend pas, mais que l'on devine (notamment visuellement).

(2) Paradoxalement, le fait que le son ait un impact physique implique que celui-ci peut représenter une menace pour le sujet entendant (notamment si son volume est trop important). Mais les dégâts qu'un son peut causer ne suffisent pas à justifier l'existence d'un son-pouvoir équivalent à l'image-pouvoir. Il s'agit de distinguer le son-destructeur (tel que nous le donne à voir l'épisode biblique des murailles de Jéricho) d'un éventuel son-pouvoir.

un objet. Qualité irréductible de l'image-pouvoir, c'est cette opération de mise à distance qui permet l'instauration d'un rapport de force.

Le son ancré dans sa cause. Le son, du fait du lien physique qui l'unit à l'auditeur, résiste aux tentatives d'objectivation (3). Ignorer complètement la source d'un son serait toutefois un procédé tout aussi artificiel que celui visant à faire du son un Autre. Un son est le produit d'une vibration qui existe en dehors de nous, ce qui lui confère certaines propriétés physiques dont on ne peut faire l'économie lorsqu'il s'agit de saisir ce qu'est le son (celles-ci seront abordées plus loin).

Mais la nature de la source ne nous permet pas de circonscrire davantage le son dans l'espace car il est soumis à ce que Claude Baiblé nomme l'effet ventriloque, effet qui ne permet pas de définir la source objectivement. Bien évidemment la source réelle du son reste la même malgré l'effet ventriloque, mais celle qui nous intéresse ici, dans notre tentative de donner une définition dialectique du son qui repose essentiellement sur

Le son est par définition temporellement fini : c'est le fruit d'un déplacement, d'un événement.

la relation son-auditeur (parler du son comme un objet ayant une existence *a priori* étant à l'origine de notre incapacité à bien parler du son), est la source perçue comme telle, et qui elle est changeante.

Restreindre un son à sa source reviendrait à nier tout ce qui fait que le son nous échappe. Qu'il s'agisse des conditions dans les-

quelles un son est écouté, l'acoustique d'une pièce, ou de la position de l'auditeur, tous ces éléments (et il en existe d'autres) font partie intégrante du son tout en étant indépendants de sa source. La matière sonore est extrêmement perméable aux éléments non-sonores, les omettre l'appauvrirait considérablement (par la même occasion, le projet d'atteindre un son soi-disant "pur" se vide de son sens). Les prendre en compte revient en revanche à reconnaître l'emprise du sujet entendant sur le son.

La constitution du son comme Autre, du fait de la corporéité et de la perméabilité du son, s'avère donc de plus en plus être une méthode inadaptée. Les outils de lecture de l'image qui y sont employés reposent en grande partie sur une confrontation frontale avec celle-ci et sur l'idée sous-jacente d'un point de vue unique (4) : le spectateur est confronté à l'image. Leur pertinence pour ce qui est de l'étude du son s'en trouve ainsi grandement réduite, notre rapport au son n'étant pas un rapport frontal de confrontation.

Le son n'est pas absolu, c'est le résultat d'un événement.

Contrairement aux images (en tant que perception) qui sont circonscrites dans l'espace par un cadre et qui ne se superposent pas dans la fenêtre visuelle du spectateur, les sons sont enchevêtrés et se gênent les uns les autres. L'ordre de l'univers spatial ne règne pas dans l'univers sonore, et c'est au spectateur

d'effectuer le tri au sein de ce magma auditif (c'est ici qu'entrent en compte des phénomènes tels que le *cocktail party effect*).

Non-circonscrit dans l'espace, le son l'est en revanche temporellement. L'univers sonore n'est pas constitué d'éléments durables. Le

(3) " La difficulté de situer ce qu'est le son a pu conduire certains à tenter de le délimiter et de l'ancrer dans une localisation spatiale précise, dans l'espoir que ses limites, celles qui fondent son objectivité, seraient trouvées dans les limites de sa source même " *Le Son*, Michel Chion, Nathan, 1998.

(4) Comme nous l'avons vu, un son change en fonction de la position de l'auditeur dans l'espace. Cela ne signifie pas pour autant qu'il existe un point d'écoute unique. Le point de vue unique intervient d'abord au moment de la conception de l'image, là où il n'existe pas d'équivalent pour le son.



son est par définition temporellement fini : c'est le fruit d'un déplacement, d'un événement. Face à l'aspect intemporel de l'image (en tant que source d'une perception) qui en apparence en fait la détentrice d'une vérité durable, le son, qui est par essence voué à disparaître, semble davantage fuyant. Ces deux qualités essentielles à la définition du son apparaissent souvent en filigrane dans les critiques musicales, mais encore une fois sans être parfaitement assumées, car faisant de l'objet d'étude de ces écrits un "non-objet" (terme que propose Michel Chion dans *Le Son*). Lorsque l'on dit d'un album rock qu'il a été écrit "dans l'urgence", on se tourne encore une fois vers la source du son, décrivant la spontanéité dont ont fait preuve les artistes au moment de son écriture. Pourquoi devrait-on se limiter à ce maigre constat alors que lorsqu'il s'agit d'un texte surréaliste, dire qu'il est le fruit de l'écriture automatique ne constitue en aucun cas une critique ? Aller au-delà paraît difficile car une fois séparé de sa source, le son ne constitue plus une entité autonome objective.

Ce que révèle cette incapacité à parler convenablement du son, c'est par opposition l'existence d'un vocabulaire et d'un discours sur l'image.

Afin d'expliquer cette impasse, le schéma son-fini/image-infinie est souvent invoqué, schéma simpliste qui voudrait que le son soit attaché au domaine de l'affect, de l'émotion et donc de l'instant, tandis que l'image relèverait de l'intelligible, de la raison et donc de l'éternel. Ce que révèle cette incapacité à parler convenablement du son – ou plutôt cet oubli généralisé de toute une frange du langage servant à parler du son autrement que comme un objet ou une émotion (5) – c'est par opposition l'existence d'un vocabulaire et d'un discours sur l'image.

Ce discours, ou plutôt ces multiples discours, sur l'image viennent répondre à celui que constitue l'image elle-même. Foucault indique dans *L'ordre du discours* que "le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, par quoi on lutte". C'est dans la confrontation de nos discours avec celui de l'image que naît un rapport de force. Le son, davantage physique et ne renvoyant à rien d'autre que lui-même, ne peut se constituer en discours, et en retour n'appelle pas à ce qu'on lui en oppose un.

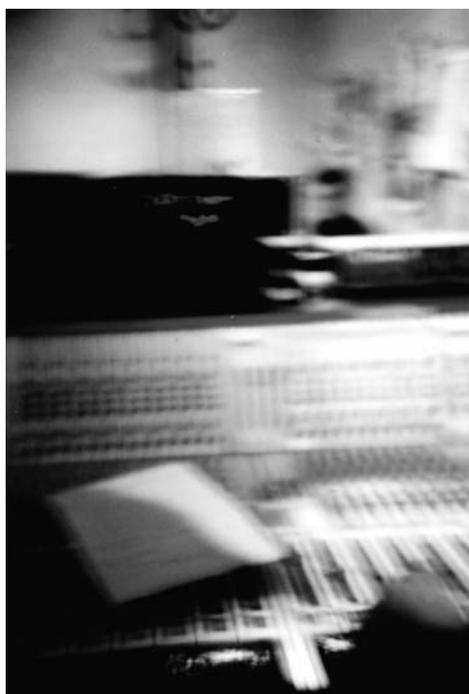


photo ci-contre de Franck Delaire

(5) Voir l'article de Christian Metz " Le perçu et le nommé " in *Essais Sémiotiques*, Klincksieck, 1977.