

LIRE DES IMAGES

PENSER EN IMAGES

La question que je souhaiterais initialement poser aura un caractère quelque peu iconoclaste : la *lecture de l'image* étant à présent entrée dans le champ des compétences enseignées, cette appellation peut-elle être entendue à la lettre, ou bien relève-t-elle d'une forme d'abus de langage ? Doit-on entendre cette « lecture » comme étant une transposition des procédures de déchiffrement d'un texte dans le domaine iconique ? Si c'est le cas, à quel type de prise en compte de la spécificité de l'image parvient-on ? Ou, inversement, quel type de méconnaissance éventuellement produit-on ? Doit-on entendre au contraire qu'avec la « lecture de l'image », comprise cette fois au sens métaphorique, l'on reconnaîtrait en somme que la seule ambition dont on puisse se prévaloir serait de construire, selon les procédures propres au langage, rien d'autre qu'un équivalent textuel de telle ou telle image ?

Il est assez clair que la seule formulation de ces questions engage déjà dans la direction d'une possible réponse. Le problème de la lecture de l'image, en effet, n'est pas analogue à celui de la traduction d'une langue dans une autre langue. Si complexes que soient les procédures qui amènent un traducteur à opter pour telle ou telle solution grammaticale, prosodique ou lexicale, afin de donner à un texte sa formulation la plus fidèle, la plus appropriée dans une autre langue, ce traducteur a évidemment affaire à deux systèmes qui sont homologues. La relation entre langue et icône, en revanche, n'est pas d'homologie, et ce quelles que soient les relations que l'image et le discours ont depuis longtemps entretenues (depuis les rêveries sur les alphabets jusqu'à l'usage des phylactères dans les récits en images, en passant par les rébus, les rapports d'illustration...). Même, c'est bien parce que les domaines du langage et de l'image ne sont pas homologues que leurs relations furent si riches et si constantes : quand le texte écrit ou la prise de parole n'appellent, sauf situation particulière, nulle nécessité d'une traduction en une autre langue, en revanche il est constant de remarquer combien il est fréquent de rencontrer des discours trouvant tout naturellement leur

prolongement dans des illustrations (ou toute autre forme de production d'images), ainsi que des images, fixes ou animées, qui incitent à la formulation discursive (sous forme de commentaire, de glose, de poème...).

Sans entrer ici dans un débat qui requerrait des références à l'abondante littérature sémiologique qui a traité de la question du signe iconique, je voudrais simplement poser quelques points de repère, quelques jalons, tendant à démontrer que si la constitution sémantique de l'image fait souvent intervenir des procédures empruntées au discours (ce qu'on pourrait appeler les effets rhétoriques de l'image), il existe en revanche une spécificité de l'image qui en fait un mode d'appropriation du monde dont les pouvoirs et les capacités de produire des savoirs sont différents de ceux auxquels donne accès le langage. Un premier problème se pose si l'on veut en effet reprendre à son compte l'idée de lecture de l'image. Celui de la compétence. Il n'existe pas de compétence iconique, au sens précis où l'on parle de compétence linguistique. Parce qu'il n'est pas besoin, tout d'abord, d'apprendre à identifier des images comme telles : les tout jeunes enfants sont capables d'opérer la distinction entre une figuration et l'objet ou l'être dont elle est l'image⁽¹⁾. La reconnaissance des similarités figurales ne pré-suppose l'assimilation d'aucun code culturel complexe, ni même de véritable apprentissage, dans la mesure où la capacité à reconnaître une image se superpose étroitement à celle de distinguer une forme d'une autre, et donc renvoie à ce que la perception est apte à classer comme critères formels pertinents ou non. C'est ce qui explique à la fois que la reconnaissance des formes se fasse très précocement et qu'elle n'implique pas la confusion entre la réalité tridimensionnelle et la figuration en deux dimensions (cette dernière ne pouvant être appréhendée sous un autre angle lorsqu'on fait l'épreuve du mouvement du corps ou de la tête). Cette remarque est d'importance, puisqu'elle touche directement au statut du signe iconique : on peut supposer soit que ce dernier a pour caractéristique essentielle d'être un signe motivé, soit que l'appellation même de signe est abusive, puisqu'à moins de postuler que la réalité entière se manifeste à nous sous l'espèce d'une sémiotique généralisée (telle est, en simplifiant à peine, la thèse de C. S. Pierce⁽²⁾) on ne saurait prétendre que les éléments figurés dans une image fonctionnent sur le modèle lexical de la dénotation⁽³⁾.

(1) Voir l'article fondamental de François Bresson, dont nous nous inspirerons ici à plusieurs reprises, « Compétence iconique et compétence linguistique » (in revue *Communication*, n° 33, p. 185-194, Paris, Le Seuil, 1981) : « Dès le cinquième ou sixième mois de la vie, les bébés manifestent à la fois qu'ils distinguent une figuration de l'objet qu'elle figure et sont capables de relier figuration et objet figuré. »

(2) Charles Sanders Pierce, *Écrits sur le signe* (Paris, Le Seuil, coll. Tel, 1978).

(3) Voir sur ce point la critique que Jean-Marie Schaeffer propose de l'article de Roland Barthes « Rhétorique de l'image » (paru en 1964 dans la revue *Communication*, puis republié dans *L'obvie et l'obtus*, Le Seuil, 1982, p. 25-42) : « Au niveau indiciel, l'image ne fonctionne pas comme message, il est donc absurde de vouloir parler d'un niveau -dénotatif- du message photographique. » (Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 99).

Ce qui plaiderait en faveur de la thèse de la motivation radicale du signe iconique est le fait qu'une figuration soit généralement reconnaissable, quelle que soit la civilisation à laquelle elle appartient : ainsi les peintures rupestres. Il convient cependant de la nuancer.

Prenons par exemple deux figurations élémentaires :



La première se distingue seulement de la seconde en ce qu'elle est horizontale; mais dans les deux cas, on a une même forme oblongue assortie à l'une de ses extrémités d'un triangle. Les caractéristiques formelles de ces « signes » sont donc en apparence identiques. Or, selon leur orientation dans l'espace, on ne les associera pas au même signifié : la figure horizontale serait interprétée comme un poisson, celle qui est verticale évoquerait davantage une fusée. Certes, on pourrait dire que le caractère pertinent de l'orientation dans l'espace de l'image est une preuve de sa motivation, mais il faudrait quand même en conclure que cette motivation a pour effet paradoxal de rendre le lexique iconique relativement instable⁽¹⁾.

On sait en outre que l'arbitraire radical du signe linguistique est le prix à payer pour que les opérations syntaxiques propres au langage ne soient pas aléatoires. A l'inverse, la motivation figurative ne permet pas d'associer les éléments dont se compose une image en une hiérarchie fonctionnelle : « À la différence du langage, les images (figurations picturales, schémas, cartes...) ne marquent jamais les opérations de mise en relation et les inférences à accomplir pour constituer une représentation sémantique de ce qui est graphiquement inscrit, pour lire et comprendre l'image⁽²⁾ ». Autrement dit, les relations syntaxiques entre les éléments dont l'image est constituée ne sont pas signalées : « Il faut, pour comprendre l'image, effectuer des mises en relations et inférences dont la nature et l'ordre dans lequel elles doivent être exécutées ne sont pas indiquées⁽³⁾ ». On rétorquera que cette constatation ne vaut pas pour le cinéma, dans lequel le montage joue le rôle de mise en syntaxe, instaurant des relations logiques entre chacun des plans se succédant. Il n'en est rien : la fameuse expérience de Koulechov, montrant l'acteur Mosjoukine, dont la physionomie est interprétée différemment

(1) Ainsi, rien de plus aisé que la pratique des « mots-valises » dans le domaine figuratif : un croissant de lune qui ne serait plus vertical mais horizontal ne serait pas interprété comme une erreur de perception, mais tendrait plutôt à devenir une sorte de hamac, ou peut-être une lune-hamac (voir certains tableaux de Marc Chagall).

(2) François Bresson, op. cit., p. 187.

(3) Idem, p. 188.

selon que son image est suivie de celle d'un landau, de celle d'une femme dénudée ou de celle d'une table bien servie, prouve combien le cinéma joue de l'indétermination syntaxique propre à l'image pour mieux lui imposer une syntaxe d'un autre ordre, celle du récit.

Même dans le cas d'une représentation en perspective, où il semblerait que les rapports entre les éléments figurés soient normés de manière très contraignante, rien n'interdit dans l'image de la traiter sans tenir compte du code propre à ce type de construction de l'espace bidimensionnel : « Inférer des relations spatiales implique d'abord le partage avec le dessinateur de l'intention de figurer ces relations;[...] or rien dans le dessin ne donne l'ordre d'appliquer ces règles inférentielles; la disposition des lignes en contraint l'application si, et seulement si, on a décidé de les appliquer, et cette règle préalable, elle, n'est pas l'objet d'une contrainte figurale — elle est culturelle⁽¹⁾ ».

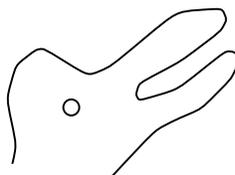
De ces remarques, il serait pourtant erroné de conclure à la simplicité de l'image, ou bien à son caractère rétif à l'abstraction. Deux observations complémentaires pourront nous en convaincre.

La première est un paradoxe : l'image ne montre pas, elle renvoie à l'imaginaire. En effet, sans même parler de la position de nombreux poètes ou critiques sur ce point (on pense à Bachelard, à Francastel...), des expériences convergentes ont prouvé que la capacité à transposer dans la réalité une situation figurée sur une image fixe ou sur un film était plus tardive que la compréhension et la maîtrise de la dimension référentielle du langage. Autrement dit, la représentation figurée a beau être comprise comme renvoyant à des éléments de la réalité identifiés sans ambiguïté, elle n'en conserve pas moins une certaine autonomie, fonctionnant en parallèle avec la dimension référentielle, tandis que le renvoi à cette dernière est seulement perçu comme facultatif.

La deuxième observation est relative au mode de saisie de l'image : l'absence de marquage syntaxique n'implique ni malentendu structurel ni polysémie infinie, mais seulement un mode d'appréhension synthétique (non analytique) tel que, tandis que le continuum langagier marque successivement toutes les opérations par lesquelles il se construit, au contraire l'image se saisit (en tant qu'entité figurative ou qu'ensemble signifiant) de manière à la fois inopinée et

(1) Ibidem, p. 190.

exclusive⁽¹⁾. Nous nous bornerons à rappeler ici un exemple connu de longue date, celui du lapin-canard :



Le dessin ci-dessus peut être vu soit comme représentant une tête soit de lapin, soit de canard. La lecture spatialement orientée de gauche à droite révèle le palmipède, la lecture en sens inverse le rongeur. Ces deux lectures ne peuvent être simultanées, mais seulement consécutives : voir l'une annule la perception de l'autre. Exclusive, cette lecture est en outre instantanée, ou inopinée : elle s'impose brusquement, comme par surprise, et sans qu'on ait consciemment procédé à des opérations déductives pour clarifier la nature de cette forme⁽²⁾. Il s'agit là du phénomène bien connu, nommé par les gestaltistes « prégnance » de l'image : deux formes aussi puissantes l'une que l'autre entrent en concurrence et se perçoivent alternativement.

De cette expérience, attestant du caractère synthétique de la compréhension de l'image, on pourrait conclure qu'elle est par nature trompeuse, suivant une tradition largement représentée. Telle n'est pas la direction que nous emprunterons, préférant citer à nouveau François Bresson, non pour nous abriter derrière quelque autorité, mais afin de mettre en valeur les conclusions fondamentales d'un article trop méconnu : « Il n'y a aucun privilège d'antériorité ou de simplicité de l'image sur le discours : le croire est une illusion d'adulte. L'importance de l'image est ailleurs : elle n'est pas un substitut plus facile à comprendre que le langage, ou plus attrayant. Elle en est un complément spécifique par ses propriétés structurales mêmes : elle marque l'organisation d'un état de manière globale et synthétique. En ce sens, elle permet de faire comprendre certaines organisations relationnelles plus adéquatement que le discours.[...] Et le figural peut même permettre des activités de pensée extrêmement élaborées : c'est le cas de ce qu'on a appelé les nombres figurés. Il s'agit de représenter des entiers par des dispositions régulières de points, et d'établir par les relations entre parties de ces figures des propriétés arithmétiques. Ces calculs figurés furent, des pytha-

(1) « Dans la production de la parole, celle-ci permet à celui qui parle d'objectiver les opérations, non conscientes, qu'il a effectuées, et de pouvoir ainsi leur enchaîner d'autres opérations qui en sont les conséquences. [...] Mais le caractère synthétique des images figurales, en ne conservant pas la trace de leurs opérations constitutives, implique un tout autre processus de compréhension. » Ibid., p 187.

(2) À titre d'exemple de jeu faisant fonctionner de concert le caractère antinomique de la lecture analytique du texte et la compréhension synthétique de l'image, on pourrait citer la pratique, si courante au Moyen-Age, du rébus

goriciens à Pascal et Fermat, l'objet d'une pratique développée : il n'en reste plus guère que les termes de « carré » et de « cube ». L'intérêt de la considération de ces figurations abstraites, c'est de faire apparaître que l'on peut penser par figure, ou avec des figures, et ceci d'une manière aussi complexe que la pensée par le langage. Autrement dit, les figures ne sont ni plus concrètes ni plus abstraites que le langage, de même que leur lecture n'est ni plus aisée ni plus difficile que celle de la parole ou de l'écrit⁽¹⁾. »

Autrement dit, si l'image n'est ni plus concrète, ni plus immédiate, ni moins logique que le discours, sa « lecture » ne saurait consister à la rapporter aux procédures déictiques, lexicales ou syntaxiques particulières au langage, mais plutôt devrait examiner ce que l'image pense, et comment s'y organisent, comment y prennent forme, par ses moyens propres (qui n'excluent pas nécessairement l'intégration de structures langagières, telles que des figures de rhétoriques ou des tropes) des questions/réponses qui, par leur nature même, ressortissent de façon privilégiée des opérations cognitives dont seule l'image est capable. Lire une image, ce ne peut être alors que tenter de donner un équivalent discursif à un ensemble d'opérations qui ne sont ni plus simplement ni plus immédiatement exprimées par l'image, mais qu'elle est sans doute seule apte à appréhender dans leur complexité.

Et puisqu'il convient de faire l'épreuve par l'exemple, je proposerai la « lecture » (au sens particulier que je viens d'énoncer) d'une photographie d'Henri Cartier-Bresson : Gare Saint-Lazare, vue du Pont de l'Europe, Paris, 1932.

Un homme saute d'une échelle posée sur le sol dans une grande mare d'eau. Il est saisi à l'instant du plus grand écart de ses jambes, qui forment un triangle. Le talon de la chaussure qu'il lance en avant est sur le point de toucher la surface de la mare, mais il est comme suspendu au-dessus d'elle. Cependant, les cercles d'eau, qui entourent l'échelle sur laquelle il avait pris appui, anticipent symboliquement ceux que ne manquera pas de produire son plongeon.

Cette noire silhouette un peu floue se reflète dans l'eau grise, où elle forme une sorte de « Y » sur la droite, en bas de l'image. Le pied droit de la silhouette et celui du reflet sont tangents l'un à l'autre, si bien que l'ensemble, silhouette plus reflet, constitue un motif géométrique abstrait, dont l'étrangeté souligne formellement la bizarrerie de la pose — si l'on peut dire — de cet individu. Pourquoi cet homme en costume et chapeau s'élance-t-il pour ce saut en longueur aussi présomptueux que lamentablement voué à l'échec, puisqu'à l'évidence,

(1) Article cité, p. 194. Souligné dans le texte.

aussi spectaculaire que soit sa tentative, il ne réussira qu'à mouiller ses chaussures et son pantalon ?

N'était l'étrangeté de cette situation, la photographie serait cependant parfaitement intelligible, grâce à une composition très riche : mise à part la forme géométrique évidente, faite de la silhouette et du reflet dans l'eau, sur la droite, l'échelle de bois vient enrichir un graphisme en lignes brisées, qu'on retrouve avec les reflets de la palissade de bois, avec ceux de la grille, avec la grille de fer forgé, et enfin avec les toits de Saint-Lazare dont les pentes brisées successives riment avec les triangles formés par les jambes de l'homme. En bas, à gauche, des figures rondes : ce sont des cercles ou demi cercles de métal qui gisent dans l'eau, ouverts l'un vers la gauche, l'autre vers la droite, en sorte qu'avec ces cercles (auxquels fait écho discrètement le reflet d'une roue de brouette), l'échelle qui les surplombe, la masse de la palissade, et enfin la silhouette de la gare, la partie gauche est aussi solidement équilibrée que la droite était en déséquilibre, en suspens.

L'interprétation de cette image pourrait en rester là, puisqu'on a un ensemble cohérent sur le plan plastique aussi bien que sémantique : un ouvrier (ou un homme d'une classe populaire) s'élançe pour franchir une mare, dans un décor de chantier (avec l'échelle, la brouette, les cercles métalliques, la palissade, les grilles, un tas de pierres ou de moellons, une autre silhouette d'homme avec les mains dans ses poches), décor lui-même situé dans un quartier populaire. L'horloge de la gare se détache sur le ciel gris clair, symbolisant un temps compté, et peut-être l'urgence à laquelle répond l'homme qui s'élançe... Cette cohérence rationnelle étant posée, l'étrangeté de l'attitude de cet homme n'en demeure pas moins entière.

Ne peut-on justement pas faire de cette scène le saisissement d'un instant surréaliste ? Sans doute.

Mais ce serait négliger un degré de complexité supplémentaire, sur la voie duquel nous engage un détail, qui est aussi une rime plastique. En effet, la palissade qui se trouve sur la gauche est recouverte de deux affiches superposées, sur lesquelles on peut lire en caractères majuscules « RAILOWSKY », dans le style des affiches de cirque⁽¹⁾. A droite de la palissade, deux autres affiches identiques, dont l'une est déchirée : sur un fond géométrique clair se découpe la silhouette gracile d'une danseuse qui effectue un saut avec grand écart, et ce dans la direction opposée à celle de l'homme de droite. Inutile d'insister sur l'ironie qu'intro-

(1) C'est dans la fiction créée par la photographie que RAILOWSKI fonctionne comme possible nom de cirque, car le nom sur l'image est incomplet : il s'agit en fait de celui du pianiste russe Alexandre Brailowski, né à Kiev en 1896, mort à New York en 1976, lequel donnait alors un concert consacré à des œuvres de Chopin

duit cette discrète silhouette en regard de la grosse masse de l'homme au saut malhabile et infructueux.



Henri Cartier-Bresson - Derrière la gare Saint-Lazare, pont de l'Europe, Paris 1932. Photographie extraite de l'ouvrage, *L'art sans art* d'Henri Cartier-Bresson de Jean-Pierre Montier, Flammarion, 1995.

Mais, davantage, elle oriente l'interprétation de l'image tout entière en direction, non plus seulement d'un instant surréaliste, mais d'une scène de cirque imaginaire. Car même si cette affiche n'est pas une publicité pour le cirque (elle rappelle plutôt celle des apéritifs Dubonnet), ses connotations et sa juxtaposition avec un nom de cirque engagent irrésistiblement à relire les détails de cette scène sous ce jour nouveau. C'est alors tout un imaginaire qui surgit de ce décor déshérité, la mare devenant arène, l'échelle horizontale évoquant celle des acrobates et des trapézistes, les cercles rappelant les cerceaux des numéros de jongleurs, les grilles suggérant celles des cages au lions, tandis que les toits de Saint-Lazare couvrent l'ensemble de leurs chapiteaux. Enfin, l'homme qui saute n'est plus alors un individu trop pressé, ni un hurluberlu imprévoyant, mais peut-être un homme saisi en flagrant délit, non de fuite, mais de croire encore en ses rêves, et de pouvoir demeurer suspendu au-dessus du réel, pour un temps aussi infini que l'instant photographique a été d'une brièveté infime et d'une précision presque chirurgicale, pour l'avoir ainsi saisi, plutôt que dans le mouvement, hors de tout mouvement, de tout ancrage terrestre.

On voit donc combien cette rime plastique fort discrète est loin d'un effet rhétorique ou d'un symbole préconçu, et combien elle engage l'interprétation de cet instant décisif sur le terrain de l'imaginaire, puisque le potentiel de fiction que recèle cette image le dispute largement au pouvoir — qu'elle a de surcroît — de susciter un émoi dû à son caractère de prodige (voir un homme suspendu en plein vol), ou encore d'évoquer la bizarrerie d'un moment surréaliste. Sans compter que cette photographie est aussi une manière pour Henri Cartier-Bresson de revisiter un lieu familier de son adolescence, ainsi qu'un clin d'œil au réalisme pictural, puisque Gustave Caillebotte avait peint, en 1876, un célèbre tableau de ce même Pont de l'Europe, et que Monet l'année suivante avait consacré sept toiles à la Gare Saint-Lazare⁽¹⁾...

Quelques brèves conclusions peuvent être tirées de cette analyse. La première est relative à la difficulté de nommer les éléments dont l'image est constituée, et de décrire selon la linéarité du texte une structure qui vise elle-même à composer, dans un espace en deux dimensions, un événement qui se produit en trois dimensions, avec en outre des contraintes temporelles très fortes (puisque on est dans le cas d'un instantané non posé). Se posent deux problèmes : celui de l'écart existant entre le perçu et le nommé, mais aussi celui de l'ordre dans lequel on organise la nomination des éléments iconiques, et par conséquent de la

(1) *Le Pont de l'Europe* de Gustave Caillebotte se trouve à Genève, au Petit Palais. Il en existe une esquisse (32x46) au Musée des Beaux Arts de Rennes. *La Gare Saint-Lazare* de Monet est à Paris, au Musée d'Orsay.

manière plus ou moins consciente, plus ou moins calculée, dont on les intègre à une syntaxe.

La seconde est relative aux limites de l'activité herméneutique, aux procédures qu'elle suit et aux cadres qu'elle se donne. L'on se trouve en présence d'un nouveau paradoxe : si l'image est par nature apte à organiser des rapprochements, des relations... différemment du langage, d'une part seul le langage est sans doute capable d'en rendre compte, mais d'autre part ces relations se donnent à comprendre de la même manière que celles qui régissent, par exemple, un texte poétique. Comme dans un poème, tous les niveaux expressifs et toutes les procédures sémantiques sont à même d'être convoqués dans l'intellection d'une image telle que celle d'Henri Cartier-Bresson. Se pose aussi, d'ailleurs, un problème fréquemment rencontré vis à vis des textes poétiques, celui de l'intention signifiante de son auteur. Il est plus que probable que l'ensemble des éléments déployés tout au long de l'explication (au sens étymologique) de cette image ne furent pas distinctement présents, en tant qu'intention auctoriale, au moment de la prise de vue : l'étrangeté de la situation, la forme de prouesse qu'elle représente suffisent sans doute, à un premier stade, pour expliquer que cette scène ait paru « notable », digne d'être rendue par ce moyen particulier qu'est une photographie, en tant qu'elle est précisément apte à se saisir d'une image que l'œil n'aurait pu ni capter comme telle, ni arrêter. Il existe pourtant des milliers de photographies d'hommes ou d'animaux sautant, tombant, glissant... La plupart relèvent d'un traitement anecdotique, auquel à l'évidence celle-ci échappe, au moins pour deux raisons : elle propose un point de vue esthétique sur le phénomène de l'étrangeté urbaine, dont les racines sont à rechercher dans le surréalisme et la culture du « hasard objectif », selon l'expression d'André Breton reprise à son compte par Henri Cartier-Bresson. L'autre raison, complémentaire de la première, est que cette image repose sur une pensée de l'instantané expliquant cette maîtrise de la composition et de l'intertexte iconique qui s'y trouve convoqué : c'est ce qui permet à Henri Cartier-Bresson, j'espère l'avoir montré, de proposer une véritable plastique de l'événement visuel, et par là même d'être fidèle au programme esthétique que lui avait légué son maître André Lhote : mettre en évidence, et en œuvre, la spécificité de « l'intelligence plastique ».

Jean-Pierre Montier

Université de Rennes 2