

L'IMAGE VISUELLE

La signification d'une image est grandement tributaire de l'expérience et du savoir qu'a acquis antérieurement la personne qui la regarde. Sous ce rapport, l'image visuelle n'est pas une simple représentation de la « réalité », mais un système symbolique.

Nous vivons dans un temps où le visuel est roi. Nous sommes bombardés d'images du matin jusqu'au soir. En ouvrant le journal, au petit déjeuner, nous voyons des photos d'hommes et de femmes qui défrayent l'actualité, et quand nous levons les yeux de notre journal, c'est pour rencontrer l'image qui figure sur le paquet de corn flakes. Puis le courrier arrive et les enveloppes libèrent leurs dépliés glacés montrant des paysages alléchants, des jeunes filles qui se dorment au soleil, pour nous inciter à partir en croisière pendant les vacances, ou encore d'élégants vêtements masculins pour que nous cédions à la tentation d'avoir un costume sur mesure. En quittant la maison, nous passons devant des panneaux d'affichage bordant la route qui s'efforcent d'attirer le regard et jouent sur notre envie de fumer, de boire et de manger. Sur notre lieu de travail, il est plus que probable que nous aurons affaire, d'une façon ou d'une autre, à de l'information en images : photographies, croquis, catalogues, photocalques, cartes ou à tout le moins graphiques. A l'heure de la détente, le soir, nous nous asseyons devant le poste de télévision — cette nouvelle fenêtre ouverte sur le monde — et nous regardons surgir puis s'évanouir des scènes joyeuses et terrifiantes. Même aux images créées en des temps reculés ou en des pays lointains, nous avons plus facilement accès que ne l'eut jamais le public auquel elles étaient destinées. Des livres d'images, des cartes postales illustrées et des diapositives s'entassent dans nos maisons comme autant de souvenirs de voyages, tout comme les albums de nos photos de famille.

Il n'est pas étonnant que l'on ait prétendu que nous entrons dans une



196. *Les Apôtres sur les épaules des prophètes.* Vitraux de la cathédrale de Chartres.

période de l'histoire où l'image succéderait à l'écrit. Devant une telle affirmation, il est important de mettre en lumière les potentialités de l'image dans la communication, de se demander ce qu'elle peut ou ne peut pas faire mieux que le langage oral ou écrit. Eu égard à l'importance de cette question, il est décevant de voir le peu d'attention qu'on lui consacre.

Pendant longtemps ceux qui étudiaient le langage se sont attelés à l'analyse des diverses fonctions de l'instrument par excellence de la communication humaine. Sans vouloir entrer dans les détails, nous pouvons accepter pour la commodité de notre propos les divisions du langage proposées par Karl Bühler : il opérât une distinction entre les fonctions de l'expression, de l'éveil et de la description (qu'on peut aussi appeler le signe, le signal et le symbole). Nous qualifions d'expressif un discours qui nous informe de l'état d'esprit du locuteur. Son ton même peut être l'indice de la colère ou de l'amusement ; il peut, d'un autre côté, servir à susciter un certain état d'esprit chez la personne à qui il s'adresse, comme un signal qui déclenche la colère ou l'amusement. Il est d'autant plus important de distinguer entre l'expression et l'éveil d'une émotion, entre le signe et le signal, que le langage commun omet de le faire quand on parle de la « communication » des sentiments. Les deux fonctions, il est vrai, peuvent aller de pair et les signes audibles de la colère manifestés par celui qui parle peuvent provoquer chez moi de la colère, mais être cause, tout aussi bien, de mon amusement. Par contre, quelqu'un peut s'entendre, de sang-froid, à me mettre en colère. Les êtres humains partagent ces deux fonctions de la communication avec leurs compagnons animaux qui sont situés plus bas sur l'échelle de l'évolution. Les communications dans le monde animal peuvent être l'indice d'états émotifs ou fonctionner comme des signaux déclenchant certaines réactions. Le langage humain va plus loin : il a approfondi la fonction descriptive (qui reste élémentaire dans les signaux animaux). Celui qui parle a la possibilité d'informer son interlocuteur d'un état de choses passé, présent ou futur, observable ou lointain, réel ou hypothétique. Il peut dire : il pleut, il pleuvait, il pleuvra, il va peut-être pleuvoir, ou « s'il pleut, je resterai ici ». Le langage accomplit cette fonction miraculeuse pour une grande part au moyen de brèves particules comme *si, quand, pas, donc, tout* et *quelque*, qu'on a baptisées du nom de termes logiques car elles témoignent de la capacité du langage à formuler des déductions logiques (ce qu'on appelle aussi les syllogismes).

Si l'on considère la communication du point de vue privilégié du langage, il faut se demander, tout d'abord, quelle fonction, parmi celles-là, peut assumer l'image visuelle. Nous allons voir que l'image visuelle est sans égale quant à sa capacité d'éveil, que son utilisation à des fins expressives est problématique, et que, réduite à elle-même, la possibilité d'égaliser la fonction énonciative du langage lui fait radicalement défaut.

Cette assertion selon laquelle on ne peut traduire sous forme d'images des énoncés provoque souvent l'incrédulité. Mais la démonstration la plus simple qu'on puisse donner de cette vérité doit suffire à mettre les sceptiques au défi d'illustrer la proposition dont ils doutent. On ne peut faire un dessin du concept d'énoncé pas plus qu'on ne peut illustrer cette impossibilité de la traduction. Ce n'est pas seulement le degré d'abstraction du langage qui échappe à la technique visuelle. La phrase de l'abécédaire : « Le chat est assis sur le paillason » n'est certes pas abstraite, mais, même si l'abécédaire montre l'image d'un chat assis sur un paillason, il suffit d'un instant de réflexion pour s'apercevoir que l'image n'est pas l'équivalent de l'énoncé. On ne peut exprimer par une illustration si l'on entend signifier « le chat » (un animal particulier) ou « un chat » (un membre de cette famille). En outre, même si une description possible de l'image est donnée par cette phrase, il existe un nombre incalculable d'autres énoncés descriptifs également justes qu'on serait en mesure de formuler : « C'est un chat vu de dos » ou, tout aussi bien : « Il n'y a pas d'éléphant sur le paillason ». Quand l'abécédaire poursuit avec « Le chat s'est assis sur le paillason », « Le chat a coutume de s'asseoir sur le paillason », « Le chat s'assied rarement sur le paillason », « Si le chat s'assied sur le paillason... » et ainsi de suite à l'infini, on voit le mot qui prend son essor et abandonne l'image loin derrière lui.

Essayez de dire cette phrase à un enfant, puis montrez-lui l'illustration : votre respect pour l'image sera bientôt rétabli. La phrase laissera l'enfant indifférent ; peut-être l'image l'enchantera-t-elle presque autant que le vrai chat. Échangez l'illustration contre un jouet représentant un chat et il se peut que l'enfant soit prêt à le prendre dans ses bras et à l'emporter au lit. Le jouet représentant un chat suscite les mêmes réactions qu'un vrai chat — il est même possible qu'elles soient plus fortes, car il est plus docile et il est plus facile de le pelotonner contre soi.

Les spécialistes du comportement animal ont beaucoup exploré cette faculté qu'ont les simulacres ou substituts de déclencher un comportement. Il n'est pas douteux que les organismes sont « programmés » pour répondre à certains signaux visuels et faciliter de la sorte les chances de survie. Il suffit qu'apparaissent sur les figurations les plus sommaires d'un prédateur ou d'un congénère certains traits distinctifs pour obtenir un type de conduite approprié. Et si l'on accentue ces traits, le simulacre (comme le jouet) peut se révéler plus efficace que le stimulus naturel. Comparer ces automatismes aux réactions humaines exige une grande précaution. Mais K. Lorenz, le pionnier de l'éthologie, a émis la supposition que certaines figures préférées de l'art pour enfants, qualifiées de « gentilles » ou « charmantes » (catégories où entrent maintes créations de Walt Disney), produisent des sentiments parentaux en raison de la ressemblance structurelle qu'elles offrent avec les bébés.

De toute façon, on a observé dès l'Antiquité cette faculté qu'ont les

impressions visuelles de susciter nos émotions. « L'esprit est moins vite ému par l'oreille que par l'œil », dit Horace dans son *Art poétique* alors qu'il comparait effet scénique et effet oratoire. Les prédicateurs et les professeurs, bien avant les publicitaires actuels, connaissaient les moyens dont dispose l'image visuelle pour nous atteindre, que nous le voulions ou non. Le fruit succulent, le nu plein d'attrait, la caricature repoussante, la chose horrible, terrifiante, peuvent agir sur nos émotions et fixer l'attention. Cette fonction d'éveil que détiennent les choses vues n'est pas l'apanage d'images bien définies. Certaines configurations de lignes et de couleurs ont en puissance le pouvoir d'influencer nos émotions. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir l'usage qu'on fait autour de nous de ces virtualités propres aux moyens d'expression visuels, du feu rouge pour indiquer le danger, au décor du restaurant conçu de façon à créer une certaine « ambiance ». Ces exemples mêmes montrent que cette faculté d'éveil qu'ont les impressions visuelles dépasse largement la portée de cette étude. Ce qu'on appelle habituellement la communication se rapporte au sujet plus qu'à l'état d'âme.

Une mosaïque trouvée dans l'entrée d'une maison à Pompéi montre un chien enchaîné et porte l'inscription : *Cave Canem*, « Attention au chien » (fig. 197). Il n'est pas difficile de déceler le lien qui existe entre cette image et sa fonction d'éveil. On doit réagir devant cette image comme on le ferait devant un vrai chien qui aboie contre nous. Ainsi l'image vient-elle à l'appui de la légende qui avertit l'intrus éventuel du risque qu'il court. L'image à elle seule assurerait-elle cette fonction de communication ? Elle le ferait si on se présentait devant elle informé des usages sociaux et des conventions. Si ce n'était pas en tant que communication destinée à ceux qui sont peut-être dans l'incapacité de lire, pourquoi cette figure ornerait-elle le vestibule ? Mais si on était capable de faire abstraction de ce que l'on sait et d'imaginer un membre d'une culture étrangère abordant une telle image, il serait possible d'envisager encore bien d'autres interprétations. Son propriétaire n'aurait-il pas voulu faire de la publicité pour un chien qu'il désirait vendre ? A moins qu'il ne fût vétérinaire ? Ou se pourrait-il que la mosaïque ait servi d'enseigne à une auberge appelée « Le Chien noir » ? Ce petit exercice a pour but de nous rappeler combien, à la vue d'une image, son sens nous paraît aller de soi. Celui-ci dépend toujours de la connaissance préalable que nous avons des sens possibles. Après tout, quand nous voyons cette mosaïque pompéienne au musée de Naples, nous n'en concluons pas qu'il y a quelque part un chien enchaîné. Il n'en va pas de même avec la fonction d'éveil de cette image ; même au musée, celle-ci risque de nous inspirer une seconde d'effroi : récemment j'ai entendu une petite fille, qui feuilletait un livre d'histoire naturelle, dire qu'elle ne voulait pas toucher les images des bêtes dégoûtantes.

Certes, on ne peut répondre de façon adéquate au message véhiculé



197. *Cave Canem*. Mosaïque de Pompéi. Naples, musée national. Photo du musée.

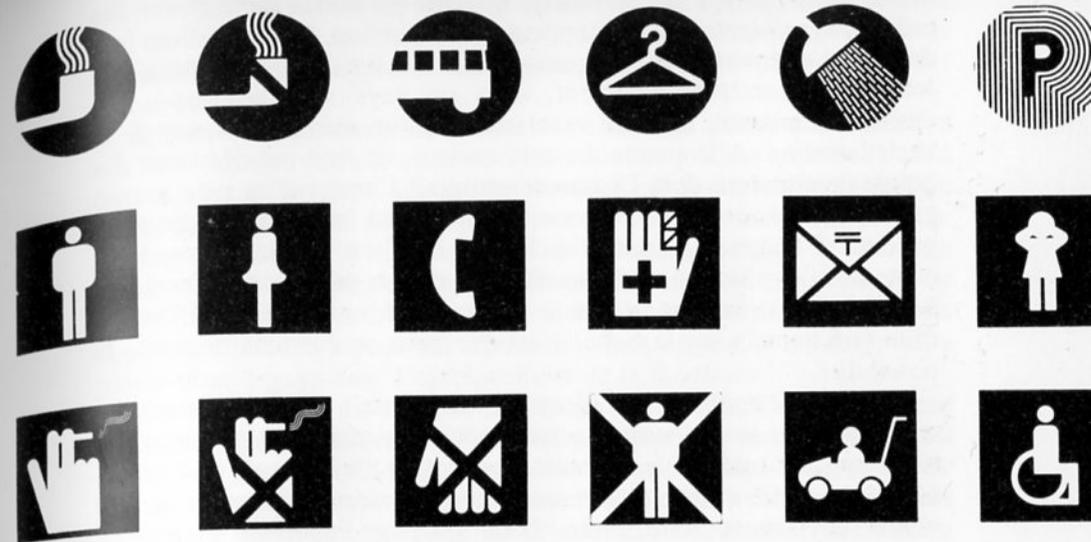
par la mosaïque si l'on n'a pas lu d'abord convenablement l'image. La mosaïque est un procédé qui se prête bien à une formulation du problème dans le langage de la théorie de l'information. Son équivalent moderne serait un panneau publicitaire composé d'un assemblage d'ampoules lumineuses dont chacune peut s'allumer ou s'éteindre pour dessiner une image. Une mosaïque pouvait être constituée d'une série de cubes identiques (*tesserae*), soit foncés soit clairs. La quantité d'information visuelle transmise par ce genre de procédé dépend de la taille des cubes par rapport à l'échelle de l'image. Les cubes, en l'occurrence, sont assez petits pour que l'artiste indique les mèches de poils sur les pattes et la queue du chien ainsi que chaque maillon de la chaîne. L'artiste pouvait s'en tenir à un code où le noir signifie qu'une forme pleine se détache sur un fond clair. Genre de silhouette qu'il était facile de doter de traits caractéristiques pour y reconnaître celle d'un chien. Mais le maître de Pompéi fut formé dans une tradition qui avait dépassé le mode conceptuel de représentation et il introduisit dans cette image une information concernant les effets de la lumière sur la forme. Il traduit le blanc et l'éclat miroitant de l'œil et du museau ; il nous montre les dents et la découpe des oreilles ; il nous indique aussi les ombres faites par les pattes avant sur l'arrière-plan ainsi dessiné. Le sens jusque-là est facile à déchiffrer. Mais les taches blanches qu'on voit sur le corps de l'animal

et, surtout, le tracé des pattes arrière nous laissent perplexes. Du temps de l'artiste, rendre le modelé du corps d'un animal en indiquant le reflet brillant de son poil ou de sa fourrure était une convention : c'est là, sans doute, la raison de ces traits particuliers. Seule la vue de l'original permettrait de déterminer si la disposition qu'ils présentent actuellement est due à une maladresse dans l'exécution ou à une restauration malencontreuse.

Cette difficulté qu'il y a à interpréter le sens de cette mosaïque au chien est instructive car on peut l'exprimer, elle aussi, dans le langage de la théorie de la communication. De même que les messages verbaux, les images offrent prise à cette interférence aléatoire que les ingénieurs appellent « bruit ». Pour surmonter ce risque, il faut recourir au procédé de la redondance. C'est cette garantie offerte par la présence du code verbal à l'intérieur de l'image qui nous permet de lire l'inscription *Cave Canem* sans hésitation malgré le fait que le premier *e* soit incomplet. En ce qui concerne la compréhension de l'image, c'est la ligne enveloppante qui véhicule la plus grande partie de l'information. Si les cubes noirs manquaient, nous ne pourrions deviner la longueur de la queue. Les cubes distincts qui dessinent le sol et l'intérieur de la silhouette sont, dans une certaine mesure, plus superflus. Mais ceux qui indiquent le reflet brillant occupent une position intermédiaire : l'image particulière qu'ils représentent est fuyante même dans la réalité, encore qu'il soit impossible de jamais l'y rencontrer sous la forme que l'on voit sur la mosaïque.

Si automatique, donc, que puisse être notre première réaction à une image, son interprétation véritable ne peut être quelque chose de passif. Sans la connaissance préalable des possibilités offertes, nous sommes même incapables de deviner la position où se trouvent les pattes arrière du chien par rapport au reste. Bien que nous ayons cette connaissance, il est probable que d'autres possibilités nous échappent encore. Peut-être cette image se proposait-elle de représenter une race particulière que les Romains considéraient comme vicieuse. L'image ne nous le dit pas.

La chance qu'il y a de faire une interprétation correcte est fonction de trois variables : le code, la légende et le contexte. On pourrait penser que la légende suffirait à rendre superflues les deux autres. Mais nos conventions culturelles sont trop souples pour qu'il en soit ainsi. L'image d'un chien, dans un livre d'art, accompagnée de la mention E. Landseer, s'entend par référence au créateur de l'image, et non à l'espèce représentée. Dans le cadre d'un premier livre de lectures, en revanche, on s'attend que l'image et la légende viennent à l'appui l'une de l'autre. Même si les pages sont déchirées de telle façon qu'on puisse lire seulement « og », le fragment de dessin qui est au-dessus sera suffisant pour indiquer si la lettre manquante était un *d* ou un *h*. Les deux agents que sont le mot et l'image, conjointement, accroissent les chances d'une reconstitution exacte.



198. Signes conçus pour les Jeux olympiques de Mexico en 1968.

Nous allons voir que ce soutien mutuel qui existe entre le langage et l'image facilite la mémorisation. L'utilisation de deux chaînes indépendantes, pour ainsi dire, garantit une reconstitution facile. C'est la base de l'antique « art de la mémoire » (brillamment exploré dans un livre de Frances Yates) qui engage la personne qui s'y adonne à traduire tout message verbal dans une forme visuelle, la plus inattendue étant curieusement la meilleure. Si vous voulez retenir le nom du peintre Hogarth, représentez-vous un *hog* (un porc) qui se livre à son *art* en peignant un *h*. Ce rapprochement risque de vous paraître déplaisant, il reste que vous aurez du mal à vous en débarrasser.

Il y a des cas où seul le contexte peut dissiper l'ambiguïté d'un message visuel même sans recourir aux mots. C'est une possibilité qui a grandement séduit les organisateurs de manifestations internationales, dans lesquelles la confusion babélique des langues exclut l'utilisation du langage. Le sens de la série d'images qui furent conçues en vue des Jeux olympiques de Mexico en 1968 paraît aller de soi. Tel est bien le cas, en raison du nombre restreint de messages qui était exigé et du choix limité à effectuer, le meilleur exemple étant fourni par les deux premiers signes de la rangée (fig. 198). On observera la façon dont l'intention et le contexte imposent une simplification du code en amenant une concentration sur un petit nombre de traits distinctifs. Ce principe est brillamment illustré par les signes imaginés qu'on a conçus pour les divers sports et jeux à l'occasion du même événement.

Toutefois, jamais nous ne devrions céder à la tentation d'oublier que, même dans ce type de pratiques, le contexte doit s'appuyer sur des prévisions préalables, qui se fondent sur la tradition. Là où ces liens font défaut, la communication fait aussi défaut. Il y a quelques années, des journaux racontèrent comment, dans un pays sous-développé, des émeutes éclatèrent, le bruit ayant couru qu'un magasin vendait de la chair humaine. A la source de cette rumeur, on finit par découvrir des boîtes de conserve dont l'étiquette montrait l'image d'un petit garçon grimaçant. Ici, ce fut le contexte qui déclencha la confusion. En règle générale, l'image d'un fruit, d'un légume ou d'une viande, sur une boîte contenant des aliments, indique effectivement la nature de son contenu. Si nous n'en tirons pas la conclusion que cela vaut aussi pour l'image d'un être humain sur la boîte, c'est que nous en écartons d'emblée la possibilité.

Dans les exemples précédents, l'image était présumée travailler conjointement avec d'autres facteurs pour transmettre un message bien défini qui soit traduisible en mots. Pourtant, le vrai pouvoir de l'image, c'est la capacité qu'elle a de transmettre une information qu'on ne peut coder sous aucune autre forme. Dans son livre important, *Prints and Visual Communications*, William M. Ivins Junior, soutenait que les Grecs et les Romains n'avaient pas réussi à progresser dans le domaine de la science, faute d'avoir eu l'idée de multiplier les images au moyen d'un procédé d'impression quelconque. Certains de ses arguments philosophiques sont difficilement défendables (l'Antiquité connaissait la multiplication des images par le moyen de l'estampage et du moulage). Mais il est certainement vrai que la publication d'herbiers, les livres sur les costumes, les gazettes et les vues topographiques furent une source vitale d'information visuelle sur les plantes, les modes, l'actualité et les pays étrangers. Toutefois l'étude de ce matériau nous fait aussi comprendre que l'information imprimée dépend en partie des mots. Le portrait d'un roi, si ressemblant soit-il, nous induira en erreur s'il désigne par inexactitude quelqu'un d'autre. Et les éditeurs d'autrefois donnaient parfois un nouveau sous-titre à une vieille gravure sur bois en partant du principe que, si vous avez vu une fois un tremblement de terre, vous les avez tous vus. De nos jours encore, c'est seulement la confiance que nous mettons en certains informateurs ou en certaines institutions qui tempère nos doutes quand nous nous demandons si telle image, dans un livre, un journal ou à l'écran, montre vraiment ce qu'elle prétend montrer. Il y eut le cas célèbre du savant allemand Ernst Haeckel qu'on accusa d'avoir voulu prouver l'identité du développement chez l'homme et l'animal, en sous-titrant la photographie d'un fœtus de porc comme si c'était celle d'un embryon humain. En fait, c'est avec une facilité redoutable que l'on embrouille images et sous-titres comme presque chaque éditeur l'apprend à ses dépens.

L'information qu'on tire d'une image peut être tout à fait indépen-

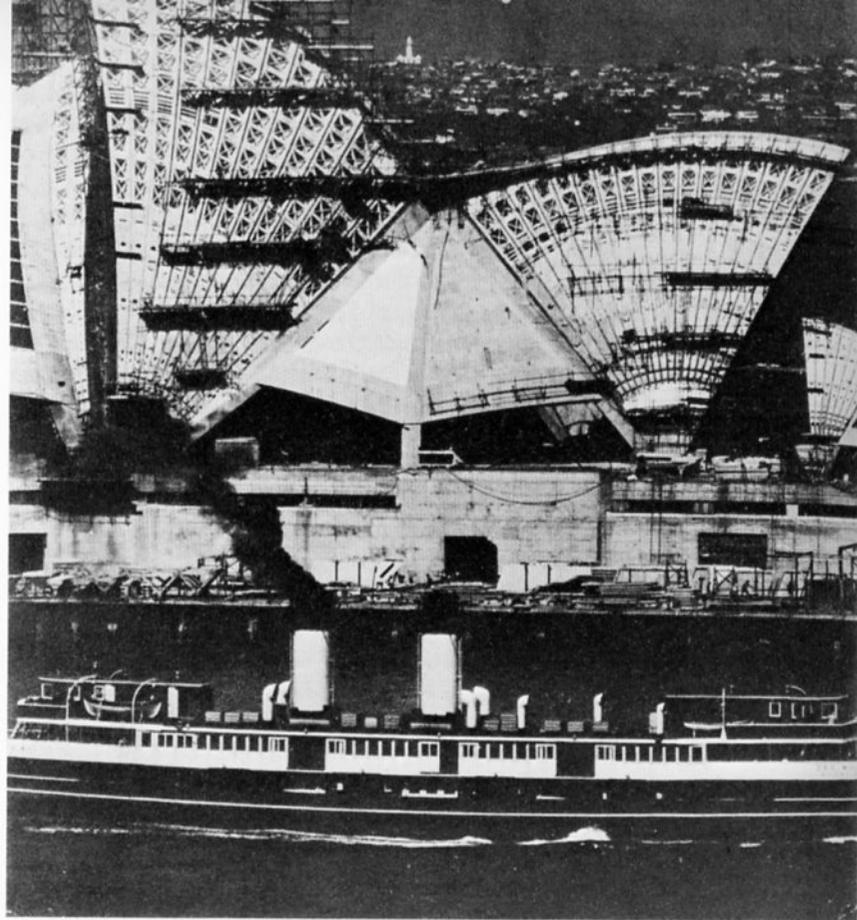
dante de l'intention qu'avait son auteur. Une photo de vacances où l'on voit un groupe posant sur la plage sera examinée à fond par un officier du service des renseignements qui prépare un débarquement. Et la mosaïque pourrait apporter une information neuve à un historien des races canines.

Il convient peut-être, maintenant, de classer la valeur d'information de telles images selon la quantité d'information qu'elles mettent en code par rapport à l'original. Là où l'information est quasiment intégrale, on parle de fac-similé ou de réplique. On peut s'en servir avec l'intention de tromper plutôt que d'informer, de façon frauduleuse dans le cas d'un faux billet de banque, de façon bienveillante dans le cas d'un œil de verre ou d'une dent artificielle. Mais le fac-similé d'un passage pris dans un livre d'histoire a pour but d'instruire, tout comme le moulage ou la copie d'un organe dans l'enseignement de la médecine.

On ne classerait pas comme une image un fac-similé qui partagerait toutes les caractéristiques de l'original y compris la matière dont il est composé. Un échantillon de fleur dont on se sert dans une classe de botanique n'est pas une image. Mais il faudra qualifier d'image la fleur artificielle qu'on emploie pour une démonstration. Même ici la frontière est assez floue. L'animal empaillé dans une vitrine n'est pas une image, cependant il est probable que le taxidermiste a apporté sa contribution par le fait qu'il a sélectionné puis modifié le corps. Si fidèle que puisse être une image qui sert à transmettre une information visuelle, le choix auquel il faut procéder est toujours révélateur de la façon dont l'auteur interprète ce qui lui paraît décisif. Même l'effigie de cire d'une célébrité doit montrer le modèle dans une attitude et sous un jour particuliers; le photographe de reportage passera ses clichés au crible pour trouver l'image «révélatrice».

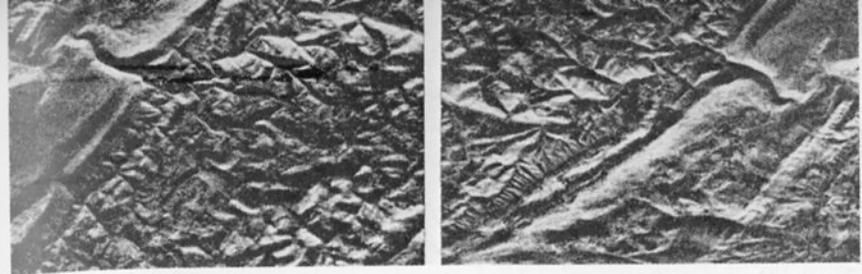
L'interprétation de l'image donnée par l'auteur doit toujours s'assortir de l'interprétation du spectateur. Aucune image ne dit d'elle-même quelle est son histoire. Je me rappelle une exposition au musée de Lincoln, Nebraska, montrant des squelettes et des reconstitutions de l'ancêtre du cheval. Par rapport aux normes des équidés actuels, ces animaux étaient minuscules, mais, à part l'échelle, ils ressemblaient en tous points à notre cheval. Cette rencontre me fit comprendre combien l'interprétation, même d'une maquette au but didactique, est inévitable et combien il est difficile de se défaire de certaines suppositions. Accoutumé que je suis à regarder des sculptures, y compris des statuettes de chevaux en bronze, j'avais pris mentalement l'habitude de ne pas tenir compte de l'échelle quand j'interprétais le code. Autrement dit, je «voyais» le modèle réduit d'un cheval normal. Ce furent la description verbale et l'information qui rectifièrent mon interprétation du code.

Ici, comme toujours, il nous faut subir un choc pour nous rappeler ce que j'ai nommé le «rôle du spectateur», cette contribution que nous apportons à toute représentation à partir du stock d'images emmagasiné



199. L'Opéra de Sydney en Australie.

par notre esprit. Une fois encore, c'est seulement lorsqu'il est impossible de se livrer à cette opération, faute de souvenirs, que nous prenons conscience du rôle qui est le leur. Quand nous regardons l'image d'une maison, nous ne nous préoccupons pas, d'ordinaire, des nombreuses choses que l'image omet de montrer, sauf si nous cherchons à découvrir un aspect particulier de la maison ayant échappé à l'objectif. Nous avons vu beaucoup d'autres maisons identiques et nous pouvons compléter de mémoire l'information manquante, du moins le pensons-nous. C'est seulement lorsque nous nous trouvons en présence d'un type de construction qui nous est entièrement étranger que nous prenons conscience de la présence de ce point embarrassant dans toute représentation. Le nouvel opéra de Sydney, en Australie, est un édifice d'un genre tout à



200. Vue aérienne des Appalaches prise latéralement par un radar. Les vallées se transforment en crêtes montagneuses et les crêtes en vallées lorsque l'image est inversée.

fait nouveau et la personne qui en voit seulement une photographie se verra obligée de poser une série de questions auxquelles la photographie est incapable de répondre (fig. 199). Quelle est l'inclinaison du toit? Quelles sont les parties rentrantes, les parties sortantes? Quelle est l'échelle véritable du bâtiment tout entier?

Ces suppositions implicites que nous faisons généralement en abordant une photographie, la meilleure preuve nous en est fournie par la valeur d'information relative qu'ont les ombres sur des images planes. Elles ne rendent l'impression juste que si nous admettons que l'éclairage vient du haut et le plus souvent de la gauche. Inversez l'image : ce qui était concave semble convexe et réciproquement (fig. 200). Que nous lisions le code de la photographie en noir et blanc sans admettre qu'il s'agit d'une interprétation d'un monde décoloré, c'est dire peut-être une banalité, mais derrière elle d'autres problèmes se cachent. Quelles couleurs ou quels tons pourraient représenter certains gris sur une photographie? Quelle différence subirait le drapeau américain, disons, s'il était photographié avec une pellicule orthochromatique ou panchromatique?

L'interprétation des photographies demande un grand savoir-faire que doivent acquérir tous ceux qui se servent de ce moyen de communication : l'officier du service de renseignements, le géomètre ou l'archéologue qui étudie des photographies aériennes, le photographe de sport qui désire enregistrer et comparer des épreuves d'athlétisme, le médecin qui déchiffre des radiographies. Chacun d'entre eux doit connaître les possibilités et les limites de ses instruments. Ainsi le rapide mouvement de fermeture d'un obturateur risque-t-il d'être trop lent pour fixer l'exact déroulement des événements qu'il devait saisir. Ou bien le grain d'une pellicule risque d'être trop gros pour retenir sur la photographie le détail recherché. Le regretté Gottfried Spiegler a montré qu'exiger une lisibilité facile pour une plaque radiographique risque de se révéler incompatible avec son rôle d'information. Un fort contraste et des contours nets peuvent cacher des indices importants. Il y a une autre possibilité, cela va sans dire, qui consiste à retoucher un document photographique au

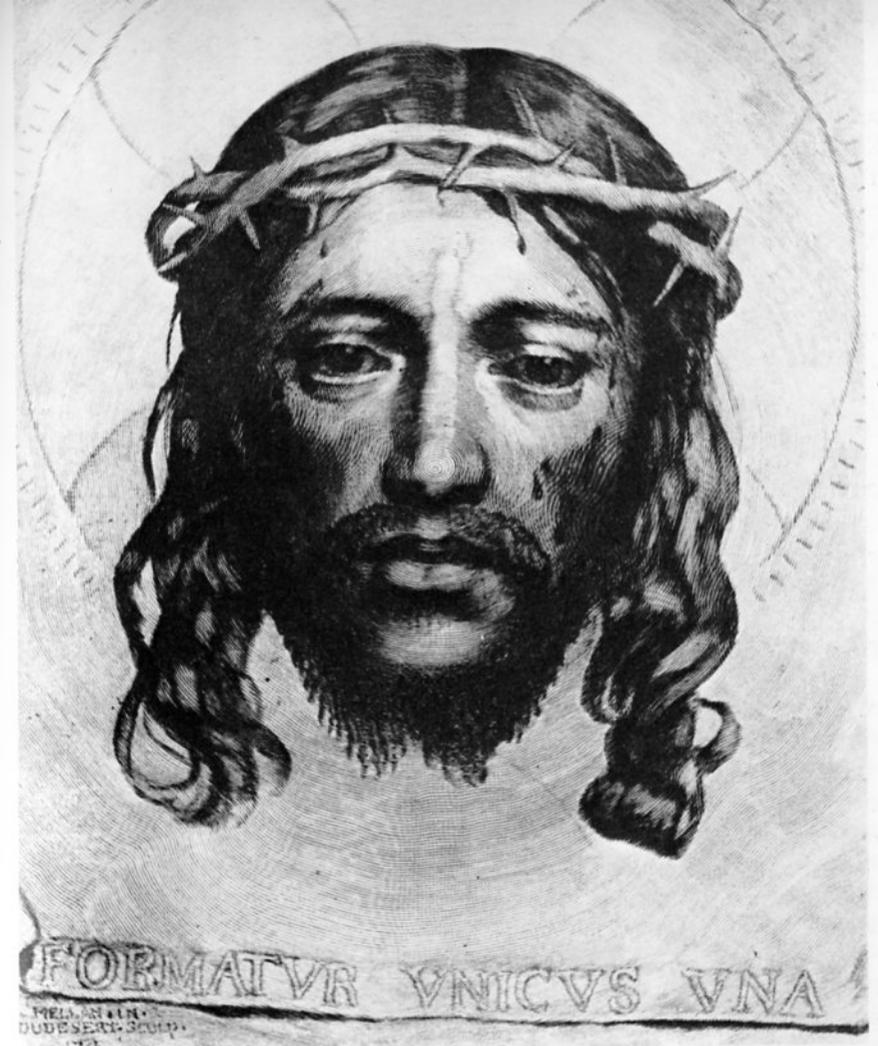
profit de la vérité ou à des fins mensongères. Toutes ces variables intermédiaires apparaissent en cours de chemin, du négatif à l'épreuve, de l'épreuve à la photogravure et de là à l'illustration imprimée. Parmi celles-ci, la plus familière est la densité de la trame des demi-teintes. Comme pour la mosaïque, l'information transmise par le procédé normal d'illustration se présente sous forme de grains : les transitions douces sont converties en points discontinus, points qui sont tantôt si peu nombreux qu'ils deviennent gênants à force d'être visibles, et tantôt si petits qu'un œil non exercé peut à peine les discerner.

Paradoxalement, c'est cette capacité visuelle limitée qui a rendu possible la télévision : les variations d'intensité d'un seul point lumineux qui balaye toute la surface de l'écran construisent l'image dans notre œil. Bien avant que cette technique ne fût inventée, le peintre français Claude Mellan afficha sa virtuosité en gravant l'image du Christ à l'aide d'une seule ligne spiralee qui s'enfle et se rétrécit pour indiquer le modelé et le dégradé (fig. 201).

L'excentricité même de ce caprice révèle combien nous apprenons aisément à nous conformer au code et à accepter ses conventions. Nous ne pensons pas un instant que ce peintre se figurait le visage du Christ tracé par une spirale. Contrairement à la formule célèbre, nous distinguons sans mal le médium du message.

Du point de vue de l'information, cette facilité de la distinction peut se révéler plus essentielle encore que la fidélité de reproduction. Nombreux sont les amateurs d'art qui, pour cette raison, déplorent l'emploi croissant des reproductions en couleurs. Une photographie en noir et blanc est considérée comme un codage incomplet. Une photographie en couleurs nous laisse toujours quelque incertitude quant à sa valeur d'information. Il est impossible de séparer le code du contenu.

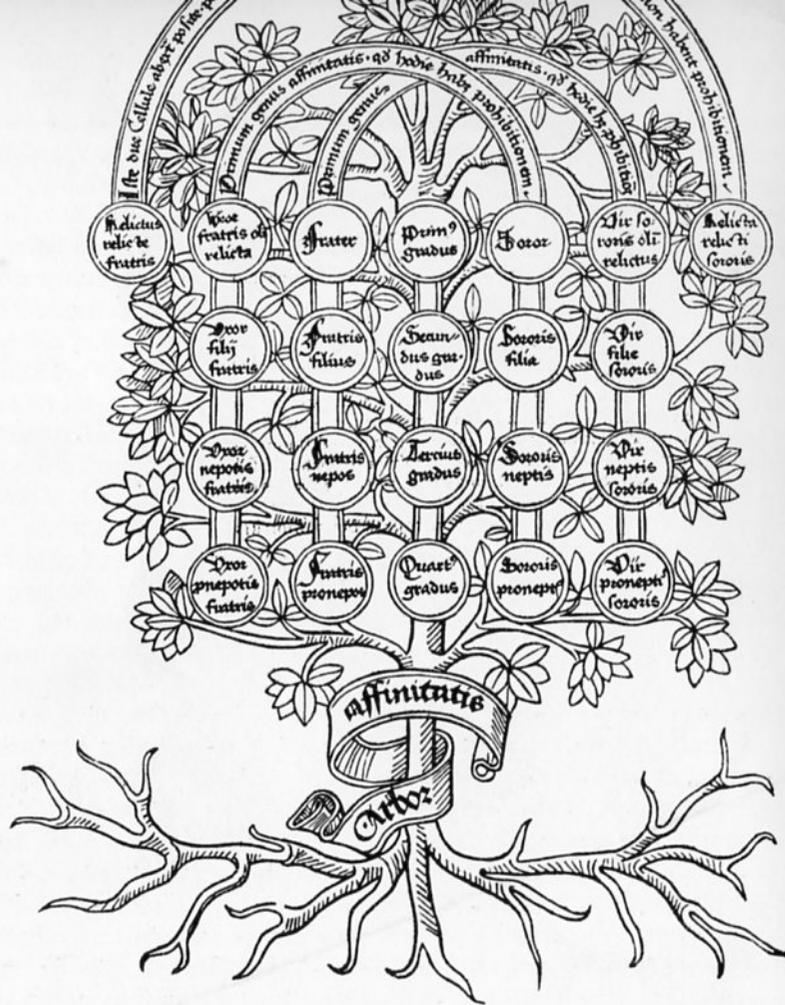
Plus il est facile de séparer le code du contenu, plus nous pouvons être assurés que l'image communique un type d'information particulier. Un code sélectif, qui est perçu comme tel, permet à l'auteur de l'image d'éliminer certains types d'information et de coder les seuls traits qui présentent un intérêt pour le destinataire. De là vient qu'une représentation sélective qui indique ses propres critères de sélection informera davantage qu'une réplique. Les dessins anatomiques en donnent un exemple. Une image réaliste d'une dissection non seulement soulèverait une répugnance, mais pourrait aussi fort bien ne pas réussir à montrer les points qu'il faut mettre en lumière. Même aujourd'hui les chirurgiens font parfois appel à des « peintres médicaux » pour enregistrer une information sélective que des photographies en couleurs ne réussiraient pas à communiquer. Les études anatomiques de Léonard de Vinci sont des exemples précoces de la suppression délibérée de certains traits en faveur de la clarté conceptuelle. Nombre d'entre elles sont moins des descriptions que des modèles fonctionnels, l'illustration des conceptions qu'avait Vinci de la structure du corps. Ses dessins de l'eau et des



201. Claude Mellan. *Le Voile de sainte Véronique*. Détail. 1735. Gravure. Londres, British Museum. Photo du musée.

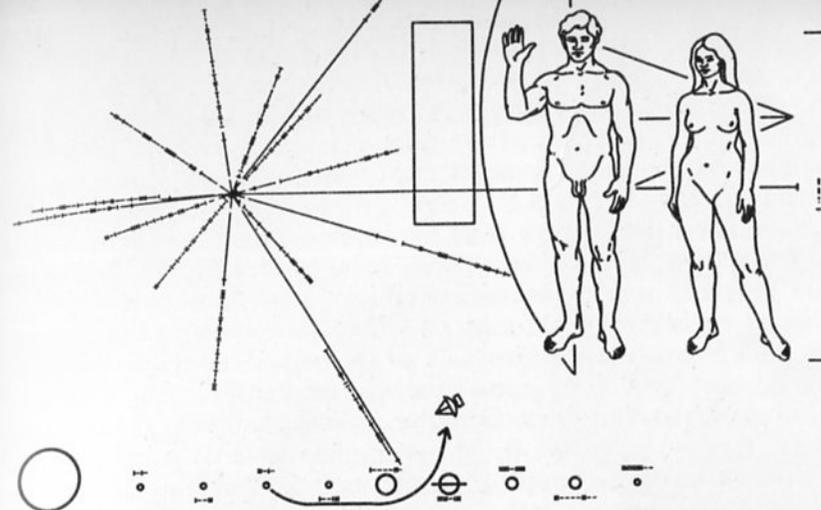
tourbillons se proposent de même comme des évocations des forces en action.

On peut voir dans une telle interprétation un stade intermédiaire entre la représentation et la cartographie schématique, processus dont la valeur pour la communication n'a pas besoin d'être soulignée. Ce qui est propre à la carte, c'est l'ajout d'une clé pour un code qui est uniformisé : il nous est dit à quelles altitudes précises correspondent les courbes de niveau et



202. Arbre généalogique. Gravure sur bois par Johannes Andrei. 1473. New York, Pierpont Morgan Library. Photo de la bibliothèque.

quelle est la nuance de vert qui représente les champs ou les forêts. A côté de ces caractères bien visibles qu'on a dû uniformiser par besoin de clarté, il n'est pas difficile de faire figurer sur la carte des caractéristiques d'un genre différent, comme les frontières politiques, la densité de population ou tout autre information. Le seul élément de représentation spécifique, en pareil cas (ce qu'on appelle également l'*iconicité*), ce sont les contours réels des traits géographiques, encore que ceux-ci soient à leur tour normalisés suivant des règles de transformation précises en vue



203. Plaque illustrée figurant sur le vaisseau spatial Pioneer.

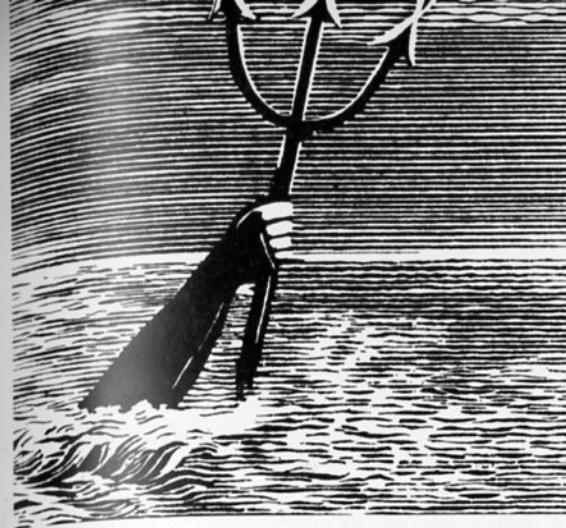
de permettre à une partie du globe d'apparaître sur une carte plane. Il n'y a qu'un mince écart entre l'abstraction d'une carte et un tableau ou un graphique montrant des rapports non visuels à l'origine, mais temporels ou logiques. L'une des plus anciennes de ces cartes de caractère relationnel est l'arbre généalogique. Le tableau de parenté figurait souvent sur les manuscrits médiévaux du droit canon, la légitimité des mariages et les règles de l'héritage reposant en partie sur le degré de parenté (fig. 202). Les généalogistes se sont emparé à leur tour de ce moyen de démonstration visuelle fort pratique. En fait, l'arbre généalogique démontre à la perfection les avantages d'un graphique visuel. Un rapport de parenté qui serait si long à expliquer en paroles qu'on en perdrait le fil (« Elle est la femme du cousin issu de germain de ma belle-mère ») apparaît au premier coup d'œil sur un arbre généalogique. Quel que soit le type de relation — chaîne de commande, organisation d'une corporation, système de classification pour une bibliothèque, ou réseau de corrélations logiques — le graphique étalera toujours sous nos yeux ce qu'une description verbale ne pourrait qu'exposer dans une succession d'énoncés.

En outre, le graphique peut facilement se combiner avec d'autres moyens d'illustration dans des tableaux afin de montrer les images des choses dans leurs dépendances logiques plutôt que spatiales. On a fait aussi des tentatives pour uniformiser les codes de tels tableaux dans la perspective de l'enseignement visuel (notamment Otto et Marie Neurath,

à Vienne, qui cherchèrent, au moyen d'un code visuel de ce genre, à rendre plus vivantes les statistiques). Les lecteurs du *Scientific American* n'ont guère besoin qu'on s'étende davantage sur le rôle de soutien réciproque que jouent le texte et l'image dans l'illustration.

Quant à savoir si l'usage généralisé de ces secours visuels s'est assorti jusqu'alors d'une théorie appropriée, c'est une autre question. Selon des communiqués de presse, la N.A.S.A. a équipé une sonde pour l'exploration lointaine de l'espace d'un message en images « dans le vague espoir qu'il soit intercepté en cours de route par des êtres intelligents et dotés de connaissances scientifiques » (fig. 203). Il est peu probable qu'on ait voulu prendre vraiment au sérieux l'effort qu'on leur demandait, mais pourquoi ne pas essayer? Avant tout, ces êtres devraient être pourvus de « récepteurs », parmi leurs organes sensoriels, qui répondent à la même bande d'ondes électromagnétiques que nos yeux. Même dans ce cas, fort peu probable, il leur serait impossible de comprendre le message. Nous avons vu que l'acte de lire une image ou de recevoir n'importe quel autre message, est subordonné à l'acquisition préalable des possibilités : nous ne pouvons reconnaître que ce que nous connaissons. Même la vue des personnages nus et disgracieux de l'illustration est inséparable dans notre esprit de notre savoir antérieur. Nous savons que les pieds servent à tenir debout, les yeux à voir, et nous projetons cette connaissance sur ces figures qui, sans cette information préalable, ne ressembleraient « à rien sur la terre ». C'est seulement cette information qui nous permet de distinguer le code du message : nous voyons les lignes qu'on a retenues dans les contours et celles qu'on a retenues pour un modelé conventionnel. Il faudrait pardonner à nos braves créatures de l'espace, « dotées de connaissances scientifiques », si elles voyaient dans ces figures des charpentes de fil de fer avec des morceaux et des pièces détachées planant entre elles avec légèreté. Même si elles déchiffraient cet aspect du code, que feraient-elles du bras droit de la femme qui s'effile comme le cou et le bec d'un flamant? Ces êtres sont « dessinés à l'échelle devant le profil du vaisseau spatial », mais si les destinataires sont supposés comprendre le raccourci, ceux-ci devraient aussi voir la perspective et se représenter le vaisseau comme étant bien plus éloigné, ce qui rendrait minuscule l'échelle des mannequins. Quant au fait que « l'homme lève la main droite dans un geste de salut » (la femelle de l'espèce se tenant probablement plus en retrait), un Chinois, non plus qu'un Indien, tout terriens qu'ils sont, ne seraient pas capables d'interpréter correctement ce geste d'après le répertoire de ceux qu'ils connaissent.

Cette représentation d'humains s'accompagne d'un tableau : un motif linéaire, à côté des personnages, représente les 14 pulsars de la Voie lactée ; le but de l'ensemble étant de localiser le soleil de notre univers. Un second dessin (comment vont-ils savoir qu'il ne fait pas partie du même tableau?) « montre la terre et les autres planètes par rapport au



204. Deux exemples de la marque de fabrique pour le gaz de la mer du Nord.

soleil, la course de *Pioneer* à partir de la terre et son virage après Jupiter ». La trajectoire, on le remarquera, est pourvue d'une pointe de flèche indiquant la direction. Il semble avoir échappé aux dessinateurs que c'est un symbole conventionnel inconnu d'une race qui n'a jamais eu l'équivalent des arcs et des flèches.

La flèche appartient à un groupe important de symboles graphiques qui occupent la zone intermédiaire entre l'image visuelle et le signe écrit. N'importe quelle bande dessinée offre des exemples de ces conventions dont l'histoire est encore en grande partie inexplorée. Elles vont des zébrures pseudo-naturalistes signifiant la vitesse, jusqu'au trait en pointillé indiquant la direction du regard, et du ballet hallucinatoire d'étoiles devant les yeux à la suite d'un coup sur la tête, jusqu'à la « bulle » qui contient une image des pensées du personnage ou seulement un point d'interrogation pour suggérer la perplexité. Ce passage de l'image au symbole nous rappelle le fait que l'écriture elle-même s'est élaborée à partir du pictographe, quoique celui-ci soit seulement devenu écriture lorsqu'on l'employa pour changer la parole fugitive en un document durable.

Chacun sait qu'à cet effet, nombre d'anciens systèmes d'écriture tiraient parti à la fois des ressources de l'illustration et du principe du rébus, en se servant d'homophones pour rendre les mots abstraits. Dans

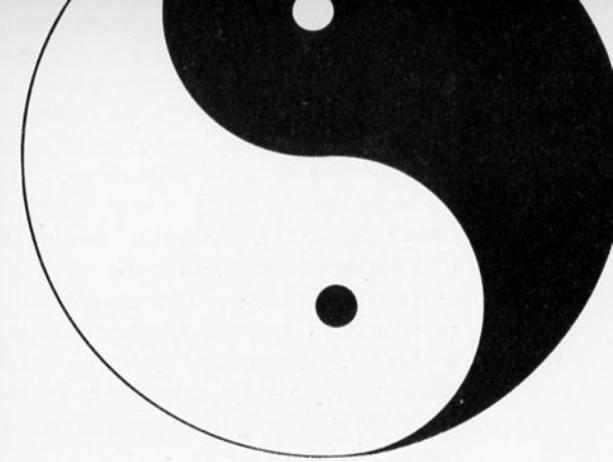
l'Égypte ancienne ainsi qu'en Chine, on combinait habilement ces méthodes pour signifier des sons et faciliter la lecture en classant ceux-ci suivant des catégories conceptuelles. Ainsi le hiéroglyphe du dieu Osiris était-il écrit à la manière d'un rébus, avec l'image d'un trône (*'usr*) et l'image d'un œil (*'iri*) auxquelles s'ajoutait l'image du sceptre divin indiquant le nom d'un dieu (fig. 205). Mais dans toutes les anciennes civilisations, l'écriture ne représente qu'une des formes du symbolisme conventionnel dont il est nécessaire d'avoir appris la signification pour en comprendre le signe.

Non que cet apprentissage doive être un exercice intellectuel. Nous pouvons facilement être mis en état de répondre aux signes comme nous répondons aux images. Les symboles religieux comme la croix ou le lotus, les signes favorables ou néfastes comme le fer à cheval, la tête de mort et les tibias, le drapeau national ou les emblèmes héraldiques comme la bannière étoilée et l'aigle, les insignes des partis, comme le drapeau rouge ou le svastika, destinés à susciter la fidélité ou l'hôstilité — tous ces exemples et bien d'autres encore montrent que le signe conventionnel peut s'assimiler la faculté d'éveil de l'image visuelle.

Peut-être la question reste-t-elle ouverte de savoir dans quelle mesure la faculté d'éveil des symboles fait appel à la signification inconsciente de certaines figures qu'explora Freud et que Jung devait rattacher aux traditions ésotériques du symbolisme dans le mysticisme et l'alchimie. Ce qui est à la portée de l'observation de l'historien, c'est la façon dont le symbole visuel a si souvent séduit ceux qui en attendent une révélation. Ces chercheurs-là ont le sentiment que le symbole à la fois transmet et dissimule plus que ne le fait le véhicule du discours rationnel. L'une des causes de cette impression tenace fut sans nul doute l'aspect schématique du symbole, sa capacité à transmettre des relations avec plus de rapidité et d'efficacité qu'une suite de mots. L'ancien symbole du yin et du yang (fig. 206) témoigne de ce pouvoir et suggère aussi de quelle façon un tel symbole peut devenir un foyer de méditation. Si la familiarité entraîne le dédain, l'étrangeté suscite la crainte et le respect. Un symbole étrange suggère un mystère caché, et si l'on sait qu'il est ancien, on a l'impression qu'il renferme quelque savoir ésotérique trop sacré pour qu'on le révèle aux foules. Le sentiment de mystère qu'inspiraient les anciens hiéroglyphes égyptiens dans les siècles qui suivirent témoigne de cette réaction. On avait oublié le sens de la plupart des hiéroglyphes, mais on se souvenait que le nom d'Osiris s'écrivait avec un œil et un sceptre, ce que l'on interpréta comme signifiant que le dieu symbolisait le soleil. Il suffit au lecteur de regarder une coupure d'un dollar américain pour voir comment les pères fondateurs eurent recours à cette association pour le dessin du grand sceau. Selon l'archéologue anglais Sir John Prestwick, ce dessin exprime en mots et en images les espoirs et les aspirations du Nouveau Monde en la naissance d'une ère nouvelle. *Novus ordo seclorum* fait allusion au retour de l'Age d'or



205. Hiéroglyphe du dieu Osiris.



206. Le symbole du yin et du yang.

prophétisé par Virgile ainsi que l'autre citation latine *Annuit coeptis* : « Il [Dieu] favorisa les débuts. » Mais c'est l'image de la pyramide inachevée s'élevant vers le ciel et l'antique symbole de l'œil suggérant l'œil de la Providence (fig. 208) qui prêtent à l'ensemble du dessin le caractère d'un ancien oracle qui serait sur le point de s'accomplir.

Si intéressante que doive paraître à un historien cette continuité d'un

207. *Le Talon d'Achille*. 1942. Caricature de Vicky.

208. Le Grand Sceau des États-Unis.

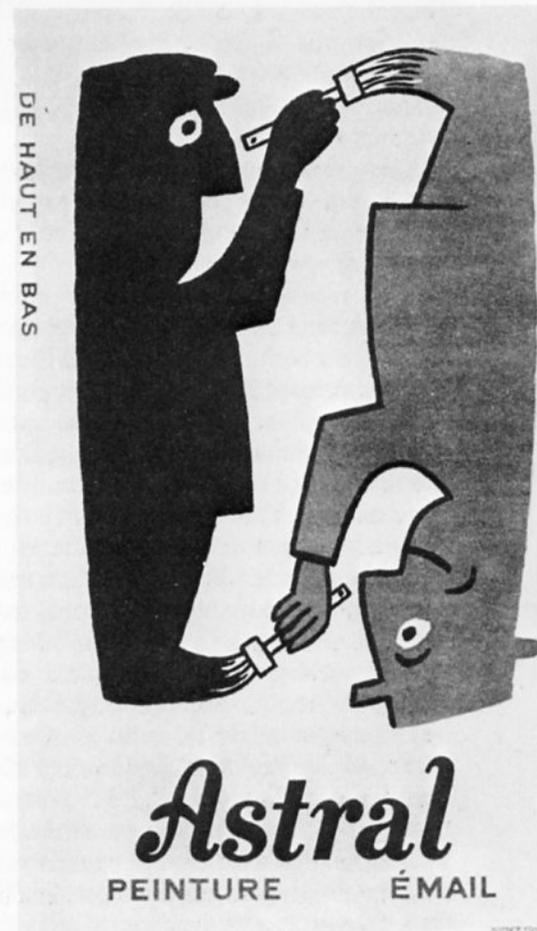


symbole, comme l'œil figurant sur le grand sceau, dont l'origine remonte à plus de 4 000 ans, ce cas est assez exceptionnel. Plus souvent, l'influence du passé s'exerce sur le symbolisme au moyen des récits et sur le savoir traditionnel par le langage. Les dards de Cupidon, les travaux d'Hercule, l'épée de Damoclès ou le talon d'Achille nous viennent de l'Antiquité, le rameau d'olivier et le denier de la veuve de la Bible, les raisins verts et la part du lion des fables d'Esopé, un tigre de papier et perdre la face, de l'Extrême-Orient. Ces allusions ou clichés nous permettent de « couper court à une longue histoire » car nous n'avons pas à en expliciter le sens de bout en bout. Presque chaque récit ou chaque événement qui entrent dans le patrimoine d'une communauté procurent à la langue de nouvelles possibilités de condenser une situation en un mot, que ce soit le terme politique de « Quisling » ou celui, scientifique, de « retombée ». De surcroît, la langue véhicule d'anciennes ou nouvelles figures de rhétorique qu'on qualifie à juste titre d'images : « La dernière heure approche », « Il faut amorcer la pompe », « Il faudrait stabiliser les salaires », « On devrait laisser flotter le dollar ». L'illustration littérale de ces métaphores offre d'immenses possibilités à cette branche particulière des images symboliques qu'est l'art du dessinateur humoristique. Il peut lui aussi condenser un commentaire en quelques images riches de sens en puisant dans le réservoir des figures et des images de la langue. Le dessin d'humour de Vicky montrant l'Italie comme le « talon d'Achille » de Hitler en est un exemple (fig. 207). Comme le calembour réussi qui trouve dans le son d'un mot un sens imprévu mais impératif, la caricature de Vicky nous rappelle que l'Italie a un « talon » et que pourrait-il bien être sinon un talon d'Achille ? Mais même si l'on peut escompter une certaine familiarité avec la forme de l'Italie et avec l'histoire d'Achille, il faudrait sans doute faire un laborieux effort de déchiffrement, trente ans après sa première apparition, pour saisir l'à-propos de cette caricature. S'il est une sorte d'image qui reste muette sans le secours du contexte, de la légende et du code, c'est bien la caricature politique. Ceux qui ne connaissent pas la situation qu'elle évoque en perdront forcément le sel.

Un regard sur le monde des images qui nous environne ne justifie pas la plainte selon laquelle notre civilisation manque d'imagination dans ce domaine. Que nous approuvions ou que nous condamnions le rôle que la publicité en est venue à jouer dans notre société, nous pouvons apprécier l'ingéniosité et la vivacité d'esprit que déploient les artistes publicitaires pour utiliser les anciens symboles et en inventer d'inédits. La marque de fabrique choisie en Angleterre pour le gaz de la mer du Nord (fig. 204) combine intelligemment le trident, ce vieux symbole de Neptune, et l'image d'un brûleur. Il est intéressant de voir que cette idée fut d'abord codée sous forme d'une représentation réaliste pour être ensuite réduite à l'essentiel : ce renforcement du caractère particulier la rendant plus facile et à retenir et à reproduire.



209. Christ trônant et Martyre de saint Laurent, représentés sur le portail central de la cathédrale de Gènes.



210. « Astral Peinture Émail ». Affiche de Raymond Savignac. New York, Museum of Modern Art.

L'analyse faite par Freud de la parenté existant entre le mot d'esprit et le rêve, serait facilement applicable, comme l'a montré Ernst Kris, à la condensation des symboles visuels dans la publicité et la caricature. Lorsque le but recherché est avant tout de retenir l'attention, on emploie la condensation et l'accentuation sélective à la fois pour leur faculté d'éveil et leur effet de surprise. L'image incomplète et l'image inattendue posent à l'intelligence une énigme dont la solution requiert du temps, amuse et reste en mémoire, alors qu'un échantillon prosaïque d'images purement informatives passerait inaperçu ou échapperait à la mémoire (voir fig. 210).

Il pourrait paraître tentant de mettre en parallèle la poésie des images avec l'usage artistique qui est fait des moyens visuels, mais il convient de se souvenir que cette activité qu'on appelle l'art n'a pas constamment visé à des effets purement esthétiques. On observe, même dans le domaine de l'art, des caractères propres à la communication bien qu'ils entrent dans un jeu de rapports plus complexe. Ici encore, c'est la fonction d'éveil de l'image qui fixe le choix du moyen d'expression. L'image vénérée dans son sanctuaire met en jeu des émotions qui participe de cet archétype qu'est l'Être divin. C'est en vain que les prophètes hébreux rappelaient aux fidèles que les idoles païennes n'étaient que pierres et bouts de bois. Le pouvoir de telles images est plus fort que toute considération rationnelle. Rares sont ceux qui peuvent échapper à l'envoûtement qu'exerce une grande image d'un culte dans son cadre.

La force de l'image visuelle enferma l'Église chrétienne dans un dilemme. L'Église redoutait l'idolâtrie, mais hésitait à renoncer à ce moyen de communication qu'est l'image. Ce fut Grégoire le Grand qui prononça sur ce point capital le jugement décisif de la papauté, lorsqu'il écrivit que « les images sont pour les illettrés ce que sont les lettres pour ceux qui savent lire ». Non pas que des images pourraient agir sans l'aide d'un contexte, d'une légende et d'un code, mais l'intérêt de ce mode d'expression, étant donné cette aide, apparaissait évident. Prenez le porche principal de la cathédrale de Gênes (fig. 209) avec sa version traditionnelle du Christ trônant parmi les symboles des quatre évangélistes (dont la source n'est autre que la vision qu'eut Ézéchiel du trône du Seigneur telle que la décrit la Bible). Le relief sculpté qui se trouve au-dessous dira de loin aux fidèles le nom du saint auquel l'église est dédiée. Il représente le martyr de saint Laurent. En dépit de son impressionnante clarté, cette image ne pourrait être lue par quiconque n'est pas familiarisé avec le code, c'est-à-dire le style de la sculpture médiévale. Ce style néglige les proportions entre les personnages parce qu'il utilise l'échelle pour mettre l'accent sur ce qui est important, et il montre chaque objet sous l'angle qui produit le plus d'effet. L'homme nu n'est donc pas un géant planant latéralement devant un gril. Nous devons comprendre qu'il est étendu sur un instrument de torture pendant



211. Michel-Ange. *La Nuit*. 1526-1531. Détail de la tombe de Giuliano de' Medici. Florence, san Lorenzo, chapelle Médicis.

que le souverain ordonne à un bourreau d'attiser les flammes avec un soufflet. L'illettré véritable, bien sûr, était incapable de savoir que le patient n'est pas un malfaiteur mais un saint, symbolisé par l'auréole, ou que les gestes faits par les spectateurs indiquent la compassion.

Toutefois, si l'image était incapable de dire au fidèle une histoire dont il n'avait encore jamais entendu parler, elle était admirablement faite pour lui rappeler les histoires qu'il avait entendu raconter dans les sermons ou les leçons. Une fois que l'histoire de saint Laurent lui était devenue familière, l'image d'un homme avec un gril suffisait à lui rappeler le saint. Seul un changement des fins et des moyens de l'art devait permettre à un grand maître de nous rendre sensibles, en des images chargées d'une grande force d'émotion, l'héroïsme et la souffrance du martyr. De cette façon, les images pouvaient vraiment garder vivant le souvenir des histoires sacrées et légendaires dans l'esprit des profanes, qu'ils sachent lire ou non. But que se fixent toujours les images. Nombreux doivent être ceux qui ont d'abord eu connaissance de ces légendes à travers les images.

Nous n'avons fait qu'effleurer le pouvoir mnémorique de l'image, lequel est certainement applicable à maintes formes de l'art religieux et profane. Les vitraux de Chartres (fig. 196) montrent ce pouvoir qu'a le symbolisme de changer une métaphore en une image facile à retenir, par



212. Dessin de Cem, publié dans *The New Yorker*. © 1961.

l'éclatante illustration qu'ils donnent de la doctrine selon laquelle les apôtres se tiennent sur les épaules des prophètes de l'Ancien Testament. L'immense genre des allégories dans son entier témoigne qu'il est possible de transformer une pensée abstraite en une image. La célèbre statue de Michel-Ange, *La Nuit* (fig. 210), avec ses attributs symboliques de l'étoile, de la chouette, et des pavots somnifères, n'est pas seulement un pictographe d'un concept, mais une évocation poétique des sentiments nocturnes.

On ne put exploiter cette capacité de l'image à fournir le maximum d'information visuelle qu'aux époques où les styles artistiques étaient assez souples et riches pour ce genre de tâche. Quelques grands artistes répondirent aux exigences du portrait naturaliste et des vues fidèles avec une maîtrise consommée, mais le besoin esthétique d'insister dans un sens, pouvait aussi se heurter à ces tâches plus prosaïques. On sentit que le portrait idéalisé ou la caricature révélatrice étaient plus proches de l'art que ne le serait jamais le fac-similé en cire. Et on loua pareillement le paysage romantique, évocateur d'un état d'âme, au détriment de la peinture topographique.

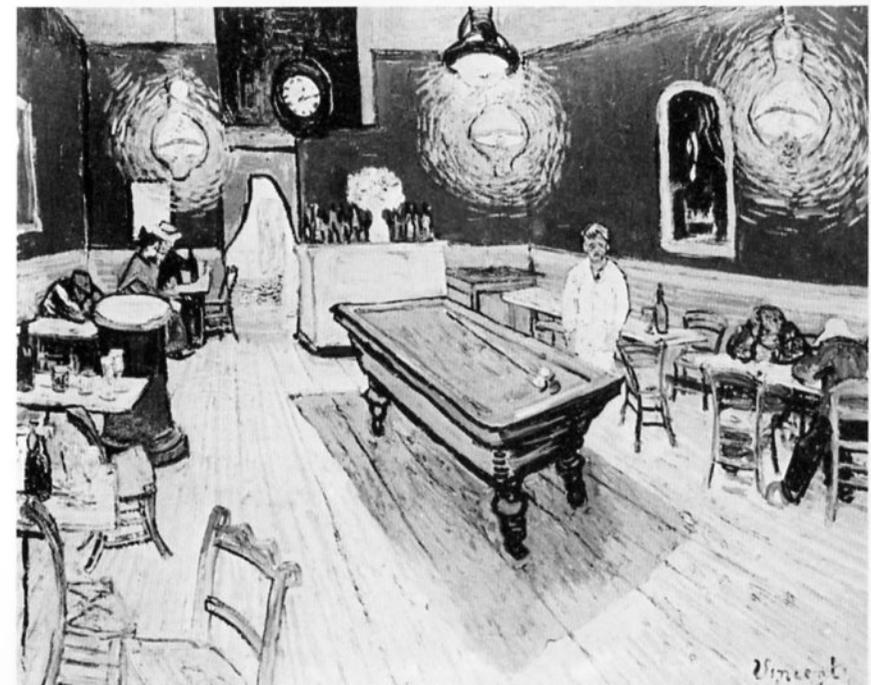
Le contraste séparant la prose de la poésie en matière de création d'images provoqua souvent des conflits entre des artistes et leurs protecteurs. L'aigreur du conflit redoubla lorsque l'autonomie de l'art devint un objet de litige. Ce fut la conception romantique du génie qui mit en particulier l'accent sur le rôle de l'art en tant qu'expression du moi (même si l'apparition de cette formule rebattue est plus récente). C'est précisément ce litige dont il me reste maintenant à débattre, puisque, l'on s'en souviendra, une distinction est établie, dans la théorie de la communication, entre le signe expressif des émotions et l'aspect de



213. Van Gogh. *La Chambre de Van Gogh à Arles*. 1889. Chicago, Art Institute. Photo du musée.

l'éveil ou de la description. Les critiques en vogue qui parlent de l'art en tant que communication sous-entendent souvent que les émotions qui ont donné naissance à l'œuvre d'art sont précisément celles qui sont transmises au spectateur, lequel les ressent à son tour. Plusieurs philosophes et plusieurs artistes ont critiqué cette conception naïve. Mais c'est un

214. Van Gogh. *Le Café de nuit*. 1888. New Haven, Yale University Art Gallery. Photo du musée.



dessin, paru il y a quelques années dans *The New Yorker* qui en a donné la critique la plus concise que je connaisse (fig. 212). La cible qu'il vise est le cadre même où le terme d'expression du moi fut le plus à la mode.

Une petite danseuse croit naïvement qu'elle communique l'idée qu'elle se fait d'une fleur. Mais regardez ce qui, au lieu de cela, vient à l'esprit des spectateurs. Des expériences faites en Allemagne, il y a quelques dizaines d'années par Reinhard Krauss, confirment le scepticisme de cette scène caricaturale. On demanda aux sujets de rendre par le moyen de dessins abstraits quelque émotion ou quelque idée que d'autres personnes devaient deviner. On ne fut pas surpris de découvrir que ce genre de devinette était très aléatoire ! Lorsqu'on donnait aux gens une liste des divers choix possibles, leurs conjectures devenaient meilleures pour s'améliorer progressivement à mesure que se réduisait le nombre d'alternatives qui leur étaient offertes. Il est facile de deviner ce que cherche à traduire un trait donné, s'il faut choisir entre le chagrin ou la joie, une pierre ou l'eau.

De nombreux lecteurs doivent connaître le tableau peint par Van Gogh à Arles, en 1888, montrant son humble chambre à coucher (fig. 213). Il se trouve que c'est une des rares œuvres d'art dont la signification expressive que lui attachait l'artiste nous soit connue. Dans l'admirable correspondance de Van Gogh, trois lettres concernant cette œuvre fixent nettement le sens qu'elle avait à ses yeux. En octobre 1888 il écrit à Gauguin :

« Toujours pour la décoration (de ma maison) j'ai peint [...] ma chambre à coucher avec les meubles de bois blanc que tu connais. Eh bien, cela m'a énormément amusé de faire cet intérieur sans rien dedans, avec une simplicité à la Seurat : avec la peinture posée aplat mais brutalement, la couleur pure, les murs d'un violet pâle...

« Je voulais exprimer un calme absolu avec ces différents tons, vois-tu, où il n'y a pas de blanc sauf dans le miroir avec son encadrement noir... »

Une lettre à son frère Théo confirme son intention et va plus loin dans l'explication :

« J'ai encore les yeux fatigués, mais, enfin j'avais une nouvelle idée en tête... C'est cette fois-ci ma chambre à coucher tout simplement, seulement la couleur doit ici faire la chose et en donnant par sa simplification un style plus grand aux choses, être suggestive ici du repos ou du sommeil en général. Enfin la vue du tableau doit reposer la tête ou plutôt l'imagination... Les murs sont d'un violet pâle, le sol est à carreaux rouges... les portes lilas. Et c'est tout — rien dans cette chambre à volets clos. La carrure des meubles doit maintenant encore exprimer le repos inébranlable... Les om-

bres et ombres portées sont supprimées, c'est coloré à teintes plates et franches comme les crépons. Cela va contraster avec, par exemple, *La Diligence de Tarascon* et *Le Café de nuit*. »

Ceci est une indication importante. A propos du *Café de nuit* (fig. 214), Van Gogh avait écrit qu'il voulait montrer que c'était un endroit où on peut devenir fou. Autrement dit, sa petite chambre était pour lui un havre de paix après la tension du travail et c'est à cause de ce contraste qu'il mit l'accent sur sa tranquillité. L'espèce de simplification qu'il adopta à l'instar de Seurat et de l'estampe japonaise s'opposait clairement dans son esprit à cette touche au graphisme expressif qui était devenue caractéristique de son style. C'est ce qu'il souligne encore dans une autre lettre à son frère. « Plus de pointillés, plus de hachures, rien, des surfaces plates, mais en harmonie. » C'est cette modification de son code que Van Gogh éprouve comme une expression de calme et de tranquillité. Le tableau de la chambre à coucher communique-t-il cette impression ? Aucun des sujets non prévenus que j'ai interrogés n'a découvert cette signification ; pour qu'ils connussent la légende (la chambre à coucher de Van Gogh), il leur manquait encore le contexte et le code. Non pas que ce défaut de compréhension du message soit défavorable à l'artiste ou à son œuvre. Il est seulement défavorable à l'identification de l'art à la communication.