

Anthony Wall
Université de Calgary

Langages en dialogue dans trois images

On dit souvent aujourd'hui, parfois un peu abusivement, qu'une image est capable de parler. En revanche, jusqu'au XVIII^e siècle, il était assez naturel de dire que les meilleurs portraits ressemblaient tellement à leur modèle humain qu'on avait l'impression qu'il ne leur manquait que la parole¹. Sans doute peut-on pourtant montrer que, dès la Renaissance, les images, ou du moins trois d'entre elles, étaient capables d'entrer

¹ Le salonier du XVIII^e siècle Étienne de La Font de Saint-Yenne résume, avec son ironie habituelle, plusieurs siècles de réflexions sur l'art du portrait lorsqu'il parle, dans ses textes critiques, de portraits métaphoriques (qui faisaient rage au Siècle des Lumières), portraits « déguisés » de personnes qui se faisaient peindre en Diane, en Hercule, en Hébé ou en Flore : à ces tableaux, dit-il, « rien ne manque que la parole ». Mais la parole qui manque ici n'est pas celle qu'on pourrait le croire, car si on voulait que le personnage peint se mette à parler, ce serait avant tout pour qu'il nous explique « qui » il est, car sinon, on ne saurait le reconnaître derrière une telle apparence métamorphosée. (Étienne de La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Étienne Jollet [éd.], Paris, École Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 53.) Pour une discussion du *topos* du portrait à qui « il ne manque que la parole », souvent utilisé d'ailleurs par Giorgio Vasari dans ses célèbres *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani* (1550), voir Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998, p.75-87.

Anthony Wall, « Langages en dialogue dans trois images », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 63-86.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

en dialogue et de susciter du dialogue. Nous regarderons deux *Annonciations* peintes et un portrait gravé qui exemplifient diverses manifestations d'une même pulsion anthropologique : celle qui pousse les hommes à faire, à partir de leurs images, du langage en action.

Les stéréotypes que nous venons de relever à propos d'images parlantes manifestent quelque confusion. Ils évoquent deux types de parole comme n'en faisant qu'un : un premier voudrait qu'une image produise seulement des mots isolés, sans qu'un contexte ne les englobe pour les lier les uns aux autres; un second concerne le dialogue qu'une image serait « presque » capable d'engager avec nous, à tel point qu'on se demande si ce n'est pas là le propre d'une image qui se veut artistique. Le présent texte se donne pour but de mettre à l'épreuve l'idée selon laquelle on pourrait dire d'une image, surtout d'une image à prétention esthétique, qu'elle peut provoquer un dialogue, c'est-à-dire non seulement une simple combinaison de mots, mais des sens exprimés qui relie des êtres humains. Si la discussion que nous proposons implique à plusieurs reprises des interprétations métaphoriques de la phrase « les images font dialogue », on n'en terminera pas moins sur quelques interprétations plutôt littérales de la même phrase.

Figures anachroniques de l'énonciation

Commençons par une image qui montre un dialogue en train de se faire, qui le décompose en ses parties constituantes et qui propose quelques clefs indispensables pour mieux comprendre le type particulier de dialogue qu'est une annonce² : nous regarderons une étonnante détrempe sur bois, l'*Annonciation* de Benedetto Bonfigli (exposée à la Galleria Nazionale dell'Umbria à Pérouse), qu'exploite Louis Marin

² Voir à ce propos Marie-Dominique Popelard, *Moi Gabriel, vous Marie. L'Annonciation : une relation visible*, Paris, Bréal, coll. « Langages & Co », 2002.

ANTHONY WALL

dans son livre *Opacité de la peinture*³. Sur la jaquette de la nouvelle édition, et aussi sur une des planches en couleur contenues dans le livre même, l'étude de Marin donne à voir deux reproductions de l'œuvre que Bonfigli a peinte vers 1450 (Figure 1).



Figure 1. Benedetto Bonfigli, *Annonciation*, détrempe sur bois, 200 cm x 227 cm, vers 1450-1453, propriété de la Galleria Nazionale dell'Umbria, Pérouse. *Per gentile concessione della Soprintendenza BAPPSAE dell'Umbria – Perugia (Italie)*.

³ Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006 [1989].

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Cette *Annonciation* sera emblématique du type d'analyse que Marin effectuera d'autres représentations picturales : d'abord, elle fait voir son statut d'emblème puisque l'*Annonciation* en question permet à Marin, dans plusieurs paragraphes-clefs de son livre, d'insister sur l'étrange figure apparaissant au milieu de l'espace dialogique de Gabriel et de Marie, qui représente saint Luc en compagnie de son taureau. Bonfigli montre un saint Luc écrivant l'épisode évangélique qui est en train de se dérouler entre Gabriel et Marie : ce faisant, il crée un anachronisme délicieux, car logiquement, l'épisode peint a dû se produire bien avant l'acte d'écrire que nous voyons. Et nous voyons que Luc est loin d'avoir terminé son travail d'écriture : écrivant pour l'instant sur un grand rouleau de papier – tellement long qu'il drape le taureau de sa présence envahissante et cache une bonne partie du corps bovin –, nous sentons que ce qu'il écrit maintenant devant nous de façon provisoire, comme un brouillon, devra être retranscrit ensuite dans le livre aux pages blanches qu'il tient sur son genou gauche. En effet, le temps de l'écriture est bien plus long que celui de l'échange oral. L'*Annonciation* de Bonfigli met en scène non seulement le dialogue entre Gabriel et Marie, mais aussi celui, d'une tout autre nature, entre les protagonistes de la scène et saint Luc, leur premier témoin présent/absent. Et il y a aussi celui, d'une autre nature encore, entre saint Luc le témoin et tous ceux et celles qui liront par la suite ce qu'il n'a pas encore fini d'écrire.

Pour Marin, cette double figure interruptrice (l'évangéliste et le taureau au centre du tableau) souligne visuellement l'*énonciation* en cours dans l'*Annonciation* de Bonfigli, c'est-à-dire qu'en se plaçant au centre de l'échange verbal entre Marie et Gabriel elle rend visible, de façon unique, l'acte de dire l'événement dialogué plutôt qu'elle ne se focalise sur le contenu précis de ce qui est dit (ni sur les mots échangés par l'Ange et la Vierge, ni sur les mots exacts que Luc est en train d'écrire au fur et à mesure que la scène de l'*Annonciation* se déroule en stéréophonie à sa gauche et à sa droite). Cet

ANTHONY WALL

attire de l'œil vers le dire de la scène s'effectue par le fait que Luc et le taureau s'imposent visuellement, pour ne pas dire physiquement, dans l'espace intermédiaire qui est censé lier les deux protagonistes habituels d'une *Annonciation*, l'ange et Marie, en les séparant. Car ici, l'interruption effectuée par l'acte d'écrire sépare les deux protagonistes, comme si l'annonce de Gabriel à Marie ne pouvait avoir lieu, et ne pouvait même pas atteindre Marie, sans l'intervention évangélique de saint Luc, qui sert ainsi de truchement indispensable pour la circulation de la Bonne Nouvelle. Par sa présence physique, il double la médiation langagière : à la parole de Gabriel s'ajoute son écriture. De plus, par son écriture deux fois engagée, saint Luc redouble, sans s'y substituer, la médiation orale qu'effectue au même moment l'ange Gabriel.

Remarquons ensuite que Louis Marin n'insiste pas sur l'anachronisme de la scène peinte : Luc est en train d'écrire ce que représente l'image dans laquelle il est inséré; ce faisant, il déplace la scène d'annonciation en arrière-plan. Dans la détrempe, la parole évangélique est rendue comme une scène d'écriture qui complète les paroles orales de Gabriel et de Marie, en indiquant que, sans l'intervention écrite de Luc, leurs paroles n'auraient pas la même efficacité. Ainsi se donne-t-elle à voir comme se produisant dans un hors-lieu et en un hors-temps. Dans son absence chronotopique pleine d'énigmes, elle en viendrait à se présenter comme la cause même de la scène qu'elle décrit.

Bonfigli n'est évidemment pas le seul, parmi les milliers d'artistes ayant choisi de peindre l'Annonciation, à créer un effet anachronique. Soixante ans plus tard, dans son célèbre retable d'Issenheim (en Alsace), le peintre bavarois Matthias Grünewald aura recours, pour peindre son *Annonciation*, à une contradiction temporelle, moins brutale cependant que celle présentée visuellement par Bonfigli (Figure 2) avec l'interruption créée par la présence inattendue de saint Luc et de son bœuf.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Chez Grünewald, les questions de chronologie sont en effet plus subtiles que chez Bonfigli; le peintre bavarois s'appuie sur une tradition voulant que Marie soit en train de lire et de méditer lors de l'arrivée intempestive de Gabriel, lequel vient soudain, sans s'annoncer, interrompre l'activité solitaire de lecture. Dans l'*Annonciation* d'Issenheim, Grünewald avance vers une réflexion iconique sur le temps; il souligne quelques difficultés reliées au Temps Nouveau qui sera institué par l'Incarnation. Plus particulièrement, il permet de voir quelques-unes des difficultés philosophiques sur la notion de temps lorsqu'il décide quel texte précis Marie sera en train de lire. Elle lira non pas l'Évangile de saint Luc, ainsi qu'aurait peut-être fait un Bonfigli bavarois ou alsacien, mais elle consulte chez lui le livre d'Isaïe (précisément 7, 14-15).

Figure 2. Grünewald, Matthias (Mattis Gothardt Neithardt, dit Matthias Grünewald), *Annonciation*, huile peinture sur bois de tilleul, panneau de gauche de la deuxième prise de vue du retable d'Issenheim, 292 cm x 165cm, vers 1512-1516, propriété du Musée d'Unterlinden, Colmar.



ANTHONY WALL

S'il n'est pas complètement impossible que Marie, de langue maternelle araméenne, sache lire l'hébreu, il faut noter que l'exemplaire qu'elle consulte est rédigé en latin (Figure 3) – et cela, même si la Vulgate de saint Jérôme, que cite textuellement l'image, ne verra le jour que presque 400 ans plus tard.

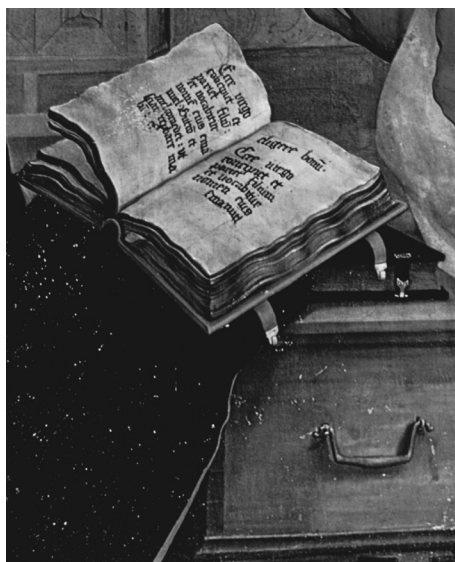


Figure 3. Grünewald, Mathias, *Annonciation* (détail).

L'interruption de la lecture biblique occasionnée par l'arrivée inopinée de Gabriel montre, à la page de gauche du livre qu'elle a peut-être déjà eu le temps de lire, un passage où le prophète Isaïe (on le voit figuré en haut à gauche de la scène peinte, comme s'il était une statue) parle du Messie : « *ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel, butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum*⁴. » Ensuite, dès la deuxième ligne de la page

⁴ « Voici, la jeune fille deviendra enceinte, elle enfantera un fils, et il sera appelé du nom d'Emmanuel. Il mangera du beurre et du miel, jusqu'à ce qu'il sache rejeter le mal et choisir le bien. » (Notre

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

de droite – est-ce à ce moment qu'elle remarque la présence de Gabriel? –, le texte que lit Marie s'interrompt de lui-même et donne une deuxième fois Isaïe, cette fois seulement le verset 14 : « *ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel.* »

Dans le tableau de Bonfigli, le texte de saint Luc était lié à un événement qui interrompait une action devant se dérouler totalement *avant* lui. Marie lisait, mais nous ne savions pas ce qu'elle méditait. En revanche, dans l'image peinte par Grünewald, nous savons très bien ce que Marie lit : elle lit un texte qui la concerne directement – c'est elle la *virgo* dont parle Isaïe –, même si elle ne le sait pas encore en lisant la page de gauche, même s'il va falloir qu'elle reprenne sa lecture après le départ de Gabriel pour le comprendre, en éclairant sa lecture de son dialogue avec lui. L'image du Livre donne à voir autrement l'événement qui est en train de se produire : cet événement interrompt le fil même du discours écrit que Marie était en train de lire et répète la première moitié de la phrase dont elle venait tout juste de prendre connaissance. En relisant cette phrase à nouveaux frais, et nous le faisons avec elle, la répétition ainsi visualisée fait comprendre que le sens de la prophétie d'Isaïe, le mystère de l'Incarnation, est temporellement plus proche de nous que nous n'aurions pu le croire lors de la première lecture.

L'image de Benedetto Bonfigli est emblématique du type d'analyse effectué par Louis Marin en un deuxième sens, sans doute involontaire. On peut en effet discerner une deuxième isotopie qui concerne une omission, pour ne pas dire un oubli, de la part du théoricien de l'image : l'analyse de Marin n'insiste en rien sur le fait que l'image de Bonfigli ne paraît pas parler de l'énonciation iconique en tant que telle; son analyse, riche en suggestions par ailleurs, insiste plutôt sur l'acte (visiblement physique) de l'écriture, elle montre combien Bonfigli semble « iconiser » l'écriture. Mais ce n'est plus l'image de Bonfigli qui

traduction de la Vulgate de saint Jérôme.)

ANTHONY WALL

nous intéresse désormais, c'est plutôt l'omission que commet Marin dans son interprétation de l'image, et son omission devient emblématique de ce que nous voulons, quant à nous, montrer quand nous parlons d'images qui font dialogue : les images, une fois devenues esthétiques parce que réflexives, ne sont pas obligées de ne parler que d'elles-mêmes; elles peuvent aussi parler d'autres types de signes. Et Marin ne le dit pas, pas plus qu'il ne dit que les images peuvent parler d'elles-mêmes littéralement *et* métaphoriquement : les images parlent du dialogue verbal en acte.

L'écriture en cours

Une troisième image, une gravure bien connue d'Albrecht Dürer (Figure 4), peut illustrer cette hypothèse à propos du dialogue écrit comme acte rendu visible. Il semble évident que l'image dont il sera question aura pour mission de parler, non pas d'elle-même et de sa propre énonciation, mais bien plutôt de celle d'un autre type de communication : la communication écrite.



Figure 4.
Dürer, Albrecht,
Erasmus von Rotterdam,
1526, gravure, Bâle,
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
25.1 x 19.7 cm (feuille),
24.7 x 19 cm (planche),
numéro d'inventaire
K.10.153

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

L'image se propose d'analyser à sa façon l'écriture. En ceci semblable à la peinture de Bonfigli dont nous venons de parler, la célèbre gravure, eau-forte exécutée au burin par Dürer en 1526, insistera, avant toute autre chose – et tout en montrant l'humanisme de l'homme Érasme – sur l'acte physique d'écrire. Dans les mots du philosophe-anthropologue Hans Belting : « [Érasme] est représenté en train d'écrire, ce qui explique que son regard ne soit pas tourné vers le spectateur, mais posé sur un texte par l'entremise duquel Érasme communique avec ses lecteurs⁵. »

L'image d'une écriture en cours occupe le premier plan dans le travail d'analyse que propose la communication picturale de Dürer, mais son objet, ce dont elle est aussi emblématique, touche toute une série de questions que nous pouvons relier non pas exactement à l'*énonciation* d'une image, mais plutôt à celle du langage verbal, cette fois présenté sous forme écrite (ce que nous avons relevé à propos de l'*Annonciation* de Bonfigli). L'image gravée de Dürer interroge la reproductibilité du texte et de l'image, depuis la merveilleuse invention de l'imprimerie, et non seulement le statut de la gravure comme illustration possible d'un livre, voire du Livre tout court. Elle pose la question du pouvoir de la communication visuelle, et des mots écrits aussi, ceux qui – ici tout à fait illisibles – se trouvent sur la feuille de papier sur laquelle travaille attentivement Érasme, auxquels se joignent également les deux papiers chiffonnés, visibles à côté de la main gauche du savant (et contenant sans doute des notes personnelles de l'humaniste que nous ne saurions lire), sans parler du livre ouvert, au premier plan, que nul n'a été jusqu'ici capable de lire en détail⁶. Au moins

⁵ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 177.

⁶ Nous faisons largement abstraction, faute de temps et d'espace, de la grandeur impressionnante de cette gravure (haute de 25,1 cm et large de 19,7 cm, dans certaines « versions » encore légèrement plus importante), ainsi que des deux inscriptions, peu motivées sur le plan iconique, qui sont données en langues latine et grecque

ANTHONY WALL

deux modes distincts de l'écrit (produit et production) sont montrés par Dürer dans sa gravure : un premier concerne ce sur quoi travaille l'humaniste en ce moment même – le texte incomplet que nous imaginons à le regarder écrire – et ensuite le spectateur remarque les quelques livres, fermés ou ouverts, se trouvant devant ou à côté d'Érasme. Le savant est peut-être en train de copier les mots du livre ouvert tourné vers lui, lequel, bien que clairement montré, nous n'arrivons pas à lire; mais peut-être aussi est-ce de mémoire qu'il rédige, tant sa mémoire est remplie de livres, non seulement de ceux qui sont montrés dans la gravure, mais également d'autres que nous ne voyons pas. Il s'agirait alors de montrer combien l'écriture est toujours une façon de s'approprier d'autres écrits en les reliant de façon (plus ou moins) inédite. Dans

(et se trouvent dans la « fenêtre » en haut à gauche de la gravure). Pour mémoire, le latin dit « *IMAGO ERASMI ROTERDAMI AB ALBERTO DURERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA* (c'est-à-dire « portrait d'Érasme de Rotterdam, dessiné d'après le modèle vivant par Albrecht Dürer »). Cette première inscription, ayant un caractère purement factuel (ou presque), se fait suivre d'une autre, cette fois rédigée en grec, et de nature nettement plus « subjective ». Elle déclare « *ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΙΞΕΙ* » (*ten kreitto ta suggrammata dixei*), ce qui peut se traduire par « La plus forte image de lui, ses écrits la montreront ». Cette dernière phrase rappelle, cela va sans dire, la fameuse inscription latine (faite la même année) que Dürer place sous un autre portrait, celui qu'il grave de Philippe Melanchton (« Dürer a pu dessiner les traits de Philippe d'une manière vivante, mais sa main savante n'a pu en capter l'esprit »). Les deux inscriptions du portrait d'Érasme sont ensuite accompagnées de l'indication de l'année (c'est-à-dire 1526) et enfin du monogramme formé des lettres « AD », voulant dire « Albrecht Dürer » (non pas « Anno Domini » comme l'ont pu croire certains). On peut dire de ce fameux monogramme qu'il constitue la « signature » mécanisée (équivalant aujourd'hui à une signature électronique) d'un artiste directement concerné par la technologie de l'écriture en plein changement et, par conséquent, de la lecture. Mes remerciements à William Moebius, de l'Université de Massachussets à Amherst, pour son aide précieuse lors de mon déchiffrement ardu du grec.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

chacun des lieux de l'écrit, les mots exacts restent résolument illisibles. C'est en partie parce que l'acte scripturaire (activité subtilement physique) de l'humaniste illustre moins l'écriture comme ensemble de mots qu'on voudrait préserver de l'oubli que l'écriture conçue comme action.

Notre regard ne s'attarde pas ici sur un quelconque écrit fermé, pas plus que sur un acte *quelconque* d'énonciation, mais bien sur un acte précis d'écriture engagé par Érasme en ce moment même, celui que Dürer a choisi de nous montrer. Cette représentation de l'écriture attire notre attention sur l'action d'écrire tout court, et moins sur celle d'écrire *quelque chose*. De même que, pour Bonfigli, les mots du texte définitif, celui de l'Évangile à venir de saint Luc, restent illisibles – dans la mesure, disions-nous, où les pages du livre, ouvert sur un genou de saint Luc, sont littéralement blanches (il écrit non pas *dans* le Livre mais *sur* les rouleaux qui se trouvent dépliés sur ses genoux) –, de même Dürer manifeste un grand intérêt à l'égard des pouvoirs de l'écriture (imprimée comme manuelle) et attire notre attention sur elle.

Le pragmatisme du regard analytique de Dürer se concentre sur la façon de dire quelque chose dans le langage verbal sous une forme précise, en l'occurrence écrite. C'est sans doute aussi en pensant à l'aspect de l'écriture comme acte que Dürer a pu dire de son sujet humain qu'il s'agit bel et bien d'un « modèle vivant » (*viva effigies*). Érasme est vivant dans la mesure justement où il continue à écrire devant nos yeux. L'image qu'en grave Dürer concerne le dire d'une image qui montre ouvertement le faire de l'écriture. Pour montrer les pouvoirs de l'écriture comme acte, Dürer a besoin non seulement d'une image, mais aussi de mots : ceux que l'humaniste écrit, motivés par le sujet de la représentation; ceux aussi, non motivés et écrits dans deux langues classiques, qui produisent une légende cryptée. Sans les mots qu'il montre, son image ne saurait aussi bien décrire le faire de l'écriture. Ce paradoxe apparent, consistant à montrer par l'image ce que seuls les

ANTHONY WALL

mots pourraient montrer d'abord, correspond sans doute à celui de décrire par les mots ce que seule l'image pourrait dire. Les pouvoirs des mots couvrent la dévotion dévolue à l'image comme les pouvoirs des images couvrent la description dévolue aux mots, ici à leur écriture.

Du dialogique dans l'image

Nous cherchons, nous l'avons dit plus haut, à cerner l'idée selon laquelle il existerait un ordre dialogique de l'image. Chez Bonfigli, d'un point de vue métaphorique, on pouvait dire qu'il y avait du dialogue entre l'écrit et l'oral – l'image menait une interrogation sur la question de savoir de quelles manières l'écrit et l'oral peuvent se transformer l'un en l'autre, sur la façon dont l'un se laisserait transposer par l'autre. D'un point de vue moins métaphorique, il y avait également du dialogue entre l'Esprit et Marie, ainsi qu'entre Gabriel et Marie. Mais peut-on dire avec certitude que les dialogues Gabriel-Marie et Esprit-Marie soient « moins » métaphoriques que ceux liant l'acte de l'écriture et celui de production des échanges oraux?

Notre façon d'interroger les trois images évoquées a sans doute présupposé que l'image peut littéralement représenter un dialogue en cours et que c'est en ce sens seul qu'elle peut se dire dialoguante, image parlante en cela. Notre questionnement est plus aigu que la simple question de savoir si les images peuvent « parler ». Selon le point de vue défendu ici, les peintres travailleraient une capacité proprement iconique qui permet à l'image de dire (ou de faire dire) quelque chose *à propos du* langage dialoguant. Nous essayons bel et bien de trouver *du* dialogue dans les images que nous analysons : nous ne nous posons pas seulement la question de savoir s'il y a en elles *des mots* (la réponse est évidente). Répondant de façon négative à une deuxième question, celle de savoir si on peut parler vraiment, c'est-à-dire littéralement, d'images parlantes, Marie-José Mondzain affirme, dans un article fondamental⁷,

⁷ Marie-José Mondzain, « Les images parlantes », Murielle Gagnebin

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

que l'idée même d'une image parlante ne peut être entendue que métaphoriquement, car, dit-elle « ce n'est pas l'image qui parle, mais nous qui leur donnons la parole, nous prenons la parole à la place de l'image pour lui faire dire ce qu'elle ne refusera jamais de dire puisque l'image n'a pas les moyens de refuser⁸ ». Nous prétendons qu'il y a lieu de croire que « parler » peut se faire autrement que par des mots explicites, et que parler peut aussi se faire en faisant parler autrui ou autre chose à sa place⁹. De prime abord – et cela serait conforme au lien étroit qu'établit Mondzain dans ses recherches de nature historico-philosophique entre les théories des images et la pensée visuelle de Dieu –, la seule image imaginable qui parlerait d'elle-même serait celle du Verbe du Christ; dans tous les autres cas, « qui sont les nôtres ici-bas, l'image rompt avec la parole¹⁰ ».

De cette observation d'ordre théologique, Mondzain passe à une réflexion approfondie sur les images de mains humaines datant de plus de trente-deux mille ans, et retrouvées en 1994 dans la grotte de Chauvet (Figure 5). Se servant d'une espèce de métonymie, plutôt que par une métaphore proprement dite, Mondzain imagine le début préhistorique du parler *par* images (non pas l'origine du parler *des* images), le moment presque magique qui s'est produit lorsqu'un homme, ou plutôt plusieurs hommes, décidèrent de « peindre » leurs mains et d'en laisser une trace permanente sur les parois d'une caverne. Cette peinture pariétale aurait été faite par une bouche humaine, ou plutôt par plusieurs bouches, ayant craché des pigments sur la

[éd.], *Les Images parlantes*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2005, p.13-28. Une version amplifiée de cette réflexion se trouve dans Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 11-58.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ Nous renvoyons, pour ces critiques importantes, à Marie-Dominique Popelard, *Moments d'incompréhension*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 122.

¹⁰ Mondzain, *op. cit.*, p. 23.

ANTHONY WALL

paroi en soufflant très fort à l'endroit d'une main posée par un homme debout près de la paroi.



Figure 5. Anonyme, *Une main de Chauvet*, peinture pariétale négative (contour au pochoir obtenu en pulvérisant des pigments sur une main plaquée à même la paroi), 23 cm x 23 cm, 30 000 ans avant J.-C., située dans la « Galerie des mains », Grotte Chauvet-Pont-d'Arc, Ardèche, France (découverte en 1994).

La permanence de l'acte expressif se voit par conséquent non seulement sur la paroi rocheuse, mais aussi sur les mains et dans la bouche des artistes. Cette peinture de la main donnerait lieu, pour Mondzain, à une image qui « parlerait » du langage humain en général, et sous toutes ses formes, du langage devenu, peut-être pour la première fois de l'histoire humaine, non seulement symbolique, mais sans doute aussi esthétique :

Ici par l'effet d'un renversement radical nous voyons une image faite de main d'homme, image de la main faite par un souffle d'hommes. L'image de la main produite par le souffle pourrait se nommer *pneumatopoiète* ou bien encore

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

phonopoiète, c'est-à-dire vraiment à l'image de la création dans la Genèse¹¹.

Contrairement à la scène du miroir chez Lacan (cela est plus ou moins explicite dans son texte)¹², Mondzain imagine la naissance du symbolique de l'homme parlant, de l'homme qui se rend conscient de sa capacité d'évoquer son entourage de façon symbolique, non pas juste par imitation. Il fait cela le bras tendu vers la paroi et la main appuyée contre elle, tous deux signalant la distance nécessaire entre une véritable image (*versus* une simple réplique) et ce que l'image aurait pour but de désigner, à savoir l'identité consciente – humaine en cela – non seulement du propriétaire de la main mais aussi de ceux qui souffleront le pigment.

Cette façon de concevoir le début de l'humanité parlante par symboles – et de surcroît par une image de main, image qui ne serait « parlante » que par le biais d'une métaphore – montre à quel point, pour Mondzain, il est impossible de dire d'une image qu'elle est parlante par elle-même. Pour donner l'impression de parler, il faut d'abord lui insuffler, par un acte physique d'expiration bien calculé, tous les « mots » qu'elle ne saura jamais dire toute seule. La thèse selon laquelle toute phrase décrivant une image comme parlante ne peut être interprétée que métaphoriquement ne doit pourtant pas conduire à une interprétation encore plus radicale qui voudrait que toute parole à propos d'images ne saurait être que métaphorique, ce que semble illustrer à merveille (ou de manière catastrophique selon votre goût philosophique) le livre de François Dagognet sur la philosophie de l'image, lui chez qui presque toutes les images traitées relèvent d'interprétations métaphoriques de l'idée d'image¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 89-97.

¹³ François Dagognet, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1989. On

ANTHONY WALL

Il y aurait du « parler » dans l'image de la main de Chauvet, mais ce parler ne relèverait pas vraiment d'elle seule, affirme de façon répétée Mondzain. Encore moins pourrait-on dire, selon elle, qu'il y aurait du dialogue verbal *en elle*. La position anthropologique de Mondzain (ce n'est pas exactement son terrain habituel) s'oppose à celle, aussi anthropologique, de Hans Belting s'interrogeant sur les images « parlantes », non pas à l'époque de la grotte de Chauvet, mais beaucoup plus tard quand, dans la Mésopotamie ancienne, les images commençaient, pour la première fois dans l'histoire humaine, à s'accompagner, de façon assez régulière, de petits textes écrits qui en parlaient. « Les images se servent de ce nouveau médium comme d'un mode d'emploi qui leur permet de s'expliquer¹⁴. » Et non seulement les images *parleraient* ainsi, par une alliance stratégique liant le scriptural à l'iconique, mais ce seraient aussi, dans ces cas précis, des images qui feraient parler l'écriture. Les images parlaient déjà, et c'est à cause de l'écriture que nous parvenons à bien « voir » qu'elles parlaient déjà depuis fort longtemps. Et on pourrait aussi dire d'elles, puisque c'est là un de leurs sujets les plus habituels, que c'est tout l'univers qui se mettra à parler avec elles et par elles – les anciens de la Mésopotamie ayant appris à calculer l'arrivée des éclipses lunaires autant qu'à transmettre un tel savoir par textes et images. Pour que le reste de l'humanité acquière ce savoir, il faudra attendre, en ce qui concerne l'Occident, notre Renaissance, en la personne de Galilée, qui s'intéressera à l'idée de savoir lire en « le livre de l'univers » les signes visuels que l'univers a posés dans le ciel : « Il suffit d'apprendre à le lire, d'intégrer la langue de l'univers, les mathématiques¹⁵ ». Il suffit surtout de comprendre que les

a malheureusement l'impression que la pensée subtile de l'image menée par le philosophe Jacques Rancière tombe sous cette même critique. Voir à ce sujet son livre *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

¹⁴ Belting, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵ Roberto Casati, *La Découverte de l'ombre*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2000, p. 175.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

mots inscrits dans le ciel ne sont pas des signes isolés, mais qu'ils se trouvent dans des mouvements complexes liés les uns aux autres. Pour comprendre le langage des images et pour comprendre le langage *dans* les images, il faut d'abord comprendre qu'il s'agit de signes qui se combinent entre eux et non pas de mots isolés. Et ce sont des mots figurés, non pas en ce qu'ils seraient des figures métaphoriques, mais plutôt au sens de la *figura* comme mouvement, sens développé notamment par Erich Auerbach¹⁶.

Dire et montrer

Nous voilà alors en bonne posture pour reprendre la série de questions que nous posons sur le portrait et sur les réflexions de Marin. Le sémioticien français développe une conception selon laquelle certains signes visuels auraient à la fois, comme une feuille de papier, une face transitive et une autre réflexive, mais, papier magique, les deux faces se donneraient à voir en même temps, tel un Janus. Dans les mots de Marin, une image du genre de Bonfigli montre la scène de l'annonciation et se montre aussi *montrant cette même scène*. Marin se propose d'étudier en détail cette dimension « réflexive » de l'image qui, selon lui, donne à la représentation visuelle (pas seulement esthétique) toute sa saveur. Le signe qui se montre en train de se montrer lui permet de souligner une dimension métalinguistique au sein du signe visuel, dimension qui avait jusqu'alors été plutôt niée. Nous voudrions ici apporter deux précisions à la conception de Marin. Elles seront utiles pour reprendre notre discussion sur les signes visuels qui « parlent » du langage verbal.

Dans un petit livre récent, le philosophe Jacques Morizot reprend un certain nombre des réflexions théoriques de Louis

¹⁶ Ce mouvement est, entre autres, celui qui permet de passer des textes de l'Ancien Testament à ceux du Nouveau. Voir Erich Auerbach, *Figura*, traduit de l'allemand par Marc André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 1993.

Marin au sujet des signes qui se montreraient eux-mêmes en train de montrer. Il reproche à Marin de ne pas décrire de manière assez claire la relation entre la réflexivité sémiotique tout court et celle que l'on pourrait appeler l'autoréflexivité. Ce n'est pas parce que certains signes renvoient à eux-mêmes qu'on pourrait dire d'eux qu'ils ne renvoient pas normalement. Et ce n'est pas non plus parce que certains signes ne renvoient à rien qu'ils deviennent par là autoréflexifs : « Assimiler l'intransitivité à une forme d'auto-référence n'est pas satisfaisant¹⁷ », constate Morizot.

Se montrer montrant serait pour Marin une activité autoréférentielle à laquelle participe le signe visuel dans de multiples œuvres visuelles à prétention esthétique. Sa lecture de nombreuses peintures de l'Annonciation se concentre avant tout sur la capacité de l'Annonciation, en tant que peinture, à montrer le processus d'énonciation picturale au sein même des signes visuels qui la constituent. Morizot y voit une présupposition tacite qu'il conteste, à savoir l'impression selon laquelle l'auto-référence semble vouloir *s'opposer* à la représentation habituelle : « L'auto-référence n'implique pas l'abandon d'un cadre extensionnel, elle souligne seulement la propriété qu'ont certains textes d'entrer dans leur propre champ de désignation¹⁸ ». Comme, poursuit-il, le mot « arbre » dénote les arbres et le mot « mot » dénote les mots, « il se trouve aussi que "mot" est lui-même un mot, ce qui n'a aucune contrepartie directe dans le cas de l'arbre¹⁹. » Cette caractéristique spéciale qu'a le mot « mot », mais que n'a pas le mot « arbre », n'est pas à expliquer à partir de la notion de transitivité du signe, elle se comprend mieux si nous mobilisons les notions wittgensteiniennes du « montrer » et du « dire ». Les outils wittgensteiniens permettent d'imaginer

¹⁷ Jacques Morizot, *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

simultanément « une face théorique » du discours et une « face expérimentale²⁰ ». Ils permettent de postuler qu'il n'y a jamais un pur dire sans un montrer car ce sont là les deux « faces » du même discours s'accompagnant l'une l'autre de manière constante. Les signes visuels qui montreraient leur propre énonciation tout en représentant des signes montrant le langage verbal suscitent chez nous un intérêt tout particulier en ce qu'ils permettent de parler d'une sorte de conversation discursive que le visuel se donnerait pour but de montrer. De telles images contiendraient un parler au présent, elles montreraient une interaction ayant lieu dans le *hic et nunc*.

En évoquant les signes qui montrent l'énonciation picturale en cours, Marin a voulu aborder la fonction métalinguistique des signes visuels. Pour cela, il se voit obligé de contester quelques prémisses à Roman Jakobson dont il estime la vision trop étroite. Alors que la fonction métalinguistique jakobsonienne concernerait avant tout le code, la fonction métalinguistique qui intéresse Marin, celle des images montrant leur propre énonciation, concernerait tout sauf un code parce que l'œuvre esthétique visuelle, dans son unicité, ne relèverait pas d'un code au sens où Jakobson l'entendrait. La métalangue qui intéresse Marin est celle qui lui permet de parler d'un processus, celui des signes *se montrant en train de montrer*.

Dans ses analyses picturales, de nombreuses formes expressives apparaissent, qui sont loin d'être linguistiques. Il évoque non seulement les huiles sur toile, mais aussi l'architecture et l'art des fresques; il souligne mille fois le langage verbal (à la fois oral et écrit) qui se montre dans les exemples qu'il étudie, et postule par la suite que ces signes du verbal peuvent ensuite servir d'instrument pour *montrer* l'énonciation picturale. Mais qu'en est-il de la relation inverse, c'est-à-dire comment concevoir en termes métalinguistiques les exemples de tableaux qui utilisent le visuel pour parler de

²⁰ *Ibid.*, p. 109-110.

ANTHONY WALL

l'énonciation du langage verbal? La fonction métalinguistique dont nous avons besoin devra par conséquent prendre aussi ses « distances » vis-à-vis du métalinguistique de Benveniste. Celui-ci cherche à cerner, par la notion de métalangage, un aspect précis de l'énonciation qui permet de regarder les interlocuteurs ajuster leur tir linguistique en fonction du savoir et de l'ignorance des personnes à qui ils s'adressent : quand ils se rendent compte qu'un terme n'a pas été compris, ils changent de terme; ils peuvent attirer l'attention sur une locution précise, et souligner la façon colorée dont une idée est exprimée. La métalangue leur permet aussi, au besoin, de parler de la situation dynamique dans laquelle ils sont en train de communiquer et de parler de l'insertion de leur communication dans cette situation. Si la métalangue jakobsonienne-benvenistienne est utile pour Marin, c'est en ce qu'elle lui permet d'imaginer un instrument pour parler de la façon dont les signes visuels se montrent. Mais sa fonction métalinguistique nous est moins utile car, essentiellement linguistique, elle semble prouver la supériorité du verbal sur les autres formes d'expression humaine, puisque seul le langage verbal serait, selon cette conception, à même de dire quelque chose de signifiant sur un langage autre que lui-même²¹.

Dans la réflexion que nous avons proposée sur deux *Annonciations* et sur le portrait de Dürer, on regardait des œuvres visuelles qui semblaient éminemment capables de parler de l'énonciation de toutes sortes de signes langagiers, surtout du langage écrit, mais pas seulement lui. Par des

²¹ « Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l'énonciation. De là provient son pouvoir majeur, celui de créer un deuxième niveau d'énonciation, où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiante. C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes. » (Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 65.)

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

moyens spécifiques de la peinture et de la gravure, quelque chose de signifiant a pu être « dit » à propos d'un autre langage. Bonfigli, Grünewald et Dürer montrent le langage verbal dans des situations de dialogue très différentes, suggérant, entre autres, que la communication écrite fonctionne, ne serait-ce que sur le plan social, bien autrement que la communication de vive voix. L'écrit et l'oral fonctionnent aussi différemment selon les rôles d'intermédiaires qu'ils assument. Quant au portrait, la problématique visuelle exposée par Dürer concerne notamment la façon de transmettre par des images de l'écriture l'*effigies viva* d'un homme qu'il admire. Bonfigli s'interroge sur le pouvoir de transmission qu'adopte l'écrit dans le contexte d'un échange verbal. Les réflexions sur le portrait menées par Jean-Christophe Bailly peuvent confirmer notre impression que le portrait sait parler aussi du langage verbal, même s'il faut, pour l'entendre, une écoute affinée, et même si nous devons comprendre que le langage qu'il parle n'est pas *uniquement* celui des mots²².

Des multiples commentaires visuels de Dürer sur la communication écrite ne pourrait-on donc pas dire, par exemple, qu'ils relèvent d'une fonction métalinguistique de la peinture? Nous soutenons que tout langage humain, quelle que soit sa matière signifiante, est susceptible d'endosser une dimension métalinguistique non seulement pour parler de lui-même, mais pour parler aussi d'autres langages. Il y va de l'égalité des divers moyens expressifs de l'humanité et du caractère même de ce qu'il y a d'humain dans la diversité de ses langages. Les capacités qu'ont les *Annonciations* ou un portrait de Dürer de dire quelque chose à propos du langage

²² Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 2005, p. 109. Les propos d'ordre anthropologique et philosophique de Bailly, au sujet des portraits du Fayoum, font un joli pendant à ceux, plus littéraires et « interculturels », de Daniel Castillo-Durante, qui concernent ces mêmes portraits. Voir son très intéressant *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

verbal en diverses situations d'échange montrent combien cette dimension métalinguistique peut être forte. Ce que Daniel Arasse appelle « l'hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel²³ » peut être mobilisé pour notre argumentation : elle donne à l'énonciation picturale une grande puissance explicative par rapport à tous les autres langages qu'elle commente, y compris une puissance de commentaire efficace du verbal. L'hétérotopie sémiotique accorde à l'image, dans sa radicalité matérielle et structurale, une façon inédite de voir le langage verbal en train de fonctionner, une façon qui diffère nécessairement de ce que le verbal pourrait dire de lui-même en se regardant comme dans un miroir. L'hétérogénéité d'Arasse dit d'abord que l'œuvre picturale n'a pas à être *traduite* par le pouvoir métalinguistique du langage verbal et que le langage verbal présent dans « l'image-qui-parle-de-la-conversation » n'a pas à être *traduit* par les images. Elle dit ensuite que le renvoi au langage verbal effectué par l'iconique ne relève pas de l'imitation, mais du commentaire. En opposant au verbal sa propre opacité, l'iconique se protège d'un quelconque langage-commentaire voulant tout récupérer et réduire à néant ce qu'un autre langage que lui aurait à dire d'original, ce qu'un autre langage aurait à dire qui n'est pas nécessairement compréhensible dans un décodage effectué par le verbal.

Un tableau impressionne et on ne sait pas en quoi. On hésite entre sens et non-sens. Au bout d'un certain temps, si l'on reste assez longtemps devant lui, on parvient à balbutier quelques mots. Mais d'où viennent ces mots? L'image semblerait donc capable d'organiser notre mutisme²⁴? Les images auraient-elles le pouvoir de nous faire parler, de nous lancer un appel? Et qu'en est-il des images qui parlent du verbal? Il faudrait conclure.

²³ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 289.

²⁴ Jean-Michel Rey, *Le Tableau et la page*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 48.

LANGAGES EN DIALOGUE DANS TROIS IMAGES

Invitant à « surmonter les obstacles épistémologiques imposés par la discontinuité entre le découpage linguistique et la continuité visuelle des images²⁵ », l'image qui parle du langage des mots, en les montrant, souligne tout l'intérêt qu'il y a à concevoir une « parité langage et image » et à « y voir deux partenaires qui tantôt rivalisent, tantôt s'associent, qui se méfient l'un de l'autre et pourtant collaborent, qui ont besoin de marquer leur distance autant que de la minimiser²⁶ ». Une majeure partie de cette parité doit concerner, nous avons voulu le montrer, la capacité métalinguistique de l'une et de l'autre. La collaboration de partenaires dans une relation paire, celle dont parle Morizot, ressemble fort à la condition de dialogisme décrite par bien des auteurs depuis presque un siècle. Sans doute n'avait-on pas pris l'habitude de la penser ailleurs que dans un système de formes symboliques (selon l'expression d'Ernst Cassirer) nettement attachées au seul langage verbal. J'espère avoir quelque peu contribué ici à montrer que le dialogisme vaut aussi entre les mots et les images.

²⁵ Morizot, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.