

DE LA RAISON À L'ÉMOTION
L'IMAGE COMME LANGAGE
DANS LA TRADITION CHRÉTIENNE

Ralph DEKONINCK

« La menace cathodique », c'est par ce titre que le quotidien belge *Le Soir* ouvrait, mardi 22 mai 2002, un vaste dossier, présenté en plusieurs volets, sur le thème de la « télé pousse-au-crime ». Le journal se voulait ainsi faire l'écho d'une des plus vastes enquêtes longitudinales jamais menées sur le thème de « télévision et violence », enquête dont les résultats ont été publiés dans la revue *Science* du mois de mars 2002¹. Réalisée par l'équipe du Professeur Jeffrey Johnson de la Columbia University, cette étude, conduite de 1975 à 2002 sur un échantillon de 700 familles américaines, semble poser de façon définitive le lien de causalité entre violence télévisuelle et violence réelle. « Ceux qui, à 14 ans, regardent la télévision une heure ou plus par jour sont quatre fois plus susceptibles de commettre plus tard une agression physique que ceux qui regardent moins qu'une heure », écrit Jeffrey Johnson dans les colonnes du *Soir*². « Si on inventait la télévision, avec tout ce qu'on sait aujourd'hui, on y réfléchirait à deux fois », conclut le chercheur américain pour qui c'est le médium lui-même « qui crée une habitude, voire une assuétude »³. Et d'ajouter, en guise de solution, qu'« il ne faut pas mettre l'accent sur une approche punitive,

¹ J. G. JOHNSON et al., « Television Viewing and Aggressive Behavior During Adolescence and Adulthood », *Science*, 295 (2002), p. 2468-2471.

² S. DETAILLE, « La menace cathodique », *Le Soir*, 21 mai 2002, p. 6.

³ *Ibid.*

mais promouvoir d'autres meilleures manières d'employer son temps : l'art, la musique, le sport »⁴.

Les résultats de cette enquête mettent donc pour la énième fois l'image télévisuelle au banc des accusés ; si ce n'est que cette fois la condamnation semble être définitivement prononcée : l'image violente incite indubitablement au crime. La violence qu'elle génère confirmerait donc, plus que jamais, sa nocivité : elle nous détournerait de la réalité, voire, pire, nous ferait confondre réel et fiction⁵, contribuant de la sorte à l'abrutissement généralisé et à l'aliénation collective, les plus pessimistes et alarmistes allant même jusqu'à l'accuser de mener l'Occident à sa perte, en menaçant l'équilibre psychologique des individus et, partant, le tissu social. Rendue responsable non de ce qu'elle commet mais de ce qu'elle pousse à commettre, cette image criminelle — qui aurait perdu la sagesse que lui prête le dicton — est ainsi appelée à comparaître devant le tribunal de la raison et de la morale. Le principal chef d'accusation porte sur le caractère contagieux de la violence iconique : on dénonce son effet paralysant sur le jugement qui favoriserait le passage à l'acte, car si la violence implique le suspens de toute pensée, alors le mutisme de l'image apparaît comme l'instrument privilégié d'un tel suspens, « instrument d'hallucination confusionnelle, de déréalisation duplicative qui prive le spectateur de tout pouvoir judiciaire et distinctif »⁶. Agissant en dehors de toute médiation langagière, l'image exerce, à en croire les disciples de l'École de Francfort, une violence sur les esprits et sur les corps qu'elle modèle à son « image ». Or, la cible privilégiée de cette idole meurtrière serait, dans nos sociétés modernes, l'être sacré par excellence : l'enfant. Celui-ci serait menacé « de profana-

⁴ *Ibid.*

⁵ Cf. les travaux de Jean Baudrillard, qui ont très bien décrit ce renversement platonicien par lequel les images se trouvent « libérées », affranchies de tout original, n'ayant plus d'autre réalité qu'elles-mêmes.

⁶ M.-J. MONDZAIN, « Image, violence et pensée : ouverture de pistes », dans C. ELIACHEFF et al., *L'image et la violence*, Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 1997, p. 29. Du même auteur, voir : *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.

tion par les médias comme, en d'autres temps, les lieux sacrés de la Passion par les infidèles »⁷. Les nouveaux défenseurs de l'orthodoxie en appellent, dès lors, à une sorte de croisade chargée de convertir l'image hérétique à la religion de la raison et de la science, c'est-à-dire de la rendre plus raisonnable et plus sage pour qu'elle donne enfin l'exemple ; les images qui ne se laissent pas soumettre à ce rôle pédagogique doivent, quant à elles, être brisées⁸.

Plus soucieux d'en appeler à une éducation du regard, où se tapit réellement l'idole, qu'à une « rééducation » de l'image — qui n'est à vrai dire ni bonne, ni mauvaise en soi —, les témoins à décharge n'ont de cesse, au contraire, de nous rappeler, en bons aristotéliens, les effets cathartiques de la représentation du mal : au lieu de capitaliser la violence, d'en redoubler l'intensité, l'image la recycle, voire la freine et l'arrête ; la violence de ou dans l'image purge l'imagination de son désir de violence. Cette décharge purificatrice libère les forces, l'énergie passionnelle et pulsionnelle, qu'elle réorganise pour qu'elles deviennent, à leur tour, créatrices en fécondant l'imaginaire. Du domaine de la reproduction fantasmatique, de l'identification primaire et narcissique, on passe ici à celui de la production symbolique, de la distance créatrice, qui fait de l'image un moyen de connaissance plus riche et plus complet que le langage, un véhicule privilégié de la pensée et de la culture, un champ productif de l'art.

Pour l'historien des images, ce procès présente toutes les apparences du déjà vu. Pris entre *mimésis* et *catharsis*, entre, d'une part, le mépris pour une image répressive et dominatrice qui prive de pensée et par là même de liberté, et, d'autre part, la fascination pour une image libératrice et rédemptrice qui donne à penser, les acteurs de cette scène judiciaire ne font que rejouer, souvent inconsciemment, la joute plus que millénaire entre deux manières

⁷ S. TISSERON, *Y a-t-il un pilote dans l'image ? Six propositions pour prévenir les dangers de l'image*, Paris, Aubier, 1998, p. 13.

⁸ Voir sur cette problématique, B. LATOUR — P. WEIBEL, (éds.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

différentes, voire irréconciliables, de penser et de ressentir : celle de l'iconophile et celle de l'iconophobe, polarisation que l'on retrouve à chaque page de l'histoire de la pensée occidentale, parcourue par les questions lancinantes des rapports de l'être à l'apparaître, de la vérité au mensonge, de la réalité à la transcendance.

Plus précisément, on pourrait dire, pour prendre les rédacteurs du journal *Le Soir* au mot, ou plutôt au jeu de mots, que la menace cathodique n'est à bien des égards qu'un lointain avatar d'une menace catholique, celle d'une religion chrétienne qui fit, par le biais de l'Incarnation, le pari de l'image, au risque des dérives idolâtres. L'Église fut, en effet, de tout temps aux prises avec l'épineuse question du statut à accorder à l'image dans la relation des hommes à Dieu, mais aussi des hommes entre eux et avec leur environnement. Faut-il élever l'image au rang du langage, jusqu'à en faire un substitut de l'écriture, voire un moyen de communication bien plus universel, capable de transcender la diversité des langues ? Ou bien doit-on redouter en elle son irréductibilité à toute forme de langage et donc de savoir, qui en fait tout au plus un organe de jouissance esthétique, incapable de communiquer quoi que ce soit, si ce n'est une émotion sensible, pour ne pas dire sensuelle ?

Durant la période médiévale, l'Église, tout particulièrement en Occident, n'a cessé de vouloir ranger l'image sous la catégorie du symbole, afin d'écarter autant que possible tout danger d'idolâtrie, c'est-à-dire de confusion de l'image et du modèle, du signifiant et du signifié. Pour ce faire, il convenait de jeter un voile pudique sur le substrat matériel de l'image, trop susceptible de figer le regard sur sa pure présence sensible, alors qu'elle est censée s'effacer pour laisser le regard transiter vers le modèle, comme le veut la doctrine basiléenne de la *translatio ad prototypum*⁹. De ce

⁹ BASILE LE GRAND, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45, PG 32, col. 149. Destinée, à l'origine, à expliciter les relations du Fils au Père dans la Trinité, cette formule fut adoptée par la théologie de l'image afin de décrire la juste adoration de cette dernière. Voir G.B. LADNER, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *Dumbarton Oaks Papers*, 7

point de vue, il convient de s'arrêter sur ce qui apparaît bien être, pour toute la pensée chrétienne de l'image en Occident, le dogme par excellence justifiant son utilité : il s'agit de la fameuse sentence du Pape Grégoire le Grand énoncée, en l'an 600, dans sa lettre à l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille : « Ce que l'écriture (*scriptura*) apporte à ceux qui savent lire, la peinture (*pictura*) le présente aux illettrés (*idiotis*) qui la regardent, car en elle, les ignorants (*ignorantes*) voient ce qu'ils doivent faire. En elle, peuvent lire ceux qui ne savent pas l'alphabet. D'où vient que la peinture sert de lecture (*lectione*), et en particulier pour les gentils (*gentibus*) »¹⁰.

L'image fait bien ici figure de langage, capable de se substituer au texte sacré pour servir ceux qui n'y ont pas accès, et qui

(1953), p. 3-34. J. WIRTH, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », dans C. DUPEUX, P. JEZLER et J. WIRTH (dir.), *Iconoclisme. Vie et mort de l'image médiévale*, Paris, Somogy, 2001, p. 28.

¹⁰ GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistolae* II, X, 10, PL 77, col. 1128-1129. Pour une édition et traduction complètes de ce texte, voir D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 75-77. Voir également G. LANGE, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie*, Würzburg, 1968, p. 13-38. C.M. CHAZELLE, « Pictures, Books and the Illiterate : Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles », *Word & Image*, 6 (1990), p. 138-153. L. DUGGAN, « Was Art really the "Book of the Illiterate" ? », *Word & Image*, 5 (1989), p. 227-251. J.-Cl. SCHMITT, « Écriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien », dans E. BAUMGARTNER — Ch. MARCHELLO-NIZIA (éds.), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Paris, 1988 (Littérales, IV), p. 119-128 (repris dans J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, p. 97-133). M. CAMILLE, « The Gregorian Definition Revisited : Writing and the Medieval Image », Actes du 6e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), édités par J. BASCHET — J.-Cl. SCHMITT, Paris, 1996 (Cahiers du Léopard d'Or, 5), p. 89-101. R. RECHT, « Une Bible pour illettrés ? Sculpture gothique et "théâtre de mémoire" », *Critique* 586 (1996), p. 188-206. M. GOUGAUD, « Muta prædicatio », *Revue bénédictine*, 42 (1930), p. 168-171. *Testo e immagine nell'alto medioevo*, 2 t., Spolète, 1994 (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, 41).

sont qualifiés d'« idiots »¹¹, terme qu'il ne faut pas comprendre selon son sens péjoratif moderne, mais qui désigne en fait la catégorie des individus n'ayant pas accès à la culture lettrée, apanage du clergé. Le statut de l'image est donc pensé en fonction d'une hiérarchie culturelle implicite qui en fait, non sans condescendance, un simple ersatz de l'Écriture, s'adressant aux âmes simples qui ont besoin de signes tangibles et sensibles pour être instruites et édifiées. Aussi le partage sémiologique entre texte et image se double-t-il d'un partage sociologique entre clercs et laïcs, lettrés et illettrés, répartition elle-même fondée, idéologiquement, sur l'opposition du sacré et du profane, du corps et de l'esprit¹².

La différence de dignité entre l'image et le texte, a fortiori quand ce texte est le texte sacré par excellence, la Bible, ne peut s'expliquer qu'une fois replacée dans le cadre de la culture chrétienne médiévale, laquelle reconnaît dans les Écritures saintes le mode d'accès le plus direct à la connaissance de Dieu, mais tend également à concevoir le monde de la création, seconde voie de la Révélation divine, comme un immense livre tracé par la main de Dieu et dont les créatures sont autant de « caractères »¹³. Dans cette

¹¹ Sur le terme d'*idiota*, voir G. OURY, « Idiota », *Dictionnaire de spiritualité*, t. 7, col. 1242-1248.

¹² Voir les articles : « Écrit/oral » (J. Batany, p. 309-321), « Clers et laïcs » (J.-Cl. Schmitt, p. 214-229), « Corps et âme » (J.-Cl. Schmitt, p. 230-245) du *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous la dir. de J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, Paris, Fayard, 1999.

¹³ Sur la métaphore du *liber naturae*, codifiée essentiellement par les Victorins, et qui connut, au moyen âge, une très large diffusion, voir H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, 1983. E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Pocket, 1991, p. 471-542. « Dieu nous a donné deux livres », écrit, à la fin du XIV^e siècle, le théologien espagnol Raymond Sebond dans sa *Theologia naturalis* (nous citons ici la traduction française proposée par Montaigne en 1581), « celui de l'universel ordre des choses ou de la nature, et celui de la Bible. Cestuy-là nous fut donné premier, et dès l'origine du monde : car chaque créature n'est que comme une lettre, tirée par la main de Dieu [...] Le second livre des saintes Écritures a esté depuis donné à l'homme, et ce au deffault du premier : auquel (ainsi aveuglé comme il estoit) il ne voyait rien. » (R. SEBOND, *La Théologie naturelle*, trad. fr. de Montaigne, Paris, 1581, Préface de l'Autheur [*Œuvres complètes*, Paris, Conrad,

culture de la signifiante généralisée, tout signe — verbal ou figuré — ne fait jamais que renvoyer à d'autres signes, dans un mouvement de fuite indéfinie. Cette quête éperdue du sens est la marque de la condition déchue de l'homme, plongé depuis le péché originel dans la « région de dissemblance », pour reprendre une expression de saint Augustin (*Confessions* VII, 10, 16). Ayant perdu la vision directe de Dieu dont le recouvrement ne lui est promis qu'à la fin des temps, l'homme est condamné à errer dans une forêt de symboles, où, aidé de sa foi, il peut espérer déceler, derrière les apparences trompeuses, quelques vestiges de la révélation primordiale.

Étant donné une telle herméneutique, il n'est pas étonnant que Grégoire le Grand ait pu penser l'image dans les mêmes termes que la Création, comme un livre destiné à enseigner, à travers des symboles, les vérités de la foi. La perception de l'image consiste dès lors, assez logiquement, en un processus de lecture, appelé à traverser les apparences. Certes, il y aurait lieu de s'interroger sur le sens du verbe latin *legere* : désigne-t-il une lecture privée silencieuse ou une lecture publique à voix haute, ce qui semble plus probable dans une culture où l'oralité l'emporte encore sur la scribalité¹⁴ ? Par ailleurs, cette culture est aussi celle qui fait de la mémoire l'une des facultés maîtresses : lire ne consiste bien souvent

1932, t. 9, p. IX-X]. Cité par Y. DELÈGUE, *La perte des mots. Essai sur la naissance de la « littérature » aux XVI^e et XVII^e siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990, p. 20.

¹⁴ M. CAMILLE, « Seeing and Reading : Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy », *Art History*, 8 (1985), p. 26-49. ID., « The Book of Signs : Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination », *Word & Image*, 1 (1985), p. 138-141. ID., « Visual signs of the sacred page : books in the "Bible moralisée" », *Word & Image*, 5 (1989), p. 111-130. M. CURSCHMANN, « Hören—Lesen—Sehen : Buch und Schriftlichkeit im Selbstverständnis der volkssprachlichen Kultur Deutschlands um 1200 », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 106 (1984), p. 218-257. ID., « *Pictura laicorum literatura* ? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse », dans H. KELLER (éd.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter : Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, Munich, 1992, p. 213-229 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 65).

qu'à se rappeler ce que l'on sait déjà. Il en ira donc de même de la lecture de l'image : plutôt que de dispenser un savoir original, elle n'apporte bien souvent qu'un rappel du connu ; c'est du moins ce que défendent ceux pour qui la fonction mnémonique de l'image prime sur sa fonction didactique¹⁵.

Quoi qu'il en soit de ces questions qui engagent à vrai dire tout le problème de la nature langagière ou non discursive du signe iconique et de son accessibilité au plus grand nombre, la réduction, appauvrissante, de l'image au langage était la seule manière de la justifier aux yeux de ses détracteurs qui continuaient à y voir une idole en puissance, et partant une survivance du paganisme. À ce propos, il ne faut pas oublier que Grégoire s'adressait à un évêque iconoclaste qu'il voulait convaincre de l'utilité de l'image, tout en condamnant les travers d'une iconophilie extrême allant jusqu'à confondre le modèle et sa représentation. Autrement dit, il s'agissait d'adopter une doctrine modérée de l'image, renvoyant dos à dos iconoclastes et iconophiles, en vue de tracer une *via media* qui sera, tout au long du moyen âge, la voie royale de l'image comme symbole.

Même si le saint pape n'est pas le premier à avoir proposé un tel parallèle entre écriture et peinture, déjà présent dans la culture gréco-romaine¹⁶, mais aussi chez les Pères grecs¹⁷, il n'en devint pas

¹⁵ Cette double valorisation de l'oralité et de la mémoire suppose l'intervention d'une parole accompagnatrice (sous la forme d'inscriptions dans l'image ou de commentaires donnés oralement) déchiffrant au commun des fidèles le sens des peintures. Voir M. SCHAPIRO, *Les mots et les images*, trad. fr. par P. Alferi, Paris, Macula, 2000. L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, Rome, Einaudi, 2002. M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditations, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. fr. par F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁶ Fort de l'étymologie grecque commune de ces deux médias (*zoôgraphia*, « écriture vivante »), ce parallèle fut fixé par la doctrine horatienne de l'*ut pictura poesis* (*Art poétique*, v. 361-365), comme par la formule attribuée à Simo-nide par Plutarque : « Poesis tacens, pictura loquens » (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c). Pour la postérité moderne de ce parallèle, voir R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. xv^e — xviii^e siècles*, trad. fr. par M. Brock, Paris, Macula, 1991.

moins l'autorité incontournable sur cette question des rapports entre image et langage, compris dans sa dimension tout à la fois scripturale et orale. On retrouve en effet, durant les siècles suivants, l'adage grégorien décliné sous toutes les formes : depuis l'expression de « livre des idiots » jusqu'à celle de « Bible des pauvres », en passant par les formules suivantes : *libri laicorum*, *litteræ laicorum*, *scriptura laicorum*, *codices populorum*, *muta prædicatio*, etc. Passons sur les nuances que ces expressions, se réclamant toutes de l'autorité grégorienne, introduisent par rapport à l'adage originel, et qui témoignent en fait des profondes transformations subies par les conceptions de l'écriture et de la lecture. Il convient, tout au plus, de souligner qu'à l'autre bout du moyen âge, la lecture n'est plus exclusivement un phénomène oral, mais s'impose de plus en plus comme une expérience visuelle silencieuse. Non plus réservée à une élite lettrée, cette expérience devient accessible à une plus grande frange de la société (phénomène renforcé par l'apparition de l'imprimerie), rendant ainsi caduque la partition classique entre laïc-illettré et clerc-lettré.

Cette évolution est concomitante de celle qui voit, et cela essentiellement à partir de la Renaissance, un certain renversement de valeur entre le texte et l'image, né de l'influence conjuguée de l'aristotélisme et du néo-platonisme, qui tous deux redonnent sa première place à la vue, en tant que sens le plus noble et le plus spirituel. Même si ces deux courants philosophiques offrent deux conceptions assez différentes de l'image, ils contribuent ensemble à la revaloriser, le premier en en faisant une étape incontournable sur le chemin de la connaissance (et il faut ici penser au développe-

¹⁷ Grégoire ne fait, à vrai dire, que reprendre, en l'appliquant à un domaine précis de la transmission du message biblique, une équivalence entre l'image et l'écrit déjà posée, dans la tradition chrétienne, par les deux frères Basile le Grand (« Ce que le récit donne à l'oreille, le tableau le révèle silencieusement par imitation ») et Grégoire de Nysse (« L'image est un livre porteur de langage »). Pendant chrétien de l'*ut pictura poesis*, le *liber idiotarum* grégorien établit un parallèle entre parole et image. Cependant, contrairement à l'alliance antique de la poésie et de la peinture — alliance qui joue en faveur de cette dernière —, l'image, dans le cas de la « Bible des illettrés », se retrouve reléguée au rang de simple outil pratique et tactique du faire croire.

ment de l'imagerie scientifique au XVI^e siècle), tandis que le second y voit une voie d'accès privilégiée à la contemplation des plus hautes vérités spirituelles. Qu'elle soit ainsi prise dans sa dimension scientifique ou mystique, l'image s'impose comme la médiation la plus directe et naturelle avec le monde et avec Dieu, alors que les mots, relégués dans l'arbitraire, ne sont plus capables de rendre compte de la réalité. D'ailleurs, la Création n'est plus tant perçue comme un livre divin que comme un tableau signé par le *Deus pictor*, véritable topos de la littérature artistique de la fin du XVI^e siècle¹⁸.

Désormais tout est image, à commencer donc par la création qui « est une boutique de Peintre, où l'on voit des tableaux de toutes les montres », écrit le Père jésuite Claude-François Ménestrier dans son *Art des Emblèmes*, paru en 1662¹⁹. D'autre part, étant donné que l'homme lui-même est « Image de Dieu », il ne fait, à l'instar de son créateur, que créer en images et par images. Toutes ses productions doivent, dès lors, être jugées à l'aune de la peinture, laquelle devient le paradigme de toute forme de représentation : « Tous les arts et toutes les sciences ne travaillent qu'en images, puisque tous les Arts ne sont que des imitations de la nature, et les expressions idéelles des choses que nous connoissons²⁰ ». Si penser, c'est peindre, le langage s'impose à son tour comme « le tableau de nos pensées », et « la langue est le pinceau qui trace cette peinture » dont les couleurs sont les mots²¹, comme l'affirme, en 1675, Bernard Lamy dans son *Art de parler*. Le discours, qu'il

¹⁸ Dieu est, avant tout, un artiste, et c'est donc par l'art que l'homme se rapproche le plus de lui. Plus encore, en rivalisant avec la nature, le peintre s'impose comme l'égal de Dieu. Développé par les théoriciens maniéristes (Gian Paolo Lomazzo et surtout Federico Zuccaro), le topos du *Deus pictor* impose un autre rapport à l'œuvre peinte : la transitivité ne fonctionne désormais plus tant entre la peinture et son modèle qu'entre la peinture et son créateur. De la même façon que la beauté de la création conduit à la louange du Créateur, la beauté d'une peinture entraîne l'admiration du génie de son auteur.

¹⁹ Cl.-Fr. MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, B. Coral, 1662, p. 2.

²⁰ Cl.-Fr. MENESTRIER, *Les Recherches du Blason. Seconde partie, de l'Usage des armoiries*, Paris, Estienne Michallet, 1673, Avertissement, n.p.

²¹ B. LAMY, *De l'Art de parler*, Paris, Pralard, 1675, p. 4.

soit littéraire ou scientifique, est, lui aussi, tenu de faire voir, la plume devant rivaliser avec le pinceau. « On a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint », écrit Fénelon dans son *Adresse à l'Académie*, datant de 1693²².

Ce tout-à-l'image encouragea les rêveries sur la langue originelle, antérieure à la Chute d'Adam et de Babel, de même qu'il sous-tendit tous les projets de constitution d'une langue universelle où l'image présiderait à l'alliance parfaite du signe et de la chose, transcendant de la sorte les différences linguistiques, jugées être à l'origine des conflits religieux et politiques qui font rage en Europe. Dans un tel cadre, l'image apparaît bien comme la forme archétypale de tout langage, puisqu'elle est la langue des origines²³. « Si l'on voulait avec plus de fondement honorer les images de cette prérogative de l'antériorité, écrit le cardinal Paleotti en 1582, sans doute pourrait-on dire que par elles sont représentées directement nos conceptions sans autre médiation, tandis que les lettres ne signifient que des paroles, qui elles-mêmes sont les signes de nos conceptions intérieures [...]. C'est pourquoi on pourrait finalement conclure que les images sont antérieures aux lettres, puisque de deux choses qui en signifient une autre, celle qui signifie immédiatement précède celle qui la montre par médiation, comme savent les doctes »²⁴.

²² FÉNELON, *Adresse à l'Académie*, Paris, 1693. Cité par J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 143.

²³ Nous avons eu l'occasion d'aborder cette question lors de la précédente journée d'études EUxIN (Louvain-la-Neuve, 14 septembre 2001). Nous nous permettons de renvoyer à cet article intitulé : « Entre icône et idole : l'image comme utopie dans l'imaginaire moderne », dans P.-A. DEPROOST — B. COULIE (éd.), *Structures et pouvoirs des imaginaires. L'utopie pour penser et agir en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 73-87.

²⁴ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582, Libro I, cap. V (dans *Scritti d'arte del Cinquecento*, éd. P. Barocchi, Torino, Einaudi, 1978, t. 2, p. 328). Nous citons la traduction de Fr. GRAZIANI, « «La peinture parlante». Ecphrasis et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et

Une telle position explique l'engouement des humanistes pour les emblèmes et les hiéroglyphes, mais aussi pour les écritures figuratives chinoises ou précolombiennes, perçues comme les lointains témoins de cet état originaire de l'humanité. Ces écritures serviront de modèles à la constitution de langages figurés, dont l'une des réalisations les plus abouties est certainement l'*Orbis pictus* du savant tchèque Comenius²⁵. Datant de 1653, ce dictionnaire en images fait du dessin le moyen d'accès à la langue : glosée par des mots de différentes langues, l'image y apparaît comme la réalité même, que chaque idiome traduit à sa façon. C'est l'idée que défendait déjà, au début du XVI^e siècle, dans un tout autre contexte, Léonard de Vinci pour qui « l'œuvre de la peinture est communicable à toutes les générations de l'univers, parce qu'elle est soumise au sens de la vue, et que les choses ne parviennent pas à l'entendement de la même façon par l'ouïe que par la vision. Elle n'a donc pas besoin d'interprètes de diverses langues comme les lettres, et satisfait immédiatement l'espèce humaine, tout comme font les choses produites par la nature »²⁶. Cette idée est reprise près de deux siècles plus tard par Roger de Piles : « Si les poètes ont le choix des langues, dès qu'ils se sont déterminés à quelqu'une de ces langues, il n'y a qu'une nation qui les puisse entendre : et les Peintres ont un langage, lequel, à l'imitation de celui que Dieu donna aux Apôtres, se fait entendre de tous les peuples de la Terre »²⁷.

Cessant d'incarner l'illusion fragile des sens, l'image conquiert la certitude de l'évidence et cela avec d'autant plus de

leur postérité en France au XVII^e siècle », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, 29 (1990), p. 29.

²⁵ J. A. COMENIUS, *Orbis sensualium pictus*, fac-similé de la 3^e éd. londonienne de 1672, Sydney, Sydney University Press, 1967. Voir, entre autres, sur cet auteur : J. E. SADLER, *J.A. Comenius and the Concept of Universal Education*, Londres, Allen & Unwin, 1966.

²⁶ LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, trad. fr. par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 8.

²⁷ ROGER DE PILES, *Cours de Peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708, p. 355. Cité par Yves Delègue, *op. cit.* (n. 13), p. 68.

force qu'elle gagne en réalisme, voire en illusionnisme. Et pourtant, durant la première Renaissance, ce réalisme continue à être sous-tendu par un profond idéalisme. Sous la plume des théoriciens renaissants qui veillent à l'élever au rang des arts libéraux, la peinture se définit comme *cosa mentale*²⁸. Elle repose entièrement sur le principe du *disegno*, compris comme expression de l'idée, c'est-à-dire comme représentation directe des formes intelligibles²⁹. Il s'ensuit que l'image artistique ne s'adresse plus aux ignorants incapables d'en sonder la profondeur intellectuelle, mais est désormais réservée aux initiés. D'où tout le paradoxe de cette langue universelle en réalité seulement compréhensible à un petit nombre, la langue des idiots se transformant en langue des savants.

À mesure que l'on avance dans le XVI^e siècle, les nouveaux iconologues n'en continuent pas moins à vanter l'universalité du langage iconique, mais en mettant, cette fois, l'accent plutôt sur sa nature sensible et ses pouvoirs de séduction que sur sa dimension symbolique et cognitive. La Réforme protestante a paradoxalement encouragé cette évolution dans le Nord de l'Europe. Menée au nom d'un recentrement de la foi sur la Parole divine, sa condamnation explicite des images religieuses, qui visait avant tout l'adoration qui leur était rendue, n'a pas épargné la maxime grégorienne. Ainsi Andreas Karlstadt von Bodenstein, ce virulent polémiste allemand des premiers temps de la Réforme, ne s'interdisait pas de railler le *liber idiotarum* : « Dis-moi, cher Grégoire, qu'est-ce que les laïcs peuvent apprendre de bon avec les images ? Il te faut admettre qu'on n'en apprend rien que souffrance et vanité de la vie charnelle, et qu'elles ne nous conduisent qu'à la chair, car elles ne peu-

²⁸ La sculpture reste trop assujettie à la matière. Voir à ce sujet, G. DIDI-HUBERMAN, « L'image matière : poussière, ordure, saleté, sculpture au XVI^e siècle », *L'Inactuel*, 5 (1996), p. 63-81.

²⁹ Voir E. PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. par H. Joly, Paris, Gallimard/Idées, 1983. G. DIDI-HUBERMAN, « Le *disegno* de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art », *La Part de l'Œil*, 6 (1990), p. 31-51 (repris dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 65-104).

vent aller plus loin »³⁰. L'image, plutôt que d'être ce précieux substitut de l'écrit, se révèle muette par nature et ne peut donc enseigner quoi que ce soit, son sens étant condamné à rester à la surface, à s'arrêter à la matière dont elle est pétrie. Qui plus est, elle est non seulement incapable de vérité, mais naturellement portée à l'erreur. Son action n'est pas simplement nulle, elle est véritablement corruptrice. Aussi le *Liber idiotarum* se retourne-t-il en *liber erroris* : au lieu d'enseigner la vérité, l'image répand le mensonge³¹. Mais cela, soulignons-le, est surtout vrai lorsqu'elle cherche à rendre visible ce qui n'a jamais été vu, à commencer par Dieu, car, pour le reste, son usage est tout à fait licite. Pourtant le plus intransigeant sur cette question, Calvin reconnaît dans l'art de la peinture un don de Dieu, que l'on doit exclusivement consacrer à l'imitation des choses visibles « qu'on ne peint, écrit-il, sans aucune significa-

³⁰ A. KARLSTADT, *Von Abtuhung der Bylder / Und das keyn Betdler unther den Christen seyn soll*, Wittenberg, Nickell Schyrlentz, 1522, fol. Aivr-Bir. Trad. par J. L. KOERNER, « L'image dans la Réforme et les pratiques de la croyance moderne », *Les Cahiers du Mnam*, 66 (1998), p. 97. À la suite de ce passage, Karlstadt donne un exemple : « À partir de l'image du Christ crucifié, tu ne connaîtras que les souffrances du Christ dans sa chair, la façon dont sa tête est penchée, etc. Ceux qui glorifient les images préfèrent enseigner le comment de la crucifixion, plutôt que son pourquoi. Ils enseignent le corps du Christ, sa barbe, ses plaies. Du pouvoir du Christ, ils n'enseignent rien. Et sans le pouvoir du Christ, personne ne peut être sauvé ».

³¹ Dans son *Institution de la Religion Chrestienne*, Calvin dénonce lui aussi la « fiction » du *liber idiotarum* qui semble supposer le mutisme des « docteurs vivants » : « Je say bien que cela est tenu comme un commun proverbe : que les images sont les livres des idiots. S. Grégoire l'a aussi dit, mais l'Esprit de Dieu en a bien prononcé autrement, en l'escole duquel si S. Grégoire eust esté plaine-ment enseigné, il n'eut iamais parlé tel langage. [...] tout ce que les hommes apprennent de Dieu par les images est frivole, et mesme abusif. [...] Mais ie di d'autre part, ce qui est patent et notoire à chacun, qu'ils [les prophètes] condamnent cependant ce que les Papistes tiennent pour maxime infaillible, assavoir que les images servent de livres. [...] toutes figures qu'on fait pour représenter Dieu sont fausses et perverses, et que tous ceux qui pensent cognoistre Dieu par ce moyen sont malheureusement deceuz ». JEAN CALVIN, *Institution de la Religion Chrestienne*, Livre I, chap. XI, édition critique par Jean-Daniel Benoit, Paris, Vrin, 1960, p. 126.

tion [...] pour donner plaisir »³² ; et le Réformateur de citer l'exemple des arbres, des montagnes, des rivières et des personnes, autant de sujets qui relèvent du registre non plus narratif mais descriptif, lequel informa profondément la culture visuelle de la Hollande au XVII^e siècle³³.

D'autres réformateurs plus conciliants, comme Luther, étaient toutefois prêts à reconnaître à l'image une certaine valeur enseignante, pour autant qu'elle soit accompagnée de la parole ou du texte. C'est le point de vue qu'adopteront la majorité des catholiques, avec en tête les jésuites, qui veilleront à purger la pratique des images de ses abus et à en contrôler l'interprétation par une glose textuelle dans le cas de la gravure ou orale dans le cas de la peinture. C'est notamment ce qu'invite à faire le jésuite français Louis Richeome qui reconnaît, en 1597, que « la peinture est plus convenable au menu peuple », à condition qu'elle soit accompagnée d'une « préalable cognoissance donnée de bouche »³⁴. Parole et peinture ne s'excluent donc pas, comme le pensait Calvin : « La parole de Dieu ne forclost pas les Images, ny les Images la parole de Dieu, mais se prestent la main l'une à l'autre; & ne peut on nier qu'il n'y aye plus de force à tous deux ensemble, qu'à l'un des deux separement, & que les Images ne soyent plus convenables pour enseigner le peuple, que les paroles seulement »³⁵. Supprimer les images reviendrait donc à se priver d'un précieux moyen de connaissance des mystères divins. Ainsi, comme l'écrit Paleotti, le peuple aura « toujours un très juste motif de se plaindre que l'usage du livre, à qui veut apprendre en quelque langue que ce soit, soit grecque, hébraïque, arabe, slavone ou indienne, n'étant pas prohibé, à eux seuls fut interdit le langage qu'ils peuvent saisir, c'est-à-dire les peintures, qui à eux servent de livres »³⁶. À la différence

³² *Ibid.*, p. 135.

³³ Voir S. ALPERS, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. fr. par J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

³⁴ L. RICHOME, *Trois Discours pour la Religion Catholique : les Miracles, les Saints, les Images*, A Bordeaux, S. Millanges, 1598 (1^e éd. : 1597), p. 622.

³⁵ *Ibid.*, p. 624-625.

³⁶ G. PALEOTTI, *op. cit.* (n. 24), p. 225.

des doctes plus réceptifs à la « suavité » d'un « grave discours », le « petit peuple » reste plus sensible à l'attrait des images, lesquelles ébranlent plus aisément ses passions. Ce sont donc bien leurs vertus sensibles qui sont ici retenues, l'ignorant étant « plustost tiré par le sens, que par l'esprit, & ne voit si bien les pourfils & couleurs d'un discours bien tissu, comme les traicts & lineamens d'une Image »³⁷.

En laissant une impression plus forte dans l'esprit et dans le cœur, l'éloquence de la peinture en vient même, chez certains auteurs du XVII^e siècle, à dépasser l'éloquence verbale, l'image étant en fait susceptible de toucher un public bien plus large que les seuls *illiterati* de saint Grégoire, comme le pense un autre jésuite français, Antoine Girard, qui écrit en 1653 dans ses *Peintures sacrées* : « Ainsi les Peintures, que les Grecs appellent des Escritures vivantes, ne sont pas seulement les livres des seculiers & des ignorans, mais encore des plus sçavans & des plus religieux personnages, qui avoient que la seule veuë de la representation de quelques histoires les a souvent tellement touchez, qu'ils en ont senty de la devotion, & en ont repandu des larmes [...]. Car [...] la langue parle à l'oreille, mais la Peinture parle à l'œil, & fait bien plus d'impression au cœur que tous les discours de la langue »³⁸. Et de conclure qu'il est faux de dire que « les Peintures devotes ne sont propres que pour le vulgaire & pour les esprits grossiers, qui ne sçauroient s'élever à Dieu, qu'à la faveur des objets sensibles, puisque nous voyons que tout le monde & mesme les hommes les plus spirituels & les plus saints, en peuvent user, en usent souvent en effet, & en tirent de grands avantages »³⁹. Une trentaine d'années plus tard, Ménestrier tient un discours fort semblable : « La Peinture, écrit-il, est depuis longtemps l'Ecole des Sages, et l'estude des Souverains. C'est une parleuse muette, qui s'explique sans mot dire, et une eloquence de montre qui gagne le cœur par les yeux. Ses discours ne l'épuisent point, elle fait des leçons publiques

³⁷ L. RICHOME, *Trois Discours*, op. cit. (n. 34), p. 622.

³⁸ A. GIRARD, *Les Peintures sacrées sur la Bible*, Paris, A. de Sommaville, 1653, préface, n.p.

³⁹ *Ibid.*

sans interrompre son silence et pour estre sans mouvement elle n'est pas moins agissante, ny moins efficace à persuader »⁴⁰.

Du registre de l'instruction, nous sommes donc passés à celui de l'émotion : le choc des images l'emporte sur le poids des mots. L'éloquence muette de la peinture surpasse celle du discours qui n'a plus qu'à l'imiter. Elle parle d'une manière infiniment plus persuasive que tous les discours, se faisant mieux entendre par son silence que les lettres n'y parviennent par la vertu des mots. Par ailleurs, son emprise sur les affects ne la destine plus uniquement aux gens dépourvus d'instruction, mais touche également les plus saintes et doctes personnalités. Elle est en cela un langage universel, non plus au sens où elle incarnerait une langue universelle, celle du livre du monde, mais dans la mesure où elle touche tous les humains au-delà des clivages culturels et linguistiques. C'est là tenir compte de l'éloquence naturelle de l'image, non plus prise dans les rets du langage mais révélée à elle-même et reconnue dans son être propre.

On perçoit à présent un peu mieux comment on a pu glisser d'un assujettissement complet de l'image au langage à une progressive autonomisation du sensible comme expérience universellement partageable. Certes, il aurait fallu mener cette histoire des rapports entre image et langage au-delà du XVII^e siècle pour observer que cette évolution n'est pas linéaire, et que notre culture occidentale n'en continua pas moins à penser l'image en termes linguistiques. Et cela jusqu'à nos jours : qu'il suffise, pour s'en convaincre, de lire les interprétations qui ont été récemment proposées des résultats de l'enquête menée par l'équipe de la Columbia University. Ce qui prouve bien que la nature langagière de l'image n'a cessé d'être problématisée dans la pensée occidentale, laquelle continue à hésiter entre la condamnation de l'image, jugée irréductible à toute forme de langage et donc de savoir, et sa promotion, voire sa glorification, comme moyen le plus efficace d'une communication universelle. En voulant faire un vain partage entre les images qui libèrent et celles qui asservissent, on continue à ne pas comprendre que

⁴⁰ Cl.-Fr. MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, B. Coral, 1662, p. 2.

toute image, quelle qu'elle soit, peut libérer ou asservir, et que ce sont les conditions faites à la pensée face à ces images qui déterminent leur pouvoir de liberté et d'asservissement. Objet ou être bifide, comme nous le rappelle Marie-José Mondzain, l'image se présente sous la forme d'un « oxymore où se jouent, dans le même lieu, nos chances de symbolisation et notre impuissance radicale à maîtriser les effets commotionnels, confusionnels de l'apparition »⁴¹. Entre « l'obturation de la vision par des images qui comblent et ne laissent rien à désirer et le vertige infini du regard qui ne trouve en aucune vision l'objet qui apaise son désir »⁴², continue à se jouer notre rapport au visible pour le pire comme pour le meilleur.

⁴¹ M.-J. MONDZAIN, « Image, violence et pensée : ouverture de pistes », *art. cit.* (n. 6), p. 23.

⁴² *Ibid.*, p. 40.