

Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction

Emmanuel Alloa

I never read, I just look at pictures.
– Andy Warhol

Crois-moi, elle est plus qu'elle ne paraît cette image !
– Ovide¹

En décembre 2013, le musée du Louvre annonce par voie de presse qu'on procédera à une restauration de la *Bethsabée au bain* de Rembrandt. À cause du vieillissement des vernis, explique le communiqué, le chef-d'œuvre aurait perdu en « lisibilité² ». Huit mois plus tard, le tableau est à nouveau exposé. Tout spectateur peut désormais vérifier si la « lisibilité » a bien été rétablie. Cette terminologie n'est-elle pas un peu étrange ? *Stricto sensu*, parler d'une « lisibilité » des images relève bien sûr de l'usurpation. Aucune succession de lettres, pas de mots qu'on enchaîne, et donc pas de « lecture », comme le requiert au contraire tout texte écrit : le langage des images (pour autant qu'une telle chose existe vraiment) ne s'appuie pas sur un ensemble de caractères qui formeraient un alphabet. Les images ne comportent pas de lettres, si ce n'est comme lettres montrées, lorsqu'il s'agit par exemple de jouer sur leur aspect visuel ou leurs particularités typographiques. Pas besoin d'apprendre d'abord un alphabet pour pouvoir regarder une image ; contrairement au texte, qui demeure parfaitement mystérieux s'il est rédigé dans une écriture à laquelle on n'a pas été initiés, l'image se donne du premier coup, sans réserve.

C'est à ce titre qu'on a souvent opposé l'image au texte, et le visible au lisible. Depuis la fameuse comparaison de Grégoire le Grand, ce

¹ Ovide, *Héroïdes* 13, 153 : *Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago* (*Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque, trad. Marcel Prévost, Paris, Belles Lettres, 2002, p. 84).

² Agence France Presse, communiqué, 18 décembre 2013.

pape iconophile de l'Antiquité tardive, les images sont considérées des *biblia pauperum*, des livres pour ceux qui ne savent pas lire : même sans culture de lettré, grâce aux images, il était admis que tout un chacun pouvait immédiatement reconnaître le sens d'une histoire. D'une position par défaut, la caractérisation devient un argument pour l'indépendance des images vis-à-vis du textuel. Dans bien des cas, une image se substitue efficacement à un long discours. (Sans surprise, l'identification de personne dans un papier d'identité substitue la photo à une description physiologique laborieuse.) D'ailleurs, ne considère-t-on pas qu'une bonne image se passe de commentaire, que tout est dit ? [fig. 1] Prenons ce cliché qui, en 1940, était censé faire la promotion des nouvelles techniques médicales. Fini les diagnostics incertains – si la radioscopie est bonne, elle permet de voir immédiatement l'état des poumons. (Un doute : serait-ce autre chose encore que la photo trahit ? Est-ce sur le regard masculin que la photo en dit long ?) Façon de l'image donc, quoi qu'il en soit. Mais si tout est dit, comment fait-elle, l'image, pour qu'il en soit ainsi ? À quoi répond donc cette « diction » de l'image (ou par l'image) ?

Bien que l'idée d'une « lisibilité » des images relève donc de l'usurpation, si l'on prend la lisibilité au sens strict, il faut bien admettre que tout n'est pas clair d'entrée de jeu, dans les images. Même si, à la différence d'une pièce de théâtre, où les personnages sont introduits les uns après les autres, tous les éléments sont déjà là, à la surface matérielle des images, cela ne veut pas dire que tout peut être compris du premier coup d'œil. Au contraire, très souvent, les images exigent de la patience, elles s'invitent dans nos quotidiens, parfois tapageusement, parfois sans tambour ni trompette, mais en tout cas en sollicitant notre attention. Image artistique ou image publicitaire, chef-d'œuvre savamment composé ou photo volée — il faut du temps pour déployer le sens d'une image, comprendre ce qu'elle montre, reconstruire les protocoles de sa dramaturgie.

Dans ce processus, il devient évident qu'on ne regarde pas une image comme on veut. Quand bien même il n'y aurait aucun alphabet imaginal qu'il faudrait maîtriser au préalable avant de pouvoir se risquer à affronter une œuvre rédigée dans cet idiome, la contemplation d'une image n'est pas arbitraire pour autant. Toute image est prise dans un tissage serré de pratiques et de codages qui déterminent d'emblée la place de ses spectateurs, et donc aussi l'horizon de ses lectures potentielles. Quelles sont alors les conditions faisant qu'une



1. Un technicien prenant une radio à rayons X d'une patiente (photographe inconnu), 1940.

image devient intelligible ? L'historien de l'art qui déchiffre le sens d'une allégorie en peinture, la dentiste qui à partir d'une radiographie à rayons X établit si une dent est dévitalisée, le pilote de chasse qui choisit sa cible sur la base d'une caméra thermique — à chaque fois, c'est indéniablement une technique de lecture bien spécifique qui est en jeu, et qui n'est pas donnée à tout le monde. Aux autres, qui n'ont pas acquis ces capacités de lecture, ces images ne diront rien, ou pas grand-chose.

Voilà donc le problème posé : comment ne pas lire ? La question est rhétorique, un peu comme quand Derrida lançait son fameux *Comment ne pas parler* ?³ Mais s'il faut donc lire, encore faut-il se mettre d'accord sur comment lire, et surtout, sur comment il ne faut pas s'y prendre, sous aucun prétexte, si l'on ne veut pas faire violence à un système expressif qui répond si peu à la grammaire et à la syntaxe du langage verbal. Comment lire alors, au risque de l'illisibilité ?

3 Jacques Derrida, « Comment ne pas parler. Dénégations » *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1997, p. 535-595.

1. Les analphabètes de l'avenir

En novembre 1977, le *Nouvel Observateur* publie un article intitulé « Les analphabètes de l'avenir ». [fig. 2] Figurant en ouverture du supplément Spécial Photo, le texte est accompagné d'un daguerréotype anonyme montrant un collectionneur de papillons. S'agit-il d'illustrer le médium photographique, en revenant à sa préhistoire et à la fascination qui se dégage de l'appareil de Daguerre ? Ou bien est-ce pour son sujet que l'image a été choisie, ce collectionneur de papillons avec ses précieuses boîtes remplies de lépidoptères, et qui semble illustrer parfaitement le psychogramme de son auteur ? Car de fait, l'auteur de l'article en question n'est autre que Walter Benjamin. En 1931, encore en pleine République de Weimar, celui-ci avait publié une *Petite histoire de la photographie*. De cette ambitieuse réflexion sur la place historique de la photographie, que l'éditorialiste présente comme un texte capital (« un des plus importants jamais écrits sur la photographie⁴ »), le *Nouvel Observateur* n'a gardé qu'un extrait, auquel on a donné toutefois ce titre significatif : « Les analphabètes de l'avenir ».

Avec ce nouveau titre, la traduction partielle de l'essai de Benjamin a su mettre en relief un élément qui était effectivement crucial, dans l'argumentation de celui-ci, mais encore pour toute l'avant-garde artistique de l'entre-deux-guerres. Vers la fin du texte, on trouve la remarque suivante : « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie⁵. » Cette métaphore est empruntée au grand maître du Bauhaus, le peintre et photographe d'origine hongroise László Moholy-Nagy. En 1928, celui-ci soutenait en effet que les illettrés du futur seraient ceux qui seraient incapables de déchiffrer une photographie⁶. S'il est vrai, comme l'affirme Moholy-Nagy, que la photographie représente la « forme objective de notre temps », et que c'est la configuration

4 *Le Nouvel Observateur*, Spécial Photo 2 (novembre 1977), p. 1. Cf. Walter Benjamin, « Kleine Geschichte der Photographie », *Die Literarische Welt* (1931) (publication en trois livraisons : 1) n° 38, 18 septembre, p. 3-4; 2) n° 39, 25 septembre, p. 3-4 et 3) n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8).

5 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012, p. 58.

6 László Moholy-Nagy, « photographie, mise en forme de la lumière » (1928), *Compositions lumineuses 1922-1943*, cat. d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 195.



2. *Le Nouvel Observateur*, Spécial Photo 2 (novembre 1977).

visuelle qui constitue aujourd'hui la charpente du monde, alors il devient urgent d'apprendre à la déchiffrer.

Dans les années 1920 et 1930, ce thème du déchiffrement des images photographiques est indéniablement une obsession largement partagée. Que l'on pense à Bertolt Brecht, et son projet d'une alphabétisation politique du regard, à la pédagogie visuelle d'Ernst Friedrich, avec son manifeste pacifiste *Guerre à la Guerre !* ou même à Ernst Jünger, avec son atlas *Die veränderte Welt*, auquel il avait donné le sous-titre *Eine Bilderfibel unserer Zeit*, « un abécédaire en images de notre temps » : l'idée d'une alphabétisation par l'image transcende les sensibilités politiques⁷. Comme si, soudain, ce médium

7 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Arche, 2015; Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre ! War Against War! Oorlog an*

photographique auquel on avait reproché, à ses débuts, d'être incapable de toute transfiguration poétique en raison de son aspect littéral, avait perdu de sa limpidité. Mais tandis qu'un auteur comme Ernst Jünger penchait encore vers la possibilité d'un « regard physiognomique » qui parviendrait à une saisie complète à partir des apparences extérieures, à l'opposé, Brecht se méfie de la transparence photographique. Derrière les surfaces, il faut apprendre à décrypter la réalité sous-jacente.

Benjamin se réfère d'ailleurs à Brecht, pour justifier son idée d'une alphanétisation des regards : « La réalité authentique a dérapé dans le fonctionnel », estimait Brecht. « Ce qui complique encore la situation c'est que, moins que jamais, la simple "reproduction de la réalité" ne dit quoi que ce soit. Une photographie des usines Krupp ou de AEG ne fournit presque rien sur ces établissements⁸. » Brecht, qui en avait pris acte, tirait de cela une *poétique*, une légitimité pour créer hors de toute contrainte mimétique [« Il devient donc nécessaire de "construire" quelque chose d'artificiel, de fabriqué »]. D'autres perçurent au contraire le constat de Brecht comme une ultérieure justification, s'il en fallait, de la nécessité d'une *sémiotique*, autrement dit d'un art pour lire les signes et comprendre leur message.

La nécessité de la lecture sémiotique peut s'entendre là aussi de différentes manières. Quand ces psychologues penchés sur le chevet de la modernité, comme Benjamin, Brecht ou encore Kracauer, s'attellent à déchiffrer les symptômes de ce grand corps social, ils poursuivent — du moins en partie — l'entreprise du déchiffrement du « Livre de la Nature ». Ce Livre de la Nature, c'est en quelque sorte l'extension de la signification au-delà du Livre révélé, une sorte de Bible étendue au monde entier : un livre qui, pour Galilée, répond à un alphabet mathématique précis, si bien qu'il s'écrit en triangles, carrés, cercles et autres figures géométriques. À ce livre de la nature,

den Oorlog ! Berlin, Freie Jugend, 1924 [1998] ; Ernst Jünger, *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, éd. Edmund Schulz, Breslau, W.G. Korn, 1933. Sur tout cela, et l'*ABC de la guerre* de Brecht, en particulier, cf. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Minuit, 2009.

⁸ Bertolt Brecht, « Le Procès de l'Opéra de quat'sous. Expérience sociologique » (1930), *Écrits sur la littérature et sur l'art*, Paris, L'Arche, 1970, vol. 1 : *Sur le cinéma*, p. 171.

⁹ *Ibid.*

Hans Blumenberg avait dédié son magnifique ouvrage sur la *Lisibilité du monde*¹⁰. Évidemment, l'idée qu'il faut apprendre à lire ce qui nous entoure n'est pas l'apanage d'une vision théocentrique. Même si le Grand Architecte fait désormais défaut, l'idée même d'un monde artificiellement « construit » n'est finalement pas si incompatible avec une conception plus ancienne : tout se passe comme si le monde était redevenu baroque et illisible, et qu'il fallait réapprendre à pénétrer son sens caché. Ce qui complique ultérieurement les choses, c'est que la signification elle-même s'est démultipliée, et que si chaque construction génère de nouvelles significations, il serait donc vain d'essayer de les unifier. Siegfried Kracauer évoquait cet aspect dans son essai sur *Les Employés* : « Cent reportages sur une usine sont impuissants à restituer la réalité de l'usine, ils sont et restent pour l'éternité cent instantanés de l'usine. La réalité est une construction¹¹. »

On pressent pourquoi le motif de la lecture du visible, tout en s'appuyant sur le modèle du Livre, vient également questionner celui-ci. Si le monde est une profusion de signes artificiels, pourquoi se restreindre à ceux qui sont apparents ? Quelque part, en se généralisant au-delà de ses propres limites, le modèle du Livre risque même de compromettre son autorité. Car après tout, si le monde grouille de signifiants, sans prendre explicitement la forme d'un texte, comment pourrait-on encore se limiter aux seuls livres écrits ? Si la réalité est construite selon d'innombrables systèmes signifiants, ne faut-il pas pluraliser les modes de lecture ?

2. Lire ce qui n'a jamais été écrit

On définit comme dyslexique toute personne qui se focalise sur les signes écrits, fixant leur apparence matérielle, sans parvenir à dépasser ce stade et comprendre le message que ceux-ci transportent. La norme de lecture est ici clairement énoncée : s'arrêter aux apparences, c'est ne pas réellement savoir lire, car la lecture exige un regard traversant, qui ne s'embarrasse plus des caractères visuels des signes. Ce que le bon sens impose, Kierkegaard l'avait

¹⁰ Hans Blumenberg, *Lisibilité du monde*, trad. Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Paris, Cerf, 2007.

¹¹ Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929/1930)*, trad. Claude Orsoni, éd. Nia Perivolaropoulou, Paris, Éd. MSH/Avinus, 2004, p. 29-30.

rappelé au détour d'une méditation sur les différentes formes que peut prendre l'écriture : « Si je lis un livre en ne voyant jamais que les lettres individuelles, je lis fort mal¹². » Les normes d'une bonne (et d'une mauvaise) lecture sont donc bien définies, dans le cas du livre. Mais qu'en est-il des autres formes de lecture ?

Car il faut se souvenir qu'il y a eu de la lecture avant le livre. De la lecture *avant la lettre*, pour ainsi dire. De tout temps, les humains ont pratiqué la lecture, depuis les chasseurs lisant les fientes de leur proie, les prêtres babyloniens scrutant le foie d'un mouton sacrificiel, les astronomes indiens déchiffrant le message des étoiles, les augures romains observant la trajectoire des oiseaux ou encore les Mélanésiens interprétant au petit matin le contenu de leurs rêves. Benjamin évoquait cette lecture dans son essai sur le pouvoir mimétique, et il la décrivait comme une « lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou les danses » (*Dieses Lesen ist das älteste : das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen*¹³).

Ce genre de lecture suppose d'être en situation, et s'oppose à une décontextualisation totale. L'apprentissage d'une telle lecture ne peut pas s'en tenir à l'apprentissage d'un alphabet, mais mobilise un savoir circonstanciel. (On peut penser à la « lécantomancie », autrement dit l'interprétation des formes mouvantes que peut adopter une goutte d'huile à la surface d'une coupelle remplie d'eau.) L'infime renferme une indication sur le Tout et on assiste souvent à un télescopage d'échelles, entre le macroscopique et le microscopique, quand il s'agit de voir l'effet d'analogie entre des événements négligeables et les grands mouvements cosmiques. Dans une cosmologie païenne, les lectures qui établissent donc le lien entre les *astra* et les *monstra*, entre la position des étoiles et les entrailles des animaux. Ou encore, dans un contexte chrétien, la lecture des stigmates, comme traces ultra-corporelles de la transcendance.

Ceux à qui on attribue la capacité de lire ces signes des dieux ou du cosmos jouissent d'une reconnaissance sociale, ou même de privilèges,

12 Søren Kierkegaard, *L'Alternative* [orig. *Aut-aut*, 1843], *Première partie*, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. de l'Otrante, 1970, t. III, p. 66 (trad. modifiée).

13 Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.

mais s'exposent également à des risques considérables, puisque les autres « analphabètes », s'ils ne sont pas en mesure de lire eux-mêmes, peuvent néanmoins vérifier si la lecture se révèle juste. Les sources anciennes fourmillent d'exemples à ce sujet. (Si l'on en croit le témoignage d'Hérodote, les Scythes étaient particulièrement sévères avec leurs sorciers : quand ceux-ci se trompaient dans la lecture des bois de saule, on les attachait sur une carriole avec ces mêmes faisceaux de bois, et on incendia ces derniers jusqu'à ce que mort s'ensuive¹⁴.)

Peu à peu, ces savoirs quittent le cercle restreint des initiés et ces savoirs — la chiromancie (la lecture des mains), la numérologie (la lecture des chiffres) ou l'aéromancie (la lecture des vents) — sont systématisés sous forme de traités et feront désormais l'objet de science. C'est notamment ce que les alchimistes de la Renaissance appelaient les « signatures » (*signaturae*), autrement dit ces marques de la nature qu'il faut apprendre à lire et que Jakob Böhme codifia sous la forme d'une doctrine : la « Signature de toutes choses » (*Signatura rerum*, 1621¹⁵). La Renaissance était friande de ce savoir par analogie, cette lecture attentive à ce que Michel Foucault aimait à appeler le « marmonnement du monde ». Voir dans un spécimen botanique les symptômes de la Providence, ou dans les traces du passé les présages du futur. C'est un rassemblement patient des symptômes, une agrégation de tous ces indices qui ne font pas système et répondent pourtant à un ordonnancement précis, auquel les Renaissants donnèrent le nom de raison : *ratio*, *logos*, comme s'ils s'étaient rappelé que dans le Logos des Grecs, il y avait tout d'abord le *legein*, le « rassemblement », la « reliure » (en allemand, il en va de même : le mot lecture, *Lesen*, veut dire aussi relever, rapporter, agréger).

Ce type de rationalité peut sembler lointain. Et pourtant, les Modernes ne sont pas vraiment en reste. Le XIX^e siècle est hanté par le projet d'une lecture du vivant, d'une identification des « caractères ». Car incontestablement, avant de fournir les éléments de l'alphabet, les caractères (en tant que dérivations du *charaktêr* des Grecs) sont

14 Cf. Hérodote, *Histoires IV*, 68–69. (*L'Enquête. Livres I à IV*, texte présenté, traduit et annoté par A. Barguet, Paris, Gallimard, 1985, p. 387–388.)

15 Au sujet de l'histoire de cette théorie de la signature, cf. Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, trad. Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008.

les « empreintes » de l'individu, sa marque singulière [Théophraste l'aristotélicien compose ainsi un *Traité des caractères*, et au XVII^e siècle, La Bruyère s'en souvient quand il reprend le même titre — *Les Caractères* — pour son essai sur les mœurs]. Mais à l'ère industrielle, ces mêmes savants positivistes, qui se moquaient des chiromanciennes et autres voyantes prétendant savoir lire les lignes de la main, se jetaient à présent tête baissée sur les promesses de la graphologie, autrement dit l'art de décrypter l'écriture d'un individu pour en déduire des traits de personnalité. Après la mode de la « phrénologie » au siècle précédent, dont l'écho se fait encore entendre chez Hegel et qui pensait pouvoir faire dériver de la forme du crâne un savoir sur l'intelligence de l'humain, c'est désormais à la surface même qu'on vise à détecter les prémices du comportement. Parmi les exemples les plus spectaculaires, il y a le projet de Duchenne de Boulogne : en soumettant des cobayes humains à des stimulations électriques au niveau des tempes, il obtient une série d'expressions faciales qu'il enchaînera à la manière d'un alphabet mimique [fig. 3]. Lisibilité du langage corporel donc, par l'intermédiaire de la photographie scientifique. Dans son ouvrage, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, de 1876, Duchenne place d'ailleurs son projet sous l'adage du naturaliste Buffon : « Lorsque l'âme est agitée, la face humaine est un tableau vivant¹⁶. »

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la criminalistique poursuivra ce projet de lecture de l'humain, en lui donnant un infléchissement différent. L'anthropométrie se généralise, et cette fois, il ne s'agit plus d'établir la typologie des passions qui agitent l'être humain, mais d'identifier sans préambule sinon des individualités, en tout cas leurs inclinations potentielles. En Italie, c'est Cesare Lombroso qui formule l'hypothèse que la criminalité est plus développée chez les personnes présentant certaines physionomies, et dans *L'Homme criminel* (1876), il détaille comment déduire le comportement des formes crâniennes. Un peu plus tard, ce sont les méthodes de Francis Galton, en Angleterre, et d'Alphonse Bertillon, en France, qui jettent respectivement les

¹⁶ Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Renouard, 1862, p. 11.



3. Duchenne de Boulogne, *Le Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris, Renouard, 1862, pl. 6.

bases de l'identification des sujets. Dans le visage, on lit le fond de l'âme, dans l'empreinte digitale, qu'on apprend à déchiffrer, on retrouve la signature involontaire des individus. Là où Galton procède plutôt par synthèse — il réalise des photographies dites composites, où par superposition de nombreux portraits, il prétend pouvoir dégager le « type » moyen du criminel —, Bertillon est plus analytique : il dissèque les membres, produit des tables photographiques où les types de fronts, les nez ou les lobes sont soigneusement rangés en ordre de dangerosité. [fig. 4]

Avec l'extension du domaine du lisible, bien au-delà du support du Livre, se pose donc la question impérieuse des grilles de lecture,

et des alphabets potentiels. L'époque classique rêvait encore d'une *characteristica universalis*. À l'orée du XXI^e siècle, à l'annonce du séquençage du génome humain, on a affirmé que la vie est encodée selon un alphabet composé de quatre lettres, qui sont donc littéralement « de base » : adénine, thymine, guanine, cytosine — A, T, G, C — autrement dit le vocabulaire génétique du DNA. Mais les généticiens nous le rappellent : même en connaissant le code, cela ne nous permet pas pour autant de « lire » la vie et d'en comprendre toutes les fonctions. Le généticien se trouve un peu dans la même situation que l'archéologue qui est parvenu à établir l'alphabet d'une langue archaïque (l'étrusque, mettons), mais qui est pourtant incapable de comprendre les vestiges rédigés dans celle-ci, car il manque le contexte qui donnerait un sens aux lettres. Ce genre d'inscription est donc *lisible*, au sens strict du terme, et pourtant, sa lecture est vaine. La lecture engage donc manifestement plus que la simple connaissance du code ; elle exige une compréhension du contexte, de la situation¹⁷.

En élargissant un petit peu le regard, on se rend compte qu'il y a de nombreuses techniques de lecture qui doivent faire abstraction de tout alphabet, parce que celui-ci n'existe pas. Le *modus legendi* dépasse largement ce qui est du domaine de l'écrit, du chiffré ou de l'encodé. Pour commencer, il n'y a pas que les textes qu'on lit, loin de là : on apprend à lire des partitions de musique, une notation chorégraphique, une carte avec des courbes de niveau ou encore une statistique. En outre, on apprend également à lire le mouvement des nuages de pluie, le sens de tel miaulement de chat ou les traces de pas sur le sable mouillé¹⁸. Et bien sûr, on apprend aussi à lire des tableaux.

C'est le fameux regard de l'initié, du connaisseur : lire un tableau, c'est un peu se faire détective, et d'ailleurs, comme l'a bien montré Carlo Ginzburg, la technique d'un Morelli n'est pas si éloignée de celle d'un Sherlock Holmes, quand il remonte le fil des traces et attribue la paternité d'une peinture à tel ou tel artiste, en fonction de sa

17 Cf. les mises au point sur ce problème par Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, t. II : *La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996, notamment p. 68.

18 À propos des multiples techniques de lecture, cf. le dossier *Lisibilité / Lesbarkeit*, sous la dir. de Muriel Pic et Emmanuel Alloa, *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales* 10 (2012) (<https://trivium.revues.org/4119>) ainsi que les indications dans Muriel Pic, « Constellation de la lettre. Sur le concept de lisibilité en France et en Allemagne », in *Po&sie* n° 137-138 (2012), p. 250-265.



4. Album DKV des individus soumis à l'interdiction de séjour, évadés ou recherchés, Paris, préfecture de police, 1906.

manière de peindre d'infimes détails¹⁹. Si le regard du détective permet d'identifier ces singularités, le langage visuel n'est pourtant pas composé à partir de ceux-là, et leur présence échappe d'ailleurs souvent à leurs auteurs. Il s'agit plutôt de marques qui sont rarement laissées à dessein. Les traces involontaires ne résultent d'aucun effort de composition, et en tout cas, elles ne sont pas composées à partir de particules que l'artiste enfilerait les unes après les autres. Inversement, le déchiffrement ne passe pas forcément par une décomposition analytique, si bien qu'on prend peut de risques en affirmant que Kant se trompait, quand il affirmait qu'invariablement, « lorsque nous lisons, nous articulons d'abord les lettres²⁰ ». Au regard d'un tel constat, il faut revenir une fois de plus à l'idée de Benjamin — que celui-ci emprunte lui-même à Hugo von Hofmannsthal — l'idée donc qu'il faut s'instruire pour « lire ce qui n'a jamais été écrit » (*Was nie geschrieben wurde, lesen*²¹).

3. L'image entre lisibilité et illisibilité

Élargissement de la lecture donc, avant et bien au-delà du Livre. Et donc aussi : lecture de tous les signes de la vie moderne, et des visibilités dans l'espace urbain. Benjamin avait déjà pressenti cette ouverture : « L'écriture, écrit-il, qui avait trouvé un asile dans le livre imprimé, où elle menait sa vie indépendante, est impitoyablement traînée dans la rue par les publicités et soumise aux hétéronomies brutales du chaos économique²². » Face à ces impositions, la réponse est sans équivoque : il faut donc réarmer le regard, apprendre à décoder ce qui nous entoure. Face aux instructions véhiculées par la publicité ou l'imagerie sociale, il faudrait donc s'instruire, développer une contre-instruction, une alphabétisation visuelle ; ce que les Anglo-Saxons appellent aussi la *visual literacy*.

19 Carlo Ginzburg, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 218-299.

20 « Wenn wir lesen, so buchstabieren wir zuerst ». (Immanuel Kant, *Philosophische Enzyklopädie* (éd. Friedländer), Akademie-Ausgabe (=AA), vol. 29, p. 24).

21 Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *Œuvres II*, op. cit., p. 363. L'expression originale se trouve chez Hugo von Hofmannsthal, dans sa pièce *Der Tod und der Tod (Le Fou et la Mort)*.

22 Walter Benjamin, *Sens unique*, op. cit., p. 163.

Là encore, l'idée est ancienne. En 1658, Comenius, peut-être le premier grand théoricien de la pédagogie, envisageait un monde illustré par des images, un *Orbis sensualium pictus*, qui permettrait de s'alphabétiser grâce à un ABC visuel. Aujourd'hui, on parlerait sans doute de « compétence visuelle ». Dans la tradition d'Aby Warburg, et du cercle lié à sa bibliothèque de Hambourg — la fameuse *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* — on trouve également une insistance sur des arrangements formels qui permettent de faire émerger une intelligibilité nouvelle. Edgar Wind soulignait que « notre œil voit comme notre esprit lit²³ ». Cela concerne les grands chefs-d'œuvre de l'art occidental, souvent composés dans un langage allégorique, mais aussi dans d'autres idiomes, plus « vernaculaires ». On apprendra à lire non seulement les tableaux peints, mais aussi le langage visuel des timbres-poste, des affiches politiques ou des annonces publicitaires. (Warburg lui-même ira plus loin encore : pour faire circuler ses idées au-delà du cercle de ses lecteurs et auditeurs, en 1926, il conçut, à l'aide d'un artiste, un projet de timbre pour les Postes wilhelmiennes qui devait exprimer le triomphe du pacifisme et des idées sur les forces obscurantistes). [fig. 5]

Mais le grand moment du paradigme « lectoral » viendra un peu plus tard, dans les années 1960 et 1970, au moment où la sémiotique s'impose comme méthode critique. Tout comme Roland Barthes voulait que l'on « lise » un meuble, un châssis de voiture ou une collection de prêt-à-porter, il faudra aussi apprendre à lire les images. De même que les philologues alexandrins avaient développé des méthodes pour « lire » les mythes grecs, et les traiter comme des textes parmi d'autres, il s'agit à présent de déchiffrer les *Mythologies* contemporaines, toujours, bien sûr, avec une promesse d'émancipation. La fureur du décodage s'empare des sciences sociales, pour mettre au jour les messages subliminaux renfermés dans les artefacts de tout type, visuels notamment. On pourra alors indifféremment analyser la structure des films hollywoodiens (Christian Metz), des BD de superhéros (Umberto Eco) ou encore des publicités de pâtes italiennes (Barthes). Les outils sémiotiques ont été, du moins en partie, recoupés avec la méthode de l'analyse iconologique proposée par

23 Edgar Wind, « La peur du savoir », *Art et anarchie*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 90.