

# Du texte à l'image: l'autonomie du sens en question

Johann Michel

## Résumé

Le cœur de l'herméneutique textuelle de Paul Ricoeur se cristallise autour de la notion d'autonomisation et de fixation du discours, par contraste par la parole vive prise dans l'événement du dialogue interhumain. L'autonomisation du texte a des implications directes sur le plan méthodologique dans la mesure où il permet une objectivation et une explication de ses logiques internes de significations. Si Ricoeur a peu écrit sur la peinture, est-il possible de transposer à l'image picturale ce qui est valable pour le texte ? Le pari de notre contribution est de montrer que l'image est susceptible de connaître un processus d'autonomisation du sens, analogiquement, avec le processus à l'œuvre dans un texte.

*Mots clés:* texte, image, autonomisation, Ricoeur, art

L'herméneutique de l'image est quasiment inexistante, à l'exception de Gadamer, dans le paysage philosophique contemporain. Le contraste est saisissant si l'on compare cette absence avec le dynamisme de la phénoménologie, de la sémiotique de l'image ou de l'iconologie en histoire de l'art. Ce qui pourrait apparaître comme une négligence regrettable est en fait explicable par la nature même de l'objet par excellence de l'herméneutique: le texte. Le primat herméneutique du texte comme œuvre écrite serait responsable de l'oubli relatif de l'image.

La philosophie de Ricoeur ne fait pas exception à cette tendance forte. Paradoxe il y a dans la mesure où Ricoeur est un penseur majeur de l'imagination, même si ses *lectures on imagination* sont encore en attente de parution. Mais c'est davantage en phénoménologue qu'en herméneute que le philosophe privilégie l'analyse de la production de l'image mentale ou de l'image verbale. Force est alors de reconnaître que l'image comme support de sens objectivé, comme expression durablement fixée *qui se donne principalement à voir* est largement absente de son herméneutique, à l'exception d'une note sur un tableau de Rembrandt. Ricoeur est pourtant l'un des artisans majeurs de l'élargissement de l'objet de l'herméneutique au-delà du texte, notam-

ment en direction de l'action. Mais l'image, et singulièrement l'image en art, reste un parent pauvre de son herméneutique.

Le pari de la présente contribution consiste pourtant à montrer que, malgré cette absence, l'herméneutique de Ricœur est assez riche pour se transposer, sous certaines réserves, au monde des images. Dans quelle mesure peut-on considérer l'image sensée comme texte à interpréter? En quoi l'herméneutique de Ricœur venant des textes peut-elle nous aider à mieux comprendre le sens d'une image en art?

Ces questions croisent directement l'enjeu de l'autonomie. Le cœur de l'herméneutique textuelle de Ricœur tourne en effet autour de la notion d'autonomisation, de fixation du texte par contraste avec la parole vive prise dans l'événement du dialogue interhumain. L'autonomie du texte par rapport aux intentions de l'auteur, de son premier public, de sa référence première, de ses conditions historiques lui permet de développer, par le jeu des interprétations et des réinterprétations, des effets de sens propres et de le définir comme "œuvre ouverte." L'autonomisation du texte a des implications directes sur le plan méthodologique dans la mesure où il permet une objectivation et une explication de ses logiques internes de significations. Ne peut-on alors transposer pour l'image ce qui est valable pour le texte? Ne peut-on soutenir que l'image est susceptible de connaître un processus d'*autonomisation* du sens, analogiquement, avec le processus à l'œuvre dans un texte?

### *De la textualité à l'iconicité*

A compter des années 1970, l'herméneutique de Ricœur a connu un élargissement significatif des symboles à des séquences discursives plus larges que sont les textes (Ricœur, 1986). Quatre critères principaux permettent de distinguer la textualité de l'oralité.

Le premier critère concerne le caractère fixé du discours écrit, par contraste avec l'événement furtif de la parole vive. Dans l'écriture, le *dit* survit au *dire*, c'est-à-dire à l'acte d'énonciation.

Le second critère de textualité repose sur l'émancipation du texte à l'égard des intentions de l'auteur. C'est l'une des premières déclinaisons de l'autonomisation du texte. Dans le dialogue vivant, l'intention du sujet parlant et la signification de son discours tendent à se confondre. Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte tendent à se disjoindre.

Le troisième critère prolonge ce processus d'émancipation et d'autonomisation au plan de la situation. Dans l'échange dialogique, la signification est indexée à la situation commune des interlocuteurs, *ici et maintenant*. Dans le discours oral, la référence est ostensive. Il n'en va plus de même dans le

discours écrit qui peut ouvrir un "monde" de sens qui excède les limites de la situation dialogale.

Le quatrième critère de la textualité porte sur le sujet d'adresse du discours et définit la dernière déclinaison de l'autonomisation du texte. Dans l'échange vivant, le discours s'adresse à une ou quelques personnes présentes. Dans le discours écrit, le public n'a pas de limite, sous réserve des possibilités techniques de diffusion du texte et bien entendu de la capacité de lecture.

Dans quelle mesure l'image sensée peut-elle être considérée comme un texte? Dans quelle mesure peut-on transposer ces critères de la textualité à l'iconicité? Le rapport entre le texte et l'image peut être de nature plurielle, selon l'acception que l'on donne au premier. Dans une acception très large de la notion de texte, le rapport peut être sinon d'identité au moins de similitude. C'est le cas si l'on revient à la parenté étymologique du texte avec ce qui est tissé (*textus*) et avec l'activité de tresser (*texere*): de même qu'un texte tisse un ensemble de mots, de phrases, de discours pour assurer une unité signifiante, de même une image tisse un ensemble de formes, de figures, de couleurs pour assurer une unité de signification. Dans une acception plus restreinte, notamment dans sa forme écrite, le texte est d'une nature bien différente de l'image objectivée du fait de leurs unités sémiotiques élémentaires, linguistiques pour le premier, iconiques et plastiques pour la seconde.

C'est moins sous l'égide du *même* et de *l'autre* que sous l'égide de *l'analogie* que l'on peut espérer penser le rapport entre textualité et iconicité. C'est du reste avec la même méthode analogique que Ricœur a cherchée à établir un rapport entre le monde du texte et le monde de l'action. Reprenons donc chacun des quatre critères de la textualité pour les transposer à l'iconicité. A la différence des images mentales qui restent aussi évanescentes que les paroles vives, qui apparaissent et disparaissent, les images picturales, et plus généralement, les images objectivées qui reposent sur un support physique, connaissent un processus d'*inscription* analogue à celui que l'on rencontre dans le discours écrit. Les images picturales ou photographiques comme les textes écrits peuvent *fixer* des scènes, des personnages, des événements, des époques aujourd'hui disparus. Les images picturales relèvent d'expressions vitales durablement fixées, pour parler comme Dilthey. Les images objectivées s'inscrivent dans une temporalité historique plus longue encore que les discours écrits qui n'apparaissent qu'avec les premières sociétés historiques. Les images objectivées témoignent de la vie de l'esprit de sociétés humaines bien avant l'invention de l'écriture, telles qu'elles nous apparaissent encore sur les parois des grottes préhistoriques. Les images objectivées, à la différence des textes qui ne concernent qu'une partie des sociétés humaines, sont présentes de surcroît dans la quasi-totalité des cultures humaines. L'image autonomisée est le mode d'inscription du sens le plus universalisable, bien

qu'il s'exprime selon des schémas culturels bien différents, comme l'a montré récemment Philippe Descola (2021).

Le second critère de textualité peut s'appliquer sans difficulté à l'iconicité. De même que la signification d'un texte cesse de coïncider avec l'intention subjective de son auteur, de même la signification d'une image objectivée excède le sens qu'a voulu en donner l'artiste ou son premier public. L'image objectivée développe des sens en fonction de générations successives d'interprètes, sans être cantonnée à son sens originaire. C'est ainsi qu'elle connaît, comme le texte, un processus d'*autonomisation* du sens. Le phénomène est renforcé par une situation de fait : ce n'est surtout que depuis la Renaissance que l'artiste est pleinement reconnu en sa qualité de créateur. Si bien qu'il était difficile auparavant d'assigner une œuvre à un auteur et donc de lui attribuer des « intentions », sans même parler de l'art pariétal où les historiens ne disposent de peu d'informations sur les intentions des hommes préhistoriques qui peignaient sur les parois. Lorsqu'en revanche nous disposons d'informations, il serait regrettable de s'en priver, sans vouloir pour autant sonder l'âme de artistes. Le titre que l'artiste donne à son tableau constitue bien une forme d'intention *publique* qu'il a voulu donner à son œuvre. Il s'agit là d'un élément clé qui oriente l'interprétation du spectateur à partir d'une interprétation initiale de l'artiste.

Le troisième critère de la textualité peut se transposer sans difficulté à l'iconicité. De même que le monde du texte dépasse toute référence ostensive, de même le monde de l'image objectivée transcende la situation originale de sa création et acquiert un degré supérieur d'autonomie.

Regardons par exemple *l'Autoportrait à l'oreille coupée* (1889) de Vincent Van Gogh. La situation ostensive initiale connue sous le nom de la "tragédie d'Arles" raconte comment Van Gogh, après avoir tenté de blesser Gauguin, s'est coupé l'oreille gauche avant de se précipiter dans une maison close, avec un bandage qui lui entoure une partie du visage. Si le tableau de l'artiste fait bien entendu *référence* à cette scène originaire, le monde du sens porté par le tableau ne s'y réduit pas. Suivons l'analyse qu'en fait Georges Roque (2008). La manière dont le peintre s'est représenté lui-même témoigne d'un contraste. D'un côté, la mâchoire crispée, les traits fermés, et le regard perdu semblent indiquer un sentiment de grande tristesse. De l'autre, les effluves de fumée qui se dégagent de la pipe peuvent donner l'impression d'une sérénité. Ce contraste s'expliquerait selon George Roque, à l'appui de la correspondance entre le peintre et son frère Théo, par l'intention de Van Gogh de rassurer ses proches et lui-même, après ce nouvel épisode de folie qui l'a amené à une automutilation. L'image rassurante de la pipe fumante serait le signe en contraste que le peintre aurait retrouvé une forme d'apaisement. Plus fondamentalement encore, le tableau manifesterait une recherche d'équilibre qui se joue aussi bien dans l'agencement des figures et des couleurs que dans la quête psychologique d'une harmonie du peintre avec

lui-même. Cette recherche d'équilibre qui se dégage du tableau n'est aucunement réductible à sa référence première, situationnelle et biographique : elle est susceptible de porter d'autres références et d'entrer en résonances avec d'autres mondes. On peut tenir ainsi l'*autoportrait* comme une *possibilité d'être* (la recherche d'équilibre) qui excède l'être particulier du peintre et la situation tragique qu'il a vécue.

Reste enfin le dernier critère de textualité, dans le prolongement du précédent, qui tend à universaliser le public d'adresse du discours écrit, par opposition aux limites de l'interlocution vivante. Si le texte s'adresse, comme l'affirme Ricœur, à quiconque *sait lire*, l'image objectivée et ainsi autonomisée s'adresse à quiconque *sait regarder*.

### *Comprendre et expliquer une image*

Conforté dans la possibilité de transférer, par analogie, les critères de la textualité à l'iconicité, on peut s'autoriser, tout aussi analogiquement, à transposer la dialectique méthodologique entre expliquer et comprendre du texte à l'image objectivée et autonomisée. La contribution épistémologique majeure de Ricœur à l'herméneutique tient dans la volonté de dépasser la dichotomie venant de Dilthey entre expliquer et comprendre. On rappelle que le philosophe allemand, contre le positivisme régnant, n'a pas ménagé ses efforts pour dégager une méthodologie, proprement compréhensive, aux sciences de l'esprit, par opposition aux méthodes explicatives en vigueur dans les sciences de la nature.

Sans chercher aucunement à rétablir un monisme épistémologique, l'ambition de Ricœur est bel et bien de réintégrer l'explication dans la méthode herméneutique afin de gagner en objectivité et en scientificité, sans que toutefois celle-ci n'emprunte ses principes au modèle d'explication dans les sciences de la nature. La recherche d'un modèle alternatif d'explication s'accompagne en même temps d'une remise en cause du modèle de la compréhension tel qu'il prédomine dans l'herméneutique romantique, de Schleiermacher au premier Dilthey. Ce modèle repose sur la possibilité psychologique de l'interprète de se transposer dans un psychisme étranger, sur la possibilité de l'interprète de mieux comprendre l'auteur d'un texte qu'il ne s'est compris lui-même.

Ce modèle psychologique de la compréhension, qui est en même temps intentionnaliste, apparaît, aux yeux de Ricœur, trop fragile épistémologiquement pour prétendre fonder une science rigoureuse du texte. D'où sa recherche d'un modèle alternatif à la fois de compréhension et d'explication, pour ne plus les opposer, mais pour les dialectiser en montrant que *expliquer plus, c'est comprendre mieux*. L'enjeu de l'autonomie se pose à un double niveau, du côté de l'objet, en tant que le texte subit un processus d'autonomi-

sation du sens dès lors qu'il dépasse les intentions de l'auteur et la situation ostensive, du côté de la méthode, en tant que le modèle d'explication n'est pas emprunté aux sciences de la nature, en tant que la science textuelle est en mesure de se donner ses propres principes épistémologiques. En d'autres termes, l'autonomie épistémologique des sciences textuelles est possible non parce qu'elle reposerait sur un modèle seulement compréhensif, mais parce que leur modèle explicatif s'appuie sur la possibilité d'objectiver un texte fixé et autonomisé.

De quelles méthodes explicatives s'agit-il? Ricœur en trouve des sources dans la tradition herméneutique elle-même, qu'il s'agisse du cercle herméneutique consistant dans la compréhension réciproque du tout et des parties d'un discours, qu'il s'agisse des passages parallèles visant à prendre appui sur des passages similaires à l'intérieur d'un texte ou d'une œuvre pour éclaircir (par comparaison et analogie) des lieux corrompus ou des passages obscurs dans d'autres parties du texte. En fait, l'ensemble des techniques interprétatives, venant de l'exégèse et de la philologie, s'apparente à des procédures explicatives au service d'une meilleure compréhension du texte, lorsque l'interprète est confronté à des confusions, des contradictions, des obscurités dans un discours. Or, il est remarquable que ces modalités d'explication sont pleinement autonomes dès lors qu'elles appartiennent aux sciences textuelles. Mais c'est surtout dans les sciences structuralistes du texte que Ricœur tourne son regard pour fonder une méthode explicative solide et rigoureuse (Ricœur, 1986, p. 207).

Ainsi, la sémiologie appliquée au texte propose un genre d'explication étranger au modèle causaliste et nomologique que l'on rencontre dans les sciences expérimentales. Il s'agit d'une explication construite sur des corrélations à l'intérieur d'un système. A l'encontre d'un pur formalisme structural qui ferait de l'autonomie du texte une sorte d'absolu, sans portes ni fenêtres, Ricœur milite pour faire sortir le texte hors de lui-même, à destination du lecteur. Car le texte dit quelque chose sur la vie et la mort, le courage et la lâcheté, la souffrance et la joie, le hasard et le destin, le bien et le mal... C'est sous cet aspect que le texte *signifie* proprement quelque chose, peut faire l'objet d'une interprétation et contribuer à mieux nous comprendre. L'herméneutique reprend ses droits sur la sémiologie.

Le modèle sémiologique n'épuise pas toute procédure d'explication du texte. Ricœur a exploré dans *Temps et récit* (Ricœur, 1983) des modalités proprement narratives d'explication, à l'appui d'une relecture de la *Poétique* d'Aristote et des théories narrativistes contemporaines, sans avoir là encore à puiser ses méthodes dans les sciences de la nature. L'autonomie épistémologique est assurée par des méthodes venant des sciences textuelles elles-mêmes. C'est que le modèle de mise en intrigue, dérivé du *muthos* aristotélicien, est déjà un genre d'explication en tant qu'opération que Ricœur appelle de *configuration* (*mimèsis* 2), c'est-à-dire une fonction de médiation et

d'intégration d'éléments thématiques et temporels (une "synthèse de l'hétérogène"). Cette fonction intervient, d'une part, entre les événements et l'histoire prise comme un tout. Cette fonction intervient, d'autre part, dans la composition de buts, d'intentions, d'interactions, d'agents, des circonstances reliés les uns aux autres dans une totalité intelligible. Cette fonction intervient, enfin, dans la configuration temporelle du récit qui permet d'articuler la temporalité épisodique (événements, péripéties...) et la temporalité globale qui contribue à assurer l'unité du récit.

Reste désormais à savoir comment nous pourrions transposer la dialectique de la compréhension et de l'explication de la textualité à l'iconicité. Peut-on expliquer plus pour comprendre mieux une image objectivée, analogiquement avec un texte autonomisé? Ricœur ne donne pas directement d'indications pour autoriser un tel transfert. En revanche, son ambition, au moins concernant le modèle sémiologique, est bien d'élargir la dialectique de l'explication et de la compréhension à des supports non textuels. C'est le cas pour l'action sensée. Nous pourrions dire à la suite que les images objectivées peuvent présenter comme les textes et les systèmes sociaux un caractère sémiotique; elles sont constituées également de codes et de message, d'unités spécifiques de significations, de structures de communications. Nous sommes d'autant plus autorisés à faire ce transfert qu'une vaste littérature sémiotique de l'image s'est développée (Klinkenberg, 1996), dans l'héritage aussi bien de Saussure que de Peirce, qui contraste avec la relative pauvreté de l'herméneutique de l'image. C'est dire par conséquent que la sémiotique de l'image est de nature à enrichir considérablement l'herméneutique elle-même, au-delà de son attention privilégiée au texte.

On peut d'abord faire droit à une procédure narrative d'explication, sous certaines réserves cependant qui obligent à une certaine prudence dans l'application de la textualité à l'iconicité. A la différence d'un récit de fiction, l'image objectivée comme une peinture ou une photographie n'est pas soumise à la même temporalité : elle tend à fixer une représentation, une scène, des personnages pris dans une même unité temporelle. En d'autres termes, l'image objectivée ne répond pas à la même synthèse temporelle de l'hétérogène que l'on rencontre dans une histoire racontée. Il n'y a pas de progression dans une image fixe. La situation est différente lorsque nous avons affaire à une succession d'images dont chacune constitue un événement dans un récit linéaire, comme c'est souvent le cas dans certaines églises. Ainsi de la Passion du Christ dont chaque tableau raconte un événement qui a précédé et a accompagné la mort de Jésus. Chaque tableau ne représente pas une simple occurrence, mais constitue un événement qui s'agence dans une histoire prise comme un tout et fait progresser temporellement l'intrigue. Le même processus n'est pas contingent mais constitutif de l'image-mouvement que l'on retrouve dans l'art cinématographique qui a la particularité en

outre d'articuler discours et images dans une configuration qui peut pleinement s'apparenter à une opération de mise en intrigue.

L'image fixe échappe-t-elle pour autant à toute procédure explicative de type narratif? Si toute image fixe et autonomisée n'est pas narrative, pensons par exemple aux monochromes, on aurait tort toutefois de penser qu'elle ne pourrait pas par constitution raconter une histoire, bien qu'elle le fasse autrement qu'un texte fictionnel ou un film. Ce serait ignorer des pans considérables de l'histoire de l'art qui puisent directement aux sources de mythes, de récits bibliques, de tragédies, d'épopées. Loin d'opposer dans ce cas textes et images, il faudrait parler de textes *mis en image*.

Privée de la synthèse temporelle, l'image fixe ne peut donc raconter à elle-même *toute* l'histoire. Elle tend à se focaliser sur une partie de l'histoire, sur un événement ou une péripétie en particulier : la scène de crucifixion, la chute d'Icare, la vision des rois mages, la découverte du miel par Bacchus... Mais ces événements s'inscrivent dans une totalité implicite, dans une histoire inchoative qu'il revient au spectateur de refigurer. Si l'image fixe ne peut être une intrigue à part entière, on peut la considérer comme une quasi-intrigue : l'événement fixé sur l'image, s'il raconte déjà quelque chose, attend la suite du récit que le spectateur, s'il ne la connaît pas, peut retrouver dans le texte, du moins lorsque l'image prend directement sa source dans un texte particulier. L'image fixe, si elle peut se suffire à elle-même, peut être aussi un appel au texte pour poursuivre l'intrigue.

Dans certaines peintures, la synthèse temporelle fonctionne toutefois *a minima*. C'est le cas par exemple de la représentation du *Martyre de Saint Blaise* peint par un artiste anonyme roman dans l'église de Berzé-la-ville.

Louis Marin en propose une analyse remarquable (Marin, 1994). La fresque représente deux moments distincts de la décapitation : d'une part, le moment où la tête roule sur le sol, le corps agenouillé, d'autre part, le moment où le bourreau lève son épée pour asséner le coup mortel. La synthèse temporelle, *a minima*, peut ici s'opérer entre un début (le bourreau lève son épée) et la fin (la tête est décapitée) qui permet de construire un récit, au moins un fragment de récit. L'unité temporelle de deux instants est spatialisée sur une même surface iconique et non sur deux supports différents. La succession est spatialisée.

Certaines images fixes ne procèdent pas de mythes ou d'autres supports textuels préalables, mais elles racontent quelque chose, quelque chose d'une histoire vécue. On peut s'appuyer ici sur la riche analyse d'E. Souchier (2008) de l'image photographique prise par Degas qui a immortalisé *Auguste Renoir et Stéphane Mallarmé*, que l'on peut croiser avec la dialectique de l'explication et de la compréhension, en venant de Ricœur. La scène raconte quelque chose qui n'apparaît qu'en partie dans la représentation et que le spécialiste doit refigurer dans une unité narrative, à l'appui de témoignages et de documents externes à l'image. Elle raconte l'histoire d'une rencontre,



un soir du 16 décembre 1895, dans la demeure de Julie Manet, fille de la peintre Berthe Morisot et d'Eugène Manet (frère d'Edouard Manet), qui réunit, outre Degas, Auguste Renoir, Stéphane, Marie et Geneviève Mallarmé. La réunion n'a rien de fortuite. La photographie n'est pas un simple portrait du peintre et du poète qui verrait la célébration d'une amitié et en même temps la consécration, à travers eux, de trois arts (la poésie, la peinture et la photographie). Elle rend hommage à une disparue qui n'apparaît donc pas dans la représentation, mais qui est présente comme spectre, condition même de leur présence à toutes et tous en cet hiver 1895. Vêtus de noir, les protagonistes se retrouvent autour d'un deuil, la mort de Berthe Morisot, présente dans son absence même.

Parce qu'elle est figée et fixée, la photographie de Degas s'autonomise de la référence ostensive initiale, autant que des intentions supposées de son auteur. Il est vain pour l'interprète de vouloir revivre le psychisme de l'artiste au moment où il a réalisé son œuvre. En revanche, la connaissance de l'expérience vécue, des liens unissant les protagonistes entre eux, y compris avec l'artiste, de leurs rapports intimes avec une peintre décédée quelques semaines plus tôt sont des informations capitales pour accroître la compréhension de l'œuvre. Sans être psychologique, l'interprétation nécessite l'appropriation d'éléments contextuels extra-iconiques, sous peine de passer à côté d'une part substantielle de l'œuvre. L'autonomie de l'œuvre ne peut être que relative si l'on veut voir autre chose dans cette représentation qu'une simple célébration de l'amitié d'un poète et d'un peintre, si l'on veut voir une histoire qui raconte une cérémonie de deuil qui réunit des proches de Berthe Morisot. Mais si l'œuvre est fixée, rien n'empêche d'y voir encore d'autres représentations, d'autres histoires, d'autres références qui appellent autant d'interprétations.

Pour mieux s'en rendre compte, on peut s'en remettre à une explication sémiologique qui prend le relais de l'explication narrative. Suivons l'analyse brillante d'E. Souchier de la configuration interne de la photographie, entre lignes, points et surface: "Les lambris Empire et le cadre de la glace dessinent, nettes, les verticales du décor, parallèles qui se répètent dans le miroir et soulignent ou encadrent la stature du corps debout de Mallarmé. Les horizontales assoient—sur le bord du cadre de la glace prolongé par le mouvement des mains et de la poche de veste de Mallarmé—l'espace propre aux deux mondes représentés : ici, les artistes, là les reflets et les ombres" (Souchier, 2008, p. 99). Des lignes encore: la diagonale descendante qui va du regard de Mallarmé vers le visage de Renoir. Soutenues par le mouvement de la tête, des bras, du buste et de l'épaule, les diagonales "sont ponctuées par les mains des deux hommes et la montre à gousset et du poète. Comme si Renoir et Mallarmé ne constituaient qu'une seule et même entité bicéphale, leurs corps fondus en une masse noire de laquelle s'extrait, blancs et vivants, les visages et les mains" (Souchier, 2008, p. 99). Les lignes verticales,

horizontales, diagonales convergent vers un point focal qui est le visage de Renoir: l'horizontale et la verticale du miroir, la diagonale qui part de la tête de Degas, comme celle qui vient du regard de Mallarmé. En fait, tous les regards convergent vers le visage de Renoir: celui de Stéphane Mallarmé, au premier-plan, celui de Degas, ceux de Geneviève et Marie Mallarmé dans le miroir, au second-plan. Lignes et points de focal dessinent en même temps des zones d'ombre et de lumière et deux surfaces principales, "au-devant, la scène des vivants, Renoir et Mallarmé ; au second plan, le royaume des ombres que révèle le miroir. Dans cet espace, les visages ont perdu toute expression, les regards se fondent à l'ombre de la lumière. Passés *de l'autre côté du miroir*, les corps ne sont plus que des fantômes. Les formes oscillent entre l'ombre et le flou, à la fois proches et lointaines" (Souchier, 2008, p. 100).

L'explication sémiologique, magistrale, que propose Souchier de la photographie de Degas n'en reste pas au seul niveau formel: la forme vise le sens, des messages se dégagent du code, un contenu des expressions iconiques. Pour le dire alors dans les termes de Ricœur, l'explication sémiologique est au service d'une meilleure compréhension de l'œuvre. Les habits noirs des protagonistes autant que les ombres portées, les visages diaphanes dans le miroir mettent en scène un deuil autour d'une image absente: Degas a figé pour la postérité un univers de chagrin dans la noblesse de cette femme. Si les personnages sont en deuil, si les lignes et les surfaces contribuent à construire cet "univers de chagrin," la photographie elle-même n'est-elle pas en même temps *travail de deuil* ? Une manière donc d'accepter la réalité de la perte de la mère ou de l'amie, en cherchant à dépasser le chagrin par l'investissement dans l'art lui-même. Une forme d'art-consolation ou de sublimation symbolisé par le puits de lumière qui troue l'espace de la photographie.

S'il y a bien une spécificité de l'image fixe par rapport au discours écrit, rien n'interdit de considérer l'image sensée comme un texte. Tout autorise au contraire à transférer un certain nombre de critères qui définissent la textualité à l'iconicité, au premier chef la fixation et l'autonomisation du sens. Si Ricœur n'a pas fait directement ce pas, les ressources de son herméneutique nous invitent à le franchir. C'est vrai également de la dialectique de l'explication et de la compréhension qui peut, sous certaines conditions, s'appliquer aux images objectivées. A rebours d'une compréhension immédiate, l'interprétation explicative suppose un "détour du sens" qui est l'explication elle-même, qu'elle soit narrative, contextuelle ou sémiotique. Bien qu'elle échappe en partie à la synthèse temporelle de l'opération de mise en intrigue, l'image objectivée et autonomisée est susceptible de raconter une histoire, fût-elle fragmentaire, fût-elle figée en un événement.

Du texte à l'image, il n'est pas seulement question de transfert herméneutique. Mais d'un va-et-vient, d'un appel réciproque, lorsque le texte est *mis en image*, lorsque l'image est *mise en texte*, avec chaque fois des transformations créatrices générées dans leur langage propre. Les images font parler

et écrire; les textes suscitent des images et invitent à peindre. Jeu de regard et jeu de mise en abyme où les arts se font miroir, sans se confondre. La photographie de Degas encore: le poète (Mallarmé) regarde le peintre (Renoir) qui regarde le peintre devenu photographe-metteur en scène (Degas), qui nous regarde en retour dans le miroir, nous invite à parler et à *d'écrire* (Marin, 1994, p. 191).

## Références

- Descola, Ph. (2021). *Les formes du visibles*. Seuil.
- Klinkenberg, J.-M. (1996). *Précis de sémiologie générale*. Points.
- Marin, L (1994). *De la représentation*. Gallimard/Seuil/EHESS.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*, tome 1. Seuil.
- Roque, G. (2008). *L'autoportrait de Van Gogh à l'oreille bandée*. In B. Darras (Ed.). *Images et sémiologie* (pp. 54-64), Publications de la Sorbonne.
- Souchier, E (2008). Portrait en deuil autour d'un puits de lumière. Renoir et Mallarmé, par Degas. In B. Darras (Ed.). *Images et sémiologie*. Publications de la Sorbonne.