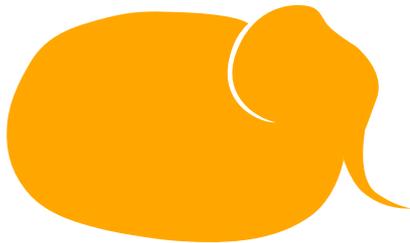


CLÉMENT DE GAULEJAC

Tu vois ce que je veux dire ?

Illustrations, métaphores et autres images qui parlent



TERRAINS VAGUES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
1. La dictée de dessin	21
2. Opérations métaphoriques	45
3. Pharmacologie du stéréotype	75
4. Querelles	101
5. Dialectique des images qui parlent	149
CONCLUSION	181
REMERCIEMENTS	187
BIBLIOGRAPHIE	189

INTRODUCTION

C'est une formule un peu figée, un tic de langage qui rythme les discussions les plus anodines : « Tu vois ce que je veux dire ? » La question n'en est pas vraiment une, plutôt ce genre de petite phrase transparente qui maintient la communication active. Une sorte de *mmm*. On la prononce distraitement. Sa fonction est phatique (on s'assure que la communication passe bien), mais également métalinguistique. C'est un index pointé vers cette chose impalpable, ce pur produit de l'esprit qui occupe la conscience et que l'on veut partager avec une personne pour qui cela ne semble pas poser de problème de voir ce que l'on veut dire : elle acquiesce, la conversation peut continuer. Mais arrêtons-nous un instant pour regarder de plus près cette expression banale.

Quelle est la substance de « ce que je veux dire » ? C'est une spéculation immatérielle qui paraît par essence intangible. Une idée, une pensée, un sentiment, une émotion. Quelque chose d'impalpable qui s'exprime par le truchement du langage. Or, cette formation discursive qui est censée matérialiser un mouvement de la conscience, on demande à son interlocuteur s'il la *voit*. En tant qu'artiste œuvrant dans le domaine des arts réputés *visuels*, ce témoignage de confiance envers une telle

compétence me réjouit, mais au-delà de cette valorisation de la discipline, n'est-ce pas contradictoire d'en appeler aux dispositions du regard pour saisir quelque chose d'invisible ? Bien sûr, on ne nous demande pas de réellement voir quelque chose avec nos yeux, il s'agit d'une métaphore, et qui plus est de ce qu'on appelle une métaphore morte. Elle n'est pas inventée dans le feu du discours pour fouetter avec un surcroît de précision la compréhension de l'autre, mais prélevée dans le lexique des expressions toutes faites et autres dictons qui encombrant nos mémoires. La plupart de ces métaphores figées ont tellement servi et dans tellement de situations qu'elles ne signifient presque plus rien. Je propose néanmoins de m'attarder sur celle-ci (« tu vois ce que je veux dire ? ») parce que le problème qu'elle pose – à savoir l'articulation du voir avec le dire – est l'un des mystères à l'origine de mon désir d'être artiste. Ce n'est pas tellement pour des raisons esthétiques que je me suis dirigé vers ce type de vocation (parce que je trouvais beau ceci ou cela), mais plutôt parce que je trouvais fascinant qu'une même image puisse signifier une chose et son contraire, selon qu'on l'associait avec tel commentaire, tel titre ou telle légende, qu'on la présentait dans tel ou tel contexte. Il y avait là une extraordinaire plasticité qui non seulement décuplait celle du langage, mais agissait aussi comme la promesse de s'en libérer. Une dynamique était à l'œuvre dans le domaine des arts où il était parfois moins question de comprendre une idée que de la voir, ce qui est certes aussi une façon de la comprendre, mais d'une façon à la fois plus directe et plus détournée. Cet écart avec la « bonne » façon de dire les choses me semblait – me semble toujours – un excellent biais pour faire et défaire les lieux communs, ces poncifs ou clichés dont on dit qu'ils nous

empêchent de réfléchir, mais qui nous permettent néanmoins de communiquer.

On dit souvent que l'on a une image en tête, mais on sait bien que cette image mentale n'est pas tout à fait de même nature que l'image matérielle que nous pourrions tenir entre nos mains, comme un tirage photographique. Il suffit, par exemple, que je la nomme pour avoir la Joconde à l'esprit. Mais si cette image du tableau est plus que le nom qui l'indexe dans ma conscience, elle n'est pas non plus le tableau. Si tel était le cas, tout le monde pourrait alors la matérialiser sous forme de tableau aussi facilement que l'on dit son nom. Cette distinction est celle qui s'entend bien en anglais entre les mots *picture* et *image*. *Picture* désigne l'artefact matériel, l'objet physique ; *image* désigne l'image qui se forme dans notre conscience à son propos. On peut détruire une *picture* et pourtant conserver son *image* en tête (Mitchell, 1986). Cette image mentale – et surtout les embûches qui surviennent dès lors que nous essayons de la communiquer – est l'objet de ce livre. C'est une notion si proche de celle d'idée qu'on peut se demander ce qui les distingue l'une de l'autre.

Les notions d'image et d'idée sont dérivées d'un concept unique, lui-même dérivé d'un terme optique : *eidos*, qui signifie en grec ancien à la fois « je vois » et par extension, *forme* ou *image visuelle*, ce qui prend forme dans notre conscience. À partir de ce tronc commun, Platon a proposé une dichotomie qui structure encore aujourd'hui notre rapport à la connaissance : d'un côté, ce qui relève du sensible, les représentations qui nous sont accessibles grâce à nos facultés perceptives, nos sens ; de l'autre les purs produits de la conscience, ce qu'on appelle communément notion ou concept, les idées qui relèvent de l'intelligible. Il y a les objets matériels que l'on peut voir avec

nos yeux (une table, l'océan...) et ceux qui sont purement intellectuels, qui n'existent que sous la forme d'une idée dans la conscience (l'amour, la poésie...). Les images seraient plutôt externes (une copie du réel) et les idées plutôt internes (une formation conceptuelle). Pour Platon, les idées-images et les idées-concepts ne sont pas équivalentes. Les représentations abstraites de la raison, forgées sans modèle, au cœur de la pensée conceptuelle, sont supérieures aux idées qui naissent par analogie, que ce soit en inscrivant sur la rétine une copie du réel ou, par extension, toutes les idées qui en copient d'autres. C'est ainsi que le concept, l'idée pure, se distingue du simulacre qui n'œuvre que par ressemblance avec un modèle dont il tente de rendre compte. Cette dichotomie est conçue pour opposer la vérité de la raison à la fausseté des apparences. Le vrai ne peut émaner que de l'objet lui-même, en ses qualités propres, et non de la vision que l'on en a. Seuls les outils de la raison peuvent approcher cette vérité objective. La géométrie par exemple : une table mesure tant de centimètres (qualité propre), qu'elle soit vue de loin ou de près (qualités subjectives qui dépendent du point de vue de l'observateur). De cette distinction en procède une autre qui structure tout aussi profondément notre rapport à la connaissance : la dualité entre l'image (qui n'entre en relation avec le réel que de manière analogique) et le langage (qui permet de monter en abstraction et, partant, de rendre compte des qualités propres du réel indépendamment de nos émotions et de la diversité de nos points de vue). Autrement dit, pour Platon, il semble inapproprié de demander à voir ce que l'on veut dire, d'en appeler à l'image pour mettre en lumière un discours.

Voici dessinés à grand trait les contours d'un cadre conceptuel vieux comme la philosophie et qui sert de décor à toutes

les querelles iconologiques. Il paraît en effet difficile de penser les images en dehors de ces catégories platoniciennes, et ce, malgré l'ambivalence initiale d'un modèle conçu par quelqu'un qui ne les aimait pas (les images). Ou plutôt qui voyait en elles le symptôme – ou le symbole – de notre difficulté à entrer en relation avec le monde de la vérité. Pour Platon, l'enjeu n'est pas tant de bannir les images que de se protéger d'un poison beaucoup plus pernicieux : la sophistique, cette fausse sagesse qui mine la philosophie en usant de la capacité du faux à se parer des atours du vrai. Dans ce combat, il s'agit moins pour le philosophe de dénoncer les images en tant que telles, que de les utiliser dans sa démonstration comme métaphores de l'artifice, du simulacre et, en définitive, du faux. De même que les images imitent le vrai, sans pour autant être en mesure d'en restituer l'essence, les sophistes sont ceux qui, dans l'art du discours, n'approchent le vrai que par ressemblance analogique, et de ce fait nous éloignent de la vérité conceptuelle. Ils singent le vrai, de la même façon que les peintres peuvent donner l'illusion du réel. Cette exigence de vérité, posée comme rempart contre tous les effets de la rhétorique, me paraît toujours absolument pertinente dans un monde décrit par les néoplatoniciens comme rongé par le *spectacle* ; où le vrai ne serait plus qu'« un moment du faux » (Debord, 1967, p. 19) et où il paraît en effet difficile de ne pas ressentir un rétrécissement de l'espace politique. La critique semble manquer de prise sur l'idéologie d'aujourd'hui – souvent identifiée aux intérêts du capitalisme – qui n'a de cesse d'ajuster l'espace du discours aux limites de ce qui renforce son emprise (Boltanski et Chiapello, 1999), tout en se parant des mots d'ordre les plus ouverts qui soient. Sur le plan économique, on en appelle au développement *durable*, on

promet un capitalisme *vert*. Sur le plan politique, on réclame le silence au nom de la *liberté d'expression*, quand on ne tue pas sans vergogne au nom de la démocratie. En bref, la cité, aujourd'hui comme au siècle de Platon, est menacée par les manipulations du sens commun et la montée en puissance de l'autoritarisme politique qu'elles occasionnent.

La réflexion que je propose dans ce livre sur la relation des images au langage s'inscrit dans ce contexte politique. Comme artiste, je m'interroge sur le rôle critique de l'art, sur les imaginaires qu'il contribue à construire, mais également sur les lieux communs qu'il concourt à faire et à défaire. Dans cette optique, les questions que je souhaite poser au modèle platonicien sont donc les suivantes : peut-on considérer les images et, plus généralement, ce qui relève des arts visuels comme des alliés dans la recherche d'un penser vrai ? Le sensible peut-il se mettre au service de la vérité, au même titre que la raison raisonnante ? Réfléchir à ces questions implique un double mouvement. D'une part, reconnaître l'importance de la vérité comme notion idéale (la vérité opposée au révisionnisme ou aux *fake news* par exemple) et, d'autre part, faire place à une approche pragmatique : bien souvent nous tenons pour vrai ce qui nous semble vraisemblable sans pour autant l'avoir vérifié. S'il importe au philosophe de pouvoir isoler la vérité comme notion pure, comme artiste il me paraît tout aussi important de la penser en relation avec tout ce qui l'informe et la gêne, de la penser comme une vibration plus ou moins intense plutôt que comme une instance établie. Pour tenir ensemble les termes de cette contradiction, je voudrais m'appuyer sur une observation que je souhaite développer à la fois avec Platon – en admettant avec lui la nécessité de pouvoir tenir des choses pour vraies – et

contre lui, en intégrant à cette exigence de vérité des matériaux qui relèvent d'une pensée plus visuelle que conceptuelle. Ce n'est pas la moindre des ironies en effet que l'allégorie de la caverne, son texte le plus emblématique de la dénonciation de notre soumission à l'emprise des simulacres, soit lui-même... une image. Le texte se présente littéralement comme un « étrange tableau ». C'est presque trop beau, et peut-être est-ce un peu ce que Platon lui-même voulait dire en choisissant précisément, et de manière totalement paradoxale, de présenter le problème sous forme d'allégorie, à savoir une image, même si celle-ci est verbale. Il signifiait ainsi, en acte, que nous sommes inévitablement prisonniers de nos percepts sensibles ; que de cette caverne, on ne sort pas. Mais plutôt que de déplorer avec lui cette dépendance aux images, en souscrivant à la méfiance iconophobe qui anime avec une indéfectible récurrence bien des perspectives révolutionnaires, ne peut-on pas voir cet attachement aux choses du visible comme une exigence de vérité au moins aussi impérative que le contrat qui la lie au langage ? Ou, pour le dire autrement, est-il *raisonnable* de considérer la vérité comme quelque chose d'inaccessible à nos sens ? La vérité n'est-elle que le résultat d'une déduction logique ? N'est-elle pas aussi un sentiment voire une sensation ? Poser ces questions n'est pas s'opposer à Platon dans son effort de trouver un chemin infallible pour s'en aller vers le vrai. Nous avons besoin de méthodes pour nous prémunir des illusions de nos affects et de la vulnérabilité dans laquelle nous maintiennent nos élans émotifs. Mais mon hypothèse est que la part sensible de notre entendement est un atout dans ce combat, non une faiblesse. Rien ne sert de l'opposer artificiellement à la raison, car elles sont consubstantielles. De la même façon qu'il ne faut

pas abandonner la puissance des mythes aux chantes du *storytelling* (Citton, 2010), je pense que la présence de l'image dans le *logos* est une force qui n'est pas forcément vouée aux manipulations de l'opinion ; que le sens commun n'est pas condamné à vivre sous l'emprise du consensus ; et qu'une forme de pensée critique peut advenir depuis le lieu même (la *doxa*) où elle est réputée s'anéantir. C'est dans cette optique que je voudrais réfléchir à la notion d'image qui parle – ou image parlante.

Qu'est-ce qu'une image qui parle ?

Je propose de désigner comme un seul et même phénomène les images verbales que l'on produit par le discours (les métaphores, les allégories verbales), mais également les images visuelles que l'on présente en renfort d'un discours (les illustrations, les allégories visuelles). Il peut sembler aventureux de vouloir traiter ensemble ces deux types de figures qui, à première vue, sont hétérogènes (les unes verbales, les autres visuelles). Or ce que j'aimerais montrer dans ce livre, c'est qu'il s'agit en réalité de deux manifestations d'un même phénomène. Les métaphores et les illustrations que je désire travailler sont utilisées pour donner à voir un discours, une idée, un sentiment. En bref : ce que l'on veut dire. Mais si les unes et les autres peuvent se montrer extrêmement efficaces pour faire comprendre une idée, elles peuvent à l'inverse se révéler parfaitement désastreuses et l'on peut souvent les tenir pour responsables de l'échec du programme qu'elles annonçaient pourtant soutenir. Une bonne métaphore permet de faire comprendre une proposition, mais, si elle est ratée ou inappropriée, elle peut propulser celui ou celle à qui on l'adresse sur une piste aussi fausse que sans retour. La puissance de la métaphore est

telle qu'une fois prononcée, elle a tendance à masquer tous les autres aspects d'une proposition. Il en va semblablement des illustrations qui, comme le dénote l'étymologie du terme, cherchent à éclairer un propos mais, du fait même de cette lumière qu'elles dispensent, peuvent s'avérer de désagréables pièges à moustiques. C'est donc un regard dialectique que je veux poser sur le phénomène des images qui parlent : elles peuvent donner une incroyable vitesse à l'entendement, mais également le compromettre durablement. Leur puissance heuristique dans l'élaboration, la vivacité et le partage d'une idée n'a d'égale que leur capacité à enliser un propos. L'objet de cet essai est d'étudier comment cette ambivalence est structurante dans notre rapport à la connaissance ; comment elle participe aux idées que l'on peut former dans notre conscience et les conditionne ; et comment elle interfère quand il s'agit de les partager avec autrui.

Dans le premier chapitre, je montrerai que si l'expérience visuelle ne peut se traduire en mots sans perte, elle reste toutefois incomplète sans le support du langage ; mais qu'inversement, le sens des mots ne se précise et s'affine que dans la longue relation qui les lie aux images ; de sorte que, bien qu'hétérogènes, les matériaux visuels et verbaux se combinent les uns aux autres dans nos consciences pour former cette matière meuble et associative dont on fait les métaphores. Dans le deuxième chapitre, j'essaierai de dresser un portrait synthétique de l'opération métaphorique, cette disposition à trouver entre les choses des ressemblances et des passages comme autant de liens heuristiques. Nous verrons que la puissance conceptuelle de la métaphore – cette capacité à « bien percevoir le semblable » – ne l'oppose pas à la rigueur de type rationnel et

scientifique, mais qu'elle la complète. C'est dans l'écart qui se creuse entre les sens propre et figuré que peut s'épanouir une certaine forme de liberté de l'esprit. Dans le chapitre trois, je proposerai d'étendre cette réflexion sur la polysémie problématique des figures du discours à ces objets honnis que sont les stéréotypes. J'essaierai de montrer qu'à rebours d'une certaine *doxa anti-doxa*, il y a quelque vertu à préserver un sens commun autour duquel peuvent s'accorder nos fors intérieurs. Mais, dans le même élan, j'en profiterai pour établir une distinction entre ce sens commun qui m'apparaît non seulement défendable, mais nécessaire, et le consensus dont l'emprise est dénoncée ici ou là et qui consiste à refuser qu'un même phénomène puisse être doté d'une multiplicité de significations contradictoires. Dans le chapitre quatre, j'analyserai cinq images qui parlent en essayant de mettre en évidence que leur polysémie est le symptôme d'une querelle qui les travaille de l'intérieur, un problème irrésolu, une mésentente fondamentale. Dans le chapitre cinq, je colligerai les conclusions de cette étude sur les images qui parlent en essayant de montrer que leur ambiguïté est une puissante réserve dialectique. Plus précisément, je montrerai comment la mise en scène d'une contradiction peut devenir le moteur d'une déprise, c'est-à-dire un recadrage qui permet d'affronter un problème auparavant perçu comme insoluble ou douloureux.

Les deux clergés

Il y a une distinction issue du monde religieux qu'il me paraît pertinent d'importer dans le champ des études visuelles et artistiques, domaine de réflexion dans lequel s'inscrit cet essai. Dans le lexique des ordres religieux, on parle du clergé séculier (qui vit dans le siècle) par opposition au clergé régulier (qui vit

selon des règles). Les membres du clergé séculier évoluent dans le monde, parmi les croyants et les non-croyants. Ce sont les prêtres qui célèbrent les messes, les mariages, etc. Les membres du clergé régulier, quant à eux, vivent retirés du monde (dans des monastères) ou à sa marge (ordres mendiants) et conformément leur vie au respect et à l'approfondissement de certains principes. Cette distinction mériterait d'être affinée, mais ces grands traits peuvent suffire à expliquer en quoi il peut être intéressant de l'importer dans le domaine artistique où je pense qu'il existe une tension comparable entre deux pôles de ce type. Les artistes séculiers sont sensibles à l'idée d'inscrire leurs travaux au-delà du monde des spécialistes de l'art, dans le monde ordinaire. Ils croient que leur travail sera utile s'il est vu et compris du plus grand nombre, et non seulement des regardeurs professionnels. Cela les amène parfois à n'être plus tout à fait artistes et à développer leur pratique dans des domaines connexes (l'illustration, par exemple) qui valorisent le fait de s'adresser au grand public. À l'inverse, les artistes plutôt réguliers œuvrent dans un champ dont les limites et les lois sont celles de l'histoire de l'art et de ses institutions. Les questions auxquelles ils répondent sont celles de la discipline et les œuvres qu'ils produisent ne peuvent être comprises sans une certaine connaissance des traditions dans lesquelles elles s'inscrivent. La question du *ready-made*, par exemple, est strictement artistique. En dehors de la discussion post-duchampienne sur la transformation que fait subir aux objets manufacturés leur importation dans l'espace sacré du *white-cube*, elle n'a aucun sens. De la même façon, la reprise infinie de tel ou tel motif est une autre de ces liturgies que l'on ne peut comprendre si l'on ne sait pas à quelle fraternité elles renvoient,

une sorte de psalmodie envoûtante où il s'agit moins d'être pertinent dans le monde de la réception ordinaire des formes (le siècle) que de démontrer la maîtrise des règles de la congrégation dans laquelle on évolue. Bien entendu, il s'agit là d'une tension entre deux pôles. On ne demande à personne de choisir son camp et nombre d'artistes se déplacent de l'un à l'autre. Néanmoins, l'hypothèse avec laquelle je voudrais travailler est que chacune de leurs décisions est plus ou moins dictée par l'impératif, inconscient ou volontaire, de se rapprocher ou de s'éloigner de l'un de ces pôles. Bien qu'elle soit imaginaire, cette tension est structurante, elle appelle un ajustement constant de nos positionnements.

Pour ma part, comme la plupart des artistes, je ne suis ni tout à fait régulier ni tout à fait séculier. Je souhaite que mon travail d'artiste puisse être lu en dehors d'un monde de spécialistes, mais la première de mes adresses reste souvent la communauté de mes pairs. Je fais des illustrations satiriques visant à inscrire ma voix d'artiste dans le débat public, mais je conçois par ailleurs des œuvres d'art conceptuel qui poussent le sens – et parfois l'absence de sens – jusque dans des limites absurdes et assumées comme telles. Je fais des expositions en centre d'artistes, tout en cherchant à donner à mon travail une visibilité dans d'autres espaces où il peut croiser et générer d'autres publics (celui du livre, de la presse, mais également le monde politique, la rue, etc.). En bref, tel un pendule irrésolu, j'oscille entre une aspiration régulière tentée par l'exégèse et un penchant séculier motivé par la nécessité d'engager mon art dans les querelles politiques de mon époque.

Cette oscillation entre les deux clergés artistiques n'est pas une ambivalence, c'est une posture structurelle, la marge de

manœuvre dont je dispose. Dans le présent essai, je me suis permis d'aborder la discussion théorique de la même manière, comme un artiste qui utilise le discours pour alimenter une recherche épistémologique très personnelle (quels sont les prémisses intellectuelles et les présupposés théoriques sur lesquels s'appuient mes travaux artistiques?) dont le lectorat idéal est toutefois le même que celui de mes œuvres: un expert distrait qui n'en finit pas d'affiner les motifs de son expertise et de sa distraction. Mon but n'est donc pas tant de fournir une explication sur mon travail d'artiste que de prolonger dans le discours quelques-unes des implications séculières et régulières qui le sous-tendent. Cette diversité de tactiques n'en est pas moins mise au service d'un objectif concordant. Dans les deux cas, il s'agit de combiner des outils théoriques et artistiques pour fourbir un regard; utiliser les différentes expressions du sens commun contre lui-même; s'opposer à ce qui en lui nous épuise (le gros bon sens) pour retrouver l'idéal dont il se réclame (la possibilité de se comprendre, y compris quand on n'est pas d'accord). Cette latitude donnée à l'interprétation du regard est pour moi une forme de liberté de l'esprit sans laquelle il serait vain d'espérer voir ce que l'autre veut dire.

« **T**u vois ce que je veux dire? » L'expression est banale. Plus qu'une vraie question, c'est un tic de langage, un lieu si commun qu'on ne l'entend plus. À l'autre, on demande de *voir* quelque chose que l'on veut *dire*, comme si ce basculement image/langage allait de soi. Cet écart entre le voir et le dire est le sujet principal de cet essai dans lequel Clément de Gaulejac propose de réfléchir au rôle de la figuration dans la production du sens. À partir d'une analyse du rapport souvent contrarié qui peut exister entre un discours et les images qui le soutiennent, l'auteur développe le concept de *petite machine dialectique* comme moteur de ses propres créations, mais également comme tactique artistique de critique sociale et politique.

29,95 \$ • 27 €

Les Presses de l'Université de Montréal

ISBN 978-2-7606-4543-1



9 782760 645431