

## Didactique et polysémie

Une œuvre comme *L'Extase de sainte Thérèse*<sup>1</sup> de Gian Lorenzo Bernini, dit le Bernin (1598-1680), suscite de vives réactions et des questions. La polysémie de cette œuvre s'avère particulièrement intéressante. Cette rencontre avec l'ange a été aussi nommée *Transverbération de sainte Thérèse*. Gian Lorenzo Bernini se fait l'interprète d'une spiritualité chargée de pulsions très sensuelles. Il représente cette extase mystique comme une *scénographie* d'une haute intensité émotionnelle.

En littérature, la chair ou l'enveloppe charnelle est généralement opposée à l'esprit, à l'âme. Gian Lorenzo Bernini nous pousse à voir ce que l'extase a de profondément physique ! L'«image» engendrée par l'artiste possède ici deux sens de lecture. Refuser de pénétrer dans cette polysémie est aussi un déni de la charge émotionnelle et sensuelle de l'œuvre.

Pudeur ? Pudibonderie ? Ou erreur du point de vue de la perception et de la réflexion ? Une réponse peut être apportée par ce que l'on appelle le *biais cognitif*<sup>2</sup> et plus précisément par un phénomène appelé *effet de halo*, analysé par un psychologue américain, Edward Lee Thorndike<sup>3</sup>. Jugée positive ou négative, une propriété d'une partie de la réalité affecte la perception que nous avons de la réalité dans son ensemble. Le contexte dans lequel se situe l'œuvre peut aussi influencer notre regard et notre analyse. Il s'agit d'une interprétation intimement liée à un contexte précis et déterminant. Il est démontré scientifiquement que l'évaluation de tout stimulus dépend de sa position dans un contexte de stimuli comparables. Nous nous retrouvons encore devant un biais cognitif simple<sup>4</sup>. Un cadeau semble toujours plus beau lorsque l'emballage est réussi. Or une église est un lieu particulièrement chargé

---

<sup>1</sup> BERNINI, Gian Lorenzo, *L'Extase de sainte Thérèse*, sculpture en marbre, hauteur approximative : 3,5 m, 1646, Rome, Santa Maria della Vittoria.

<sup>2</sup> Les psychologues utilisent le terme de «biais cognitif» pour définir des manquements à la rationalité. Un biais cognitif est une erreur dans la prise de décision et/ou le comportement adopté face à un stimulus donné résultant d'une faille ou d'une faiblesse dans la gestion et le traitement des informations.

<sup>3</sup> Psychologue américain et behavioriste avant l'heure, Edward Lee Thorndike a découvert l'apprentissage par essais et erreurs et formulé la loi de l'apprentissage (*loi de l'effet et de l'exercice*). L'apprentissage se situe entre une cause et un effet. L'effet de halo s'appelle aussi *effet d'aura*. L'effet de halo désigne également un phénomène de contagion d'un jugement sur un autre.

<sup>4</sup> Effet de contexte : perception d'un stimulus tel qu'il se trouve influencé par les stimuli qui sont près de lui dans l'espace ou le temps.

de «règles». Le dogme prédominant nous contraint à voir et à lire l'œuvre d'art selon une certaine perspective ; la sensualité n'a pas sa place dans une église.

Notre héroïne est en extase !

L'extase est-elle mystique ? Oui !

L'extase est-elle physique ? Oui !<sup>5</sup>

La polysémie de cette œuvre peut être niée. Une lecture normative, à sens unique, est également une manière d'éviter consciemment ou inconsciemment tout questionnement. Répondre à la question en remontant à la source semble être la solution. Ces quelques lignes autobiographiques de Thérèse d'Avila permettent de percevoir toute l'ambivalence des mots et, par conséquent, des traits de pierre.

«Tandis que j'étais dans cet état, voici une vision dont le Seigneur daigna me favoriser à diverses reprises. J'apercevais près de moi, du côté gauche, un ange sous une forme corporelle. Il est extrêmement rare que je les voie ainsi. Quoique j'aie très souvent le bonheur de jouir de la présence des anges, je ne les vois que par une vision intellectuelle, semblable à celle dont j'ai parlé précédemment. Dans celle-ci, le Seigneur voulut que l'ange se montrât sous cette forme : il n'était point grand, mais petit et très beau ; à son visage enflammé, on reconnaissait un de ces esprits d'une très haute hiérarchie, qui semblent n'être que flamme et amour. Il était apparemment de ceux qu'on nomme chérubins ; car ils ne me disent pas leurs noms. Mais je vois bien que dans le ciel il y a une si grande différence de certains anges à d'autres, et de ceux-ci à d'autres, que je ne saurais le dire. Je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe en fer avait à l'extrémité un peu de feu. De temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles ; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait tout embrasée d'amour de Dieu.

La douleur de cette blessure était si vive, qu'elle m'arrachait ces gémissements dont je parlais tout à l'heure : mais si excessive était la suavité que me causait cette extrême douleur, que je ne pouvais ni en désirer la fin, ni trouver de bonheur hors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute spirituelle, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré. Il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave. Je supplie ce Dieu de bonté de le faire goûter à quiconque refuserait de croire à la vérité de mes paroles. Les jours où je me trouvais dans cet état, j'étais comme hors de moi ; j'aurais voulu ne rien voir, ne point parler, mais m'absorber délicieusement dans ma

---

<sup>5</sup> L'extase est-elle mystique ? Probablement. L'extase est-elle physique ? Certainement.

peine, que je considérais comme une gloire bien supérieure à toutes les gloires créées.»

*Je voyais donc l'Ange qui tenait dans la main un long dard en or, dont l'extrémité en fer portait, je crois, un peu de feu. Il me semble qu'il le plongeait au travers de mon cœur et l'enfonçait jusqu'aux entrailles [...] La douleur était si vive qu'elle me faisait pousser des gémissements dont j'ai parlé [...] Ce n'est pas une souffrance corporelle [...]*<sup>6</sup>

Cet instant n'en finit pas ! Sainte Thérèse est en proie au ravissement, en présence d'un ange souriant qui la perce de son «dard», une flèche d'or. Cette contemplation mystique et son abandon physique nous troublent. La tension devient élévation, une élévation sublime dans un espace solennel. Un soleil rayonne et illumine cette femme en extase et cet ange souriant.

Cet ange nous rappelle *L'Amour vainqueur* (1596-97), une toile du Caravage<sup>7</sup>, conservée au Staatlichen Museen (Musées d'Etat) de Berlin. Dans son livre, *Le Caravage au plus près*<sup>8</sup>, Pierre Somville écrit ces quelques lignes significatives :

«Sans énumérer davantage, je pense à présent à l'Amour vainqueur, cet autre sorte d'ange triomphant qu'un Caravage, bon connaisseur de l'Antiquité, réfère avec justesse à l'Eros grec, homme jeune doué d'une solide paire d'ailes, et non au Cupidon romain, sorte de bébé joufflu, l'ancêtre direct des putti baroques. Il est vrai que cette *persona* juvénile, mais sexuellement mûre, convient mieux à son propos : celui du sexe, «homo» ou «hétéro», actif ou passif. Dans un désordre d'instruments de musique annonçant Baschenis, l'éphèbe aux ailes entrouvertes écarte aussi les cuisses, une jambe semi-fléchie et l'autre repliée vers l'arrière, le buste et la tête inclinés vers la droite ; son œillade s'assortit d'un sourire entendu, tandis que de la main droite il brandit les inévitables flèches. Deux détails : une plume de son aile lui caresse coquinement la cuisse au repos et sous le sexe, également au repos, il nous laisse voir avec une totale impudeur l'amorce double des masses du fessier. Si cet ange-là doit mener au septième ciel, on aura peu de chances d'y rencontrer Béatrice.»

Excusez-nous une petite répétition : «Si cet ange-là doit mener au septième ciel, on aura peu de chances d'y rencontrer Béatrice.» Les mots écrits par Pierre Somville pour la peinture du Caravage peuvent sans aucun doute s'appliquer à

---

<sup>6</sup> Description de visions divines, récit d'une rencontre avec un ange jeune et beau (XXIX). *Autobiographie, Vie écrite par elle-même* de Thérèse d'Avila (Les traductions diffèrent légèrement).

<sup>7</sup> Michelangelo Merisi, dit il Caravaggio.

<sup>8</sup> SOMVILLE, Pierre, *Le Caravage au plus près*, Liège, Derouaux Ordina Éditions, 2006, pp. 12-13.

*L'Extase de sainte Thérèse*. Notre ange lui aussi possède à bien des égards quelques ambiguïtés (équivoque polysémique). Dans les deux œuvres, on note que «corps et gestes» se ressemblent ! Ce sourire relève plus de la malice que du sacré. Cet ange, est-il vraiment angélique ? L'ombre du soupçon est épaisse !

Par un mélange très *borderline* entre religiosité et sensualité, l'artiste nous ouvre les portes d'une polysémie subtile. Rien ne peut dissocier les deux lectures possibles, si ce n'est une rationalité par trop rigide. Le corps et l'esprit sont pris au piège l'un de l'autre. Côté pile et côté face font partie de la même pièce. Notre analyse se doit d'être dichotomique dans un premier temps pour dissocier ce que l'esprit proclame et ce que le corps exhibe. Émotions, sentiments, sensualité et érotisme. Dans un deuxième temps, les deux lectures de l'œuvre ne doivent plus faire qu'«un». Un seul objet d'analyse et deux sens de lecture. La fusion des éléments propre à l'esprit baroque nous incline à fusionner ces deux lectures en apparence antinomiques. Dès lors que l'image créée par l'artiste nous oblige à changer de point de vue, l'approche ne peut être objective qu'à la seule condition d'admettre la simultanéité de deux points de vue : mystique et charnel.

Découvrir la polysémie d'une image nous emmène dans ce que la lecture de l'image a de plus attachant. Nous pouvons ainsi casser le mythe de la «facilité» de l'image. La lecture de l'image nous apparaît trop souvent comme facile, aisée, simple et même simpliste. Ce n'est là qu'illusion ! La charge significative nécessite toujours un véritable travail d'archéologue. Nous devons fouiller, «creuser la terre», pour comprendre ce que consciemment et/ou inconsciemment l'artiste nous offre à voir. Rien n'est simple, si ce n'est en apparence ...

Deux tableaux de Fragonard qui ne partagent que leur format. Le premier appartient à la culture populaire française ; le second n'est qu'un parmi tant d'autres. L'un, connu sous le titre sibyllin du *Verrou*<sup>9</sup>, est une de ces «scènes amoureuses» dont est friand le XVIIIe siècle ; l'autre, une *Adoration des bergers*<sup>10</sup>. Deux œuvres qui n'ont

---

<sup>9</sup> FRAGONARD, Jean-Honoré, *Le Verrou*, 1778, huile sur toile, 73 x 93 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>10</sup> FRAGONARD, Jean-Honoré, *L'Adoration des bergers*, 1775, huile sur toile, 73 x 93 cm, Musée du Louvre, Paris.

rien en commun, mais deux pendants, pourtant, exécutés à la demande du marquis de Véri.

Le petit verrou du *Verrou* ou le héros mécanique. Car ce frêle verrou est bien le héros involontaire d'un moment de séduction, d'une mise en scène cinématographique avant l'heure. D'ailleurs, la lumière qui l'éclaire s'apparente à celle qui s'échappe d'un *spotlight* hollywoodien. Une lumière franche qui tombe sur ce cylindrique objet manipulé avec une assurance virile.

Notre verrou est donc la pièce maîtresse d'un jeu très sensuel. Pièce maîtresse ? Comment cet objet fixé au-dessus d'une porte peut-il avoir autant d'importance ? Certes, l'homme qui l'actionne se voit protégé de toute intrusion dans un lieu où se joue son avenir et celui d'une demoiselle. Poussé, bien poussé<sup>11</sup>, ce verrou fera son office.

Partie essentielle du verrou, le pêne, nom masculin, est la petite pièce mobile qui, actionnée manuellement par le bouton du verrou, ferme la porte en s'engageant dans la gâche. La gâche, nom féminin, est un petit boîtier fixé au chambranle ou à l'encadrement d'une porte et dans laquelle s'engage le pêne ...

Notre but n'est certes pas de donner une leçon magistrale sur la serrurerie du XVIII<sup>e</sup> siècle en milieu favorisé. Nous n'en sommes d'ailleurs pas spécialiste. Néanmoins, parler de cette peinture de Fragonard nécessite quelques notions de base. Alors, résumons-nous ! Le pêne s'engage dans la gâche qui se voit donc pénétrer par ce petit bout de métal. Voilà qui est fait. La porte est fermée.

Passerions-nous ainsi à côté du sujet du tableau ? Un homme, une femme, un lit, ... Le Jeu de l'amour et du hasard. Ne perdons cependant pas de vue que notre homme a décidé de limiter la part réservée au hasard en actionnant la fameuse petite pièce métallique. On voudrait bien l'oublier et parler enfin du couple, du lit, de la chaise, de la table, du vase, des fleurs ou de la pomme. Mais en vain.

Pourquoi avoir donné ce titre à ce tableau ? Pouvons-nous analyser une œuvre à partir d'un détail ? Une telle démarche n'irait-elle donc pas à l'encontre des principes enseignés ? Une fois n'est pas coutume. Une fois, parce que les raisons ne manquent pas. Si un détail de l'image peinte offre une légitimité à l'existence d'un tel

---

<sup>11</sup> On ferme une porte en poussant le verrou ! On l'ouvre en le tirant ! (sans commentaire)

titre, c'est en effet parce qu'il existe de bonnes raisons. Alors, jouons au départ d'un détail, d'un objet symbolique dont le connoté est évident. Un élément mâle, un élément femelle, et le courant peut passer.

Nous oublions un détail ! Nous pouvons par ailleurs récidiver à partir d'une *Cruche cassée*<sup>12</sup>.

En 1882, Guy de Maupassant écrivait les derniers mots d'un conte grivois : «Depuis ce temps-là, voyez-vous, je ne ferme jamais les fenêtres ; mais je pousse toujours les verrous.»<sup>13</sup> Et nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à ce «petit» *Fragonard*.

Dans *Images et Cognition*<sup>14</sup>, Michel Denis aborde la problématique de la représentation. Par représentation, on désigne la forme de l'activité humaine qui consiste à produire des symboles. L'être humain est un producteur de symboles. Il crée des représentations, objets matériels tenant lieu d'autres objets. Notre pensée est un support de représentations de nature psychologique, produits cognitifs renvoyant à la relation interactive de l'individu et de l'environnement. Prendre en compte les processus constructeurs des représentations cognitives et les différentes formes sous lesquelles ces représentations sont inscrites dans le système cognitif de l'individu sont les objectifs de la recherche de Michel Denis. L'image est la forme singulière de représentation qui permet à l'esprit humain de conserver et de manipuler l'information issue de l'environnement. L'image conserve l'information perceptive sous une forme qui possède un degré élevé de similitude structurale avec la perception (isomorphisme structural). Du percept à l'image, il y a transformation de l'information par abstraction. L'image est donc une forme de représentation qui résulte d'un processus d'abstraction dont le niveau ne biaise pas l'isomorphisme à l'égard de la perception. Dès lors, l'image a une valeur fonctionnelle et concrète dans la compréhension du langage, la résolution de problèmes, la planification d'actions ou la prise de décision. Aujourd'hui, on ne peut se soustraire à la question de la valeur fonctionnelle de l'image lorsque celle-ci se trouve mise en œuvre dans les

---

<sup>12</sup> GREUZE, Jean-Baptiste, *La Cruche cassée*, 1771, huile sur toile, 110 cm x 85 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>13</sup> de MAUPASSANT, Guy, *Le verrou et autres contes grivois*, Paris, Gallimard, 1974 et 1979.

<sup>14</sup> DENIS, Michel, *Images et cognition*, Paris, PUF, 1989.

Michel Denis est directeur de recherche au CNRS (Département Communication Homme-Machine)

activités de compréhension. L'image est vue comme un objet de la figuration. Pour nous, elle est un lieu de la signification. L'image est un modèle de la situation parce qu'elle préserve les relations structurales, et spécialement spatiales, entre les éléments constitutifs de la représentation. Selon Michel Denis, ses règles d'accès sont étroitement similaires à celles des faits perceptifs. De plus, par ses propriétés structurales héritées de la perception, l'image est un instrument cognitif fondamental.

Dans le monde de la recherche sur la cognition, le terme *représentation* est utilisé pour désigner à la fois un processus et le produit de ce processus. Dans le monde de la création artistique, il est utilisé similairement. Le terme *représentation* englobe les procédés techniques et les œuvres. De plus, nous analyserons, dans notre chapitre *Fonctionnement du cerveau et optimisation de l'analyse multidisciplinaire*, la notion de représentation mentale, comparable à une opération d'interprétation et de synthèse (filtrage) des données perceptives. Michel Denis note le fait important que la compréhension du langage est une activité dans laquelle l'image intervient plus que souvent<sup>15</sup>. Dire que l'image est «au service de» revient à négliger trop rapidement que notre langue maternelle (langage source) à tous est l'image. Nous pouvons dire que l'image est notre langage source. La pensée visuelle est la première manière de produire de la communication. Michel Denis admet le fait qu'il a abordé principalement l'image comme un événement psychologique au service d'autres événements psychologiques. Dans son chapitre *Image et action humaine*, il complète son analyse du rôle de l'image qui ouvre l'individu sur le monde extérieur et le pousse vers l'action, vers la création.

«Il existe également une large classe de situations dans lesquelles l'image fonctionne comme instrument d'anticipation dans le cours d'actions tournées vers la création d'objets ou de configurations. L'image assure un tel rôle au cours de l'élaboration d'objets techniques ou artistiques que leur créateur façonne de façon progressive. Tel est le cas du peintre, au moment où il s'apprête à composer un arrangement de couleurs sur sa toile ; de l'architecte, qui imagine de nouveaux rapports entre les masses ; de l'artisan, qui façonne un matériau pour créer un objet. L'image est ici un instrument privilégié pour l'évocation anticipatrice de l'issue d'un acte créateur. Sa fonction est d'instancier des hypothèses. Chaque image élaborée par

---

<sup>15</sup> Figure de style implicite, la métaphore est l'exemple idéal (analogie).

le créateur figure en somme une issue envisageable parmi l'ensemble des possibles.»<sup>16</sup>

En quoi les images méritent-elles, aujourd'hui, une telle attention de la part des tenants de la psychologie, et plus particulièrement des sciences cognitives ? L'analyse psychologique a été peu disposée à leur concéder le terrain qu'elles accordaient à des thèmes plus importants : personnes, esprit, structures sociales, etc. Dans un premier temps (révolu), la psychologie a sous-estimé leur potentiel cognitif. Mais le renouvellement des approches en psychologie a contribué à faire découvrir l'importance du rôle médiateur des images.

Concluons avec simplicité. Qui doute encore que nous soyons entrés dans une ère d'accumulation exponentielle d'images ? Même si les arts plastiques poursuivent souvent la création d'objets uniques, ils se diffusent eux aussi sous forme de reproductions. À force de trop voir, nous ne voyons plus rien ! Certains prônent l'«iconoclastie» comme solution, nous en faisons partie et nous insistons sur l'urgence de l'action à mener. Le trop-plein du visible/invisible sature les esprits. Une analyse systématique nous apparaît comme une revalidation ou le passage obligé vers une pensée critique. Nous demandons la qualité, pas la quantité ; nous espérons le rejet d'une culture «overdosée» et superficielle. Nous voulons inciter au choix du regard et combattre de ce fait une banalisation généralisée. Pour nous, la satisfaction est pleine si nous montrons ou démontrons que toute image est une construction intentionnelle à dessein idéologique. Dévoiler le poids des significations et des implications du monde sous-jacent demeure l'objectif de toute approche iconologique. Nous devons commencer dès le plus jeune âge à éduquer le téléspectateur, puisque aujourd'hui la télévision a récupéré, pour l'essentiel, les fonctions des arts plastiques confinant ces derniers au rang d'arts mineurs, de moindre signification. L'histoire de l'art (architecture, sculpture, peinture) peut répondre à plusieurs besoins d'une approche ouverte dépendant de la didactique : préparer à une vision analytique des formes d'expression ; substituer à une consommation passive et aliénante une pensée visuelle active ; amener à retrouver derrière une culture formatée pour tous, imposée par la «pensée unique», les

---

<sup>16</sup> DENIS, Michel, *Images et cognition*, Paris, PUF, 1989, p. 232.



motivations d'un ordre politique, social et économique ; mettre en évidence des cultures écartées par une idéologie dominante et encourager chacun à entrer dans le champ de la créativité.

Notre culture judéo-chrétienne se caractérise par le concept d'incarnation. Donner chair, comme l'image qui donne chair ou visibilité. Voir, c'est croire ? Dubitatif, saint Thomas pénètre la chair du Christ d'un doigt. Nous appartenons à cette culture qui exige de percer la peau des images pour en saisir le sens réel. Le monde actuel nous tend de nouveaux pièges. La virtualité, conséquence indirecte d'un art illusionniste créé à la Renaissance, nous offre la possibilité de pénétrer des mondes artificiels. Les frontières de nos expériences perceptuelles reculent chaque jour davantage.

«Jadis, croire c'était voir. Aujourd'hui, on ne peut plus croire ce que l'on voit. Ces techniques de manipulation d'image, et la propension des jeunes à explorer les mondes virtuels, doivent nous inciter à jeter les bases d'une iconisation, d'une formation à l'image. Si nous laissons passer cette occasion, une génération de navigateurs se détachera du port pour voguer à la dérive dans les hyperespaces de la superficialité.»<sup>17</sup>

Dans *L'image peut-elle tuer ?*, Marie José Mondzain conclut par un plaidoyer pertinent sur la nécessité réelle de travailler ensemble le regard, de *voir ensemble*.

«Point d'image qui ne soit tempête et figure d'un danger. Dans la tempête, il faut savoir gouverner. Il revient à chacun de répondre des visibilités qu'il donne à voir, qu'il fait connaître et qu'il désire partager. Il ne s'agit pas, dans une politique du visible, de comptabiliser des voix, mais de donner à la voix la place d'où elle peut se faire entendre en donnant au spectateur la place d'où il peut répondre et se faire entendre à son tour.»

«Comme le dit Godard dans le court film *Changer d'images*, tout contrat accepté avec les visibilités s'ouvre comme une collaboration avec l'ennemi. Défendre l'image, c'est résister à tout ce qui élimine l'altérité des regards construisant l'invisibilité du sens. La force de l'image est à la mesure de la puissance des voix qui l'habitent. Ce n'est pas un hasard si les images de guerre mobilisent désormais inévitablement les producteurs d'images. On parle désormais couramment de guerre

---

<sup>17</sup> de ROSNAY, Joël, *L'homme symbiotique*, Paris, Seuil, 1995, p.295.

des images, car la violence de situations d'agression est immédiatement articulée à la gestion du visible et de la transmission des discours. Les batailles qui se livrent sur les écrans appellent les citoyens à penser le visible et l'invisible comme les enjeux déterminants dans l'analyse politique. Il est donc impératif de prendre au sérieux la formation des regards, car toute guerre aujourd'hui devient l'occasion de livrer la guerre à la pensée elle-même. Penser l'image, c'est répondre du destin de la violence. Accuser l'image de violence au moment où le marché du visible prend effet contre la liberté, c'est faire violence à l'invisible, c'est-à-dire abolir la place de l'autre dans la construction d'un voir ensemble.»<sup>18</sup>

*Sans jamais pouvoir conclure, mais s'en engageant avec ces quelques mots ...*

Textes et images sont des vecteurs de communication. Alors que les signes linguistiques s'alignent pour former une structure continue porteuse de sens, les signes visuels sont dispersés dans l'image et leur perception nous apparaît comme globale, simultanée. Du point de vue de la perception, l'image s'impose ainsi dans son immédiateté, comme un tout irréductible. Mais l'image entretient un double régime. À cette immédiateté, elle oppose la complexité de sa construction : la contemplation d'une image sera ainsi toujours le moment d'une expérience paradoxale. Car percevoir n'est pas comprendre et l'image entretient l'illusion : par sa complexité constitutive, sa connaissance et sa compréhension n'ont en effet rien d'immédiat. Lire une image, en décrypter le contenu, c'est devoir l'aborder sous l'angle de cette complexité et refuser d'opérer a priori une sélection analytique. La méthode interprétative résidera dans l'absence de sélection et la mise à l'épreuve d'une approche menée selon plusieurs points de vue en convoquant plusieurs disciplines. Pour reconstruire un itinéraire de lecture le plus conforme à l'intention de son auteur, il est en effet nécessaire d'ouvrir le champ interprétatif, c'est-à-dire de l'aborder sous l'angle de la multidisciplinarité de manière à opérer une synthèse qui réduit au maximum l'écart subsistant entre ce que l'on perçoit immédiatement et ce qui est réellement donné à voir et à comprendre.

La complexité d'une image ne s'explique, comme tout objet complexe, non par un facteur, mais par une interdépendance de facteurs eux-mêmes tributaires de la relation espace/temps. Pour reconstruire un itinéraire de lecture proche de l'intention de son auteur et éviter les interprétations abusives, il reste essentiel de saisir l'image dans son contexte culturel de formation. Méthodologiquement, pratiquer la démarche historique nécessite de reconstituer un contexte par définition complexe et donc de recourir à une analyse multidisciplinaire. Pratiquer la démarche historique, c'est également apprendre à changer de point de vue, c'est-à-dire abandonner ses préjugés et reconnaître de fait l'existence de valeurs différentes.

---

<sup>18</sup> MONDZAIN, Marie José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, pp.88 – 90.

L'analyse multidisciplinaire permet d'explicitier les corrélations qui existent entre les différents paramètres constitutifs de l'image. En retour, elle démontre l'utilité d'une conjonction des savoirs dans la résolution des problématiques.

La complexité de notre monde édifié sur et par l'image nécessite le développement de nos compétences à en discriminer les différentes composantes et dégager un système analytique fiable.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Patrick souveryns et Pascal Heins : *Projet Parallaxis* © 2006.

*Parallaxis* en synthèse, c'est une démarche singulière et novatrice qui s'appuie sur la communication des images. Sa mission : fournir au monde de l'entreprise des outils dynamiques de développement humain. Ses objectifs : favoriser la capacité des professionnels à discriminer positivement leurs représentations individuelles des représentations externes et collectives (perception et image de soi, de l'autre, de l'entreprise) ; rendre au champ socio-culturel la place active qui lui revient au sein de la culture d'entreprise.

*Parallaxis* en entreprise, c'est un ensemble de chemins d'accès destinés entre autres à aligner les représentations personnelles sur les objectifs professionnels, contribuer aux relations durables et impulser la créativité et l'innovation, par l'intermédiaire de la pensée visuelle. Parce qu'il est plus naturel d'apprendre à voir une idée nouvelle que de modifier une idée reçue.