

Maria Giulia Dondero

## Les approches sémiotiques du portrait photographique

De l'identité à l'« air »

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Maria Giulia Dondero, « Les approches sémiotiques du portrait photographique », *CO**n**TEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 20 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5951> ; DOI : 10.4000/contextes.5951

Éditeur : Groupe de contact F.N.R.S. CO**n**TEXTES

<http://contextes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://contextes.revues.org/5951>

Document généré automatiquement le 20 juin 2014.

© Tous droits réservés

Maria Giulia Dondero

## Les approches sémiotiques du portrait photographique

De l'identité à l'« air »

- 1 L'objectif de cet article est d'abord méthodologique : il entend déployer les instruments de l'analyse sémiotique, et notamment énonciative et temporelle, des images. Ensuite, il vise à esquisser la spécificité du genre du portrait et à interroger l'identification de caractéristiques singularisant le portrait d'écrivain.
- 2 Plus précisément, ce texte se propose de répondre à deux questions. La première concerne la méthodologie : quelle est la spécificité de l'analyse sémiotique de tradition post-structuraliste de l'École de Paris ? Peut-elle dire quelque chose de plus *adéquat* au langage de l'image ainsi que de plus systématique qu'une autre méthodologie ? L'approche sémiotique que nous présenterons ici vise une lecture fidèle de l'articulation du plan d'expression de l'image – chaque analyse doit expliciter les parcours perceptifs permis, interdits ou offerts par l'image elle-même – et le contrôle des hypothèses interprétatives sur le plan du contenu<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas d'ekphrasis d'images censées dédoubler au travers du langage verbal la *chair* de l'image, mais de procédures visant à faire émerger la *schématisation* qui soutient chaque image, voire les relations entre analogies et oppositions – notamment les oppositions topologiques, éidétiques, chromatiques<sup>2</sup> et de potentiel énergétique de la lumière<sup>3</sup>. Cette méthodologie n'entend pas interpréter mais bien produire une analyse qui puisse *déployer* l'image en explicitant ses lignes de force : l'analyse doit fonctionner comme une description *intersubjectivement partageable*, voire comme un fondement préalable aux différentes interprétations possibles.
- 3 La deuxième question que nous aborderons concerne les termes que nous avons employés dans notre titre : comment peut-on décrire l'« air » d'un visage et non pas seulement l'identité factuelle d'un sujet, son état purement civil, voire professionnel ? Comment parvenir à saisir non seulement le statut social de la personne portraiturée, la possibilité de la reconnaître parmi d'autres, mais surtout saisir ce qui, d'une certaine manière, *concentre* à travers l'image et grâce à elle une *valeur de vie singulière* ? Si nous excluons les portraits photographiques d'écrivains qui mettent directement en scène les instruments de la profession, en l'occurrence intellectuelle (papier, écran d'ordinateur, plume, livre, manuscrit, etc.) et qui ne présentent donc pas d'obstacle à la reconnaissance d'une spécificité du portrait d'écrivain – ce sont les objets représentés qui identifient la profession –, nous nous demanderons, face aux milliers de portraits d'écrivains qui ne sont que des portraits de visages, s'il existe un « air » qui spécifierait si non la profession, au moins le geste créatif de la pensée (littéraire).
- 4 La question essentielle est la suivante : est-ce que le portrait valorise toujours et forcément un visage comme caractère singulier, voire unique – en fait, représenter quelqu'un comme unique devrait être la logique fondamentale du portrait –, ou existe-t-il, au contraire, des portraits qui mettent en scène un sujet comme impersonnel, ou plutôt comme dépersonnalisé, voire comme un sujet qui, en s'éloignant de son identité sociale, se concentre dans la recherche de soi-même ? Si l'on cherche à décrire l'air d'un sujet en l'envisageant comme une sorte de dépersonnalisation du visage, peut-on parvenir à caractériser la *spécificité* d'un portrait d'écrivain et la faire coexister avec cette dépersonnalisation ?
- 5 Ce sera à partir d'une intuition du dernier Barthes que nous essayerons de développer cette distinction entre identité et air, une intuition que Barthes a eue à la fin de sa vie et dont on trouve trace dans la *Chambre claire*<sup>4</sup> et dans *La préparation du roman*<sup>5</sup>, mais qui demeure dans ces deux ouvrages comme une simple suggestion. Nous avons choisi comme corpus des portraits de Marguerite Duras, et particulièrement des portraits publiés dans l'ouvrage de Jean Vallier *Marguerite Duras. La vie comme un roman* (2006)<sup>6</sup>.

## La question méthodologique

- 6 Si nous n'avons presque jamais travaillé sur le portrait, il y a une raison à cela<sup>7</sup>. La raison de notre non-prédilection pour le portrait tient sans doute dans la difficulté analytique qu'il pose : le portrait semble ne pas laisser une grande marge de manœuvre à l'analyse sémiotique. En effet, le portrait apparaît de prime abord comme quelque chose de trop compact, de trop peu articulé, de trop figé, trop dépendant de l'opposition figure/fond – surtout si on le compare avec les autres grands genres de la tradition picturale et photographique : la nature morte, le paysage, la scène d'histoire ou d'actualité, etc. Certes, nous n'irons pas jusqu'à affirmer que la difficulté du portrait tient au fait qu'il s'agit d'un genre *non narratif* car ce serait là nier une des plus importantes avancées de la sémiotique greimassienne concernant le concept de narrativité. Nous voudrions plutôt définir la narrativité autrement que comme la possibilité de raconter une histoire à partir d'une image et/ou comme une histoire racontée par une image. Nous concevons ainsi la narrativité comme un *dispositif dans lequel une opposition catégorielle repérée dans un texte engendre une transformation orientée par un point de vue*. Toute *opposition*, en l'occurrence celle entre figure et fond, qui assume un statut de *transformation* – ne fût-elle liée qu'à un différentiel d'énergie lumineuse vue d'une certaine perspective – peut être conçue comme un processus narratif en germe. Cette conception de l'image et de son articulation narrative est soutenue par l'idée que les formes représentées sont à la fois produits et sources de forces : même face à une opposition binaire telle que celle figure/fond, un troisième élément – ou force – doit toujours être pris en compte : la manière dont la figure et le fond sont liés à partir d'une certaine perspective<sup>8</sup>.
- 7 D'ailleurs, il existe aussi un grand nombre d'images d'écrivains mettant en scène non seulement une opposition figure/fond mais également les lieux de vie de la personne portraiturée. Ces lieux de vie, intégrant le sujet dans une action, orientent le portrait vers la scène de la vie quotidienne et insèrent ainsi l'action proprement dite, ennemie du portrait, au sein d'une image censée rendre une identité. D'autres images mettent en scène les objets et les outils de la profession, tendant ainsi vers la configuration de la nature morte. Réduire son corpus à ces cas explicites de mise en scène de la profession d'écrivain ne serait qu'une manière d'évacuer le problème fondamental. Bien sûr ces cas hybrides nous permettent de problématiser et de tester les bords du portrait : à partir de quand ne s'agit-il plus d'un portrait ? à partir de quand est-ce qu'il laisse la place, comme dans les figures 1-4, au paysage<sup>9</sup>, ou à des scènes de vie quotidienne<sup>10</sup>, à des aperçus de l'actualité politique<sup>11</sup>, ou à une photo-souvenir de famille<sup>12</sup> ?
- 8 Si nous voulons creuser le problème du portrait, et non seulement celui du portrait d'écrivain, il faut pouvoir se confronter aux portraits les plus essentiels, voire les portraits où n'existe que l'articulation entre un visage et un arrière plan qui permet à ce visage d'émerger. Comme dit plus haut, la difficulté analytique tient au fait qu'il semble qu'un portrait n'engendre qu'un simple contraste, une simple articulation binaire figure/fond qui rend difficile la saisie d'un déploiement narratif de l'image. Si on ne repère qu'une opposition ou une relation binaire, cela devient difficile de décrire la temporalité qui caractérise la valeur de vie de chaque visage à travers son rythme de déploiement visuel : il est plus facile d'étudier la temporalité d'un paysage ou d'une nature morte car la forme minimale du rythme est une relation au moins ternaire (trois actants et pas deux). Face à notre corpus de portraits, nous faisons l'hypothèse que la compréhension et l'explication dépendent d'une tensivisation<sup>13</sup> de l'opposition et du binarisme voire d'une démarche de *différentiation* multiple.

## Les modes d'existence

- 9 La démarche sémiotique qui a pour but de saisir le sens global d'une image, ainsi que son rythme de déploiement, a pour point de départ l'analyse des articulations de l'image, y compris les *modulations de la présence* du sujet représenté, voire ses modes d'existence, pour employer un terme de la sémiotique de Greimas<sup>14</sup>. On peut en fait considérer que l'image articule différents *degrés de présence* des sujets qu'elle présente à notre attention : les différentes zones et parties d'une image, ainsi que ses traits et ses formants (Greimas 1984), peuvent être plus ou moins *réalisés, actualisés, virtualisés* et *potentialisés*.

- 10 Pour analyser une image, il faut essayer de comprendre la manière dont des forces ont construit les formes qui sont stabilisées dans l'image et qui peuvent par conséquent se dire *réalisées*, mais aussi comprendre la manière dont certaines forces ne se sont pas stabilisées en des formes, voire ne se sont pas véritablement réalisées et se demander ce qu'elles sont devenues ou vont devenir à la place : ces forces sont en train de s'actualiser ou de se potentialiser ? Dans le cas du portrait, la structure fondamentale est une opposition entre figure et fond : la figure serait réalisée et le fond virtualisé mais cette explication binaire réalisé/virtuel ne peut être satisfaisante.
- 11 Une autre difficulté du portrait tient au fait qu'il nous paraît être le genre le plus affirmatif qui soit, dans la mesure où il vise généralement à révéler une *frontalité en toute clarté* : c'est le genre qui manifeste au mieux ce que Jacques Fontanille pourrait décrire comme une stratégie d'exposition — qui est inter-définissable, à travers les relations de contradiction ou de contrariété, avec les stratégies de l'accessibilité, de l'inaccessibilité et de l'obstruction<sup>15</sup>.
- 12 Nous devons constater que toute composition visuelle se déployant à partir d'un point de vue, et donc provenant d'une sélection et d'un tri par rapport à l'expérience phénoménale, choisit une manière particulière de nous présenter quelque chose, en même temps que de nous cacher ou rendre inaccessible quelque chose d'autre.
- 13 L'exposition d'un visage voire l'affirmation et la réalisation de ses formes ne peuvent jamais être complètement abouties à l'intérieur d'une image, même pas à l'intérieur d'un portrait. On voit d'ailleurs avec ces premiers exemples de portraits de Marguerite Duras, que nous pourrions au premier abord définir comme « binaires » (voir la fig. 5<sup>16</sup> et la fig. 6, à consulter en ligne<sup>17</sup>), que les fonds ne sont pas véritablement stables et que dans le premier cas le visage est fugitif, alors que dans le deuxième le visage est parsemé de lumières qui le démultiplient.
- 14 Dans la première image (fig. 5), le fond est rempli de nervures et construit un passage assez graduel avec le col de la fourrure qui se pose comme un intermédiaire entre fond et visage : le vague du flou du fond se précise dans les plis modulant la fourrure. La lumière est traitée avant tout comme matière<sup>18</sup> et comme déploiement des singularités des matériaux, assez mats. Le visage s'impose avec netteté mais cette netteté ne concerne que les formes et les contours, qui sont bien dessinés ; par contre, cette netteté n'est pas confirmée au niveau de l'orientation du regard. Il n'y a en fait rien de net dans ce regard qui ne s'oriente pas vers nous les observateurs mais vers un *autre lieu* qui brise la présence directe : ce regard relance un ailleurs comme horizon, en brisant une possible réalisation de dialogue de face, et potentialisant une relation qui adviendra, peut-être, à un autre moment. Si la présence peut se dire réalisée au niveau des contours du visage (netteté), le regard produit une fluctuation de directions (flou) : ce regard n'est pas en phase avec le présent de la prise de vue et construit un détournement fait d'intervalles et d'interrogations, mettant enfin en scène un écart, identitaire et temporel.
- 15 Si nous comparons ce portrait avec le deuxième (fig. 6), nous nous apercevons que ce dernier est construit non plus sur la matité mais sur les éclats de lumière provenant de l'arrière-plan ainsi que, au premier plan, des bijoux, des lunettes et des reflets du regard qui nous font rentrer, en tant qu'énonciateurs, directement dans l'image.
- 16 Si le premier portrait nous montrait un visage éloigné du présent de la prise de vue et de notre saisie, la suppression des lumières à la faveur de la matité de matériaux empêchant tout repérage déictique, le deuxième, par contre, construit un *surplus de présence* identitaire par le regard qui est bien orienté vers le présent de l'acte d'observation ; en revanche, les sources de lumière s'en retrouvent multipliées. Le dialogue est tout à fait *réalisé* au niveau du regard direct mais il est *potentialisé* au niveau des reflets de lumière : nous ne sommes pas dans l'attente de la réalisation, dans le « non-encore réalisé » mais dans ce qui suit la pleine réalisation, lorsque la présence pleine se défait à travers des ombres, des reflets, des dédoublements de points de vue lumineux qui estompent la précision de l'orientation du regard et qui projettent ce regard vers un flou de la pensée, accompagné par la fumée de la cigarette et par le nuage des objets situés au fond à droite.
- 17 Si dans le deuxième portrait, la femme apparaît comme totalement projetée vers le présent de l'instant, vers le dialogue et en même temps en train de se défaire dans le floutage de l'atmosphère, dans le premier la femme apparaît au contraire comme suspendue dans un regard

oblique, peut-être trompeur, comme *absorbée dans un interstice*. Le deuxième portrait pourrait être défini comme étant le portrait d'une femme qui se révèle aux autres en se démultipliant et rayonnant à partir d'une position centrale, alors que la première femme, par contre, est représentée comme fugitive, se retirant lentement du centre du cadre, du feu de l'attention, pour flâner à l'intérieur d'elle-même.

18 Nous retiendrons ces premières observations pour nourrir la distinction entre identité et air.

### Temps/aspectualité/tempo

19 À la question des degrés de présence s'ajoute le problème de l'orientation temporelle, ainsi que de l'aspectualité et du *tempo*, de chaque image. Nous ne partageons pas l'idée que l'image dite « fixe », telle que la photographie, appartienne exclusivement aux arts de l'espace, mais également aux arts du temps, comme la musique et la poésie<sup>19</sup>.

20 En ce qui concerne la première question, celle de l'orientation temporelle, il faudra se demander si l'image présente toujours son sujet comme stabilisé au temps présent ou bien si elle peut également le présenter comme se dirigeant vers un temps passé ou bien comme se projetant vers un temps futur.

21 En ce qui concerne la question de l'aspectualité, il faut se demander si, face à un portrait, le visage représenté est là de manière durative, pour demeurer et subsister, ou s'il est là, de manière itérative, ou encore présent ponctuellement, comme s'il s'agissait d'un événement unique, ou encore de manière fugitive, disparaissant, en voie d'évanouissement, ou au contraire en voie d'émergence ?

22 Troisième question, relative au *tempo* : le visage nous est-il montré comme en train d'avancer lentement vers le spectateur ou au contraire comme s'il surgissait du fond par un tempo impromptu, vif, de manière inattendue, comme s'il s'agissait d'un *survenir* et d'une épiphanie ? Selon la sémiotique tensive de Zilberberg, le *tempo* joue sur l'opposition entre vif et lent, donc sur une opposition dite *intensive*, tandis que le temps concerne une opposition entre grandeurs *extensives*.

23 Le fonctionnement narratif de l'image se décline donc non seulement dans des temps proprement dits (sommes-nous face à un portrait décliné au présent, au passé au futur ?), mais aussi dans des points de vue sur l'action, voire dans son aspectualité (l'action du regard est-elle en train de se stabiliser ou de se transformer ? d'apparaître, de durer, de se terminer ?). Le *tempo* est toujours affaire de rythme et de vitesse d'apparition d'un visage sur un fond par rapport à un spectateur.

24 C'est à partir de la question narrative déclinée dans ces trois perspectives que nous croyons possible la formulation des hypothèses sur les passions et sur l'air mis en scène par les portraits. Les questions temporelles contribuent, comme les modes d'existences qui y sont étroitement liés, à complexifier ce qui apparaît comme le binarisme figure/fond. En fait, pour rendre compte du rapport figure/fond, on peut envisager d'étudier non seulement leur écart, mais surtout leurs différentes manières de s'engendrer réciproquement, en s'englobant, en se séparant, en s'enveloppant réciproquement avec pour effet de construire une dynamique et des transformations là où n'apparaissait au premier abord qu'une opposition binaire entre visage et fond.

### L'énonciation benvenistienne à l'épreuve de l'image

25 Après avoir illustré les caractéristiques de l'approche méthodologique du portrait, et avant de nous pencher sur le corpus proprement dit, nous tenons à rappeler que le portrait n'a pas du tout été exclu des intérêts des sémioticiens. Anne Beyaert-Geslin a mis en rapport le portrait en peinture et en photo en distinguant les différents statuts (portrait artistique, portrait politique, etc.)<sup>20</sup>. Elle a mis à l'épreuve la notion d'énonciation sur la forme du portrait et notamment les différents types de relations intersubjectives engendrées par ce dernier.

26 Beyaert-Geslin a en fait étudié les rapports entre pronominalité verbale et pronominalité visuelle en mettant en valeur une opposition sur le plan d'expression entre visage de face (qui correspondrait au dialogue je-tu dans le langage naturel) vs visage de profil (qui correspondrait à la troisième personne, le « il » du langage naturel), en corrélant cette opposition expressive avec une opposition entre dialogisme vs impersonnalité sur le plan du contenu.

- 27 Beyaert-Geslin a aussi repéré des formes hybrides du portrait, relatives à des marques particulières de l'impersonnalité : non plus le « il », mais le « on », qui peut concerner une certaine position du visage de face qui se donne surtout en tant que « tête » plutôt qu'en tant que frontalité ouverte au dialogue. Le degré de présence serait donc différent du cas de la frontalité dialogique ainsi que du profil : le « on » identifierait l'autre non pas comme un individu mais comme le type d'une humanité anonyme.
- 28 On pourrait bien sûr objecter que la subjectivité et l'intersubjectivité ne se réduisent pas aux marques de la subjectivité proprement dites, les déictiques et les embrayeurs, ni dans le cadre de l'énonciation verbale ni dans le cadre de l'énonciation visuelle. Ce ne sont pas les pronoms, indexicaux et embrayeurs de la tradition benvenistienne ni les unités isolables dans la topologie de l'image (visage, yeux), qui peuvent suffire à expliquer les effets de sujet, les multiples relations avec l'observateur, ni la valeur de vie exprimée par un visage. Sémioticiens et linguistes sont tous conscients du fait qu'il faut chercher les effets de sujet au-delà des marqueurs et des indexicaux. Umberto Eco affirmait déjà en 1975 dans le *Trattato di semiotica generale* – qui n'a jamais été entièrement traduit en français<sup>21</sup> – que la subjectivité ne se retrouvait pas dans les pronoms et dans les déictiques de temps et d'espace, mais qu'elle se cachait par exemple dans les adverbes, ou, plus techniquement parlant, dans la « bave de l'encyclopédie », dans les déchets et à la périphérie de nos discours.
- 29 En ce qui concerne l'image, où pouvons-nous repérer des équivalents des adverbes qui puissent caractériser plus finement que les positions du visage (face, profil, trois/quarts, etc.) les modulations de la subjectivité ? Il faudra aller les chercher justement dans les « déchets » de la figuration, dans les transformations de lumière, dans les asymétries de la texture, dans les passages entre couleurs qui construisent la temporalité et le rythme de l'image : à la périphérie des formes bien constituées, là où les formes et les couleurs sont instables, prises entre une mode d'existence et l'autre, entre une force et l'autre.

## La distinction barthésienne entre identité et air

- 30 Établissons à présent une première homologie, entre l'opposition barthésienne entre identité et air et l'opposition, concernant la subjectivité, entre indexicaux (unités isolables) et adverbes (lieux de passage et de transformation).
- 31 Chez Barthes, l'air d'un sujet dépasse la question de son identité factuelle et de la banale ressemblance, comme nos catégories de la lumière ainsi que nos catégories temporelles, aspectuelles et de tempo dépassent les marques explicites de la subjectivité (indexicaux) : l'air d'un sujet en image peut se repérer au moyen d'une étude de ce qu'Umberto Eco a appelé la bave de l'encyclopédie, voire le déchet de la subjectivité.
- 32 Barthes trace une distinction, que nous retrouvons dans les dernières pages de *La préparation du roman*, entre air et identité d'un visage. Il s'agit d'une distinction formulée à l'occasion d'un projet de séminaire sur la photographie au Collège de France qu'il ne pourra jamais accomplir car il sera interrompu par son décès. Les portraits photographiques choisis, pris par Paul Nadar, ont été retrouvés dans des archives proustiennes ; ils représentent des personnages de l'époque qui auraient pu, selon Barthes, avoir inspiré certains personnages de la *Recherche*.
- 33 Malgré le fait que les fiches sur les sujets photographiés rédigées par Barthes soient très précises sur des personnes ayant réellement vécu, le vrai but de Barthes n'est pas de trouver des ressemblances physiques et psychologiques entre les sujets que Marcel avait aimés et les personnages de la *Recherche*, mais au contraire de dégager l'atmosphère d'un monde passé, voire l'*air* de ces visages. Pour que la personne soit rendue dans la photo dans toute son essence il est en fait nécessaire pour Barthes que la pose du personnage laisse apparaître quelque chose de plus indéfinissable que l'identité de la ressemblance : il s'agit de ce que nous appelons l'air. En effet, la ressemblance photographique dans *La Chambre claire*, se définit comme cette *précision* qui « nous fait perdre le personnage » et son essence, qui au contraire peut être suggérée par l'air qui fait apparaître la *vraie identité affective* du sujet : « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale, même ; elle le donne "en tant que lui-même", alors que je veux un sujet "tel qu'en lui-même" »<sup>22</sup>.

- 34 Dans *La Chambre claire*, Barthes rapproche la simple ressemblance d'un visage à l'extension d'une identité, à quelque chose de quantitatif ; et l'air à l'intensité d'une présence, à des qualités sensibles en devenir. À la différence de la ressemblance, qui est mesurable, « l'air d'un visage n'est pas décomposable », dit Barthes : c'est quelque chose qui ne peut pas être quantifié. L'air est le « *supplément intraitable* de l'identité », trace de la non-séparation de la personne d'elle-même : le *masque de la ressemblance* s'oppose ainsi à l'air compris comme *reflet d'une valeur de vie*.

## Analyse de corpus

- 35 Pour mettre à l'épreuve nos considérations préalables sur les questions temporelles, examinons une image qui présente Marguerite dans les années 1940, habillée d'une canadienne, tournant le dos à des livres et à des manuscrits empilés sur des tables et des chaises<sup>23</sup> (fig. 7). Son regard posé ailleurs que sur les livres et les papiers, le corps fortement orienté vers un dehors, l'habit assez sportif aux allures masculines, met en scène notre écrivaine comme femme d'action, prête à sortir de tout espace fermé et privé pour se lancer dans l'action dans un espace public. Ce n'est pas par hasard que ce portrait prend place dans une section du livre déjà cité, *La vie comme un roman*, intitulée « 1946-1955 L'engagement, les premiers succès ».
- 36 Ce portrait est bien sûr un portrait d'écrivain car il présente un empilement des livres, mais en même temps ces livres ne sont pas posés sur la table de travail ; ils sont laissés dans l'indistinction et dans le noir, d'une certaine manière virtualisés par Marguerite qui leur tourne le dos et par le point de vue de la photo. Ce qui est mis en lumière, par contre, c'est le visage de Marguerite. Nous sommes face à un portrait qui se construit sur deux diagonales parallèles tracées par la lumière, l'une qui passe par le fond de l'image, et l'autre qui se positionne au premier plan : Marguerite est prise entre ces deux diagonales de lumière, elle en est la médiatrice : l'une, celle du fond, rend reconnaissables les paquets de livres et de manuscrits, elle se dirige et se concentre sur ces derniers ; l'autre est plutôt une lumière attirante, comme si elle voulait absorber le visage de Marguerite et l'amener au loin.
- 37 Le rapport entre l'ouverture de la porte et le regard de Marguerite fait que la lumière se lit comme quelque chose d'attirant, comme s'il s'agissait de la force d'un appel, envahissante : Marguerite est appelée à la découverte du monde du dehors : la lumière a une force de contagion. C'est l'inconnu qui l'attend et l'appelle. C'est le futur qui s'ouvre devant elle.
- 38 On pourrait objecter à cette lecture que, dans le schéma de la peinture narrative, le regard vers la gauche relève toujours d'un regard vers le passé car on considère qu'un tableau narratif se lit de gauche à droite, du passé vers le futur. Mais ici la force de la lumière venant du dehors est telle que cette orientation de lecture, forgée sur la linéarité de l'écriture alphabétique et d'ailleurs souvent contredite par la construction tabulaire de l'image, est remise en cause. La lumière invite Marguerite, qui est d'ailleurs déjà orientée via son corps vers cette lumière, vers l'action en puissance : le regard est fixé vers quelque chose qui nous est caché car c'est à *venir* : c'est l'image d'une ouverture et d'un engagement. Marguerite ne nous regarde pas : regarder le spectateur signifierait fixer l'action, fixer l'objectif d'une action, d'une certaine manière la connaître déjà. Tout au contraire ici, Marguerite oriente son regard vers le haut, sur quelque chose d'indéfini, quelque chose qui d'une certaine manière la dépasse en l'éblouissant : l'inconnu de son destin.
- 39 La lumière fonctionne ici comme destinataire et comme destinataire. Ce n'est pas nous, les spectateurs, son destinataire, comme nous le sommes au contraire dans beaucoup de portraits révélant la réussite et la carrière de Marguerite. Prenons justement comme *contre-exemple* un « portrait de la réussite<sup>24</sup> » (fig. 8). Dans ce portrait pris à New York dans les années 1970, Marguerite domine tout ; elle domine la ville ou du moins se pose-t-elle à la même hauteur. Ici on n'est plus dans la puissance de l'action : Duras fige son regard sur nous car l'action a été accomplie : cet accomplissement est signifié sur le plan de l'expression non seulement par la centralité du corps de Marguerite, corps qui a trouvé sa place dans un des *skyline* les plus connus au monde, mais aussi par tout ce qui se retrouve stabilisé au temps présent dans cette image : la lumière ainsi que les contours des formes.

- 40 Duras est sortie de chez elle et a conquis le monde. Il s'agit d'un portrait au présent, qui constate les résultats au temps présent : non seulement elle nous regarde dans les yeux mais aussi l'image nous met face à deux frontalités appariées : la frontalité du paysage urbain et la frontalité du visage de Marguerite, qui s'exposent sous la lumière articulée en éclairage là où dans la photo précédente on n'avait que des diagonales, des profils, et des éclats : la lumière fonctionnait par discontinuités, par forts différentiels d'énergies.
- 41 Dans l'image précédente cette organisation de la lumière par éclats sert à signifier l'acte en puissance, puissance qui est encore incertaine, qui contient encore des zones d'impuissance, de virtualités et des potentialités en concurrence entre elles. Notre premier portrait contient en fait des zones où les forces n'ont pas encore été incarnées par des actions, tandis que dans le deuxième nous constatons les résultats de ces actions au travers de cet appariement parfait entre paysage urbain et visage : il n'y a plus aucun défi entre puissance et action, plus de décalage temporel ni de différentiels dramatiques d'énergies chromatiques et lumineuses.
- 42 Il s'agit donc de deux photos conjuguées au présent mais elles le sont de manière très différente : en ce qui concerne l'aspectualité de la première, les jeux de lumière et de posture caractérisent l'image comme une image inchoative et ponctuelle, au sens où ce qui est représenté vient de débiter, ne peut pas se répéter (l'éclat est éphémère et instable), et doit être saisi dans l'instant.
- 43 La deuxième est plutôt l'image d'une stabilisation à l'intérieur d'un présent qui est « solide » et qui dure. Cette durativité est donnée non seulement par l'appariement des frontalités et par la réalisation des formes dans toute leur netteté, mais aussi par le fort éloignement objectivant entre nous et Duras.
- 44 La première image met en scène une instabilité de l'action : cette dernière est représentée comme seulement possible, mais de cette possibilité on saisit un moment décisif, et on pourrait dire, selon les types de modes d'existence, un moment qui est en train de s'actualiser. Cette photo montre l'instant où tout se joue, l'instant qui aura des retombées. Le corps en jeu est tendu vers la juste disposition, vers la résolution de l'action. Le temps présent est *en train de se faire*, et on pourrait le définir comme un présent *pluridimensionnel* car il se positionne entre la mémoire/rétention (le chez soi assez sombre) et la préfiguration/protection d'une incertitude (qui est, elle, illuminée et guide, par sa force, l'orientation de l'action vers le futur). Ce présent est construit à partir de l'*écart* et du *déséquilibre* entre attente, attention et mémoire : Marguerite, prise entre deux diagonales de lumière, en est la médiatrice, elle conjugue mémoire et attente dans l'attention. Ce présent englobe le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur.
- 45 La deuxième image met en scène la résolution des instabilités : il s'agit d'un présent irénique au sens où la configuration visuelle témoigne d'une *synchronisation* du paysage et du corps du sujet, ce que confirme l'absence de toute dissonance entre les mouvements énoncés et énonciatifs. Dans la première image, la prise de vue est dramatisée : le corps du photographe est positionné en creux comme dans une position difficile, l'encadrement est en partie « entravé », en biais ; le photographe devient auteur, « signataire » d'une expérience, témoin qui signe avec sa propre expérience l'expérience de quelqu'un d'autre. Dans la deuxième image, les corps du paysage et du sujet construisent au contraire ce qu'on peut appeler une « image-à-temps » où il n'existe de forces d'écart ou de dissonance ni au niveau énoncé ni au niveau énonciatif. L'instance énonciative se synchronise elle aussi sur les frontalités du paysage en arrière-plan et du visage : non seulement la syntaxe des mouvements énoncés a une coordination interne, mais la prise photographique est cadencée à son tour avec cette coordination énoncée : elle est « à temps » ou synchrone avec ce qui se déroule devant elle et construit un effet-totalité à travers un rythme de déploiement homogène. Nous nous trouvons ici face à un présent partagé qui est le miroir d'un temps d'*appariement*.
- 46 Pour finir, attelons-nous à une autre image conjuguée au présent, à un autre visage, encore une fois pris dans un paysage, mais de manière complètement différente : il s'agit d'un portrait de Duras à Trouville, durant l'été 1988 (fig.9)<sup>25</sup>. Marguerite n'est plus appariée frontalement avec le paysage derrière son dos mais elle traverse l'image en diagonale, en parallèle avec le

paysage sans être avec lui en une relation d'appariement : la double frontalité a laissé la place à des croisements de diagonales.

47 Le paysage nous est offert en tant que grandeur extensive, voire en tant que longueur qui s'étale derrière et devant Marguerite. Marguerite préfigure l'avenir mais il ne s'agit plus de sortir d'un lieu fermé et d'aller vers l'inconnu qui nous attire : derrière elle et devant elle, le même paysage, immense. Marguerite teste mélancoliquement les mouvements de sa vie en elle-même : il s'agit d'un présent fait d'une expérimentation privée. Cette image met en scène la qualité du présent, et pourrait-on dire la qualité de la pensée : nous pouvons dans ce sens parler d'un présent intérieur. Ce présent est justement celui d'une conscience en tant que visée déployée, dont la durée n'est autre que la présentification et la mise en perspective des valeurs. Ce n'est pas seulement un présent qui se réduirait à un « maintenant », il s'agit d'un intervalle de vécu. Cette photo rend la *stream of consciousness*, l'autoconscience dans le temps, l'*être-temps* de Marguerite. Il s'agit d'un présent envisagé en tant qu'intervalle-échantillon, mesure du vécu, profondeur de l'être *en présence* de soi-même. Les images comme celle-ci, que nous appellerons « images-temps », restituent le temps phénoménologique, son intensité et sa qualité : ce portrait construit sur un croisement des diagonales met en scène la traversée d'une histoire de vie.

### Trois types de présent

48 Nous avons identifié avec ces trois dernières images trois types de mise en présence du corps, trois différentes façons de construire une coprésence et trois déclinaisons du temps présent.

49 1. Dans le premier type de présent (fig. 7), le mouvement corporel entre en résonance avec la traînée des moments retenus et la protension de ceux qui se profilent comme possibles ; ce présent concerne l'union entre rétention, attention et projection ; il s'agit d'un *être-là dans le temps*.

2. Le second (fig. 8) est un présent d'*appariement* et de synchronisation entre le devenir du sujet et le devenir du monde environnant. Il est un temps d'*appariement* interne à l'accouplement sujet-monde : il est à la base de l'*être-à-temps*.

3. Le troisième type de présent (fig. 9), l'*intervalle-échantillon*, enfin, construit le sujet en tant que conscience en acte. Le présent de la concentration et de l'attention est une ouverture au temps intérieur : il s'agit d'un présent qualitatif, d'un *être-temps*.

L'*être-là dans le temps* renvoie à une coordination du geste entre passé et futur, l'*être-à-temps* à une synchronisation du sujet par rapport aux rythmes de l'environnement et l'*être-temps* à la concentration et à la conscience de soi.

50 C'est assurément ce dernier type de présent, construit par la globalité de l'image et ses relations internes, qu'envisage Barthes lorsqu'il parle de l'air d'un visage comme du symptôme électif d'une valeur de vie singulière : une image photographique qui concentre en un instantané la qualité de la traversée d'une vie. La notion d'air suggérée par Barthes concerne quelque chose qui n'est pas dégagé seulement par l'expression d'un visage, mais par une manière d'être au monde, une manière de se sentir en tant que sujet dans le monde. L'image de Marguerite en canadienne (fig. 7) montre, d'un point de vue temporel et aspectuel, une action non accomplie mais seulement actualisable, située dans un environnement mondain (les livres, la porte, etc.). L'image du *skyline* newyorkais (fig. 8) montre la parfaite coïncidence entre la visée de Marguerite et notre saisie d'elle (la plénitude de ses succès, le présent de sa reconnaissance sociale). De manière tout à fait différente, la troisième image (fig. 9) nous met face à un temps présent caractérisé par la condensation qualitative d'une durée, où il n'y a plus de tension entre la rétention et la protension (*être-là dans le temps*), comme dans la photo de Marguerite sortant de chez elle, ni de coïncidence du présent parfait de l'accomplissement et de l'appariement entre sujet et monde (*être-à-temps*), encore trop mondain et lié à une identité sociale, à ce que Barthes appelle le masque de la ressemblance.

51 Le croisement des diagonales formé par la perspective du paysage dans la dernière image pourrait dès lors constituer une visualisation – une sorte de métaphore visuelle de la pensée

de Marguerite, une pensée sans visée, sans orientation ni but, mais qui circule dans le réseau archéologique des possibles passés qui constituent la trame et la texture de sa vie.

52 Dernière question : comment pouvons-nous soutenir que cette image présentant l'air d'une femme qui a longuement et intensément vécu puisse également être l'image d'une écrivaine, ou d'une femme de grande notoriété publique ? Dans cette dernière image, l'écrivain n'est pas montré dans son rôle social : l'écrivain est ici représenté en tant que source de réflexion existentielle, et l'écriture en tant que traçage de lignes et de trajectoires de vie dans un environnement particulier : l'écrivain se confond avec un sujet profondément unique, mais en même temps impersonnel et vague dans sa manière de montrer derrière lui ce qu'on pourrait appeler « un paysage de vie » qui dépasse les limites assignables à la reconnaissance d'une identité singulière<sup>26</sup>.

---

### **Bibliographie**

Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980) dans *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995.

Barthes (Roland), *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.

Basso Fossali (Pierluigi), *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con « Note sulla semiotica della pittura »*, Pise, ETS, 2013.

Basso Fossali (Pierluigi) & Dondero (Maria Giulia), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.

Deleuze (Gilles), *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2013.

Beyaert-Geslin (Anne), *L'autre de l'autre. Le portrait entre esthétique et éthique*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Limoges, 2008.

Dondero (Maria Giulia), « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et Langage*, n°147, 2006, p. 103-118.

Eco (Umberto), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.

Fontanille (Jacques), *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.

Fontanille (Jacques), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995.

Fontanille (Jacques), « Sans titre... ou sans contenu ? », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°33-35, 1994, p. 77-99.

Fontanille (Jacques) et Zilberberg (Claude), *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

Greimas (Algirdas Julien) et Courtés (Joseph), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

Greimas (Algirdas Julien), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, n°60, 1984

Petitot (Jean), *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

Thürlemann (Felix), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

Vallier (Jean), *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Paris, Éditions Textuel, 2006.

Zilberberg (Claude), *La structure tensive*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2012.

---

### **Notes**

1 La démarche analytique de l'image en sémiotique n'exclut pas d'éventuels appuis sur des documents écrits concernant les images, mais il faudrait idéalement faire intervenir ces documents non pas comme des explications des images, qui risquent de les *écraser* – sur le modèle de la sémiologie barthésienne –, mais comme des intertextes, c'est-à-dire comme des textes qui peuvent répondre à des *questions posées par l'image elle-même*. Le plan d'expression de l'image est la source de nos interrogations et en même temps le laboratoire à l'intérieur duquel on produit les hypothèses pour pouvoir expliquer la manière dont le plan d'expression se relie au plan du contenu (semi-symbolisme). Voir Greimas (Algirdas Julien) & Courtés (Joseph), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

- 2 Voir Greimas (Algirdas Julien), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, n° 60, 1984 ; Thürlemann (Felix), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.
- 3 Voir Fontanille (Jacques), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995 ; Fontanille (Jacques), « Sans titre... ou sans contenu ? », *Nouveaux Actes Sémiotiques* n°33-35, 1994, pp. 77-99 ; Basso Fossali (Pierluigi) & Dondero (Maria Giulia) *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.
- 4 Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), dans *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 785-892.
- 5 Barthes (Roland), *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil, 2003.
- 6 Vallier (Jean), *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Paris, Les Éditions Textuel, 2006.
- 7 La seule exception est un article consacré aux portraits photographiques pris par Paul Nadar, décrits par Barthes dans *La préparation du roman* : voir Dondero (Maria Giulia), « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et Langage*, n°147, 2006, pp. 103-118.
- 8 La raison pour laquelle nous défendons le fonctionnement narratif des images c'est qu'il faut rendre compte du fait qu'une image est efficace en raison des forces qui engendrent les formes qu'elle met en jeu ainsi que des forces qui sont elles-mêmes, à leur tour, générées par des formes. Sur la relation entre forces et formes en peinture, bien que dans une perspective non narrative, voir Deleuze (Gilles), *Francis Bacon. La logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2013 et Basso Fossali (Pierluigi), *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con « Note sulla semiotica della pittura »*, Pise, ETS, 2013.
- 9 Voir *Marguerite Duras dans le hall des Roches-Noires à Trouville*, 1982 photographie d'Hélène Bamberger (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 162).
- 10 Voir *Marguerite Duras et Yann Andréa à Neauphle* (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 168).
- 11 Voir le cliché immortalisant Marguerite Duras après avoir été interpellée pour l'occupation des locaux du C.N.P.F. dans le cadre d'une action de sensibilisation les pouvoirs publics sur le sort des immigrés (Paris, 1970). AFP.
- 12 Voir la photographie de *Dyonis Mascolo, Marguerite Duras et Robert Antelme vers 1943* (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 86).
- 13 Sur la notion de tensivité en sémiotique, voir Zilberberg (Claude), *La structure tensive*, Liège, PULg, 2012.
- 14 Voir Greimas (Algirdas Julien) et Courtés (Joseph), *op.cit.*, entrée « modes d'existence », et Fontanille (Jacques) & Zilberberg (Claude), *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- 15 Voir Fontanille (Jacques), *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989. L'exposition caractérise tout ce qui se donne à voir à l'observateur, comme par exemple un personnage de premier plan vu de face. L'obstruction caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet : objets éloignés ou vus de dos, etc. L'inaccessibilité caractérise tout ce qui se refuse à l'observateur, comme ce qui se trouve hors des limites latérales du champ de vision. L'accessibilité concerne tout ce qui se laisse apercevoir, entrevoir, toute faille dans l'obstacle, qui recule les limites du champ visuel (miroirs, reflets, portes ou tentures ouvertes).
- 16 © OZKOK/SIPA. Disponible en ligne sur : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140207.OBS5547/marguerite-duras-dure-toujours-c-est-du-theatre-populaire.html>.
- 17 © Jacques Haillot/Syigma/Corbis. Disponible en ligne sur : [http://www.foleffet.com/IMG/jpg/les-lieux-de-marguerite-duras\\_reference\\_1\\_.jpg](http://www.foleffet.com/IMG/jpg/les-lieux-de-marguerite-duras_reference_1_.jpg)
- 18 Voir Fontanille (Jacques), *Sémiotique du visible*, éd. citée.
- 19 Voir à ce sujet la contribution majeure de Petitot (Jean) sur le *Laocoon : Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004 et notamment le chapitre I « Goethe et le *Laocoon* ou l'acte de naissance de l'analyse structurale », pp. 13-68.
- 20 Voir Beyaert-Geslin (Anne), *L'autre de l'autre. Le portrait entre esthétique et éthique*, Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Limoges, 2008.
- 21 Eco (Umberto), *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.
- 22 Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), *op. cit.*, p. 872.
- 23 Voir la photographie *Marguerite Duras en canadienne à la fin des années 1940* (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 94)
- 24 Voir *Marguerite Duras à New York dans les années 1970* (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 170).

25 *Marguerite Duras à Trouville, été 1988* (citée dans Jean Vallier, *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, Ed. Textuel, 2006, p. 187)

26 Je tiens à remercier Jean-Pierre Bertrand pour la relecture et les conseils qui m'ont permis d'améliorer ce texte.

---

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Maria Giulia Dondero, « Les approches sémiotiques du portrait photographique », *COnTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 20 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5951> ; DOI : 10.4000/contextes.5951

---

### ***À propos de l'auteur***

**Maria Giulia Dondero**  
FNRS/Université de Liège

---

### ***Droits d'auteur***

© Tous droits réservés

---

### ***Entrées d'index***

**Mots-clés** : Sémiotique visuelle, Photographie, Duras (Marguerite)