

Communication & langages

<http://necplus.eu/CML>

Additional services for **Communication & langages**:

Email alerts: [Click here](#)

Subscriptions: [Click here](#)

Commercial reprints: [Click here](#)

Terms of use : [Click here](#)



Photographier le travail, représenter le futur. Iconographie du chantier des Halles à Paris

Maria Giulia Dondero

Communication & langages / Volume 2014 / Issue 180 / June 2014, pp 79 - 94
DOI: 10.4074/S0336150014012071, Published online: 18 August 2014

Link to this article: http://necplus.eu/abstract_S0336150014012071

How to cite this article:

Maria Giulia Dondero (2014). Photographier le travail, représenter le futur. Iconographie du chantier des Halles à Paris. Communication & langages, 2014, pp 79-94 doi:10.4074/S0336150014012071

Request Permissions : [Click here](#)



Photographier le travail, représenter le futur. Iconographie du chantier des Halles à Paris¹

MARIA GIULIA DONDERO

Les projets urbains et les chantiers auxquels ils donnent lieu s'accompagnent d'un nombre important de productions visuelles, dont cet article vise à analyser les stratégies sémiotiques de représentation. Parmi les séries d'images repérables dans ce domaine, nous avons choisi des exemples hybrides : il ne s'agira pas d'images artistiques, ni de représentations à visée esthétique ou exclusivement scientifique. Il ne s'agira pas non plus d'images banalement publicitaires, valorisant une ville ou un quartier : les images que nous examinerons, issues de la plaquette du réaménagement des Halles de Paris² ainsi que du site Web consacré à la présentation et à la communication/explication des progrès du chantier en cours³, se situent à la frontière de plusieurs statuts.

En tant qu'images produites par les architectes et les professionnels de l'urbanisme, on pourrait les rapprocher des images à vocation scientifique. Cependant, si une bonne partie d'entre elles relèvent de produits de la conception architecturale, elles sont tellement simplifiées

Cet article porte sur les stratégies sémiotiques de représentation visuelle mobilisées dans le cadre des images produites dans le champ urbain, notamment celles illustrant le réaménagement du Forum des Halles à Paris. Ces images, tirées de la plaquette de présentation du chantier (visualisations des bâtiments à venir) ainsi que du site Web www.parisleshalles.fr (photographies du travail des ouvriers sur le chantier au temps présent), sont analysées à l'aide d'outils sémiotiques. L'auteur met en œuvre une analyse énonciative qui consiste à dégager les simulacres des producteurs et des spectateurs des images, ainsi qu'une étude des modes de présence des bâtiments représentés (plus ou moins virtualisés, actualisés, réalisés, etc.) qui permettent de comprendre la manière dont on représente le temps futur et le temps présent d'un projet en cours.

Mots-clés : énonciation, sémiotique visuelle, visualisation urbaine, modes d'existence

mariagiulia.dondero@ulg.ac.be

1. Je tiens à remercier Julia Bonaccorsi et Anne Jarrigeon de la confiance accordée et de leurs conseils sur le sujet traité dans ce texte. Un grand merci aussi à Guillaume Joachim pour les renseignements sur les techniques employées dans les images analysées.

2. La plaquette est disponible à cette adresse : <http://www.parisleshalles.fr/sites/default/files/Plaquette-Fr-07-2012-web.pdf>. Le chantier a débuté en 2010 avec l'installation de l'aire de jeux provisoire et il est censé se terminer en 2016 avec la fin de la rénovation de la salle d'échanges RER.

3. http://travaux.forumdeshalles.com/aujourd'hui_hc2.php?sectio=se2.

– et d’ailleurs dépourvues des paramètres engendrant leur propre production – qu’elles se rapprochent plutôt d’un statut complexe, à mi-chemin entre l’argumentation politique et la modélisation architecturale.

Ces images ne relèvent donc pas du statut scientifique à proprement parler, car elles ne fonctionnent pas comme des diagrammes, voire comme des *laboratoires de la pensée en transformation*⁴ : elles ont déjà dépassé l’étape de l’expérimentation – elles ne sont ni des dessins de conception ni des croquis. Nous pourrions les caractériser comme des images visant le consentement du grand public sur des décisions déjà prises, à l’instar des images de la vulgarisation scientifique. Aucune discussion n’y est en jeu : ces images ne sont pas des lieux de discussion et de conflit comme le sont les images scientifiques diagrammatiques⁵. Les images représentant la nouvelle organisation du bâtiment du Forum des Halles se présentent plutôt comme les résultats iréniques d’un partage. Nous ne prendrons pas ici en considération les débats politiques concernant ce chantier et les différentes appréciations des citoyens ; nous nous limiterons à analyser, dans un premier temps, des images censées représenter des bâtiments à venir, à savoir des visualisations qui actualisent des constructions virtuelles et futures – c’est dans ce sens qu’elles pourraient se rapprocher des diagrammes mathématiques –, et, dans un second temps, des images mettant en scène le temps présent du travail *in progress*.

Avant d’entrer dans le vif de l’analyse des images qui illustrent la plaquette « Les Halles. Le nouveau cœur de Paris. Le réaménagement des Halles de Paris », nous reviendrons sur les outils sémiotiques qui permettent d’aborder la question de la représentation ainsi que son efficacité sur un observateur *idéal*, qui est toujours présumée *dans et par* la configuration énonciative de l’image elle-même. Nous ne nous plongerons pas dans l’analyse du texte écrit proposé par la plaquette car notre propos spécifique est de montrer que l’image oriente déjà, de manière autonome, un rapport intersubjectif complexe avec l’observateur⁶. Autrement dit, l’image configure la manière dont elle est censée être regardée sans besoin de recourir au métalangage verbal. Nous aborderons donc d’abord la question de

4. Sur le diagramme comme laboratoire de la pensée, voir Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l’épreuve de l’image scientifique*, Limoges, Pulim, 2012, ainsi que Christiane Chauviré, *L’œil mathématique. Essai sur la philosophie mathématique de Peirce*, Paris, Vrin, 2008.

5. Nous partageons la conception du diagramme du philosophe et sémioticien Ch. S. Peirce pour qui le diagramme concerne des visualisations d’objets abstraits ou à venir, qui mettent en scène des relations abstraites de la pensée avec des relations visuellement spatialisées : Charles Sanders Peirce, “Prolegomena to an Apology for Pragmatism” [1906], *Collected Papers, 1931-35*, 4.530-572, Charles Hartshorne, Paul Weiss et Arthur Burks (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1958. Voir à ce sujet Maria Giulia Dondero, « La totalité en sciences et en arts », in Anne Beyaert-Geslin et Maria Giulia Dondero (éd.), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 123-136.

6. Dans ce sens, nous nous positionnons dans le cadre de la sémiotique greimassienne de l’École de Paris ainsi que des travaux du Groupe μ , qui conçoivent une autonomie langagière de l’image en opposition aux travaux sémiologiques de Roland Barthes qui considèrent le langage naturel comme traducteur universel de tous les autres langages (visuel, audiovisuel, gestuel, etc.). Voir par exemple le rapport entre légende et image publicitaire de mode dans Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1983.

l'énonciation énoncée en image. Le concept d'énonciation énoncée⁷ permet de rendre compte de la manière dont l'image met en scène les simulacres de sa production et de son observation et d'approcher ainsi les images du point de vue de l'intersubjectivité qui y est inscrite. Nous esquisserons également une analyse plastique⁸ portant sur les « rendus » des images, notamment sur la lumière et la texture, en l'intégrant aux réflexions sur les déictiques de l'énonciation et sur le point de vue.

L'ÉNONCIATION DANS L'IMAGE

La notion d'énonciation nous est utile pour rendre compte de la signification d'une image, voire du parcours de sens qu'elle demande à son spectateur d'accomplir. L'image a la capacité de *modaliser* les différents types de rencontres *possibles* entre elle-même et son spectateur — spectateur qui peut être plus ou moins situé dans une pratique quotidienne de contemplation, d'interprétation ou d'usage.

L'enjeu théorique de l'approche énonciative de l'image est de démontrer que le langage visuel, non moins que le langage verbal, articule des rapports entre sujets, voire entre *simulacres de relations subjectives et intersubjectives*. Ces rapports intersubjectifs se jouent entre deux actants-sujets, un informateur et un observateur, qui peuvent être plus généralement appelés respectivement « énonciateur » et « énonciataire ». L'énonciateur et l'énonciataire sont inscrits dans l'image elle-même : ils ne sont pas des acteurs sociaux mais bien des *effets de sens* construits par diverses *focalisations, sélections et distorsions* de l'espace qu'on leur attribue. L'énonciateur et l'énonciataire forment un couple de simulacres discursifs. Leur relation a un caractère interactif, comme l'affirmait déjà Jacques Fontanille dans *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur* en 1989⁹ : l'énonciateur/informateur se constitue en même temps que l'énonciataire/observateur. Ce sont deux sujets énonciatifs qui peuvent ne correspondre à aucun personnage représenté dans l'image ni au couple producteur/spectateur de l'image : il faut le repérer dans les différentes déclinaisons de l'espace¹⁰.

Pour préciser un peu leurs rôles, on peut caractériser l'informateur/énonciateur par son *activité de production* et l'observateur/énonciataire par sa *disposition/compétence/volonté de connaissance* : il s'agit du « faire » pour l'informateur et du « voir/savoir » pour l'observateur. L'énonciateur et l'énonciataire peuvent aussi

7. Voir à ce propos Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Paris, Hachette, 1979, entrée « énonciation », ainsi que la description qui est donnée de cette théorie, parmi d'autres, dans Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Metz, Recherches textuelles, 1998.

8. Sur l'analyse plastique, voir Algirdas Julien Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques* - Documents, 60, 1984 et Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

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

10. Nous utilisons le terme d'observateur au sens d'énonciataire, qui est à entendre comme le simulacre de l'acteur réel que nous appelons « spectateur ».

être en conflit, se tromper, se cacher la vision des choses, se mettre en concurrence pour révéler ou dissimuler¹¹.

Lorsqu'on étudie les images, il ne faut pas oublier une caractéristique à la fois aux fondements de la notion de perspective et centrale en sémiotique visuelle : le point de vue d'où l'on prend une photo ou celui d'où l'on dessine quelque chose est toujours un *lieu de savoir*, le lieu d'où l'on a la vision des choses ; c'est aussi le lieu à partir duquel on propose sa propre vision au spectateur. Chaque proposition, chaque point de vue, est un défi lancé par l'énonciateur à l'énonciataire. C'est dans la construction de la perspective, dans le rapport entre énonciateur et énonciataire, que se joue le savoir : dans les sélections, focalisations et distorsions de la vision sont en jeu les valeurs des choses, ainsi que la place offerte au spectateur.

Jacques Fontanille est l'initiateur¹² de la théorisation sémiotique de l'énonciation visuelle. Dans *Les espaces subjectifs*, il affirme que chaque énoncé visuel est porteur d'un questionnement sur le savoir et la connaissance : le savoir est un objet en circulation entre l'énonciateur et l'énonciataire du discours. La subjectivité est *interactive* car les sujets agissent les uns sur les autres par l'intermédiaire d'un savoir qu'ils se partagent ou se disputent au sein de l'espace et à travers lui. Ce savoir n'est pas exclusivement cognitif mais, comme on le verra, possède des déterminations passionnelle et pragmatique.

L'analyse énonciative nous permet d'étudier la manière dont le spectateur est censé se positionner face à l'image : on postule que c'est cette dernière qui la détermine. Ainsi, l'énonciataire, dans l'image, prédispose, « prépare » la place du spectateur, qui devra l'occuper s'il veut reconstruire le parcours de la signification. Certes, le spectateur pourra évidemment quitter la place qui lui a été préparée par l'énonciataire, la détourner et la défier : c'est ce qui avait été prévu, dans une perspective plus générale, par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*¹³. C'est pour cette raison qu'on affirme que chaque image incarne une relation intersubjective *possible* et non pas une relation *attestée*. Il y a toujours – heureusement –, des asymétries entre les positions d'observation prévues par l'image et les utilisations/interprétations effectives. Ces asymétries relèvent d'un niveau politique que nous n'aborderons pas ici, la méthode d'analyse sémiotique

11. Sur la relation entre les degrés de monstration/exposition de l'informateur et la force ou la difficulté de capture de l'observateur, voir Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, op. cit. Fontanille identifie quatre modalisations possibles de la relation informateur/observateur : 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, tel que les objets éloignés ou vus de dos. 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).

12. Nous n'oublions pas les efforts faits par les théoriciens de l'art à ce propos. Pensons, parmi d'autres, à Jean Paris (*L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965), à Louis Marin (*De la représentation*, Paris, Seuil, 1993) et *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006) et à Daniel Arasse (*Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997).

13. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien tome 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

choisie pour ce travail nous contraignant à une étude immanente des énoncés visuels pris en considération.

LES IMAGES DE L'AVENIR DES HALLES DE PARIS

Partons des premières images qui occupent la plaquette de présentation du projet de réaménagement des Halles de Paris.

L'image que nous rencontrons à la page 9 de la plaquette (Figure 1) est un photomontage associant une photographie aérienne du site et une vue perspective du projet des jardins et de la « canopée » ; les deux angles de vue concordent dans le montage. Cette image nous offre la vue surplombante d'un paysage urbain visualisant la manière dont la future canopée et les jardins de jeux s'inséreront dans le tissu urbain. On observe une tentative d'homogénéisation de la tonalité des couleurs jouant sur l'association du gris et du vert : le vert des arbres des futurs jardins paraît s'infiltrer entre un bâtiment gris et l'autre en suivant les directions des rues. La canopée est rendue également en vert, comme si elle était un jardin elle aussi. Au niveau de la texture pourtant, l'homogénéité s'estompe quelque peu : en effet, la texture du bâti urbain diffère de celle qui caractérise le chantier, rendu à travers une densité de matière différente. La lumière du soleil semble pénétrer dans la canopée et dans les jardins de manière à les rendre moins épais et moins denses que le bâti, voire plus pliables, maniables, comme des membranes qui filtrent l'air et la lumière. Cette texture, que nous caractérisons d'évanescence, signifie que le projet est en cours de construction, qu'il est en train de prendre corps, de s'affirmer et d'émerger, contrairement au bâti qui se tient là, solide, présent¹⁴. Du point de vue de la géométrie, la couleur verte se répand vers le bâti : cette stratégie rhétorique vise à signifier que tout le tissu urbain sera pénétré par les espaces verts à partir de la canopée jusqu'à la Seine. Cette densité de matière entend affirmer que la future construction donnera du souffle au tissu urbain : il s'agit d'ailleurs d'une densité de matière filtrant l'air, qui simule avec des moyens plastiques le rythme de la respiration.

Venons-en à des questions de points de vue et d'énonciation énoncée. Quelle est la place proposée aux spectateurs ? Aucune position n'est véritablement prévue pour que le corps du spectateur y prenne place, car la vue est prise à grande distance du paysage visé et on ne voit aucun déictique qui pourrait signifier « notre » inclusion corporelle.

Le type d'énonciataire qui préfigure en creux le spectateur est rendu de manière très abstraite : techniquement, il relève d'une position que Fontanille¹⁵ appelle de *focalisation*. Le focalisateur concerne une position d'observation où le rôle d'observateur n'est pris en charge par aucun des acteurs du discours, surtout, on ne lui attribue pas de *deixis spatio-temporelle* dans l'énoncé : il reste abstrait, *pur filtre cognitif* de la lecture. Le focalisateur est défini comme un pur actant de discursivisation ; on le reconnaît uniquement à ce qu'il fait, c'est-à-dire

14. Sur la relation semi-symbolique dont on vient de faire état (rapport entre une opposition sur le plan de l'expression et une opposition sur le plan du contenu), voir Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, op. cit. et *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.

15. Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, op. cit.



Credits :
 Projet : L'Autre Image
 Architectes : Patrick Berger et Jacques Anziutti
 Ingénierie : AEP architectes paysagistes
 Perspective : StudioSezz.com
 Photographie : Philippe GUIGNARD (AIR IMAGES)

Figure 1 : Perspective aérienne du projet de réaménagement des Halles
 Crédit projet : Maîtrise d'œuvre : Patrick Berger et Jacques Anziutti architectes - Maîtrise d'ouvrage : RATP. Crédit document : L'autre Image. Perspective : StudioSezz.com. Photographie : Philippe Guignard (Air Images)

aux sélections, focalisations/occultations mises en œuvre dans l'énoncé. Cela correspond, dans la théorie du cinéma, à l'identification de la prise de vue « non-marquée », voire à la position de neutralité, et à l'ocularisation zéro selon François Jost¹⁶, qui se rapproche de l'ocularisation caractérisant la caméra de surveillance.

La partie dessinée en vert, qui est le centre géométrique de la topologie de l'image, irradie et rayonne vers la Seine et les autres bâtiments à travers des allées marquées elles aussi en vert : le vert et le gris s'intègrent parfaitement à l'intérieur d'une géométrie qui apparaît claire et apaisée. Ce type d'image affiche le fait que le projet ne peut plus être discuté : nous ne sommes pas (plus/pas encore) concernés. D'une certaine manière, cette image globale qui est censée révéler la totalité paysagère exclut toute prise de notre part car elle interdit toute intervention et toute plongée du spectateur. En révélant la parfaite intégration des couleurs du bâti et de la nature, elle empêche toute sorte de participation. Ainsi, elle construit une totalité parfaite, presque céleste, à partir d'un point de vue démiurgique qui nous rend passifs. Cette construction intersubjective de l'image n'est certainement

16. François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

pas celle qui caractérise les images scientifiques car ces dernières sont construites afin de déclencher la collaboration, tandis qu'ici la modalité de communication est plutôt celle de l'asymétrie qui caractérise l'image publicitaire.

Bien que la perspective change dans l'image qui se trouve à la page 20 de la plaquette (Figure 2), Nous – les spectateurs – sommes placés encore une fois dans une position abstraite d'observation et dans l'impossibilité de nous installer à l'intérieur de l'image. La position du simulacre du spectateur n'est pas située sur la rampe de l'escalier en face de celui que nous voyons : nous sommes déplacés par rapport à lui et nous fluctuons dans un espace géométriquement flou.



Figure 2 : Patio. Hall extérieur pour les équipements culturels et les boutiques

Crédit projet : Maîtrise d'œuvre : Patrick Berger et Jacques Anziutti architectes - Maîtrise d'ouvrage : RATP. Crédit document : L'autre Image

Nous ne sommes plus positionnés à grande distance de la canopée, ni à son extérieur : le type de lumière déployé par l'image nous modalise en tant qu'observateurs « angéliques » presque démunis de corps, dématérialisant tout possible ancrage de notre part. Si ce qui nous éloignait de la cible dans la première image était le surplomb et la grande distance, ainsi que l'accord géométrique et chromatique trop parfait entre bâti et zones vertes, cette deuxième image, tout en nous rapprochant de notre cible, nous place encore dans une position de passivité en raison d'un éclairage tout à fait irréel, flottant, évanescent. De plus, les contours des formes, vagues et flous, semblent orientés vers la dissipation et la dispersion plutôt que vers l'enveloppement de la matérialité du corps de l'observateur. Nous sommes là encore dans une position d'observateurs non situés, abstraits et, d'une certaine manière, exclus. Notre position peut être décrite comme celle d'un focalisateur, bien qu'il s'agisse ici d'une position de non-participation plutôt que d'une position de totale exclusion. Cette position de non-participation préfigure les spectateurs comme des sujets passifs et confiants. Ces images nous plongent dans un futur qui ne concerne ni des décisions à prendre ni des environnements quotidiens : ce qui est mis en scène est donc notre absence, passée et présente. Il

s'agit d'images qui se donnent sur le mode du « virtuel », voire sous une faible présence, comme nous allons le montrer. On entendra ici « virtuel » non pas en opposition avec réel mais en relation – et de contradiction et de contrariété – avec les modes qu'on appelle en sémiotique « modes d'existence ». Ceux-ci relèvent de l'intensité de la présence (et de l'absence), qui peut être virtualisée autant qu'en train de s'actualiser, de se réaliser, de se potentialiser¹⁷.

Le filtre des modes d'existence permet d'étudier le fait qu'une image peut mettre en scène ses objets à travers différents degrés de présence. Une telle approche nous permet aussi d'envisager la capacité de négation de l'image. À partir des travaux en sémiotique¹⁸ et en rhétorique du visuel¹⁹, nous pouvons affirmer que dans une image tout ce qui est représenté n'est pas forcément affirmatif ni, justement, *réalisé* de la même manière et avec la même intensité de présence : il peut y avoir des zones de l'image qui n'actualisent pas de figures pourtant attendues à un certain endroit ou qui en font disparaître d'autres en les potentialisant comme seulement possibles dans un futur à venir ou dans un autre cadre.

L'effet flou qui caractérise cette image de simulation peut être un bon exemple de ce que nous entendons par une présence qui serait en train de s'actualiser mais qui, sur ce chemin, rencontre des obstacles. Dans ce cas précis, l'obstacle est temporel – le temps et le travail qu'il faudra pour réaliser le projet – et est signifié par la densité floue de la matière sensible. Ces obstacles temporels prennent corps en donnant à l'espace des caractéristiques sensibles très particulières : l'identité à venir (la présence en voie d'actualisation) de ce qui est pourtant représenté dans l'image se caractérise davantage sous la forme d'une matérialité diffuse (texture floue), s'opposant ainsi à la matérialité solide, concentrée, unitaire, qui caractérise normalement la « présence réalisée ».

La partie architectonique de la canopée, qui concerne un projet en voie de réalisation, est moins virtuelle que ce qui se passe autour d'elle : la vie des passants et des habitants, qui n'est pas due à un projet à réaliser mais aux fluctuations du hasard. Les différences dans le rendu plus ou moins net relèvent des différents modes d'existence : si la canopée, vers la gauche, près de ses arcades, est rendue sur le mode actualisant (elle est en voie de réalisation), la partie droite ainsi que toute la partie relevant des acteurs sociaux qui sont censés, dans l'avenir, occuper ces espaces, sont dessinées sur le mode virtuel : la couleur apparaît comme blanchâtre–

17. Pour une définition des modes d'existence, voir Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998 et notamment le chapitre « Présence ». Si la visée de l'informateur et la saisie de l'observateur sont « toniques », nous pouvons parler d'un mode « réalisé » car nous avons une sorte de *plénitude* entre les objectifs de l'observateur et ceux de l'informateur ; si en revanche les visées et les saisies sont atones, nous obtiendrons une présence sous le mode virtualisant, voire la *vacuité*. Entre les deux cas extrêmes, nous pouvons énumérer le *manque* (mode de l'actualisation, où la visée est tonique et la saisie atone) et l'*inanité* (mode de l'actualisation où la visée est atone et la saisie tonique).

18. Jean-François Bordron, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014 ; Maria Giulia Dondero, « Énonciation visuelle et négation en image », *Actes sémiotiques* [En ligne], 114, 2011, disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2578> (consulté le 9 février 2014) ; Maria Giulia Dondero, « Les forces de la négation dans l'image », Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, sous presse.

19. Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

couleur de la disparition ou bien du non-encore-imaginable. En fait, le blanc, comme l'or des icônes byzantines, est bien la couleur utilisée pour exprimer une forte virtualisation de la présence à l'intérieur d'images, habituellement de statut religieux²⁰, où plusieurs degrés de réalité sont mis l'un à côté de l'autre.

En comparant les deux images, nous nous apercevons que la canopée est représentée comme verte dans la première et jaune dans la deuxième. Comment expliquer cette différence ? La canopée est certainement prévue en jaune dans le projet général, mais elle change de couleur dans la première image, car cette dernière vise à montrer que la future construction s'insérera dans le tissu urbain de la même manière que les jardins, comme si la canopée était elle-même un espace vert de facile insertion dans le gris du bâti. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la première image met au centre de sa perspective non seulement le grand espace vert des jardins et de la canopée, mais aussi la manière dont les allées vertes s'irradient dans les méandres du bâti. Dans l'opposition entre le bâti et la nature, la canopée fait ainsi partie de la « zone nature » en raison de sa couleur verte. Lorsque, en revanche, dans la deuxième image, la vue est prise de l'intérieur de la canopée, et que l'opposition à valoriser n'est plus celle entre bâtiments et paysage « naturel », elle « redevient » jaune, comme dans toutes les autres images de la plaquette et du site Web. Dans la deuxième image, l'opposition se joue entre l'émergence de la structure du bâti de la canopée et la libre circulation des consommateurs et des passants. Les couleurs des objets représentés ne suivent donc pas un objectif de réalisme mais sont au service de l'argumentation figurale.

Si ces deux premières images examinées sont contenues dans la partie de la plaquette consacrée à la présentation générale du projet, l'image qui se trouve à la page 26 (Figure 3) appartient à un autre chapitre, intitulé « Pôle transport ».

Dans cette troisième image, nous sommes finalement géométriquement situés ; techniquement, on pourrait dire que les observateurs trouvent une sorte de manifestation et de consistance *au travers des limites de type spatial et figuratif* : il s'agit de la mise en scène d'un débrayage spatial et figuratif, et non seulement actanciel, comme c'était le cas de la focalisation. Cette vue caractérise un « ici » par rapport à un « là-bas » : ce « là-bas » est, pour nous observateurs, marqué par le fait que nous sommes censés nous positionner derrière le dos d'un monsieur et le suivre dans les futurs couloirs du RER.

En ce qui concerne l'image située à la page 23 de la plaquette (Figure 4), nous sommes positionnés de manière encore une fois différente, pas seulement face à des passants qui nous tournent le dos mais aussi face à ceux qui se dirigent vers nous. Notre prise en charge par l'image devient plus forte, car un échange entre nous et les acteurs de l'énoncé est en voie d'actualisation.

Les figures des passants sont généralement représentées comme des silhouettes évanescentes ; la figure qui attire notre attention est la femme à droite qui se dirige vers nous et qui semble sortir du cadre de la représentation et se défaire. Ainsi, elle perd sa densité texturale en sortant du cadre de l'image pour rentrer dans un espace autre, le nôtre. Cette image simulée tente, au travers du flou, de signifier la casualité et l'authenticité du hasard de la circulation, ainsi que le statut

20. Victor Stoichita, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Le Félin, 2011.



Figure 3 : Perspective Salle Échanges

Crédit projet : Maîtrise d'œuvre : Patrick Berger et Jacques Anziutti architectes - Maîtrise d'ouvrage : RATP. Crédit document : L'autre Image

que la figure féminine assume en changeant de position : d'acteur de l'énoncé, elle est en train de devenir actant de l'énonciation. D'une certaine manière, nous voyons ici que deux modes d'existence s'associent : le mode du virtuel, assuré par la lumière ambiante, et le mode de la potentialisation – si l'on considère la position de la femme par rapport à l'image elle-même : elle part littéralement en fumée, elle abandonne le cadre. Pourtant, si l'on considère la position de la femme par rapport au spectateur, elle est représentée sur le mode de l'actualisation : la femme est en train de venir vers nous, nous pourrions la croiser. C'est l'interaction qui nous déplace sur le mode de l'actualisation, bien que, paradoxalement, cet effet se construise à travers une figure qui est en train de disparaître en deçà des limites de l'image. Cette image qui simule non seulement des situations futures, mais aussi le statut d'empreinte typique des photographies floues, montre bien que l'image de simulation s'empresse de construire une *authentification par avance*.

Ce qui est paradoxal dans les images que nous venons d'observer est que, plus elles exposent de grands espaces, plus l'échelle est grande, totalisante, plus nous en sommes exclus. À l'inverse, plus l'image est d'accès difficile, plus nous sommes impliqués : là où les images s'exposent totalement, elles nous échappent, elles se dérobent, elles nous excluent. Là où, en revanche, les images nous montrent des accessibilités partielles et des obstacles à la pénétration et où l'angle de vue est



Figure 4 : Perspective gare RER vers le patio et la rue Lescot

Crédit projet : Maîtrise d'œuvre : Patrick Berger et Jacques Anziutti architectes - Maîtrise d'ouvrage : RATP. Crédit document : L'autre Image

resserré, plus difficile, nous pouvons y entrer et nous sommes appelés à participer, à trouver une place : une sorte de déictique voire de positionnement nous sont offerts. Nous ne sommes pas situés sur le grand plan, celui des décisions : nous assumons une consistance lorsque l'échelle est réduite à notre corps, dans le cadre des parcours de la vie quotidienne. C'est l'obstacle qui nous situe, finalement, et qui nous fait exister.

LES IMAGES ÉPIQUES DU TRAVAIL

Dans la communication autour du réaménagement des Halles, ces images du projet sont contrebalancées par des photographies du chantier auxquelles nous allons désormais nous intéresser. Ces images complètement différentes n'appartiennent plus à la plaquette mais bien à la photothèque du site Web et précisément à la chronique photographique du mois de mars 2013²¹ : chaque mois, une quinzaine de photos est affichée sur le site Web.

Dans ces images, nous nous situons aux côtés de la personne qui travaille sur le chantier. La figure de spectateur qui est en creux dans ces images peut être techniquement appelée *assistant-participant*. Cette position est caractérisée par un débrayage actanciel, spatio-temporel et actoriel²² ; il s'agit du simulacre de l'observateur le plus concret, le plus impliqué. Au rôle cognitif qui était déjà l'apanage du focalisateur que nous avons décrit comme un pur filtre cognitif de lecture, est associé ici un rôle quant aux dimensions pragmatique et thymique. Dans cette première image du travail (Figure 5), c'est la concentration qui est valorisée, dans la deuxième image (Figure 6) c'est l'effort, dans la troisième, la réflexion, la pause et la prise de décision (Figure 7), dans d'autres, la concertation et la collaboration.

21. <http://www.parisleshalles.fr/diaporama/201303>.

22. Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, op. cit.



Figure 5 : Photo du chantier des Halles
Crédits : SemPariSeine – Franck Badaire, Photographe



Figure 6 : Photo du chantier des Halles
Crédits : SemPariSeine – Franck Badaire, Photographe

Nous sommes confrontés à des acteurs de la transformation, sous les mains desquels les formes et les matériaux changent, évoluent, se stabilisent : ces photographies montrent l'actualité *in fieri* du chantier. Il ne s'agit pourtant pas d'une actualité banale et quotidienne, comme l'était celle des passants dans les couloirs du RER – pris entre une présence actualisante (perspective géométrique) et une présence virtualisante au niveau de la lumière (perspective atmosphérique). Ici, les sujets ne sont pas des passants : ils sont des sujets qui travaillent pour la collectivité et pour une meilleure utilisation, une meilleure santé et une meilleure



Figure 7 : Photo du chantier des Halles
Crédits : SemPariSeine – Franck Badaire, Photographe

esthétique de notre vie quotidienne. Les travailleurs sont pris entre une intensité de présence tout à fait réalisée (ils sont là, protagonistes, et ils sont dans l'action) et une intensité de présence potentialisée. On doit alors s'interroger sur la nature de ce qui est potentialisé. De fait, il s'agit de l'accomplissement/achèvement du travail, reconduit car le chantier est immense et chaotique (Figure 8). Le travail est ainsi davantage « mis en puissance » qu'actualisé car la réalisation de l'objectif est encore longue à venir, et il sera révélé par d'autres photos futures, qu'on ne peut pas simuler : le travail des hommes ne peut pas être simulé comme déjà réalisé, contrairement aux images simulant l'architecture à venir. L'éthos de ces photos impose de mettre en valeur les petits changements, les petits avancements quotidiens de ces hommes. Il ne serait pas éthiquement pertinent de montrer des simulations trop réalistes des bâtiments futurs : cela dévaloriserait le travail quotidien des ouvriers. Les photos du travailleur seul sont associées et intercalées avec d'autres où le travailleur disparaît presque : il se fait très petit à l'intérieur de la masse de béton, de fils, de câbles, etc. Ainsi, nous nommerons ces images des photographies de *statut politique de genre épique* : la série montre alternativement le lieu où le travailleur est seul et concentré dans l'effort et le lieu où le travailleur est presque anéanti par la grandeur du projet. Il s'agit de photographies épiques qui représentent les grands efforts dans un chantier immense, où les hommes sont petits. C'est cette petite chose faite de fatigue, de constance, de concentration et de concertation qui fera la grandeur des futures Halles.

Si les images de la plaquette, images conjuguées au futur, étaient caractérisées par des couleurs homogènes et par une texture dématérialisante, ici, le spectateur est placé face au désordre chromatique, au hasard propre à tout ce qui est en acte et qui est imprévisible. De fait, nous remarquons une différence importante par rapport à la série d'images précédente : si les images de simulation étaient caractérisées par une texture transparente, et presque évanescence, semblant tout laisser transparaître, ici nous sommes face à des images nettes mais qui mettent



Figure 8 : Photo du chantier des Halles
Crédits : SemPariSeine – Franck Badaire, Photographe

en scène des obstacles spatiaux, des asymétries, des imperfections : c'est ce qui caractérise les images de statut éthico-politique²³, statut qui n'est pas partagé par les images publicitaires que nous avons vues auparavant.



Figure 9 : Photo du chantier des Halles
Crédits : SemPariSeine – Franck Badaire, Photographe

23. Sur le statut éthico-politique des images photographiques, en relation aux statuts artistiques, scientifiques, religieux, voir Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011.

Pour conclure, nous observons que ces images de 2013 se distinguent fortement des celles de la photothèque concernant le début des travaux, qui ont eu lieu en septembre 2010²⁴ (Figure 9) : nous ne voyons ici que des images mettant en scène des machines. Si les images des travailleurs n'ont pas de titre, les premières images du chantier, elles, en ont : « La première grue », « Les premiers travaux » ou « Destruction ». Ce ne sont que les machines qui agissent, comme des acteurs d'un vouloir supérieur. Les travailleurs sont totalement absents : c'est comme si la destruction, la fin d'une époque se faisait toute seule, comme s'il s'agissait d'une *nécessité*.

CONCLUSIONS

Cette étude a essayé de montrer la pertinence des outils sémiotiques (analyse énonciative et modes d'existence) pour aborder des images qui incarnent les rapports intersubjectifs sous-jacents au réaménagement des Halles parisiennes. L'enjeu principal est de montrer que les images en elles-mêmes construisent des positions de pouvoir à travers les déclinaisons de l'espace et de la perspective de la vision. D'un point de vue énonciatif, nous pouvons affirmer que même des images qui se présentent, à première vue, comme iréniques et partageables peuvent dégager des hiérarchies (activité/passivité) ou des positions de la vision (surplombante/frontale) pas tout à fait neutres. L'outil des modes d'existence, de son côté, nous aide à comprendre que l'image n'est pas une totalité affirmative indécomposable : elle est constituée de différentes temporalités et rythmes qui peuvent dans certains cas se concurrencer pour émerger les uns des autres. Dans les images représentant les bâtiments à venir, nous avons pu constater des intensités de *présence* différentes : des zones sont virtualisées, d'autres s'actualisent, d'autres sont en voie de réalisation ou de suppression.

L'image construit un discours complexe à travers son propre langage : nous espérons avoir contribué à démontrer sa capacité à tenir une argumentation proprement visuelle en toute autonomie du langage verbal.

Bibliographie

- Arasse Daniel, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997
- Barthes Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1983
- Basso Fossali Pierluigi et Dondero Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim, 2011
- Bordron Jean-François, *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014
- Certeau Michel (de), *L'invention du quotidien tome 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990
- Chauviré Christiane, *L'œil mathématique. Essai sur la philosophie mathématique de Peirce*, Paris, Vrin, 2008
- Dondero Maria Giulia, « La totalité en sciences et en arts », in Anne Beyaert-Geslin et Maria Giulia Dondero (éd.), *Arts et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, Presses universitaires de Liège, 2014, p. 123-136

24. <http://www.parisleshalles.fr/diaporama/201009>.

- Dondero Maria Giulia et Fontanille Jacques, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim, 2012
- Dondero Maria Giulia, « Énonciations visuelle et négation en image », *Actes sémiotiques* [En ligne], 114, 2011, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2578>
- Floch Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995
- Floch Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985
- Fontanille Jacques et Zilberberg Claude, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998
- Fontanille Jacques, *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989
- Greimas Algirdas Julien, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents*, 60, 1984
- Greimas Algirdas Julien et Courtés Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*, Paris, Hachette, 1979
- Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992
- Jost François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006
- Marin Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993
- Paris Jean, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965
- Peirce Charles Sanders, "Prolegomena to an Apology for Pragmatism" [1906], *Collected Papers, 1931-35*, 4.530-572, Hartshorne, Weiss, Burks, (dir.), Cambridge, Harvard University Press
- Rabatel Alain, *Une histoire du point de vue*, Metz, Recherches textuelles, 1998
- Stoichita Victor, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du siècle d'or*, Paris, Le Félin, 2011

MARIA GIULIA DONDERO