

LES CORPS DES SCIENTIFIQUES ET DE L'INTELLECTUEL DANS LA REVUE LA RECHERCHE¹

MARIA GIULIA DONDERO

(Fonds National de la Recherche Scientifique/Université de Liège)

Introduction

Ce travail entend examiner les rapports entre les représentations photographiques des corps des scientifiques dans la revue de vulgarisation savante *La Recherche. L'actualité des sciences*, tels les portraits, les scènes de travail collectif en laboratoire etc., et les conceptions de la science qui en sont valorisées. L'étude des relations entre les photographies et les textes qui les accompagnent ont ainsi pour objectif de déployer une réflexion non seulement sur les différents types de commensurabilité entre le langage verbal et le langage visuel mais aussi sur le fait que le langage visuel est à même de forger de manière tout à fait autonome des valeurs identitaires et des formes de vie identifiables via l'analyse sémiotique.

Notre exploration se développera en deux volets : le premier vise à esquisser la méthodologie de la sémiotique visuelle pour pouvoir introduire les niveaux pertinents de l'analyse sémiotique, le deuxième consiste à analyser un corpus constitué de textes tirés de quelques numéros de la revue *La Recherche* en distinguant les différents genres discursifs (entretien, présentation de travaux en cours, etc.) et les différents types de cadrage et de mise en scène photographique afin d'expliquer comment ils se combinent avec les prises de position épistémologiques valorisées.

1. Quelques réflexions méthodologiques

L'analyse sémiotique se caractérise par une hiérarchisation des niveaux pertinents que nous pourrions lister ici au nombre de quatre : le niveau du texte (ou énoncé), du genre, de l'objet et du statut.

En ce qui concerne le premier niveau d'analyse, le texte ou énoncé, il faut tout de suite préciser qu'une image est également à entendre en tant qu'énoncé ainsi que tout produit d'un acte d'énonciation, donc toute sorte d'énoncé clos, objectivé sur un support, avec des limites claires. On peut donc identifier un énoncé comme toute totalité de sens qui peut être étudiée comme médiation entre plan de l'expression et plan du contenu.

La médiation entre plan de l'expression et plan du contenu s'opère via l'instance de l'énonciation qui, comme il est couramment admis, concerne les *simulacres intersubjectifs* de la production et de la réception d'un texte. C'est en raison de ce statut simulacral que nous pouvons précisément parler d'énonciation *énoncée*². Cette instance module les effets

¹ Je tiens à remercier François Provenzano et Maité Molina Marmol pour leurs relectures et suggestions.

² Pour une explication exhaustive de la différence entre acte énonciatif, énonciation et énonciation énoncée voir Greimas et Courtés (1979), entrée « Énonciation ». Pour un développement post-greimassien de ces notions voir

de personne, espace et temps en discours à travers deux opérations : le *débrayage* (que nous pourrions entendre en tant qu'acte d'assertion) et l'*embrayage* (que nous pourrions entendre en tant qu'acte d'assomption). Selon l'acceptation de Fontanille (1999), l'assertion est l'acte d'énonciation par lequel le contenu d'un énoncé est identifié comme étant dans le *champ de présence* du discours, l'assomption au contraire est autoréférentielle : à travers le niveau de l'assomption, l'énonciateur fait connaître sa position par rapport à ce qui advient dans son champ. Si tout cela est banal et en tout cas très connu dans le cadre de l'analyse sémiotique du discours verbal¹, cela l'est peut-être moins dans le cas du discours visuel où il n'est pas toujours évident que l'image possède le pouvoir de *commenter* avec ses propres moyens visuels ce qui advient dans son champ de présence². Le défi de la sémiotique visuelle serait donc de démontrer que l'image possède un métalangage visuel et qu'elle peut en conséquence non seulement affirmer ce qui est contenu dans son champ mais aussi le *nier*³.

Ce qui nous intéresse tout d'abord dans le cadre de ce travail est de voir la commensurabilité des actes d'assertion et d'assomption dans le cas des deux langages : le verbal et le visuel. Il s'agit donc d'étudier la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles, voire la façon dont l'intersubjectivité en discours est produite par les deux substances de l'expression différentes : la substance visuelle et la substance verbale. Une des démarches possibles pour étudier la commensurabilité des deux langages est non seulement, et classiquement, de faire l'hypothèse d'un contenu commun et d'un effet de sens homogène au niveau profond des catégories sémantiques, mais aussi de parier sur la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles, au niveau de la surface discursive. Dans le cadre de la sémiotique visuelle d'école greimassienne, il existe une longue tradition d'étude de la relation entre le rapport intersubjectif, et notamment pronominal, du « je-tu » dans le discours verbal et la représentation du visage de face dans le discours visuel, ainsi que le rapport impersonnel engendré par l'utilisation du « il » et du portrait de profil au sein d'une relation sémisymbolique. Le sémisymbolisme concerne une opposition catégorielle sur le plan de l'expression /face/ vs. /profil/ qui équivaut à une opposition catégorielle sur le plan du contenu (dialogisme vs impersonnalité) : ce sont les termes opposés d'une même catégorie, et non pas les unités, figuratives ou plastiques, qui permettent de comprendre la signification d'une image.

La sémioticienne Beyaert-Geslin (2009) a dernièrement avancé des propositions sur la différence entre la forme visuelle du « il » (représentation du visage de profil) et la forme visuelle du « on » (représentation de la tête) dans la photographie artistique et de reportage

Beyaert-Geslin, Dondero, Fontanille (dirs, 2009) ainsi que le chapitre « L'énonciation » dans Fontanille (1999).

¹ Sur l'énonciation littéraire d'un point de vue greimassien et post-greimassien voir aussi Bertrand (2000).

² Dans le cadre de la théorie de l'art, une tentative de ce genre a été faite par Stoichita (1993).

³ Evidemment la négation par l'image a été surtout étudiée dans le cas de séries d'images, ou dans le cas de la citation visuelle où l'on se pose la question de la façon dont une œuvre contemporaine prend en charge une œuvre ancienne lorsqu'elle la cite explicitement : s'agit-il d'une assomption des valeurs exprimées par l'œuvre ancienne ou bien d'une prise de distance ? Cette prise de distance pourrait être entendue comme un type de négation. Sur la citation contrastive et/ou conflictuelle entre peinture et photographie je me permets de renvoyer à Dondero (2009). Pour une réflexion sur la négation par l'image, voir aussi Dondero (2012).

politique en distinguant entre deux types d'impersonnalité, plus ou moins importante. Ce qui est intéressant de voir, par exemple dans le cadre de l'image scientifique, est quelles sont les images qui peuvent être considérées comme « de face », « de profil », ou « de tête » tout *en ne présentant pas d'êtres humains*, et donc des visages, dans leur champ de représentation. Prenons un exemple concernant l'image scientifique. L'accent mis sur certaines données par leur disposition au centre de la topologie de l'image, leur mise en lumière et leur netteté - épurée de tout autre artefact - construit un effet d'impersonnalité et d'objectivation qui correspond aux procédures énonciatives objectivantes de la troisième personne (*on*) utilisées dans le texte verbal qui accompagne ces images. L'effet d'indifférencié visuel, voire les images entourées par des vagues, des contours flous et incertains, est toujours utilisé rhétoriquement pour attribuer le désordre d'une vision « trop » subjective aux collègues rivaux (le *je* des autres) dont les théories sont contrées et considérées comme hors de tout contrôle expérimental¹. D'ailleurs, même les diagrammes mathématiques, qui pourraient être entendus comme des images totalement objectivantes, peuvent montrer une organisation énonciative plus ou moins ouverte à la manipulation expérimentale du scientifique, donc plus ou moins dialogique, ou fermée, voire « muséifiée »².

Les genres picturaux et photographiques sont également analysables à partir de cette distinction entre discours (*je-tu*) et histoire (*il*) qui remonte en linguistique à Emile Benveniste (1966)³ : de façon différente que dans le paysage et le tableau d'histoire, qui sont **considéré** comme des genres déterminés par le « *il* », « *l'ailleurs* » et « *l'alors* », les natures mortes par exemple peuvent être entendues comme appartenant au genre discursif du « *je-tu* » et de la présence conjuguée au futur, où le dialogue se construit entre une instance que nous pourrions appeler destinale (notre destin de finitude) et la personne humaine (signifiée dans l'image par toute sorte d'objet périssable qui se dirige et, même,

¹ Voir à ce sujet Bastide (1985, 2001).

² Voir à ce sujet Dondero (2010).

³ Mais il faudrait prendre en considération aussi, dans le cas de la presse magazine, une autre sorte d'énonciation qui ne concerne pas seulement l'organisation des formes à l'intérieur d'une image, mais la mise en page, à savoir l'énonciation éditoriale, c'est-à-dire la disposition des images dans la topologie de la page. Dans un ouvrage paru en 2009, *L'image préoccupée*, Beyaert-Geslin a analysé un reportage d'Anthony Suau publié dans le *Monde* 2 (4 octobre 2008, pp. 34-41) concernant le drame des surprimes dans la ville américaine de Cleveland. Ici l'auteure met en évidence le rapport entre le point de vue de la prise photographique et la mise en page des photos. Elle remarque une forte coïncidence du modèle de construction des stratégies énonciatives des images et des stratégies énonciatives des pages (l'énonciation éditoriale proprement dite) : l'encombrement des pages par des petites images corrobore celui des images qui sont encombrées par des objets. Il y a une correspondance entre l'encombrement d'objets sur l'image et l'accumulation d'images sur la page. Le fait que la grande image qui ouvre le reportage - et qui est focalisée sur un seul personnage, une petite fille qui a perdu sa maison -, est en pleine page montre que « La stratégie éditoriale procède à la densification d'images déjà saturées tout comme elle dédensifie les images désaturées » (ibidem, p. 36). Beyaert-Geslin remarque aussi que si dans le cas de la grande image en pleine page se développe un rapport personnel « *je-tu* », donc une ouverture au dialogue intime avec l'observateur qui vise à émouvoir, dans le cas des petites images en série règne le profil et un rapport à la troisième personne entre le regardant et le regardé : il s'agit d'un refus du regard intime de l'observateur qui avait été sollicité au début du dossier par la fillette et qui maintenant ne peut que suivre l'action de cette enquête policière. Si d'un côté il règne la suspension du regard intime en pleine page, de l'autre la page paraît se multiplier en une série de *frames* comme dans un film d'action où c'est l'accélération et la multiplication de points de vue qui construisent une totalité éditoriale fragmentée.

est en train de tomber, vers l'espace hors-cadre de l'observateur)¹, tandis que dans le cas du portrait, le dialogue concerne le rapport entre singularités, d'individu à individu, conjugué au temps présent².

De manière générale, le genre serait concevable comme le niveau d'analyse intermédiaire entre le niveau de l'énoncé et les pratiques d'interprétation/utilisation. Le genre visuel notamment doit être considéré comme le résultat du fait que certaines configurations visuelles engendrent les mêmes valeurs dans une certaine typologie de textes. L'identification d'un genre ne doit pas se faire a priori, à partir de ce qui est évident : la thématique et/ou l'objet représenté. Pensons par exemple à un même traitement de la texture (grain) de l'image photographique, le flou, qui s'oppose au net. En amorçant une analyse sémisymbolique qui concerne l'opposition catégorielle flou vs net, on peut dire que le flou fonctionne de manière très différente dans les différents genres d'images et chacun de ces fonctionnements contribue à identifier un genre. On retrouve l'utilisation du flou dans le genre de la photo spirite où, en opposition au net, le flou signifie la trace de la transcendance, mais aussi dans la photo scientifique où, en opposition au net, il peut signifier une expérience ratée mais aussi l'approximation d'une découverte, en tout cas tout ce qui n'est pas encore de l'ordre de l'acceptable ou de l'accepté. Encore : dans la photo artistique le flou peut par exemple signifier l'expérimentation, les valeurs de vie, la transcendance, tandis que dans la photo touristique, la photo-souvenir ou de famille il supporte toujours la signification du raté.

Venons-en très brièvement au niveau de l'objet qui est à concevoir en tant que *support matériel* du texte visuel. Le niveau d'analyse de l'objet concerne l'aspect plus proprement *médiatique* du texte ; dans le cas spécifique de la photo contenue dans la presse magazine, le niveau de l'objet concerne par exemple la manière dont la photo a été traitée, si on a rendu sa texture plus ou moins granulaire, si on a foncé les couleurs, si on l'a recadrée, et dans ce cas, pourquoi, en raison de quel effet de sens souhaité. Nous nous apercevons que, dans le corpus choisi, la presse magazine consacrée à l'explication des théories et à la présentation des scientifiques utilise souvent des photos qui montrent leur âge, autrement dit leur patine, la stratification matérielle du temps qui passe, ou bien le tirage sur un papier qui n'existe plus : dans certains cas, la presse magazine peut valoriser le support matériel de l'objet-photographie, le grain qui témoigne de l'usage et du temps qui s'est stratifié et nous essaierons de comprendre quand et pourquoi.

En ce qui concerne le niveau du statut, il est le produit de la stabilisation et de l'institutionnalisation des pratiques d'utilisation, lesquelles constituent l'homogénéité interprétative des pratiques dans chaque domaine social (art, religion, droit, science, etc.). Je pense qu'un certain type d'images présentes dans la presse magazine de vulgarisation scientifique font bien sûr partie du statut documentaire, mais aussi, dans certains cas, d'un

¹ À ce sujet je me permets de renvoyer à Dondero (2009) et notamment au chapitre : « Commercialisation et publicisation du sacré dans l'œuvre d'Olivier Richon ».

² Voir à ce sujet Beyaert-Geslin (2008).

statut que j'ai appelé, dans d'autres travaux, éthico-politique¹, et qui concernerait justement des photos qui ont à faire avec la valence des valeurs de la vie : le choix politique au sens strict mais aussi tout ce qui concerne plus largement la vie de chaque homme, comme le sens de la dignité, la quête de sens, le destin.

2. Analyse de corpus. De l'identification au portrait du génie

Dans mes travaux précédents², j'ai étudié la façon dont les différents genres discursifs, par exemple la vulgarisation pour les enfants et les médias, la vulgarisation savante pour les collègues de la même discipline mais pas de la même spécialité, l'ouvrage de vulgarisation, l'article de recherche, le compte-rendu de laboratoire, etc., déterminent le choix d'images à proposer au public visé. Les portraits des scientifiques sont évidemment inexistantes dans les articles de recherche, rares mais présents dans les ouvrages de vulgarisation où l'on parcourt l'histoire d'une théorie, très présents dans les revues des institutions de la recherche scientifique, comme le CNRS et le FNRS, et assez présents dans des revues telles *La Recherche*.

Si dans les revues généralistes on peut identifier l'intellectuel *a priori*, car nous connaissons déjà la renommée et les œuvres de l'intellectuel dont il s'agit dans l'article³, dans le cas de *La Recherche* on pourrait remarquer qu'*a priori* il ne s'agit pas forcément d'intellectuels mais de scientifiques, c'est-à-dire de quelqu'un de très *spécialisé* dans son domaine. D'une manière générale, l'intellectuel, en sciences humaines, est normalement identifié comme quelqu'un qui a eu, bien sûr, une spécialité pendant sa carrière, mais qui est ensuite devenu quelqu'un qui s'engage dans la sphère publique pour faire part de ses points de vue sur les sujets les plus variés ou pour défendre des valeurs, et qui dispose d'une forme d'autorité reconnue par les différentes sphères de la société et non seulement par une communauté disciplinaire. L'idée serait, dans cette brève étude, de comprendre si, et éventuellement quand et comment, un scientifique des sciences dures est portraituré en intellectuel. Avant d'analyser notre corpus, on pourrait affirmer intuitivement que l'intellectuel, dans le cadre de ce type de revue de vulgarisation scientifique des sciences dures, est identifiable notamment avec l'épistémologue, le philosophe des sciences, ou bien avec le scientifique qui est aussi un grand communicateur et un vulgarisateur. Au préalable, nous devons cependant nous poser quelques questions : est-ce que les types d'images du scientifique dépendent du type de discipline, plus ou moins « dure » ? Est-ce que le corps du scientifique est façonné en intellectuel dans le cas des disciplines les moins dures, les moins expérimentales ou techniques, comme le sont l'épistémologie et la philosophie des sciences, ou pouvons-nous aussi percevoir et concevoir un physicien et un biologiste en intellectuel ? Avant tout, bien sûr, ce sont les images qui doivent nous répondre et nous devons leur laisser la parole.

¹ Voir à ce propos Basso Fossali et Dondero (2011), et notamment le chapitre « Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie ».

² Voir Dondero (2007, 2010).

³ Voir à ce propos Provenzano (2011).

Venons-en donc aux quelques numéros de *La Recherche*, choisis parmi les parutions des années 2006 et 2007. Cette revue est intéressante en raison du fait qu'elle publie des rubriques appartenant au genre de la vulgarisation grand public et d'autres au genre de la vulgarisation savante.

Je voudrais tout d'abord esquisser une typologie de portraits pour considérer dans quelles rubriques ils sont utilisés et par rapport à quel type de présentation de la recherche. Je m'attacherai par la suite seulement à l'étude de la commensurabilité des langages verbal et visuel.

1. *Le visage de face dans le portrait d'identification* est le type d'image le plus banal, utilisé dans des rubriques telle « L'actualité de la recherche », où l'on ne donne que des informations sur les nouvelles parutions, ou bien sur des nouvelles simulations qui ont donné des résultats surprenants et qui attendent d'être vérifiées par l'observation, mais il ne s'agit jamais de véritables approfondissements théoriques. Ces images sont accompagnées le plus souvent de courts textes conçus sous forme d'entretien. Ce type de portrait correspond à une présentation rapide des doutes ou bousculements au sein des disciplines. Il s'agit, dans la plupart de cas, d'annonces qui visent à tenir au courant les autres disciplines de ce qui se passe dans un champ de recherche précis. Il est toujours question de présenter des recherches ponctuelles et en cours, où le corps du scientifique, sa manualité, sa technicité au niveau corporel ne sont pas pris en charge par le portrait : dans le cas de ce type de communication, le corps du scientifique et son action ne sont pas pertinents mais l'est seulement son rôle à l'intérieur d'une institution et d'une recherche à suivre. Il s'agit plus d'une identification que d'un portrait à proprement parler car, même si le scientifique est représenté de face, il ne fait jamais référence à lui-même ou à son rôle dans l'expérimentation qu'il décrit : c'est un compte-rendu totalement détaché de ce qu'il est en train d'arriver dans un champ de recherche spécialisé.
2. *Le portrait de face dans le cadre de la pratique d'observation* est un cas également répandu. Il donne un aperçu du champ ou bien de l'action et des manipulations technologiques qui sont typiques dans le champ de recherche dont il est question dans l'article. Dans ces derniers cas, répandus dans des rubriques variées, le scientifique se détourne de son objet d'étude pour se tourner vers l'objectif photographique et nous interpeller en tant que témoins de son faire, qui reste pourtant un faire généraliste car aucune action précise n'est en train de s'accomplir. Il s'agit d'un portrait de scientifique en médiateur, nous présentant des instruments et des actions possibles, mais pas d'actions spécifiques, ni en acte. D'ailleurs, toute immersion dans une action particulière ne lui permettrait pas de s'adresser à nous.
3. *Dans le portrait de profil ou de tête dans les pratiques de laboratoire*, le scientifique est véritablement occupé à une action précise et ne nous regarde pas¹. Cela produit

¹ Voir à ce sujet l'article « Sur la piste de l'écorce primitive », *Les dossiers de la recherche*, n° 25, Novembre 2006, pp. 44-49.

évidemment un certain niveau d'impersonnalité et de distance dans le rapport avec le spectateur. La position du visage dépend non seulement du rapport que le journaliste veut établir avec son lecteur mais aussi du type de recherche. Pour celui qui s'occupe d'objets qui peuvent être tenus dans la main, comme c'est souvent le cas en archéologie ou en paléontologie, il est possible de construire un rapport intime entre le chercheur lui-même, l'objet précis de sa recherche et nous les observateurs, tandis que dans le cas d'autres disciplines concernant des objets diffusés et distants comme le gaz des étoiles, ou notre environnement caché comme les stratifications géologiques de la Terre – c'est-à-dire lorsque l'objet de la recherche n'est pas commensurable à l'échelle du corps humain –, l'énonciateur doit choisir la représentation soit des paysages vastes et tout à fait anonymes soit des images toutes faites de l'objet de recherche, ces dernières valant comme des simulacres domestiqués des objets de recherches. Mais ces affirmations seront à peaufiner tout au long de notre étude de corpus car nous verrons que, même dans le cas de géologues, la stratégie de l'énonciateur visuel se sert d'objets et d'iconographies très particuliers qui déplacent l'attention du champ immense de l'étude de la Terre vers d'autres lieux de la recherche (notamment la bibliothèque).

4. *Dans les scènes de laboratoire*, le scientifique est portraituré comme un technicien. Je me réfère ici surtout à la rubrique « Portfolio » et notamment à celles du février 2007 et du mars 2007¹ : « Opérations sans cicatrice » et « Sécurité contre le feu ». Les interventions directes, souvent des simulations, sont toujours faites en équipe et dans ces cadres-ci le scientifique se transforme en technicien : de manière différente que dans les cas vus auparavant, son corps entier devient sujet de la photographie, mais seulement dans la relation avec des instruments, des machines. Cette imbrication avec les outils supprime toute individualité du scientifique et valorise par contre un corps collectif et hybride, humain et non-humain. Dans ces rubriques, il n'émerge aucun nom propre, ni aucun visage se détachant de l'action commune : c'est une équipe anonyme qui est représentée dans le feu de l'action. Il s'agit d'un groupe de scientifiques en techniciens qui mettent en œuvre des recherches faites précédemment, et acceptées par la communauté scientifique comme valables et donc comme prêtes pour être appliquées dans le cadre de la *société civile*. Si les autres portraits présentaient les visages des représentants de l'excellence scientifique couplée avec la présentation d'une recherche en acte, ici ils sont substitués par un corps collectif et anonyme et par la présentation d'une *action en acte, ayant une visée sociale* et des retombées visibles sur notre vie quotidienne et sur les institutions non scientifiques (l'hôpital, la sécurité citadine, etc.).

Nous nous apercevons que, pour l'instant, nous sommes très loin du portrait du scientifique en intellectuel, que ce soit lorsqu'il s'agit d'un portrait normal de visage avec un fond totalement neutre (identification), ou lorsqu'il s'agit d'une action personnalisée

¹ Il s'agit du mensuel n°405, pp. 68-73 et du mensuel n°406, pp. 68-73.

sur le terrain ou d'une action d'équipe. Dans le premier cas, nous sommes devant un être unique mais qui est pourtant isolé des outils de son travail, donc détaché de tout engagement, situé dans un cadre neutre, qui présente une théorie en développement. Dans ce cas, l'aspectualité valorise une action mise en attente. Dans le deuxième cas, l'action est suspendue en faveur de la communication du scientifique avec nous, les observateurs, au sujet de son champ et de ses terrains d'action. Dans le troisième cas, le scientifique est occupé dans le problème immédiat de l'expérimentation. L'aspectualité de l'action concernerait ici la ponctualité de l'attente de la réponse par rapport à l'expérimentation entendue en tant que provocation. Dans le quatrième cas, il s'agit d'un sujet collectif qui ne résulte être qu'un exécuteur de recherches domestiquées, occupé dans l'urgence de l'action d'utilité sociale : du point de vue de l'aspectualité de l'action scientifique, il s'agit d'un événement d'utilité sociale se vérifiant après le développement et l'acceptation communautaire d'une théorie scientifique.

5. Un autre cas, beaucoup moins répandu, est celui que je nommerais **le portrait avec patine et iconographie**, où le portrait du scientifique en train de faire de l'observation est couplé avec une image qui est le résultat de son observation. (Voir photo 1).



Il s'agit d'une photo du physicien Carl Anderson de 1932 publiée dans *La Recherche* n°402 du novembre 2006, à la p. 33, dans le cadre d'un dossier d'approfondissement sur le neutrino, intitulé : « Neutrino la particule qui façonne l'univers » et notamment dans le sous-dossier numéro un intitulé « Retrouvera-t-on l'antimatière ? ». Ici les deux images photographiques sont caractérisées par la patine. La patine concerne la stratification du temps déposé sur le support de l'image. L'énonciateur de l'article vise à montrer non pas tant le visage du scientifique, mais surtout le support de la photo, son âge : quel pourrait être l'effet de sens d'un tel choix ? L'énonciateur aurait pu choisir des photos

d'autres chercheurs, encore vivants, dont il est question dans l'article. Nous savons que la valorisation de la patine existe surtout dans le cadre d'autres pratiques photographiques, visant à montrer un être perdu et regretté, comme dans le genre de la photo de famille : la photo avec patine est toujours la photo d'un être aimé dont le cas le plus célèbre reste celui discuté par Roland Barthes dans *La chambre claire*. Ici par contre, dans le cadre de la vulgarisation scientifique, il s'agit de la valorisation de quelqu'un qui s'est placé à un tournant de la recherche et qui est l'artisan même de ce tournant. La patine ne valorise pas seulement, et banalement, le fait que la personne est décédée, mais le fait qu'elle garde le *pouvoir sur son champ d'action* car sa découverte se déploie sur une *longue durée* qui continue jusqu'à nos jours. Il nous est montré ce qu'Anderson est en train d'observer, qui est bien sûr l'instantané d'un moment précis mais qui, à la différence d'autres images scientifiques, a été à la source d'une iconographie qui, d'un point de vue de l'aspectualité, *continue à exister, ne termine de durer* et est encore reconnaissable. Cette iconographie a été à la source de la représentation des particules d'antimatière et c'est la patine qui permet de signifier la durée de l'influence de cette découverte à partir du regard contemporain qui utilise encore cette iconographie, considérée encore *valable*, c'est-à-dire encore manipulable et développable. C'est au travers de la patine que l'événement ponctuel dans la microphotographie physique est valorisé en tant que dépassement d'un *moment précis* (la prise photographique) et transformation en une *durée*. La patine transforme l'événement ponctuel en durée. Ici le scientifique est portraituré en véritable auteur d'une recherche qui est devenue collective grâce à lui.

Si ce que nous venons de voir peut être interprété comme l'image d'un génie et si nous partons de l'idée que le génie est un rôle social que l'on reconnaît à quelqu'un après sa mort ou en tout cas un certain temps après la validation de ses découvertes ou de ses innovations (toutes ces significations sur le plan du contenu seraient supportées par la patine sur le plan de l'expression de l'image), quelle est donc la place de l'intellectuel si nous avons remarqué que les cinq types de portraits pris en considération nient tous une place pour la figuration d'un scientifique en intellectuel ? Dans le premier type de portrait, le scientifique n'est pas représenté comme en communication avec une communauté étendue, car il est présenté isolé et d'une certaine manière muséifié ; à l'autre pôle, dans le quatrième type de portrait repéré, dans le cadre des pratiques collectives de laboratoires, il n'y a que des techniciens non identifiables. Le génie du cinquième type de portrait est représenté dans l'image valorisée par la patine : quel est donc la place pour l'intellectuel qui ne soit pas forcément un génie mais qui soit *opérationnel, actif dans le temps présent*, sans être technicien et sans être représenté par un portrait d'identification, tout à fait neutre et détaché de la vie publique, ou par un portrait célébratif ? Les techniciens sont toujours représentés en grand nombre, et ils sont remplaçables l'un par l'autre, ce qui n'est pas le cas des intellectuels évidemment. Le rôle social de l'intellectuel est également très différent de celui des génies, car les génies sont toujours valorisés pour des découvertes ponctuelles dans un champ spécialisé tandis que l'intellectuel a un pouvoir diffusé dans le temps et dans l'espace et étendu dans une multiplicité de domaines sociaux.

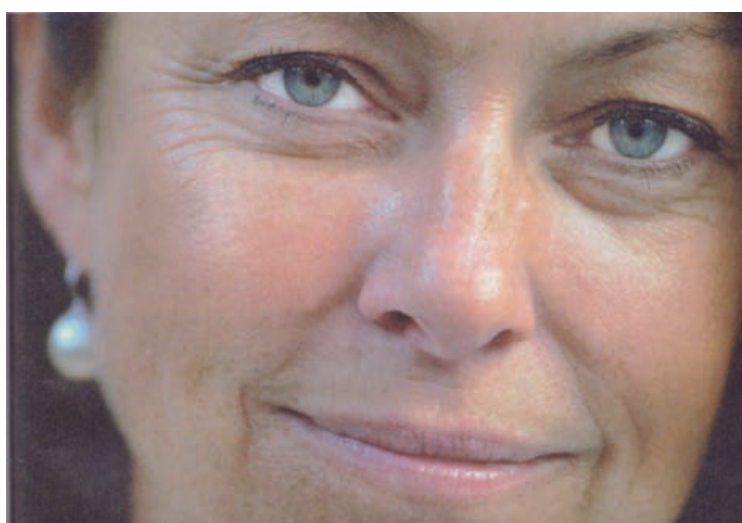
3. Le scientifique en intellectuel

Venons-en à un cas un peu différent. Il s'agit d'un entretien fait à Vinciane Despret, éthologue, philosophe et psychologue, travaillant à l'Université de Liège et à l'Université Libre de Bruxelles. Il s'agit de la rubrique « L'entretien du mois » et le titre de l'article est : *Vinciane Despret « Animal et humain, d'individu à individu »*¹.

Les images de Vinciane Despret sont au nombre de quatre, chacune disposée sur une des quatre pages consacrées à l'entretien. La première montre l'éthologue en train de lire chez elle, à son bureau, plein de livres et de carnets de notes à la lumière d'une lampe. (Voir photo 2).



La deuxième image montre Vinciane Despret au travers d'un point de vue que nous ne rencontrons pas souvent dans des revues de vulgarisation scientifique : il ne s'agit pas d'un portrait à proprement parler car, depuis la Renaissance, la caractéristique essentielle propre à ce genre est le *détachement d'une figure d'un fond neutre* (voir photo 3).



Ici il n'y a pas de fond proprement dit : au premier abord tout apparaît comme appartenant au statut de *figure*. Mais nous pouvons faire l'hypothèse que le visage est

¹ Il s'agit de *La Recherche* n°405 de février 2007, pp. 64-67.

le *fond* sur lequel se détachent les yeux en tant que *figure*. Qu'est-ce qu'il nous permet de justifier cette affirmation à partir du plan de l'expression de l'image ? Non seulement le fait, concernant la configuration topologique, que le visage occupe toute la topologie de l'image sans laisser de place à un véritable fond neutre, mais c'est aussi, d'un point de vue de la texture de la photo, son *grain* qui nous confirme cette hypothèse. A gauche notamment, où une boucle d'oreille entre dans le champ photographique, le visage devient de plus en plus flou, perd sa consistance, comme cela arrive dans le cas des fonds qui n'ont pas de limites claires, mais paraissent s'étendre à l'infini. Il s'agit donc surtout d'un portrait des yeux (ils fonctionneraient en tant que figure), le visage tendant à perdre sa physionomie et donc ses caractéristiques spécifiques (il fonctionnerait en tant que fond).

Une note en bas de page, qui figure au-dessous de l'image, fait référence à un ouvrage écrit par Vinciane Despret elle-même en collaboration avec d'autres chercheurs : il s'agit de *Grands Singes : L'humanité au fond des yeux*. On pourrait faire l'hypothèse très simple que le fait de trouver, dans un portrait, une texture floue, qui est totalement interdite dans le cas des portraits en peinture et en photographie – étant l'objectif du portrait celui d'identifier un être *unique* et le mettre en rapport étroit, intime, avec l'observateur, lui aussi entendu en tant qu'individu –, signifie que ce portrait n'est pas simplement le portrait d'un individu unique.

Comme nous venons de le dire, le visage apparaît ici comme le lieu d'une tension entre deux pôles : les parties floues signifient qu'il s'agit d'un visage qui est en train de perdre ses signes identifiants et devenir le support d'une personne humaine en général, les yeux par contre identifient fortement l'individualité. Nous sommes donc face à un portrait qui met en valeur à la fois la condition d'un être en général, *qui n'a pas des spécifications marquées*, et la forme fondamentale de l'individuation, les yeux. Il s'agit du portrait d'un individu en général. Si, en fait, nous lisons l'image en rendant pertinent le titre de l'ouvrage cité, nous pouvons affirmer que ce portrait met en rapport deux manières d'être, l'humaine et l'animale, et en même temps le fait que la communication entre ces deux natures se construit en faisant ressortir ce qu'il y a au fond de ces deux conditions, comme au fond des yeux : l'individualité, la spécificité de chacun ; d'ailleurs, l'ouvrage cité concerne un recueil de portraits (d'un babouin, d'un rat, d'un loup, etc.) où il est décrit la manière dont il faut s'adresser à un animal : en l'appelant par son prénom.

Il s'agit, dans cette image de Mme Despret, d'un regard envahissant, bien sûr, du regard d'un observateur qui veut aller au-delà du type d'observation permis normalement, dans la tradition du portrait comme dans la tradition de l'observation scientifique : c'est un regard qui va au-delà des pratiques communes d'observation, un regard pourrions-nous dire provocateur, qui veut « influencer » son objet du regard et qui est conscient de la situation qui se crée entre le regardeur et le regardé. C'est d'ailleurs ce que l'éthologue affirme dans l'entretien : la relation « purifiée » ne peut pas exister en sciences sauf, peut-être, en physique. Elle affirme : « pour savoir ce qu'est le rat en dehors de toute influence humaine, il faudrait tout simplement... ne pas l'observer ». Cela signifie non seulement que l'influence humaine sur son propre objet d'étude est souhaitable, mais

qu'elle est inévitable, voire nécessaire, c'est à la base de la recherche dans ce domaine. Vinciane Despret poursuit en expliquant que c'est la présence *active* de l'observateur qui a induit des comportements qu'on croyait impensables lorsqu'on suivait des méthodes classiques de laboratoire – et elle cite notamment la stratégie de la « réponse purifiée » où l'on utilise aussi des robots comme expérimentateurs. Le résultat de la présence active de l'observateur a été de pouvoir décrire, par exemple dans les groupes des singes, des comportements sociaux sophistiqués comme des liens d'amitié, des comportements de réconciliation, etc._

L'image qui suit, la troisième (voir photo 4), est à nouveau une variation sur le genre du portrait car le paysage prend une certaine importance.



Il s'agit du jardin de Vinciane Despret, d'un lieu intime comme les yeux dans les yeux et le fond des yeux : il s'agit encore une fois d'un lieu qui n'est pas celui *propre* au scientifique, spécifique au travail du scientifique, mais au contraire d'un lieu privé, un lieu qui déplace le terrain canonique du scientifique où l'on montre normalement, par des signes appropriés et stéréotypés, sa propre spécialité. Un éthologue qui se fait portraiturer chez lui est donc un éthologue qui *déplace* son lieu de travail et *dépasse* sa spécialité. Il assume peut-être le rôle d'un intellectuel ?

Ce déplacement prend aussi un autre sens : tous les lieux de la vie de l'éthologue sont envahis par sa propre recherche, donc il n'y a plus forcément de séparation entre les bons lieux et les mauvais lieux pour faire des expériences. Le fait que les frontières spatiales entre les *bons* et les *mauvais lieux* sont tombées entre en relation avec le fait que, dans cette manière de pratiquer l'observation, il n'y a plus, au niveau temporel cette fois, des *bons* ou des *mauvais moments* pour observer les animaux. Despret explique effectivement comment, par exemple les moutons, avaient été très peu étudiés ou en tout cas seulement un mois par an, c'est-à-dire pendant la période des accouplements : ce qui en était ressorti était une structure sociale très simple, fondée sur la compétition

sexuelle. Mais le système social s'est révélé complètement différent lorsque les moutons ont été observés aux jumelles pendant les onze mois où ils broutent. Le fait d'avoir étendu l'observation aux moments "les moins saillants" de la vie de ces animaux a pu révéler la complexité de leur vie sociale. Là aussi, dans le cadre du texte verbal, comme cela était dans l'image prise chez soi, il s'agit de déplacer l'intérêt d'un moment *a priori* important à tous les moments de la vie quotidienne : il s'agit donc d'un déplacement de l'attention et d'un *élargissement des moments pertinents du travail scientifique*.

La quatrième image (voir photo 5) est encore une fois une image surprenante par rapport à la norme des portraits ainsi que des revues de ce genre : il s'agit d'une image représentant le reflet de la chercheuse dans un miroir.



C'est un autre portrait *déplacé*, voire *détourné* par rapport aux caractéristiques fondamentales et essentielles du genre, car dans le portrait classique le rapport entre la personne représentée et l'observateur doit toujours être direct. Il s'agit ici surtout d'un *portrait en nature morte*, voire de la représentation d'un désordre d'objets qui, pourtant, nous interpellent comme s'ils avaient des yeux sortant de l'image – comme nous l'avons remarqué au début de notre travail en traçant les caractéristiques essentielles des natures mortes où les objets tendent à se retourner vers l'espace de l'observateur. Le chercheur représenté se situe *parmi* ses objets d'étude comme *s'il était un objet d'étude lui-même*. Mais, bien sûr, avec un statut spécifique, car le chercheur est débrayé à travers un miroir qui est un dispositif médiateur entre la science faite, à savoir la théorie livresque, et le point de vue offert à l'observateur.

Si nous lisons *l'entretien dans sa partie terminative*, elle est encore en bonne partie consacrée à l'explication du rôle du scientifique au sein des pratiques scientifiques d'observation. Après avoir expliqué la nécessité de concevoir l'observateur comme présence fondamentale dans le cadre de l'expérimentation scientifique (le portrait du regard « envahissant » et « provocateur » servait justement à cela : détruire le simulacre d'un observateur passif), dans la poursuite de l'entretien, le chercheur ne relève plus d'une présence écrasante, mais il obtient un statut (presque) paritaire avec ses objets d'étude : il me semble qu'il y a, dans cette dernière image, la démonstration visuelle du fait que l'expérience scientifique se constitue dans une quête de symétrie entre l'objet d'étude, ici

représenté sous forme de livres, et l'observateur en tant que reflet mis en retrait – présence qui sait se cacher s'il le faut. C'est la mise en image du rôle de médiateur appartenant à l'observateur qu'elle décrit : l'observateur, qui est dans ce cas lui aussi l'objet du regard, est parmi ses objets dans une relation de « co-production » du sens avec eux – d'ailleurs Despret le dit explicitement : chaque "découverte" et chaque pas qu'on effectue en éthologie est le résultat d'une activation mutuelle entre regardant et regardé. En même temps, Vinciane Despret est le médiateur entre nous, les lecteurs de livres, et les sujets d'étude, les animaux, entre la théorie et l'expérimentation. Dans l'image, l'objet d'étude, à savoir les instruments de travail, les livres, et l'observateur, se partagent l'espace, même si évidemment la présence du miroir montre le scientifique devant un dispositif redoubleur qui est le dispositif permettant la conscience de soi.

On s'aperçoit facilement que cette dernière image nie la deuxième, à savoir le regard envahissant : le centre de la discussion entre Vinciane Despret et l'interviewer a été déplacé : de l'influence humaine sur l'objet d'étude on est passé à la co-énonciation de l'objet de recherche et du chercheur.

3.1. Une question de genre ?

Nous pourrions peut-être faire une objection à cette identification de Vinciane Despret à la figure de l'intellectuel en disant par exemple que les raisons de ce type de représentation sont plus banales : elles s'expliquent par le fait qu'elle est une femme, de surcroît une belle femme, et que dans le cas d'un homme le type d'image aurait été complètement différent. Nous devrions ainsi affirmer que dans *La Recherche* il n'y a pas de place pour la figure de l'intellectuel...

Prenons donc brièvement en compte la façon dont, dans les *Dossiers de La Recherche* n°25 (2006-2207) – entièrement consacré à un sujet spécifique, en l'occurrence l'histoire de la terre –, il est représenté un physicien du globe, pour voir si certains fonctionnements sont les mêmes ou pas, dans le cadre de disciplines considérées plus dures que l'éthologie... et dans le cas de la représentation d'un scientifique mâle.

Il s'agit ici de l'entretien qui ouvre le numéro, consacré à Vincent Courtillot, qui était directeur de l'Institut de Physique du Globe de Paris à cette époque ([voir photo 6](#)).



Le titre de l'interview est : « Dans l'intimité de la Terre » (pp. 6-7). M. Courtillot n'est pas représenté sur le terrain propre à un physicien du globe, mais dans une bibliothèque : ici, comme dans le cas de Vinciane Despret, le scientifique, ne se situe pas sur *son* terrain mais *ailleurs*. Il s'agit non pas d'une bibliothèque aux espaces ouverts, aux grandes salles où le scientifique apparaît assis, seul et isolé, comme cela aurait pu être le cas d'un génie d'antan, mais d'une série de trois photos qui le représentent dans l'acte de chercher le bon livre et, ensuite, de le lire, debout. Les trois photos en série sont disposées comme dans un continuum cinématographique, issues d'une prise de vue valorisant le corps entier du scientifique dans l'acte de chercher, sélectionner, lire. Il s'agit d'une suite de mouvements, non pas du portrait d'un moment électif, isolé, exemplaire : il ne s'agit pas d'une *action* de recherche, mais d'une *attitude* de recherche... La prise de vue, tout en étant suffisamment éloignée pour permettre une vision globale du corps du scientifique et de ses actions, produit un effet de rapprochement car l'horizon est clos par un mur qui empêche à la **perception** d'aller au-delà du corps de l'homme représenté. La prise photographique produit donc un effet de rapprochement et presque d'étouffement de l'observateur dans un espace aussi étroit que l'espace séparant l'une de l'autre les étagères, et aussi rapproché qu'un espace sans horizon, fermé. Il s'agit encore une fois d'un lieu du rapprochement, de la clôture, voire de l'intimité. Le titre de l'entretien est important à cet égard : il cite l'intimité dans le cas de l'étude de la Terre, objet de recherche qui ne concerne pas la personne humaine en elle-même mais qui semble ici prendre un sens plus large, car elle devient le lieu qui nous accueille tous, un lieu où nous devons tous trouver notre place, même si celle-ci est étroite... La bibliothèque est donc, pour un physicien du globe, l'espace d'un ailleurs, et plus précisément d'un ailleurs clos, intime, mais en même temps partageable par tous les scientifiques et par tous les hommes qui cherchent.

Pour conclure

En guise de conclusion, je voudrais présenter deux hypothèses. La première est que ce qui fait du scientifique un intellectuel est sans aucun doute la *transversalité* des champs d'action. Pour constituer une personnalité transversale à partir des sciences dites dures il faut premièrement être *déplacé* par rapport à son propre terrain de recherche : nous avons vu la maison qui se substitue au zoo pour l'éthologue, et la bibliothèque qui se substitue au laboratoire pour le physicien du globe. Le domaine d'un scientifique de cette sorte ne doit pas être reconnaissable à partir de la photo, ni du titre de l'article : il ne doit pas être classable immédiatement dans une discipline. Pour être des intellectuels, il ne faut pas posséder de lieux exclusifs, de lieux exclusivement réservés à une action spécifique, mais plutôt agir dans des lieux *privilegiés*.

La deuxième hypothèse postule que ce qui fait du scientifique un intellectuel est d'avoir à faire avec des questionnements qui vont au-delà de sa propre discipline et concernent des questionnements que je pourrais appeler « sacrés » au sens où nous concernent tous et avec qui nous devrions, tôt ou tard, en tant que personnes destinées à périr, être confrontés. Il s'agit de valeurs sacrées comme notre nature, nos rapports avec nous-mêmes et l'altérité vue au travers des animaux, dans le cas de Vinciane Despret.

Dans le cas de Vincent Courtillot, il s'agit d'une intimité différente, non pas celle du lieu de vie, mais celle de la bibliothèque, lieu de la stratification des savoirs sur le lieu qui nous accueille et qui, en dépassant nos recherches et nos compétences, tient toujours dans ses mains nos destins insaisissables.

Pour conclure, je voudrais distinguer entre l'intellectuel venant des sciences humaines et celui venant des sciences dures. L'intellectuel provenant des sciences humaines, afin d'assumer le rôle d'intellectuel, est appelé à dépasser la voie de l'intériorité, de l'introspection, de l'humanité (*Humanities*) pour montrer son engagement envers la vie sociale et surtout politique au sens large, envers les questionnements de la civilisation. Le scientifique provenant des sciences dures, par contre, pour assumer le rôle de l'intellectuel, a besoin de montrer non pas les retombées de sa recherche sur la vie quotidienne et sur la politique, mais tout au contraire, la prise en compte de soi-même en tant qu'observateur et acteur impliqué dans son champ de recherche, mais aussi son humanité, et le rapport qu'il entretient avec soi-même et les autres hommes.

Références bibliographiques

- Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie, Limoges*, Pulim, 2011.
- Françoise Bastide, « Iconographie des textes scientifiques : principes d'analyse », in *Culture technique* n° 14, 1985, pp. 132-151.
- Françoise Bastide, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico* (Latour dir.), Rome, *Meltemi*, 2001.
- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès Lavoisier, Coll. « Forme et sens », 2009.
- Anne Beyaert-Geslin, « Le portrait entre esthétique et éthique », *Thèse pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches (HDR)*, Université de Limoges, 2008.
- Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero et Jacques Fontanille (dirs), « Arts du faire : production et expertise », (13/10/09), [en ligne], in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3050>.
- Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac Linguistique », 2000.
- Maria Giulia Dondero, « Les images anachroniques de l'histoire de l'univers », (10/09/07), [en ligne], in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* en ligne, <http://www.ec-aiss.it/>.
- Maria Giulia Dondero, *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, avec une préface de Jean-Marie Klinkenberg, Hermès-Lavoisier, Coll. « Forme et sens », 2009.

- Maria Giulia Dondero « Sémiotique de l'image scientifique », *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics* n° 1, Presses Universitaires de Liège, 2010.
- Maria Giulia Dondero, « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », in *Actes sémiotiques* N°114. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2578>, 2012
- Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999.
- Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1979.
- François Provenzano, « Les théoriciens dans *L'Express* des années 1960 et 1970 : stratégies énonciatives et cadrages doxiques », conférence prononcée lors du séminaire « La presse magazine, Source et objet d'histoire, Regard sur le corps », 18 février 2011, Sciences Po, Paris, 2011, non publié.
- Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Résumé

Notre texte vise à décrire les rapports entre les représentations photographiques des scientifiques (portraits, travail collectif en laboratoire, etc.) et les théories scientifiques ainsi que les prises de position épistémologiques exposées dans le cadre des entretiens et d'autres genres discursifs contenus dans la revue *La Recherche*. L'étude de ces textualités a pour objectif de déployer une réflexion sur les différents types de commensurabilité entre langages verbal et visuel et se fonde sur l'idée que le langage visuel est à même de forger de manière tout à fait autonome des valeurs identitaires et des formes de vie identifiables via l'analyse sémiotique.

