

Collection *Clinamen* 4

L'image peut-elle nier ?

Sous la direction de Sémir BADIR et Maria Giulia DONDERO

Presses Universitaires de Liège

2016

La négation dans l'image

Pour une approche énonciative¹

Maria Giulia DONDERO

Fonds National de la Recherche Scientifique
Université de Liège

1. QUEL TYPE DE NÉGATION ?

Pour aborder la capacité de l'image à nier il faut se débarrasser de la conception logique classique de la négation. Les raisons sont multiples mais nous n'en énoncerons que deux : l'approche logique de la négation, avec son principe de non-contradiction — qui fait que quelque chose ne peut être affirmé et nié en même temps — ne peut pas fonctionner pour le langage, qu'il soit verbal ou visuel. Ceci parce que, dans le langage, chaque forme de négation fonctionne comme une modulation du sens, prise dans des opérations d'*attente-protension* et de *mémoire-rétention* qui ne pourront pas se résoudre en annulations ni privations comme cela arrive dans le langage formel. La deuxième raison est que la logique exclut de ses opérations les actants de l'énonciation et inverse les valeurs de vérité de manière totalement indépendante des opérateurs qui manipulent ces mêmes valeurs.

Notre approche est totalement opposée : non seulement nous partons d'une acception de la négation directement liée à la notion d'énonciation déclinée en assertion et assomption, mais surtout nous défendons une notion tensive de la négation, la seule qui nous paraisse convenir pour approcher la topologie de l'image, où les traits ne sont jamais distingués et disjoints et ne possèdent pas de valeurs figées au sein d'une grammaire. Pour le dire autrement, et suivant Nelson Goodman², dans les systèmes syntaxiquement et sémantiquement denses comme

-
1. Je remercie Jean-Pierre Bertrand, Jean-François Bordron, Veronica Estay Stange et Jacques Fontanille pour la relecture de ce texte.
 2. GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette (1990 [1968]).

celui de l'image artistique³, entre un signe et l'autre, entre un trait et l'autre, entre une couleur et l'autre, un troisième terme est toujours possible. C'est là, entre un terme et l'autre, où un troisième terme est possible, qu'il faut chercher à comprendre comment l'image peut s'articuler de façon négative. On pourrait ainsi avancer l'idée que la condition permettant à la négation d'émerger, d'être analysable dans le cas de l'image, implique qu'on s'éloigne d'une *relation binaire* (contrariété catégorique) pour se rapprocher des *relations de gradualité* (contradiction graduelle), pour reprendre les termes de la sémiotique de Claude Zilberberg⁴.

Par rapport à la négation en linguistique, dans le cas du visuel il faudra certainement se débarrasser de l'illusion de pouvoir repérer des unités, voire des éléments isolés de la négation, comme c'est le cas du « ne » ou du « pas » dans la syntaxe du langage naturel. Pour comprendre les manières dont le visuel peut se conjuguer au négatif tout en ne disposant pas d'une grammaire stable de signes disjoints comme le langage naturel, il faut élargir la grandeur discursive examinée aux configurations suprasegmentales, au moins celle de la textualité (et non des traits isolés, ou des objets représentés), pour que les degrés de l'affirmation et de la négation puissent émerger d'une configuration globale. La prise en compte de cette configuration globale permet une mise en tension de directions, projections et forces des formes en concurrence ou en opposition, qui construisent des micro-parcours sémantiques souvent en conflit entre eux — et qui demandent une résolution interprétative.

Dans le cas de l'image, une hésitation entre plusieurs directions possibles, à la fois perceptives et sémantiques, nous semble être au cœur de la notion de négation, pas si lointaine de la conception qu'en a Veronica Estay Stange quand elle étudie la musique tonale⁵ : une négation par suspension, par arrêt d'un rythme, par un effet de « non-fini » — comme on le dirait à propos de la sculpture de Michel-Ange. Il s'agit d'une négation qu'on perçoit car elle demande à notre corps quelque forme d'achèvement, de clôture, et plus précisément quelque intensité terminative là où il n'y a que de l'extension durative.

Plus généralement, les effets de sens qui se stabilisent à l'intérieur d'un énoncé conservent les traces des négations et des affirmations successives tout au long d'un parcours où la négation de la négation n'est jamais une affirmation

-
3. Sur l'image scientifique, qui fonctionne de manière différente, voir DONDERO, Maria Giulia & FONTANILLE, Jacques, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim (2012).
 4. À ce propos, voir ZILBERBERG, Claude, « Condition de la négation », dans *Actes Sémiotiques*, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2586> (consulté le 13/12/2014) (2011), et ZILBERBERG, Claude, *La structure tensive*, Liège, PULg, coll. « Sigilla » (2012).
 5. ESTAY STANGE, Verónica, « Esthésie et négativité », dans *Actes Sémiotiques*, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3152> (2012) (consulté le 05/12/2014).

pleine mais le récit d'une bifurcation, d'une hésitation, d'une incertitude, d'une incomplétude, d'un regret et, peut-être, d'une résolution provisoire. Ce qui paraît finalement nécessaire, c'est d'encadrer la notion de négation dans une dynamique de mouvements tels que rétention/protension, prise/relâche, et visée/saisie. Dans l'image figurative, notamment de l'époque moderne, il ne s'agit en fait jamais d'une négation par privation ou annulation, mais plutôt d'une négation qui *articule* et *démultiplie* les parcours interprétatifs possibles en concurrence entre eux⁶. En tout cas, généralement, on pourrait affirmer que ce qui gère la négation est un type d'opposition non exclusive, voire participative, pour reprendre la distinction hjelmslevienne⁷. La négation dans l'image figurative me paraît être concevable exclusivement par des oppositions participatives, voire graduelles, et gérées par une relation plus/moins, là où, dans le langage naturel, on retrouve des oppositions à la fois participatives et exclusives — où le *oui* peut exclure le *non* et vice-versa. Nous sommes ainsi bien loin de l'univocité de la négation de la logique classique qui prend en considération un univers à deux termes, où la négation de l'un c'est l'autre.

Dans une syntaxe tabulaire comme celle de l'image, où se constituent des enchaînements et des emboîtements de forces fonctionnant comme des hésitations topologiques et des hésitations de sens, la tension ne se résout pas vraiment, la négation ne fonctionne pas comme un *renversement de polarité*. Seule la négation logique permet de véritables renversements de polarité : la négation dans l'image concerne plutôt des approximations et des configurations vagues⁸, extensives plutôt qu'intensives : non pas *non marquées*, mais *marquées comme vagues*. La négation doit être entendue comme dispositif de modulation d'une direction, comme opération tensive qui fluidifie les oppositions catégorielles : la négation ne nie pas, elle articule.

À travers le carré sémiotique, nous comprenons la contradiction non en tant que *position non marquée* mais en tant que *marquage d'une position autre* que celle prévue (prévue, par exemple, par son axe catégoriel, par la tradition, par une sorte de familiarité mémorielle de la perception, etc.). La contradiction est donc à entendre comme l'affirmation d'une négation, ce qui ouvre une multitude de possibles actualisations. En fait, dans le carré sémiotique, le terme nié non-S2 implique un nombre indéfini d'actualisations, bien sûr S1, mais également S3, S4,

6. Les choses sont effectivement un peu différentes dans l'art contemporain. Pensons par exemple à des artistes tels que Lucio Fontana et Alberto Burri : la négation se manifeste en premier lieu comme la *privation* d'une partie. Tels sont les regrets, les lacunes, les trous, les déchirures, qui nient la possibilité d'une complétude.

7. Voir à ce propos HJELMSLEV, Louis, *La Catégorie des cas. Études de grammaire générale, Acta Jutlandica*, VII (1935), Universitetsforlaget I, Aarhus, pp. 1-184.

8. Voir à ce sujet CHAUVIRÉ, Christiane, *Peirce et la signification : la logique du vague*, Paris, PUF (1995).

S5 : tout sauf S2. Pour chaque parcours nié, il y en a beaucoup d'autres (un nombre infini de parcours sauf celui qui est nié) qui sont impliqués comme possibles. La relation d'implication concerne le fait que la négation caractérisant non-S2 ouvre une boîte de Pandore — comme le dit Fontanille dans *Sémiotique du discours* :

Dès lors, quand il [non-S2] apparaît dans le discours, p.ex. sous l'effet d'une négation, ou de la neutralisation d'un trait spécifique, *il donne libre cours à tous les termes et tous les traits possibles de la catégorie* : il ne s'agit donc pas d'une case vide (« privée » d'un trait...), mais d'une boîte de Pandore⁹...

2. ÉNONCIATION, MÉRÉOLOGIE ET MODES D'EXISTENCE

Nous nous sommes déjà attachée à développer la question de la capacité qu'a l'image de nier quelque chose que, néanmoins, elle met en scène¹⁰. Nous avons montré que l'image peut nier grâce à l'*épaisseur* de son discours, voire la coexistence de différentes voix, orientations, forces qui peuvent coexister, quoique de manière conflictuelle, dans un même énoncé planaire. Nous avons étudié des cas qui exemplifient la négation interne à l'énoncé — tout en mettant le niveau de l'énoncé en rapport avec un niveau inférieur, le niveau du signe. Nous faisons bien évidemment référence à la théorie fontanillienne du parcours génératif de l'expression¹¹ et au fait que la négation se révèle surtout lorsqu'on parcourt la hiérarchie des niveaux (signe, texte (ou énoncé), objet, scène prédictive, stratégie, forme de vie) : ce qui n'est pas négation à un niveau peut le devenir à un autre. Dans les images que nous allons examiner, la négation se manifestera au premier abord dans la relation entre le niveau des signes (notamment figuratifs) et celui du texte, ce dernier étant fondé sur des configurations globales, plastiques et énonciatives. En ne se situant qu'au niveau des signes figuratifs, on ne pourrait pas faire émerger de véritables négations car on resterait soumis à une approche atomique — une question telle que « quelle est la négation d'un arbre ? » serait évidemment paradoxale — à défaut d'une approche globalisante et énonciative.

Comme nous l'avions affirmé dans Dondero (2012)¹², pour comprendre le sens de la négation en image, il faut se garder d'associer la positivité à l'affirmation : l'image est certainement positive au sens où elle manifeste et *exemplifie* tou-

9. FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim (1999, p. 55). Cette question est reprise par PAOLUCCI, Claudio, *Strutturalismo e Interpretazione*, Milan, Bompiani (2010), où l'auteur montre que le carré sémiotique ne se renferme pas sur lui-même comme le voudrait la relation d'implication entre non S-2 et S1, mais explose en un rhizome.

10. DONDERO, Maria Giulia, « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », dans *Actes Sémiotiques*, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2578> (consulté le 05/12/2015) (2012).

11. Voir FONTANILLE, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF (2008).

12. DONDERO, *loc. cit.*, (2012).

jours *des propriétés*, mais cela ne revient pas à dire qu'elle est destinée à affirmer ce qu'elle met en scène, ni qu'elle doit pleinement l'assumer, ni en prendre l'entière responsabilité. D'un point de vue énonciatif, l'image peut par exemple moduler la totalité du représenté par la non-assomption d'une valeur assertée dans une de ses zones ou bien par la *prise de distance* ou le *détournement* du sens dans le cas de l'intertextualité et de la citation visuelles¹³.

Pour pouvoir étudier la question de la responsabilité énonciative dans l'image et les conjugaisons de la négation, il est nécessaire d'analyser les stratégies discursives à l'œuvre ainsi que les mouvements de détournement rhétorique de l'image et notamment la méréologie et la stabilisation iconique de chaque image au sens de Bordron¹⁴. D'un point de vue méréologique et rhétorique, en fait, l'image peut moduler le représenté par soustraction, diminution, détournement, partition, addition, multiplication par rapport à une attente — comme l'a très bien montré le *Traité du signe visuel* du Groupe μ ¹⁵. L'étude méréologique d'une image implique également le repérage des différences de potentiel et des dissymétries d'assomption énonciative des modes d'existence de la présence : virtualisé, actualisé, réalisé et potentialisé. L'image peut, par exemple, faire tomber dans la virtualisation des formes pourtant attendues dans le cadre d'une syntaxe figurative homogène ou bien ériger des obstacles à la réalisation d'une vision complète de son objet. En fait, tout en mettant en scène des objets, l'image n'est pas forcément obligée de les affirmer : elle peut moduler leurs différents degrés de présence jusqu'à les virtualiser et à les nier. La perspective de l'énonciation nous permet d'affirmer que l'image se confesse : depuis l'ouvrage de Louis Marin *De la représentation*, avec sa distinction entre transparence et opacité de la peinture, voire entre représentation et présentation de la représentation, on a pu affirmer que l'image peut se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fausse, infidèle; elle peut assumer de manière contrastive

-
13. Pour une étude de la citation et de l'intertextualité visuelle, nous nous permettons de renvoyer à DONDERO, Maria Giulia, *Le Sacré dans l'image photographique*, Paris, Hermès Lavoisier (2009) où nous avons analysé *La Vénus au miroir* de Velázquez (texte source) par rapport à *Soliloquy III* de Sam Taylor-Wood (texte cible). Nous sommes convaincue que le cas de la négation au sein de la citation visuelle est d'une certaine manière plus facile à étudier que quand l'on a à faire avec une seule image où on ne peut pas produire des comparaisons à travers des « effets de série » et d'une syntagmatisation linéaire. Dans le cadre de l'image seule, en fait, le défi est plus important que dans le cas d'intertextualité car les opérations de négation sont réunies dans une syntaxe tabulaire. La prise en compte de la citation à l'intérieur d'un intertexte ou d'une série rend possible une sorte de syntagmatisation linéaire qui ne permet pas de creuser le cœur de la problématique de la négation dans l'image.
 14. Voir à ce propos BORDRON, Jean-François, « Rhétorique et économie des images », dans *Protée*, 38, 1 (2010), pp. 27-39.
 15. Voir à ce propos GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (1992), notamment le rapport entre degré conçu et degré perçu, mais aussi la version « tensivée » par FONTANILLE, Jacques, « Le trope visuel entre présence et absence », dans *Protée*, 24, 1 (1996), pp. 47-54.

ce qu'elle affirme sur le plan de l'assertion et fonctionner comme une confession épistémique à côté de ce qu'elle représente¹⁶. Cela revient à dire que le fait que des objets soient *représentés* ne signifie pas automatiquement qu'ils sont pleinement *assumés comme présents ou comme intentionnels de la part de l'énonciateur, ni comme pleinement révélés à l'observateur*¹⁷.

Les figures représentées dans une image peuvent être manifestées à travers des degrés de présence différents. On peut en fait repérer des figures *réalisées*, à savoir pleinement reconnaissables et situées à la bonne place dans un environnement figuratif stable (et là, l'image est bien positive et affirmative). Un exemple clair de ce fonctionnement est le portrait de la famille Lusetti du photographe Paul Strand (Fig. 1).



Fig. 1. Paul Strand, *Portrait de la famille Lusetti, Luzzara, Italie, 1953.*

© Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive

-
16. Voir à ce propos aussi la très intéressante étude du GROUPE μ , « L'ironie et l'iconique », *Poétique*, 36 (1978), pp. 427-442 : « Selon toute apparence, dans l'iconique, il n'y a pas plus d'ironie diégétique », qu'il n'y a d'ironie référentielle » : l'ironie est affaire de point de vue sur la diégèse. Elle échappe au(x) personnage(s) et se joue dans une relation « supérieure », qui domine le dispositif. Elle ne s'accomplit que dans l'acte de discours. Car seule la position de l'énonciation permet la saisie simultanée des deux signifiés antonymiques. »
17. Sur la relation entre les degrés de monstration/exposition de l'informateur et la force ou difficulté de capture de l'observateur, voir l'ouvrage de FONTANILLE, Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette (1989).

On peut également repérer des figures *virtualisées*, à savoir des figures qui sont absentes mais dont le manque est manifesté : il s'agit de l'affirmation d'une négation (par exemple, lorsqu'il y a une interruption dans ce qui devrait être le déploiement stéréotypé de la syntaxe figurative). Un bon exemple de cette position est une image du photographe Denis Roche qui a pour titre *28 mai 1980 (Rome, « Pierluigi »)* (Fig. 2). Le regard de la fille vers l'observateur est virtualisé en faveur de la mise en scène de l'acte de production.



Fig. 2. ©Denis Roche, *28 mai, 1980 Rome. « Pierluigi »* / galerie Le Réverbère, Lyon

Dans d'autres cas, il peut s'agir de figures *actualisées*, à savoir de figures présentes dans l'image mais faiblement assumées, ou cachées à l'observateur, ou dont la reconnaissance est rendue difficile. C'est le cas du flou en photographie et en peinture où les figures peuvent être représentées dans leur « survenir », ou bien dans leur explosion, ainsi que dans leur processus de disparition, comme dans *l'Étude d'après le portrait Pape Innocent X de Vélazquez* de Francis Bacon (1953).

Enfin, il peut y avoir des figures *potentialisées*, à savoir en attente d'être développées par d'autres images ou par un hors-cadre — et dont, pourrait-on dire : « à suivre ». La peinture religieuse est riche d'exemples de cette configuration, et notamment la peinture des visions extatiques (Fig. 3).



Fig. 3. Raphael, *L'Extase de sainte Cécile*, 1514-1516, Pinacothèque nationale, Bologne

Avec *L'Extase de sainte Cécile*, on est face à l'affirmation d'une impossibilité de « continuer » dans l'avancement d'un récit, celui de la vision céleste vers laquelle se dirige le regard de sainte Cécile. Ce tableau affirme la négation du déploiement de la vision transcendante au sens où la vision appartient au domaine du non représentable et du non communicable, et ce qui est représenté dans le nuage n'est qu'un aperçu de ce dont on ne pourra jamais avoir une vision pleine.

Ces exemples ne sont peut-être que des tentatives hâtives de classer les instabilités existentielles de l'image, et nous sommes consciente que chaque exemple choisi peut instaurer une tension entre les quatre modes d'existence. Pour préciser la question, il faudrait certainement insérer chaque image à l'intérieur d'un corpus ou d'un intertexte. Mais contentons-nous ici de dire qu'avec ces exemples nous nous sommes face à des possibilités multiples : on ne peut finalement pas s'assurer que le corps du pape de Bacon soit en train de se virtualiser ou de s'actualiser... Ce qu'on voit, c'est l'ouverture de plusieurs voies possibles, voire la suspension de chacune d'elles. Encore une fois, la négation d'une plénitude ouvre sur des multiples articulations sémantiques.

3. LA MISE EN SCÈNE DE L'INTERDIT AU REGARD : SUZANNE ET LES VIEILLARDS DU TINTORET

Comme nous l'avons affirmé précédemment, certaines images exemplifient, à travers les rapports qu'elles établissent entre le niveau de pertinence du signe et le niveau de pertinence du texte, une première acception de la négation, concernant l'image et son fonctionnement général.

Il s'agira de reconnaître, à travers des configurations plastiques construites par la perspective, la conduite *récalcitrante* de l'image à devenir un objet de contemplation. Autrement dit, on examinera des cas qui mettent en scène la *négation du rôle de l'image et de son statut*. Les images que nous allons étudier nient le rôle même de l'image, sa fonction fondamentale : celle d'être pleinement offerte aux regards. *Suzanne et les vieillards* du Tintoret (Fig. 4) nous paraît emblématique de cette conduite : ce tableau met en scène la dimension intime, ainsi que l'introspection en tant qu'acte profond et « inviolable » qui devrait être protégé du regard d'autrui.



Fig. 4. Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1555, Musée des Beaux-Arts, Vienne

Suzanne est représentée nue : la nudité frontale renvoie à l'offrande de son propre corps au regard du spectateur ; de plus, elle est prise dans un triangle, celui constitué par la perspective, qui fonctionne à l'instar d'un cône spatial caractérisé par une invitation à l'accès et à l'exploration. Cette disponibilité du corps et cette vision offerte au spectateur établissent pourtant un rapport de contradiction avec le fait que l'observateur a accès à une femme entourée de regards indiscrets, non voulus, dont elle se défend via la haie protectrice. Deux vieillards sont placés aux

extrémités de la haie : l'un est positionné devant la femme, blotti contre la haie en bas, l'autre, situé derrière la haie, est debout, lui aussi en train de se cacher.

En tant que spectateurs, nous sommes censés nous poser la question de notre statut de regardeurs, les observateurs délégués ayant le statut d'observateurs *modèles* modalisant notre manière de regarder : de la même manière que les vieillards, nous ne sommes pas vus par la femme mais nous la voyons : sommes-nous également des regardeurs indiscrets¹⁸ ?

On constate que les spectateurs que nous sommes sont invités à regarder mais qu'en même temps nous sommes modalisés comme des voyeurs, justement non vus, à l'instar des observateurs délégués qui s'infiltrent dans un espace clos. La négation se présente ici sous la forme d'une opposition modale de type participatif entre deux manières d'avoir accès à la femme : à la suite d'une invitation ou d'une insistance. Nous sommes invités à rentrer et puis, en explorant la totalité du tableau, nous nous rendons *graduellement* compte qu'il y a des personnages cachés, camouflés dans l'environnement naturel, et nous comprenons que l'accès à la vision ne peut pas se faire sans se poser de questions.

La haie fonctionne comme une barrière aux regards indiscrets mais les côtés du triangle perspectif construit suivant la haie permettent l'infiltration des regards d'un côté et de l'autre, à travers des lacérations dans la frontière de séparation entre la zone d'intimité de Suzanne, constituée et limitée par les projections du miroir et par la haie, et le dehors de la zone exclusive, celle dominée par des interstices où se glissent les regards indiscrets des vieillards¹⁹.

On peut expliquer cette mise en scène de l'interdit au regard non seulement d'un point de vue énonciatif et modal mais aussi du point de vue méta-sémiotique²⁰. Bien sûr la haie et, d'une certaine manière, les arbres derrière le dos

18. Sur le voyeurisme en photographie voir BEYAERT-GESLIN, Anne, *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier (2009).

19. Pour un développement de l'analyse de *Suzanne et les vieillards*, voir DONDERO, Maria Giulia, « Les forces de la négation dans l'image », *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, (Acquarelli dir), Rennes, PUR (2015), pp. 105-124.

20. L'ouvrage de STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube de temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck (1993) reste à mon sens le seul ouvrage systématique sur les dispositifs métasémiotiques en peinture. Il énumère et analyse des dispositifs tels que la fenêtre, la porte, le miroir, la carte géographique — pour n'en citer que les principaux. Stoichita montre la manière dont les dispositifs cités réfléchissent sur des propriétés de la peinture. Par exemple, les rideaux à l'intérieur des tableaux fonctionnent comme des dispositifs permettant une forme de visibilité restreinte, exclusive, qui permet le pointage. *Las Meninas* de Velázquez met en scène toute sorte de surfaces plus ou moins figurativement denses, transparentes, ou réfléchissantes, en explorant les différents types de rapport avec le monde extérieur et la *deixis* énonciative. Tous ces dispositifs permettent de se questionner sur les fondements du langage pictural, mais ils sont également des dispositifs énonciatifs qui établissent les rapports pronominaux avec l'observateur. Le miroir, notamment, s'il est montré face à l'observateur comme dans le cas de *Las Meninas*, interroge l'observateur sur son rôle de

de Suzanne, fonctionnent comme des dispositifs qui empêchent la vision, voire comme des parois servant à dissuader l'observateur délégué de l'action de regarder. La haie, ainsi que les arbres, servent de parois érigées au milieu d'un bois, que Suzanne utilise comme lieu de protection des regards d'autrui — en conjuguant un *pouvoir se regarder* et un *vouloir ne pas être vue* —, tandis que pour les vieillards la haie fonctionne comme objet leur permettant de se cacher — un *pouvoir regarder* et un *ne devoir pas être vus*. La duplicité modale de la haie, selon les positions des regardants et de la regardée, en fait un objet permettant la protection et en même temps son contraire, la violation, via son manque de clôture. La haie permet ainsi deux parcours d'accès en opposition entre eux; pourtant chaque parcours inclut et implique l'autre à travers une logique de la participation et non pas de l'exclusion.

Au niveau métasémiotique, cette inclusion met en valeur le fait que l'image montre l'objet permettant la vision et l'empêchant (l'accès et l'interdit du regard). La haie fonctionne comme un dispositif métasémiotique dédoublant la toile du tableau. Normalement le cadre indique ce qu'il y a à voir et a comme objectif essentiel de *focaliser* le regard, voire d'*inviter* à l'exploration, mais ici la haie, qui encadre, nie cette fonction même d'encadrement car c'est seulement en la dépassant qu'on peut accéder à ce qu'il y a à voir. La haie encadre quelque chose mais invite également l'observateur à regarder ailleurs.

Le miroir également, à l'instar de la haie, construit des modalités de la vision contradictoires, de clôture et d'ouverture. Le miroir constitue un plan générateur de projections de lumière se dirigeant vers Suzanne, lumière dont Suzanne profite pour son acte d'introspection (en fait, elle est penchée sur elle-même). En même temps qu'il assure à Suzanne un espace intime et exclusif, il s'ouvre vers le haut et le lointain en suivant les axes des lignes de fuite du tableau. Il encadre, limite et renferme, mais sa surface plane se prolonge vers l'infini de la perspective se dirigeant vers le jardin²¹. Le corps de Suzanne est situé dans l'espace de vision caché par la haie alors que son regard, capturé par le miroir, est pris dans un espace qui

producteur de l'image, et notamment sur le rôle d'artisan. On s'aperçoit que les instances énonciative et métalinguistique se rejoignent dans ces exemples car les dispositifs métalinguistiques questionnent l'observation et la production de l'image, les deux opérations énonciatives fondamentales. On peut continuer à distinguer l'énonciation du métalangage en affirmant que l'énonciation énoncée concerne le simulacre de la situation de communication, et les rôles que chaque actant y joue, tandis que le niveau méta- concerne la réflexivité de la peinture sur elle-même en tant que médium. Pour un développement de cette question, voir DONDERO, Maria Giulia, « L'énonciation énoncée dans l'image », *L'Énonciation aujourd'hui*, COLAS-BLAISE, PERRIN & TORE (dirs), Limoges, Lambert Lucas (2016), pp. 343-369. Sur les dispositifs de Stoichita, voir DONDERO, Maria Giulia, « Voir en art, voir en sciences », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 17, pp. 139-159.

21. Sur le miroir comme lieu du narcissisme de Suzanne et de l'énonciataire, voir la fine analyse de FONTANILLE, *op. cit.* (1989), pp. 98-104.

converge vers le jardin et donc vers l'infini du point de fuite. Le miroir la projette dans un espace ouvert tout en lui accordant les limites de son espace intime. En effet, Suzanne regarde ce que ni les spectateurs délégués ni les observateurs du tableau ne peuvent voir.

De la même manière contradictoire, la haie est un dispositif se renfermant vers le sol et projetant de l'ombre, favorable à Suzanne pour se cacher. Mais en même temps elle est une membrane défensive défective car ouverte à ses extrémités. La haie et le miroir peuvent ainsi se définir comme des lieux de suspension (et de participation) entre des configurations de forces en opposition, entre ombre et lumière, renfermement et ouverture, ou mieux entre non-renfermement et non-ouverture.

On s'aperçoit que la négation est exemplifiée topologiquement par des contradictions de forces qui s'affrontent et s'équilibrent. La topologie du tableau est élastique, prise entre des opérations d'expansion, d'étirement, de rétrécissement. Cela veut dire que la négation ne se configure pas comme une juxtaposition de lieux ou d'objets qui s'excluent mutuellement mais comme une double contradiction réciproque entre des champs perceptifs et sémantiques installés par des objets — ici, précisément, des objets métapicturaux.

Cette perspective analytique complexifie celle du Groupe μ énoncée dans le *Traité du signe visuel* qui analyse des *substitutions* ainsi que des *mélanges* d'objets, considérés en tant qu'écart par rapport à des positionnements standard, figés par la tradition et/ou par une « normalité » de la syntaxe visuelle. Les orientations topologiques examinées dans ce travail, en revanche, ne concernent pas des objets mais bien des forces qui se contredisent en se stratifiant à travers des *projections d'orientation* : la projection vers le lieu de la non-intimité et de la non-préservation de soi, ainsi que la projection vers la non-visibilité et la non-ouverture.

Du point de vue des modes d'existence, on pourrait affirmer que, si au premier abord, nous sommes face à un corps totalement *réalisé* car nu et visible, notre regard qui est *actualisé* par cette nudité frontale et illuminée (nous sommes absents du tableau, invisibles) subit un processus de *virtualisation* modale lorsqu'on s'aperçoit que les modèles délégués de l'observateur mettent en crise cette opportunité de regarder. De leur côté, les vieillards sont présents et *actualisés* comme des regardeurs mais ils ne *réalisent* pas pleinement leur objectif car ils rencontrent un certain nombre d'obstacles sur leur chemin : nous sommes situés, à travers la perspective, dans la position qu'ils désireraient occuper, celle de la *frontalité*, et nous possédons le statut tout autant désiré, celui de l'*invisibilité*.

Pour conclure, on pourrait affirmer que c'est en s'appuyant sur une analyse des éléments de la perspective au niveau énonciatif et des dispositifs méta-sémiotiques modalisés que l'image du Tintoret problématise l'action de notre regard. Il s'agit d'une image figurant un acte secret, voire un acte qui se cache et

qui met en scène la manière dont il se cache, et toutes les précautions à prendre pour à la fois interdire la vision et franchir l'interdit.

Nous nous apercevons que ce type de négation ne concerne pas seulement l'énonciation énoncée mais le fait que l'image, qui est produite pour être contemplée, montre quelque chose qui ne doit pas être vu (interdit ou secret), et qui nie ainsi sa propre praxis énonciative. *Suzanne et les vieillards* soulève la question du statut de l'image, de la concentration de notre regard à l'intérieur du cadre car elle *démultiplie les centres de notre attention* et nous invite à *hésiter*, et même à regarder *ailleurs*. L'image du Tintoret pose la question de la liberté d'observer, ainsi que du rôle de l'image appartenant à un statut, l'artistique, qui est le statut de la contemplation gratuite, désintéressée, libre.

Nous pouvons affirmer déjà à ce stade embryonnaire de la réflexion que la négation n'émerge pas seulement dans la relation entre le niveau du signe et le niveau du texte mais également entre le niveau du texte et celui de la stratégie, voire d'un complexe de pratiques actorielles, spatiales et temporelles qui concernent, dans notre cas, les règles caractérisant le domaine de l'esthétique et de l'art²².

Dans cette première partie du présent travail, nous espérons avoir montré qu'il ne faut pas confondre la négation avec l'opposition et que les contradictions de forces, qui se manifestent par étirement, expansion, etc., ne coïncident pas avec des pôles opposés d'une catégorie, ni avec des positions pleines : ces contradictions de forces s'accompagnent, à travers un rapport de codage semi-symbolique, à des contradictions de parcours sémantiques de différentes intensités qui ne parviennent pas à se manifester comme définitifs et comme clôturés une fois pour toutes²³.

-
22. Jusqu'à maintenant nous nous sommes consacrée à des cas où l'image contient, voire englobe, à l'intérieur de sa configuration tabulaire, des directions de sens en concurrence. Mais pouvons-nous parler également de négation lorsqu'elle concerne la question de la nouveauté et de la créativité d'un texte visuel par rapport à une tradition? Sur cette question voir BEYAERT-GESLIN, Anne, « Devoir ne pas savoir faire : esthétique et éthique de la maladresse (Dubuffet et Picabia) », dans *Actes Sémiotiques* (2012); URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2477> (consulté le 12/05/2014), et TORE, Gian Maria, « L'art comme « création », ou la règle de nier la règle. Contribution à une sémiotique de l'art », dans *Actes Sémiotiques* (2012); URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2616> (consulté le 12/05/2014). À leur sens, le fonctionnement du domaine de l'art, avec sa tradition, s'appuie sur des négations successives de modèles qui deviennent obsolètes. La négation serait donc synonyme de création, de nouveauté et de rejet de modèles du passé. Il s'agirait de négation entendue comme dépassement, progrès, exploration ultérieure de formes et de solutions à l'intérieur d'un domaine, celui de l'art, où la nouveauté fonctionne comme négation à travers des règles qui caractérisent ce domaine. Le risque de cette position est d'ouvrir le domaine de la négation à tout phénomène de transformation et de changement.
23. Nous sommes d'accord avec Klinkenberg, Jean-Marie (ici-même) qui affirme que pour qu'il y ait négation dans le visuel il faut une poly-isotopie, au moins deux isotopies qui s'affrontent, qui sont en concurrence et qui débouchent sur une troisième position, quoiqu'elle soit une *position d'hésitation*. Une autre caractéristique de la négation en image est selon Klinkenberg exemplifiée par l'image partitionnée, voire démultipliée que nous avons analysé (DONDERO,

4. LA NÉGATION ET LA FIGURATION RELIGIEUSE

4.1. *L'esthétique négative*

Consacrons-nous à présent à une question incontournable, liée notamment à la difficulté inhérente à la peinture religieuse occidentale de représenter quelque chose d'irreprésentable : comment représenter ce qui est nié comme représentable par excellence ? Nous examinerons certains types de figuration de la période du Moyen Âge pour ensuite passer en examen les « solutions » de la peinture religieuse du Siècle d'Or espagnol.

Dans le cadre de la figuration médiévale, on parle généralement d'*esthétique négative* bien que les modes figuratifs de cette esthétique soient multiples. On pourrait avancer que l'esthétique négative tente de « résoudre » une négation *qui est première* car il s'agit, à travers l'image, de donner figuration à quelque chose qui est l'irreprésentable par excellence : Dieu, la transcendance. Les images produites dans ce cadre se présentent comme des négations de négations, voire comme des tentatives d'atténuer la force de cette négation théologique originaire : on essaiera de voir quels sont les différents degrés d'affirmation qui résultent de ces négations/atténuations de la négation originaire. Une première manière de répondre à la question : « comment affirmer l'existence de quelque chose de transcendant à travers une image qui a l'irreprésentabilité de la transcendance comme sujet ? » est exemplifiée par l'image du Christ signifiée par des lettres constituant un monogramme²⁴ (Fig. 5).



Fig. 5. Monogramme du Christ en lettres rouges. Raban Maur, *In honorem sanctae crucis*, réalisé à Fulda vers 830-850. Bibliothèques d'Amiens Métropole. Extraite de *Louanges de la sainte croix*, Paris-Amiens, 1988, p. 90

loc. cit., 2012) en prenant appui sur la série photographique *Soliloquy* de l'artiste anglaise Sam Taylor-Wood.

24. Les deux exemples qui suivent sont tirés de l'article de BARTOLEYNS, Gil, « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », dans *CulturesVisuelles.org* (2011); URL : <http://culturevisuelle.org/groupeimages/archives/338>.

Ce type de représentation affirme l'impossibilité de figurer la divinité d'une manière autre que symbolique et/ou ornementale : les lettres fonctionnant comme des symboles manifestent en positif (à travers l'écriture objectivée sur un support) la négation du représentable iconique. Il s'agit d'une affirmation de la négation par détournement : ce type de représentation ne répond pas de manière directe au défi lancé au langage visuel par la négation théologique. Cette solution accepte Dieu et la transcendance comme irréprésentables, et propose la juxtaposition de lettres de l'alphabet comme symbole et rebus désincarné de Dieu. Il s'agit d'obéir aux interdits du point de vue théologique et de répondre avec un escamotage au problème langagier qui nous occupe.

Un deuxième type de solution est celui de l'abstraction comme réponse non-affirmative à la négation originale (Fig. 6).



Fig. 6. *Trinité extatique*. *The Rothschild Canticles*, Flandres ou Rhénanie, vers 1300.
Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven

Cette image de la Trinité extatique provenant des *Rothschild Canticles* a été produite dans un milieu influencé par la théologie négative, et représente l'unité circulaire de Dieu rendant les trois personnes totalement invisibles. Ce type d'images exemplifie en lui-même une négation, celle de pouvoir parvenir à donner une représentation véritable de la divinité. Comme l'affirme Bartholeyns (2011), « l'ornementalité, par sa complexité, finit par déborder "les capacités de compréhension visuelle du spectateur", lui donnant le sentiment qu'il est dépassé — que quelque chose d'invisible se manifeste à travers cette ornementation » (nous soulignons). Autrement dit, l'efficace de ce type d'images est qu'elles forcent l'observateur à dépasser la culture de la mimésis. La difficulté à reconnaître

une figure humaine permettrait à l'observateur de se sentir dépassé par une force inconnaissable. Plus généralement, Bartholeyns rappelle que ce genre de rhétorique visuelle vise à construire des images aussi étrangères ou contraires que possible à tout ce qu'on peut percevoir sur terre afin d'induire l'imagination de quelque chose qui dépasse tout ce que nous connaissons.

Lorsqu'on choisit par contre de donner figuration à la divinité à travers des formes reconnaissables, nommables, appartenant au monde de la vie quotidienne (et c'est le troisième type de réponse à l'interdit de représenter), il s'agit alors de la négation de la négation de la figurabilité à travers une autre stratégie : celle du mélange des êtres appartenant au monde de la vie quotidienne qui les présente comme des créatures monstrueuses où l'on obtient un mélange des natures différentes (humain-animal, hommes à plusieurs visages, etc.). Comme l'affirme encore Bartholeyns (2011), dans le traité de la *Hiérarchie céleste*, Denys l'Aréopagite, vers l'an 500, parle d'images où « la fiction [est poussée] jusqu'au comble de l'in vraisemblable et de l'absurde ». Les images monstrueuses, illogiques, irrationnelles, celles qui troublent la raison, contrariant l'imagination et les idées préconçues, sont-elles jugées plus propices à la reconnaissance des êtres et des choses par nature infigurables. Ces images ont pour effet d'entraver la faculté de construire la figure mentalement, rejetant de fait son objet au-delà de l'« image ».

La figuration non abstraite de l'expérience mystique est une négation de l'impossibilité de figurer, voire une négation de la négation de la représentabilité. Par le seul fait de mettre en scène des combinaisons d'objets quotidiens, l'image religieuse résiste à l'impossibilité de la figuration en affirmant : « je suis là pour dépasser les limites de la figuration et pour montrer qu'on peut figurer l'être transcendant via la négation de la *composition* ordinaire des êtres terrestres ». Il s'agit d'une image affirmative, voire d'une affirmation au deuxième degré, car elle a dépassé une négation originnaire : l'interdit sacré, l'impossibilité de la figuration, la non-représentabilité ontologique de Dieu. Elle l'a fait par des constructions monstrueuses mais en s'appuyant sur des *assemblages* d'objets et de figures qui sont, dans leur singularité, reconnaissables.

Quand la négation est première, toute figuration peut être considérée comme réponse, voire solution donnée à cette négation, qui est vécue à l'instar d'un défi représentationnel en plus que théologique et philosophique.

En résumant, on pourrait dire que le premier cas examiné affirme la non-représentabilité de Dieu à travers la stratégie de la *non-représentation* (symbolisme de l'écriture). Le deuxième cas, l'abstraction géométrique, affirme la non-représentabilité de Dieu à travers l'abstraction, voire la *non-figuration*. Le troisième cas, enfin, *nie la négation* à travers la représentation figurative, mais à travers une figuration déviée, rhétorique au sens du Groupe μ (1992), où les mélanges de différents objets de différente nature peuvent se présenter comme monstrueux.

4.2. *Le nuage au Siècle d'Or espagnol*

Quittons le Moyen Âge et venons-en maintenant au Siècle d'Or de la peinture espagnole et à la représentation de l'extase mystique, en suivant l'exploration qu'en fait le théoricien et historien de l'art Victor Stoichita dans son ouvrage *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*²⁵. Stoichita étudie différentes manières de mettre en scène ce qui ne peut pas être représenté. Dans le cas des visions mystiques, en fait, il est encore plus difficile de trouver une « bonne » représentation car il ne s'agit pas seulement de donner une représentation à quelque chose qui dépasse la vision et la compréhension humaines. Ici les choses se compliquent car, dans la vision extatique, il s'agit de donner forme à une vision de la transcendance qui est profondément intime, intérieure — et ce qui est intérieur est déjà *a priori* exclu du représentable en image²⁶.

La stratégie la plus puissante pour représenter la vision subjective de la révélation est celle du nuage. Le nuage est le seuil à partir duquel tout ce qu'on voit échappe à l'interdit et à l'impossibilité de représenter le caractère intime et non reproductible de la vision extatique.

Dans le tableau d'El Greco, *Saint François recevant les stigmates* (Fig. 7), Dieu est, dans la vision qu'en a Saint François, représenté à l'instar d'une lumière qui se cache derrière un nuage.

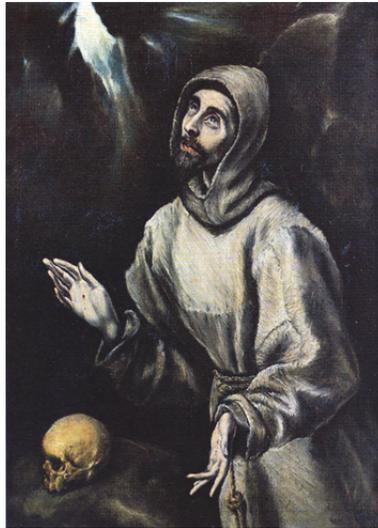


Fig. 7. El Greco, *Saint François recevant les stigmates*, autour de 1600, Musée des Beaux-arts de Pau

-
25. STOICHITA, Victor, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin (2011).
26. Une exception heureuse à cette affirmation en est la série des *Soliloquy* dont on a fait mention plus haut. Voir à ce propos DONDERO, *op. cit.* (2009).

Le nuage permet de transformer le niveau de présence des figures représentées. Le maximum de la présence est rendu à travers un minimum de moyens figuratifs, à l'instar d'une langue de lumière fugitive qui s'oppose à ce qui est saisissable dans la partie inférieure de l'image, qui représente le niveau de l'ordre du réel. Ici la figure du nuage fonctionne comme seuil entre ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas : le nuage nie l'homogénéité de l'espace de la perspective car il fonctionne comme bord entre l'espace terrestre et l'espace céleste. Le nuage est énoncé à partir du regard du saint visionnaire, comme seuil qui signifie le commencement d'un autre ordre du réel et d'une syntaxe figurative *autre*. La visualisation de la vision se fait à travers un effacement des couleurs dont on se sert dans la peinture mimétique : dans la partie supérieure du tableau, les couleurs sont censées être le moins corporelles possible, et le nuage incarne la rhétorique du non précis, voire de l'approximatif car il est blanchâtre comme la toile vide, comme l'absence de qualité. Le nuage est d'ailleurs décrit par Stoichita (2011) comme le lieu de l'incertitude, de ce qui n'a pas de mesure, le lieu du non précis, voire du vague : le nuage est à entendre comme négation des objets saisissables, représentés dans la partie inférieure de l'image, où la vision se prépare.

Le nuage est le produit d'une négation de la tradition picturale de la mimésis qui contient en puissance toutes les formes. Le nuage est une figure de la négation non seulement parce qu'il nie, au niveau énonciatif, la possibilité de donner forme à la divinité, voire la possibilité de voir/représenter la divinité. Au niveau de l'énoncé également, la splendeur de la théophanie est éblouissante et le nuage permet de la cacher, de l'obstruer et, ainsi, paradoxalement, de la révéler par négation de l'éblouissement, comme nous pouvons l'observer dans *La Trinité en gloire* du Titien (Fig. 8).



Fig. 8. Titien, *La Trinité en gloire*, 1552-1554, Musée du Prado, Madrid

Le nuage qui lance la vision extraordinaire peut être conçu comme une négation de la perspective et de l'espace mathématique. Carducho et les autres théoriciens de la peinture des visions mystiques affirment que le nuage dans la partie supérieure de l'image renverse toutes les caractéristiques de la partie inférieure, qui concerne l'œil du dehors et non pas l'œil du dedans.

5. POUR CONCLURE

Afin d'aborder la négation en image par une approche énonciative, nous avons dû nous éloigner d'une conception logique binaire et d'une conception linguistique de la négation par unités distinctives. L'approche énonciative permet de prendre en compte la globalité des forces internes aux images, qui peuvent se présenter comme en conflit mutuel, ou bien stratifiées et hiérarchisées. La perspective énonciative nous a aussi permis de dépasser l'approche des tropes et de mettre en valeur les modes d'existence des différentes assomptions de responsabilité de chaque zone de l'image; l'image est en fait à concevoir comme un lieu de conflits entre des modes de présence concurrençant pour obtenir, offrir, cacher la vision des choses. Dans tous les cas abordés au cours de ce travail, nous avons remarqué que l'image est toujours aux prises avec la représentation de quelque chose en dépit d'un obstacle, d'une résistance, d'un interdit. Les derniers exemples des visions mystiques focalisent l'attention sur un conflit plus précis, celui de l'opposition entre privé et public. Le nuage en particulier est un opérateur de négation d'homogénéité au sein du tableau religieux car il sépare l'extraordinaire et l'intime de l'ordinaire et du public. Nous y retrouvons en effet la même tension entre intime et public que nous avons repérée dans *Suzanne et les vieillards* du Tintoret. Chez Tintoret, il s'agissait de mettre en scène une introspection au miroir et une nudité à protéger des regards d'autrui, tandis que dans la peinture mystique nous avons affaire à une vision venue de l'intérieur. Dans les deux cas, il s'agit d'une vision privée que l'image n'est pas censée révéler — mais qu'elle révèle pourtant au travers de clôtures poreuses et de nuages à la matière informe et auratique. Si dans ces derniers cas, l'image opère des modulations soustractives du représenté car elle est censée dépasser le domaine du visible et représenter l'invisible, et notamment l'intériorité, plus généralement l'image réfléchit sur ses propres limites en montrant qu'elle maîtrise tout ce qu'elle nous cache.

Table des illustrations

Maria Giulia DONDERO (pp. 17-35)

- Fig. 1 Paul Strand, *Portrait de la famille Lusetti, Luzzara, Italie*, 1953. © Aperture Foundation Inc., Paul Strand Archive.
- Fig. 2 Denis Roche, *28 mai, 1980 Rome*. « Pierluigi », 1980, galerie Le Réverbère, Lyon.
- Fig. 3 Raphael, *L'Extase de sainte Cécile*, 1514-1516, Pinacothèque nationale, Bologne.
- Fig. 4 Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, 1555, Musée des Beaux-Arts, Vienne.
- Fig. 5 Raban Maur, Monogramme du Christ en lettres rouges, *In honorem sanctae crucis*, 830-850, Bibliothèque d'Amiens Métropole, Amiens.
- Fig. 6 *Trinité extatique. The Rothschild Canticles*, Flandres ou Rhénanie, vers 1300, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven.
- Fig. 7 El Greco, *Saint François recevant les stigmates*, autour de 1600, Musée des Beaux-arts, Pau.
- Fig. 8 Titien, *La Trinité en gloire*, 1552-1554, Musée du Prado, Madrid.

Elisabetta GIGANTE (pp. 61-78)

- Fig. 1 Signaux pictographiques utilisés dans les instructions de montage d'un rideau vénitien.
- Fig. 2-3 Compte rendu de chasse esquimau. D'après Hoffman (1897).
- Fig. 4-6 *Libro de oraciones*, ms 35-53, fol. 6v, 7r, Museo Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- Fig. 7-9 *Catéchisme en images (Testeriano 3)*, ms Mexicain 78, fol. 5r, 5v, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Fig. 10 *Un évêque protège les âmes des fidèles des tentations de l'Avarice et de la Luxure*, Codex Vindobonensis 2554, f. 21v, Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne.
- Fig. 11 *Moïse interdit à son peuple de manger viande de loup, de lion et de porc*, Codex Vindobonensis 2554, f. 28v, Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne.
- Fig. 12 Duccio di Boninsegna, *Le Christ sur la route d'Emmaüs*, détail du revers de la *Maestà*, 1308-1311, Musée de l'Opera del Duomo, Sienne.
- Fig. 13 *La mission des apôtres*, Codex Vindobonensis 2554, f. 40v, Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne.

- Fig. 14 *Les prélats cherchent d'instruire les peuples sur la divinité du Christ*, Codex Vindobonensis 2554, f. 26v, Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne.
- Fig. 15 Plaque en ivoire avec le *Voyage d'Emmaüs* (registre supérieur) et le *Noli me tangere* (registre inférieur), vers 1115-1120, Metropolitan Museum, The Cloisters, New York.
- Fig. 16-17 Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Georg Gisze*, 1532, Musées Nationaux de Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

Gian Maria TORE (pp. 79-102)

- Fig. 1-3 Jacques Tati, *Jour de fête*, 1949.
- Fig. 4-10 Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958.
- Fig. 11-12 Buster Keaton, *Sherlock Jr.*, 1924.

Bernard VOUILLOUX (pp. 133-151)

- Fig. 1 René Magritte, *La Trahison des images*, huile sur toile, 1928-1929, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- Fig. 2 *Oenoché à figures rouges*, groupe de Boston 10.190, c. 410.
- Fig. 3 *Coupe à figures rouges*, Oltos, c. 510.
- Fig. 4 Villard de Honnecourt, *Carnet*, BnF, MsF 19093, fol. 48.
- Fig. 5 Pierre-Paul Rubens, *Le Débarquement de Marie de Médicis au port de Marseille le 3 novembre 1600*, huile sur toile, 394 x 295 cm, entre 1621 et 1624, Musée du Louvre, Paris.
- Fig. 6 Martin Schongauer, *L'Annonciation*, panneaux du Retable de Jean d'Orlier, huile sur bois (sapin), entre 1470 et 1475, Musée d'Unterlinden, Colmar.

Jean WINAND & Valérie ANGENOT (pp. 153-177)

- Fig. 1 Une triade de Mykérinos – Hathor, le roi et un nôme.
- Fig. 2 Les hiéroglyphes mutilés.
- Fig. 3 Toutankhamon sur sa bière portée par un traîneau.
- Fig. 4 La palette de Narmer (a) recto (b) verso (c) détail.

Ivan DARRAULT-HARRIS (pp. 179-190)

- Fig. 1-2 Cranach l'Ancien, *Allégorie de la Justice*, 1537, collection privée.
- Fig. 3-4 Cranach l'Ancien, *Lucrece et Judith*, 1540.