

NOUVEAUX ACTES SEMIOTIQUES

Maria Giulia Dondero

FRFC-FNRS/Université de Liège

Les supports médiatiques du discours religieux¹

Sommaire :

0. Introduction

1. Floch et la sémiotique du discours

1.1 Les supports de l'image

2. La thématique religieuse en peinture et en photographie

2.1 La peinture religieuse occidentale et la photographie artistique

3. Le saint suaire et la révélation photographique

3.1 La syntaxe figurative entre textualité et médialité : le cas des icônes russes

3.2 Conclusions. Syntaxe figurative et formes de vie

0. Introduction

Si l'on exclut la théorie des modes de la production du signe proposée par Umberto Eco dans la troisième partie du *Trattato di semiotica generale* (1975)² qui esquissait une typologie de signes à partir de leurs pratiques d'instanciation, on peut affirmer que la sémiotique européenne ne s'est jamais occupée de la question du médium. La sémiotique greimassienne classique notamment n'a jamais pu aborder cette question de manière décisive. En étant une sémiotique du texte, elle a mis de côté la communication médiatique et, même les réflexions les plus avancées sur la traduction intersémiotique³ ont eu tendance à cacher la question de la médialité à l'intérieur de la textualité, en la traitant comme un ensemble d'effets de sens analysables à partir de l'énonciation énoncée, ou bien comme des effets métatextuels et/ou intertextuels.

La théorie greimassienne, rejetant une distinction fondée sur la spécificité des modes de production des textes⁴, et donc une distinction par le médium, a pu affiner les instruments d'analyse du discours à partir du parcours génératif du contenu : elle a enfin postulé une autonomisation de la sémantique par rapport au plan de l'expression des textes. Cette approche textualiste a évidemment laissé de côté deux axes de recherche : l'étude des techniques productives et l'étude des pratiques interprétatives, qui sont deux axes de recherche fondamentaux pour la définition de la problématique du médium. D'ailleurs, la notion de médium ne peut même pas être réduite à la genèse de textes. Cette démarche conduirait à ontologiser le médium en faisant dépendre de la seule technique de production la signification des objets culturels – comme cela a été le cas avec le travail de Ph. Dubois, *L'acte photographique* de 1983, qui tend à hypostasier la signification des photographies par le biais de leur technique.

On peut enfin affirmer que, du côté de la sémiotique greimassienne, on a eu une indifférence au

médium en faveur d'une théorie du discours qui ne prend pas en compte l'*acte de textualisation* ; du côté de la sémiotique d'inspiration peircienne, par contre, il y a eu l'ambition d'expliquer la signification du médium via la pure technique, ambition qui ne peut pas arriver à résoudre la question complexe du médium. En effet, le médium ne devrait pas être étudié uniquement en tant que résultat de la technique, mais aussi en tant que résultat de la *tradition*, de l'*institutionnalisation* et de la *stratification* des pratiques de transmission et d'interprétation des corpus textuels.

Or, ma contribution voudrait s'articuler en deux volets : le premier vise à rappeler brièvement les raisons théoriques qui ont amené la sémiotique greimassienne à se passer d'une réflexion sur le médium, et à prendre en compte les gains et les coûts de ce choix ; le deuxième voudrait étudier comment deux différents média, peinture et photographie, réagissent à la mise en scène de la *même* thématique, à savoir la thématique religieuse et de la transcendance. Il s'agira de prendre comme objets la peinture religieuse, la photographie artistique à thématique religieuse, la photographie dévotionnelle et l'icône russe, afin d'analyser l'effet- filtre produit par ces deux média dans la mise en scène de la thématique religieuse. D'une certaine manière, il s'agit d'étudier, comme l'affirme P. Basso Fossali⁵, la tension entre médium englobant et thématique englobée : cette tension peut aller d'un complet « (non)-accouplement » à un « effet de transparence ». Je veux dire par là que le médium, qu'il soit pictural ou photographique, peut se manifester en tant que filtre plus ou moins contraignant par rapport à la figuration iconographique de la thématique religieuse énoncée. Chez Basso Fossali, le médium possède une forme diagrammatique moins organisée et plus plastique que les formes qu'il accueille : du point de vue d'une sémiotique de l'expérience, il faut considérer le médium en tant que structure corporelle qui accepte de se subordonner aux formes d'un autre corps, dans notre cas, *un corps iconographique* stabilisé par la tradition. En ce qui concerne notre étude, on cherchera à expliquer pourquoi la thématique religieuse en peinture a pu assumer de droit une valorisation sacrée qui apparaît par contre comme interdite à la photographie artistique contemporaine. Ensuite on examinera comment les significations des différents statuts de la photographie, artistique d'une part et dévotionnel de l'autre, et les différents statuts de la peinture (peinture artistique occidentale de la Renaissance à thématique religieuse d'une part et icône russe de l'autre), dépassent la distinction entre genèses différentes : c'est le statut, à savoir le rôle institutionnel qu'une image assume, qui peut déterminer les configurations de sens produites par les média. On pourrait donc affirmer que le médium se révélera comme un niveau de pertinence de l'analyse qui est *dépendant* des statuts (du côté de la réception) et non seulement des configurations textuelles (morphologies des textualités) et de ses pratiques d'instanciation (du côté de la production). On essaiera aussi de montrer comment aujourd'hui la notion de *syntaxe figurative* avancée par Jacques Fontanille à la fin des années 90⁶, et puis reprise plus largement en 2004 dans *Soma et Séma. Figures du corps*, ne se réduit pas à l'étude de la genèse d'un énoncé. La notion de syntaxe figurative n'ontologise pas les matières de la production des énoncés ; plutôt, elle rend compte des différentes gestualités qui inscrivent les formes et les stabilisent sur un support qui, de son côté, *réagit* à la syntaxe d'inscription. La syntaxe figurative rend compte de l'émergence des formes à partir de forces (préparation du support, rythme de l'inscription, etc.) qui peuvent plus ou moins être liées entre elles par une relation conflictuelle ou bien contractuelle. Cette notion permet de ne pas faire coïncider le médium avec une sorte de *caractéristique génétique générale* comme l'a fait, par contre, la sémiotique de tradition peircienne qui, en ce qui concerne le médium photographique, a expliqué le sens des images en ontologisant l'indicialité machinique du dispositif ⁷. On y reviendra.

1. Floch et la sémiotique du discours

Pour commencer je voudrais examiner, même brièvement, les prises de position de la sémiotique greimassienne face à la question du médium photographique, et notamment l'ouvrage *Formes de l'empreinte* de Jean-Marie Floch (1986). L'auteur affirme au tout début qu'un travail sémiotique sur les images photographiques ne concerne pas spécialement le discours photographique, mais bien *tous les discours*. Pour la sémiotique d'inspiration greimassienne il n'y a donc aucune « spécificité » médiatique à prendre en compte dans l'analyse. Floch déclare en fait que l'ouvrage *Formes de l'empreinte*, et toute la sémiotique greimassienne en général, vise :

« une recherche sur une typologie des discours aussi bien non-verbaux que verbaux qui, de fait, intégrerait l'« histoire intérieure des formes » de la photographie, et plus généralement de l'image, à celle de tous les langages, de toutes les sémiotiques. Un tel projet d'intégration est d'ailleurs tout à fait typique d'une sémiotique structurale et confirme une fois de plus l'*antinomie* entre cette dernière et une sémiologie des signes et de leur *spécificité respective* » (1986 : 106-107, c'est moi qui souligne).

C'est pour cela que *Formes de l'empreinte* est un « faux livre » sur la photographie : il ne reconnaît à la photographie aucune *spécificité* de l'acte d'instanciation. La négation de toute validité théorique à la « spécificité » photographique et de toute spécificité à son déroulement technique a des gains théoriques considérables, parce qu'elle permet à Floch de s'affranchir de la classification *a priori* que font les théoriciens de la photographie, tel Philippe Dubois (1983), qui réduit tout *token* textuel (le texte photographique) à un *type* (le fonctionnement indiciel). Ce choix permet à Floch d'étudier les formes de l'empreinte en s'éloignant de la théorie référentielle de l'empreinte indicielle qui renvoie à une instance de production *généralisante* qui n'a aucune efficacité sur la *caractérisation* des textes attestés⁸. Si le grand mérite de Floch est donc d'avoir « libéré » l'image photographique du fardeau de la référence au réel à travers l'analyse plastique⁹ (c'est le gain le plus considérable), nous ne pouvons pas oublier qu'une théorie manquée de l'instanciation du texte a des coûts aussi : ce manque a empêché la sémiotique greimassienne d'aborder une théorie des média qui devrait par contre prendre en compte non seulement le niveau de l'objet-texte¹⁰, mais aussi le niveau des pratiques de production d'une part et des pratiques de réception et de valorisation de l'autre.

1. 1 Les supports de l'image

Prenons un exemple pour conclure cette première partie de notre travail. Le texte photographique a été étudié par Floch comme si son support était indifférent par rapport à la constitution des formes énoncées¹¹, comme le démontre l'analyse que Floch a faite à propos de deux images de Brandt et de Matisse. Dans l'analyse du *Nu* n°53 de Brandt, Floch rapproche l'esthétique de la découpe de Brandt de l'esthétique des gouaches découpées de Matisse des années 50, affirmant que l'effet de sens des formes photographiques de Brandt construites sur des éléments plats et des lignes-contours (à la manière des décorateurs égyptiens) *équivaut* à l'effet de sens des configurations des gouaches de Matisse. Pour affirmer, avec raison, que *le procédé photographique n'implique aucune forme plastique particulière*, il soutient que l'esthétique de la découpe est une esthétique qui fonctionne de la même manière dans les différentes substances expressives, telles la peinture, la photographie, mais aussi le cinéma, la littérature, etc. – et cela est moins juste à mon sens¹². En effet, sous l'entrée « Textualisation », Greimas et Courtés (1979) envisagent la textualisation comme le processus qui a lieu lorsque vient s'interrompre le parcours génératif du contenu : elle est conçue comme linéarisation et comme jonction du plan du contenu (*déjà donné*) avec le plan de l'expression. Cette conception ne tient aucun compte du fait que c'est dans l'acte de production du plan de l'expression lui-même que se construit le plan du contenu et que la mise en acte de la sémiose commence avec l'installation d'un opérateur doté d'un corps énonçant, seule instance commune aux deux plans du langage¹³. En effet, les structures « superficielles » du texte ne sont pas de simples conversions du niveau profond des structures sémantiques comme le voudrait la conception du parcours génératif greimassien ; au contraire les substances de l'expression sont censées redéfinir et transformer les contenus virtuels. Il n'est pas possible de considérer les articulations du contenu comme indifférentes par rapport à la *prise de forme* des figures de l'expression : il est au contraire nécessaire de partir de l'analyse du support matériel des inscriptions et des gestualités qui les y ont inscrites¹⁴. Pensons par exemple au tableau de Mantegna *Le Christ mort* (1480-1490) et à la reformulation photographique de Sam Taylor-Wood, *Soliloquy VII* (1999)¹⁵. Les différents supports matériels (pictural et photographique) et les différentes gestualités d'inscription des formes engendrent différents parcours de saisie des textures et, plus généralement, de multiples parcours de sémantisation ; ces différents parcours interprétatifs sont évidemment déterminés par les contraintes médiatiques de la genèse, mais aussi par l'insertion de ces deux images à l'intérieur de deux intertextes différents.

2. La thématique religieuse en peinture et en photographie

Passons à présent à la question de la thématique religieuse, et de sa mise en scène par la peinture et par la photographie. Tout d'abord, on peut affirmer qu'à la peinture tout a été accordé, même la représentation de Dieu et de la transcendance ; au contraire, depuis ses origines, la photographie a été reléguée par la doxa à un destin médiatique d'« empreinte du visible et du présent » et à ne pouvoir représenter que l'*ici-et-maintenant*. De plus, surtout à partir des théorisations de Benjamin des années 30, l'œuvre picturale a été considérée comme unique, originelle, auratique, avec une valeur culturelle et même sacrale ; au contraire la photographie a été interprétée comme un médium qui ne permet que la reproductibilité et par conséquent que le commerce profane des valeurs.

Le tableau a toujours été pris comme exemplification des arts autographiques, où tout trait inscrit sur le support est pertinent pour la signification puisque le support des images autographiques est censé être original, et donc le produit unique et non-répétable de la sensorimotricité du producteur¹⁶. En revanche les photographies ont été longtemps interprétées comme allographiques, à savoir reproductibles à partir d'une matrice-partition, qui est le négatif : le support d'inscription des formes, dans les différents tirages, ne pouvait donc pas être considéré comme unique et original. Si le tableau a toujours été interprété comme unique, *séparé* et sacralisé, les reproductions photographiques, multiples et dispersées, ont été considérées comme profanes. Avec le médium photographique, les notions d'original et de faux allaient perdre leur signification pour faire place à la notion de copie et de reproduction. C'est aussi pour cette raison que la photographie a conquis un statut artistique très tard et que pour longtemps la doxa l'a décrite, à l'envers de la peinture, comme un objet médiatique incapable, non seulement de représenter, mais aussi de *signifier* la transcendance. On verra que cette distinction qui *ontologise le médium*, à savoir qui considère que la *genèse détermine la signification des objets culturels*, sera démentie par notre corpus. On essaiera de montrer que le fonctionnement du médium peinture et du médium photographie est un peu plus complexe : ce ne sont pas seulement les techniques et les genèses (sensorimotricité de la peinture vs machinalité de la photographie, unicité sacrale du tableau vs multiplicité des tirages photographiques) qui décident du sens d'un corpus. La possibilité de signifier la transcendance se révélera *transversale* à une distinction par techniques de production. On ne mettra donc pas d'un côté la photo et de l'autre la peinture, mais on proposera un autre regroupement qui distingue, d'un côté, peinture religieuse occidentale et photographie artistique et, de l'autre, peinture orientale (icône russe) et photographie dévotionnelle. La distinction pertinente n'est donc pas celle qui concerne la pure genèse, mais un paramètre différent qui prend en compte la médiation des statuts, des pratiques interprétatives et des formes de vie. C'est seulement à travers ces faisceaux de pertinences que la genèse d'un texte peut être prise en compte dans un concept plus vaste tel celui de médium.

2.1 La peinture religieuse occidentale et la photographie artistique

L'iconographie de la photographie artistique à thématique religieuse s'inspire de l'iconographie picturale de l'Occident. La production photographique récente de certains photographes tels par exemple Bettina Rheims¹⁷, Marina Abramovich, Jan Saudek, Pierre et Gilles met en scène des *tableaux vivants* qui miment des iconographies des célèbres tableaux de la Renaissance et de la période baroque. Contrairement aux peintures dont elles s'inspirent, les photographies des *tableaux vivants* apparaissent comme des machinations théâtrales, des ostentations et des mises en scène fausses, trompeuses et mensongères, et les sujets représentés comme des imposteurs. Le simple fait qu'une scénographie ait été *préparée* pour montrer des personnages *mis en pose* mimant des attitudes *stabilisées* dans la tradition iconographique, a signifié la perte de l'effet sacralisant de la scène religieuse. Si, en effet, la thématique religieuse en peinture allait en accord avec une signification sacrée¹⁸, il n'en est pas de même avec la photographie artistique. A la photographie la signification sacrée apparaît comme interdite. Dans notre culture, le sacré couvre en effet le champ sémantique de l'authenticité, du secret et de la grâce entendue comme inconscience, comme l'affirme Gregory Bateson. On peut considérer comme sacré seulement ce qui n'est pas montré avec

ostentation, ce dont on ne fait pas de marketing, et ce qu'on ne peut pas préemballer et, même, ce dont on ne devrait rien savoir¹⁹. Selon cette conception, le sacré, pour se conserver tel, ne peut pas être argumenté ni reproduit : voilà pourquoi quand l'énoncé photographique met en scène une thématique religieuse, en faisant *prendre la pose* à des personnages avec des *intentions de témoignage*, il perd toute son aura sacrale²⁰. Si le sacré, chez Bateson, se veut le domaine d'une *communication tacite, non-répérable, non commercialisable, et même inconsciente*, par contre la photographie artistique à thématique religieuse, en tant que produit d'un geste intentionnellement esthétique, compliqué et machinique, a été interprétée comme une sorte de commerce de l'image des saints et comme la profanation d'une tradition *inviolable*. La thématique religieuse dans la photographie artistique montre tout son caractère *construit*, alors que le sacré est quelque chose qu'on ne peut pas construire, ni préparer. Il est donc possible d'expliquer l'effet de désacralisation de l'iconographie picturale produit par la photo artistique de deux manières : 1) la photographie est un produit de la *mise en scène machinique*, alors que la peinture est considérée comme *produit authentique de la sensori-motricité du corps du peintre*, lui aussi sacralisé, surtout à partir de la Renaissance ; 2) si la peinture a été considérée comme produit d'un acte non-répérable (*unicité* du geste sensori-moteur) comme l'est l'expérience du sacré (épiphanie), la photo, avec sa *reproductibilité* technique et ses multiples tirages, montre justement la dispersion de ce noyau unique et séparé de tout le reste, qui est le sacré²¹.

3. Le saint suaire et la révélation photographique

A présent je voudrais porter l'attention sur un autre statut de la photographie : le statut privé de la photographie dévotionnelle. Le statut de la photographie dévotionnelle est à notre avis un exemple important qui vise à démontrer que la genèse « à empreinte » ne fixe pas le sens des images *a priori*, comme le voudrait d'ailleurs la sémiotique de la photographie d'inspiration peircienne²² : au contraire, le sens des images peut changer en accord avec le changement de statut. On verra que la genèse à empreinte n'empêche pas la production photographique de *signifier* quelque chose qui va au-delà du représentable, et au-delà de la reproduction d'un *ici-et-maintenant*. Si la photographie artistique contemporaine hérite son iconographie de la tradition de la peinture occidentale (scènes religieuses), l'iconographie de la photographie dévotionnelle se rapporte plutôt à la tradition de l'icône (portraits), et aux pratiques productives de la *médiation impersonnelle* qui témoignent de l'incarnation du divin. En effet, la photographie dévotionnelle, contrairement à la photo de statut artistique, ne met pas en scène un événement et une thématique religieuse, mais *est elle-même au centre d'un événement religieux*. La photographie dévotionnelle est énoncée comme si elle témoignait d'un visage enregistré sur la plaque photosensible bien au delà du vouloir et de la préméditation de l'énonciateur, comme si la photo était sans énonciateur, sans mains et sans intentions. Elle apparaît enfin comme une image *non intentionnelle* et *impersonnelle*, ce qui lui garantit une aura d'*authenticité* et de *nécessité* d'être. Si la photographie artistique était interprétée comme une photographie construite et intentionnelle, au contraire les pratiques de sémantisation de la photographie dévotionnelle valorisent une énonciation énoncée entendue comme « naturelle », non totalement contrôlable par la volonté et le faire du producteur ; en un mot : transcendante. Le cadrage de la photo dévotionnelle est construit de façon à montrer la présence enregistrée comme si elle *émergeait* d'un endroit insaisissable, d'un fond impénétrable :



De manière paradoxale, le fait que cette photo dévotionnelle du saint de Naples Giuseppe Moscati soit produite par un processus génétique qui *assure* l'attestation d'une empreinte ne fait que confirmer sa valeur sacrée : elle s'affiche comme le produit dérivant de quelque chose de transcendant à l'homme, quelque chose qui lui est supérieur et *qui échappe à sa compréhension*. Ce « quelque chose » a déterminé cette présence qui s'est imprimée de manière autonome sur un *support témoinant*. Dans le cas de la photographie artistique, c'était justement la reproductibilité permise par le dispositif qui empêchait les images d'être interprétées comme des produits « authentiques », uniques et sacralisés. Cela pourrait sembler paradoxal, si l'on pense que l'image artistique est toujours unique, et que les images dévotionnelles, en devenant des images pieuses, sont reproduites en une infinité d'exemplaires. On peut comprendre une raison de la valorisation de ces deux types d'image en considérant que l'image artistique reste toujours une image lointaine, qu'on ne peut pas s'approprier, alors que l'image dévotionnelle devient une image-objet, une image-relique, une image qui se manifeste comme empreinte d'une transcendance lorsque les empreintes de l'utilisateur l'ont marquée. D'une certaine manière, on pourrait dire que la photographie artistique circule dans la société avec un statut de textualité à regarder et à apprécier, alors que la photographie dévotionnelle circule en tant qu'objet qu'on peut toucher, manipuler, transformer et dont on peut s'approprier jusqu'à la faire devenir un objet intime.

En revenant à la question de la production indicielle, il faut remarquer que les *tableaux vivants* citant des iconographies bien connues comme celle du *Christ Mort* de Mantegna apparaissent comme des énoncés qui montrent toute la « complication » de la mise en scène, de la scénographie, l'effort de l'adéquation à une tradition stabilisée. Avec la photo dévotionnelle, qui assure par contre une iconographie « naturelle » (le visage du saint semble s'être imprimé sur le papier imprégnant sans passer à travers la main et la préméditation de l'homme), la genèse indicielle valorise justement une *authenticité de l'émergence de la présence*²³. Ce mode d'émergence des formes dans la photo dévotionnelle, lié à une instanciation entendue comme non-intentionnelle et donc authentique, nous rappelle une autre émergence de la présence décidemment plus célèbre, celle du corps de Jésus Christ sur le saint suaire :



Il faut se rappeler en effet que ce sont les stratégies du renversement du négatif au positif, typiques du fonctionnement à empreinte et du développement photographique, qui nous ont permis de *révéler* et *faire émerger* le corps de Jésus Christ sur le saint suaire, et de mettre en lumière la *naturalité* de cette empreinte. En effet, après plusieurs expériences scientifiques sur le saint suaire - qui ont montré que les traces provenaient d'une action « naturelle » non intentionnelle entre le corps et l'étoffe -, est né le mystère de l'image sans médiation, sans auteur, sans mains, en un mot, *acheiropoïète*. Et le négatif photographique comme le suaire assument ainsi le statut d'empreintes non encore développées, encore à révéler. A partir de là, le mécanisme typiquement photographique qui transforme le négatif en positif, à savoir le mécanisme qui permet la révélation, comme dans le cas de la révélation du saint suaire, a été interprété comme quelque chose qui parle *au nom de la transcendance même*²⁴.

Nous pouvons remarquer enfin que le *statut* peut déterminer les différentes valorisations de la *genèse* photographique et les valeurs pertinentes du médium. Si dans le cas de la photo artistique il y avait une incompatibilité entre effet sacralisant et spécificité de la genèse (intentionnalité de la prise de vue, construction de la pose, etc.), on voit ici que le statut privé-dévotionnel rend pertinent et met en valeur d'autres caractéristiques du même médium photographique, tels l'automatisme du dispositif, le mécanisme physico-chimique, à savoir les processus d'*inscription* « naturelle » de développement et de révélation qui deviennent les paradigmes d'une image qui se produit « sans

maines » comme le saint suaire²⁵. Le médium photographique dans le cas du statut dévotionnel change de rôle et de signification par rapport au statut artistique, *même si la genèse photographique à empreinte reste la même dans les deux cas* : le médium, de lieu de commerce et de reproductibilité (*tableaux vivants*), devient le lieu d'attestation de l'original le plus « originel », c'est-à-dire le prototype de toutes les empreintes uniques et sacrées (*saint suaire*).

3.1 La syntaxe figurative entre textualité et médialité : le cas des icônes russes

Si le saint suaire est le prototype de toutes les empreintes uniques et affectées par un être transcendant, les icônes russes - si on suit le théologien et philosophe de l'art Pavel Florenskij -, ont été les premières images à se servir *ante-litteram* du mécanisme photographique pour signifier l'incarnation du divin. L'acte de tirage du négatif en positif, produit par des techniques qui font « émerger » les formes préventivement impressionnées sur la surface photosensible à travers une modulation chimique de la lumière, se rapproche de l'émergence des formes tout au long du processus d'instanciation des icônes russes. Les icônes russes sont conçues en effet comme des empreintes, des images prises *par contact* d'après la *révélation originare*. La répétitivité normative des modèles des icônes vise à garantir une relation d'empreinte et de contact avec une image *primordiale* de la Sainte Face qui a été *inscrite naturellement* dans l'esprit et dans les yeux des Pères de l'Eglise.

Les icônes russes sont effectivement des peintures, mais la syntaxe figurative qui en résulte, à savoir la manière à travers laquelle les formes *se stratifient, se stabilisent* et *émergent* n'est pas tout à fait « typiquement » picturale. Dans les icônes, même si les matériaux productifs appartiennent à la tradition de la peinture, la manière dont les formes émergent n'apparaît pas comme le résultat d'une sensori-motricité manuelle qui procède par *touches* de couleurs. Les formes de l'icône émergent progressivement d'un fond impénétrable comme si leurs contours devenaient de plus en plus visibles et concrets, comme si elles survenaient des ténèbres — comme il arrive lors du développement du négatif photographique. Il existe enfin, à mon avis, une forte relation entre la syntaxe figurative de l'icône et la syntaxe figurative de la photographie dévotionnelle qui rend commensurables l'instanciation de l'icône et l'acte de développement/révélation photographique. Comme l'affirme magistralement Florenskij lorsqu'il décrit la délicate instanciation de l'icône comme un processus d'impression de la vision *sur la toile* :

« Quand sur l'icône future s'annonce la première tangibilité, à savoir la lumière d'or, les contours blancs de la figuration iconique atteignent un premier degré de *tangibilité*. Avant, ils n'étaient que *des possibilités abstraites de l'être* [...]. Il s'agit de remplir l'intérieur des contours de l'espace avec la couleur, pour faire ainsi que l'à-plat abstraitement blanc devienne plus concret ou, mieux encore, que le contour coloré devienne concret. Pourtant, celui-ci n'est pas encore couleur, au vrai sens du terme, seulement il *n'est plus ténèbre, il est juste non-ténèbre*, il est le premier reflet de lumière dans les ténèbres ; la première manifestation de l'être provenant de l'inexistence. [...] Dans la peinture d'icône il ne serait jamais possible d'utiliser le coup de pinceau, étant donné qu'il n'y a ni de demi-tons ni d'ombres : *la réalité émerge, par degrés successifs*, mais elle ne se compose pas de parties » (1995 : 156-158 c'est moi qui traduis et souligne).

Florenskij affirme ensuite que quand la base a séché, les contours du visage, à l'intérieur et à l'extérieur, doivent être refaits avec la couleur, pour que le visage *passe de l'abstraction au premier degré de visibilité* : le visage reçoit de cette manière un premier degré d'*animation* (ibidem : 160). Les formes de l'icône se précisent comme si elles provenaient d'un espace confus : elles apparaissent par *degrés* successifs et émergeants, et non par *parties* juxtaposées. Le peintre d'icône procède du ténébreux au lumineux, de l'obscurité à la lumière. Florenskij affirme qu'il s'agit d'une *graduelle révélation* de l'image. Dans l'icône, les formes émergent comme toujours plus évidentes, toujours plus marquées, comme cela advient lors de l'acte de révélation du développement photographique du négatif en positif : les formes s'éclaircissent, elles se distinguent par l'émergence des différences, d'approfondissements des contours, des remplissages, etc.

On s'aperçoit que tout moment de la production est pris à l'intérieur d'une syntaxe d'émergence

des formes par couche et non par parties (comme c'est le cas dans la peinture occidentale de la Renaissance), comme si l'iconographe était face à la manifestation d'une vision qui émergerait *de l'intérieur* de la toile (et pas de sa propre volonté et corporéité), quelque chose qui se manifeste graduellement par degrés successifs de netteté. La temporalité de l'instanciation de l'icône veut signifier le surgissement de plus en plus clair et « compréhensible » de la vision d'un au-delà. Et la peinture d'icône et le développement photographique font émerger les formes comme *surgies* graduellement de la lumière, et non comme *éclairées* par une source de lumière. La préparation de la toile, les adjonctions de matériaux spécifiques, la procédure non pas par touches de pinceau, mais par remplissage des à-plats prédéterminés par des contours, visent à signifier l'expérience de l'émergence de la vision de Dieu à la perception des Pères de l'Eglise et des saints qui peuvent enfin en témoigner à travers l'icône elle-même. La relation entre le développement photographique et la syntaxe figurative de l'icône se révèle être bien plus profonde que la relation entre l'icône et le tableau de la Renaissance, même si dans le cas de l'icône et du tableau il s'agit de l'utilisation (quasiment) des mêmes matériaux : dans notre cas, ce sont les syntaxes de l'émergence des formes de leurs supports (*syntaxe figurative*) qui comptent pour interpréter les images de manière heuristique, et non les matériaux (*genèse*). La photographie dévotionnelle et l'icône sont deux objets qui partagent la même syntaxe figurative au niveau du plan de l'expression, et une *impersonnalité du faire* au niveau du plan du contenu. En effet, la syntaxe figurative de l'icône se montre, à travers l'énonciation énoncée du mécanisme du développement photographique, comme déterminée par les décisions prises non pas par le producteur (qui n'est qu'un exécuteur) mais par une *instance lointaine*, celle stabilisée par les premiers théologiens. Dans le cas de l'icône, la coïncidence entre institution religieuse et dimension sacrée demeure dans le fait que c'est l'icône en tant qu'objet de culte (religion) qui décide de la vie de l'exécuteur et non pas l'exécuteur, d'elle : *le distal le destine* (sacré). Dans le tableau de la Renaissance, au contraire, c'est le peintre qui *décide* du tableau : le tableau est *à sa disposition* (immanence des valeurs). Dans le cas de la Renaissance, comme on l'a déjà remarqué de manière très rapide au tout début de notre travail, sont sacralisés justement la sensori-motricité et l'intelligence du producteur qui est tout à fait maître de soi-même : de ce point de vue la thématique religieuse n'assume pas une véritable valence sacrale (c'est l'artiste qui décide du distal). L'art lui-même assume une sacralité dépendante non plus d'une sanction du transcendant, mais bien d'une prétention humaniste qui se déclare autarcique et capable de décider de sa propre fondation des valeurs (l'artiste est en fait un *artifex* qui rivalise avec Dieu). L'artiste se prend soi-même comme seule transcendance possible : c'est une transcendance immanente à lui-même et donc pas du tout sacrée. L'exécuteur de l'icône, par contre, n'est pas du tout maître de soi-même ni de son œuvre. Ces derniers sont déterminés par un culte et une tradition religieuse qui doivent coïncider avec la raison de vie et avec la production de l'exécuteur.

3.2 Conclusions. Syntaxe figurative et formes de vie

On voit bien que l'ontologisation de la pure genèse (genèse qui a été trop souvent confondue avec la notion de médium) se montre dans tout son manque d'heuristique. L'étude du médium peut se faire en considérant qu'il est le résultat de la stratification de différents niveaux de pertinence, à partir du niveau plus local de la syntaxe figurative jusqu'aux niveaux plus globaux des formes de vie. Il existe en fait une relation semi-symbolique entre, d'un côté, le *modus operandi*, la structuration du texte pictural du peintre occidental de la Renaissance (utilisation des couleurs sensuelles à l'huile qui glissent sur la toile, utilisation de la perspective linéaire) et, de l'autre, les choix de l'iconographe oriental (utilisation de la toile stuquée et de la perspective renversée) avec deux formes des vies respectives et opposées²⁶. La forme de vie de l'artiste occidental, caractérisée par l'immanence des valeurs et la sacralisation de la personne de l'artiste lui-même, s'opposent à la forme de vie de l'exécuteur oriental (transcendance des valeurs et anonymat du producteur). Les couleurs, les caractéristiques des supports d'inscription, le rythme de la touche sur la surface, etc. sont homogènes à des exigences culturelles/spirituelles.

Enfin, nous avons montré que le médium ne se réduit pas à la technique, mais qu'il est transversal aux techniques. Le médium photographique démontre pouvoir supporter tant des effets de totale construction (comme dans le cas de la photo artistique) que des effets de sens de totale

naturalité et authenticité (comme dans le cas de la photo dévotionnelle).

Bibliographie :

Driss ABLALI et Eléni MITROPOULOU, « Sémiotique et communication : de cette relation, si elle existe », Semen, 23, Sémiotique et communication. Etat des lieux et perspectives d'un dialogue, [En ligne], mis en ligne le 22 août 2007. URL : <http://semen.revues.org/document4901.html>. Consulté le 11 octobre 2008.

Pierluigi BASSO FOSSALI, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*. Roma : Meltemi, 2002.

Pierluigi BASSO FOSSALI *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003.

Pierluigi BASSO FOSSALI, « Testo, pratiche e teoria della società » in *Semiotiche* 4. Torino, Ananke, 2006, pp. 209-239.

Pierluigi BASSO FOSSALI « Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera », *Visible* n°3, 2008a, pp. 11- 55.

Pierluigi BASSO FOSSALI, *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Franco Angeli, 2008b.

Pierluigi BASSO FOSSALI, & Maria Giulia DONDERO, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Guaraldi, Rimini, 2006 (n. éd. 2008).

Gregory BATESON & Mary Catherine BATESON, *Angels Fear, Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Smithsonian Institution Press, tr. fr. *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, Paris, Seuil (coll. La couleur des idées), 1987.

Hans BELTING, *La vraie image. Croire aux images?* Paris, Gallimard, 2007.

Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003 (1936).

Walter BENJAMIN *Angelus Novus : saggi e frammenti* ; Torino, Einaudi, n. ed. 1997 [1955].

Jean-François BORDRON, « Transversalité du sens et sémiose discursive », in *La transversalité du sens. Parcours sémiotiques*. Alonso, J., Bertrand, D., Costantini, M., Dambrine, S. (Éds). 2007, pp. 83-98.

Maria Giulia DONDERO, « Quand l'écriture devient texture de l'image », in *Visible* n°2, 2006a, pp.11-33.

Maria Giulia DONDERO *Le soliloque en photographie*, disponible à l'adresse : <http://cri-image.univ-paris1.fr/dondero.html>, 2006b.

Maria Giulia DONDERO, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi, 2007a.

Maria Giulia DONDERO, Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique, Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>> (consulté le 30/10/2008), 2007b.

Maria Giulia DONDERO « Il sacro approssimato : la fotografia artistica e devozionale », in *Destini del Sacro. Discorso religioso e semiotica delle culture*, Marrone, G. (dir.), Roma, Meltemi, 2008a, pp. 129-142.

Maria Giulia DONDERO « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, « Arts du faire : production et expertise », (Beyaert-Geslin, A., Dondero, M. G., Fontanille), J. vol. 28, n°1-2, 2008b.

Maria Giulia DONDERO Compte-rendu de « *Visible* n°3 Intermédialité visuelle », disponible à l'adresse : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2679> , 2008c.

Nicola DUSI & Siri NERGAARD (dirs) « Sulla traduzione intersemiotica » (numero monografico), *Versus*, 2000, n°85-86-87.

Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

Jean-Marie FLOCH, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès Benjamins, 1985.

Jean-Marie FLOCH, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

Pavel FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano : Adelphi, 1995 [1997].

Jacques FONTANILLE, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère » in *Visio* (3) 2, pp. 33-46, 1998.

Jacques FONTANILLE « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 1999, n° 61-63.

Jacques FONTANILLE, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

Jacques FONTANILLE « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation » in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2006a, pp. 107-108

Jacques FONTANILLE, « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in *Transversalité du sens*, Bertrand, Costantini (dirs), Paris, P.U.V., 2006b.

Algirdas Julien GREIMAS « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques - Documents*, n° 60, 1984.

Algirdas Julien GREIMAS & J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Vol. I. Paris : Hachette, 1979.

Nelson GOODMAN, *Les langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Paris : Hachette, 2005 [1968].

Rosalind KRAUSS, *Du photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

Eléni MITROPOULOU *Média, multimédia et interactivité : jeux de rôles et enjeux sémiotiques*, thèse de sémiotique, Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1531>, 2007.

Marie-José MONDZAIN, « Holy Shroud/How Invisible Hands weave the Undecidable », in *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Bruno Latour et Peter Weibel (dirs), MIT Press et ZKM Karlsruhe, 2002, pp. 324-335.

François RASTIER, *Arts et sciences du texte*, Paris, P.U.F, 2001.

Monique SICARD *La fabrique du regard. Image de science et appareils de vision (XVe-XX siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Notes de base de page :

1 Je tiens à remercier Bernard Bouteille et Eléni Mitropoulou pour la relecture de ce texte, ainsi que pour les importants échanges qu'ils ont rendus possibles lors des journées d'étude de Besançon.

2 Il s'agit de la partie intitulée « Teoria della produzione segnica ».

3 Voir à ce sujet Dusi, N. & Nergaard, S. dirs (2000).

4 La sémiotique greimassienne a construit une conception du texte qu'on pourrait appeler « auto-produit », ou « angélique », comme le dit Bordron dans son article *Transversalité du sens et sémiose discursive* (2007) : elle a choisi de ne pas étudier les pratiques d'instanciation des textes, pour n'analyser en revanche que le produit-résultat de la textualisation. S'il a été possible, pour la tradition greimassienne, d'analyser la textualité, qui *objectivise* les pratiques, il a paru moins pertinent, en vue de la scientificité souhaitée, de prendre en considération les pratiques elles-mêmes qui, relevant de l'idiosyncrasie des techniques et des *situations ouvertes* de sémantisation, demandent à être étudiées dans leurs trajectoires en acte *dans le temps* – et pas seulement *dans l'immanence d'un cadre épistémologique de conditions de possibilité*. La notion de texte peut en effet être comprise comme le niveau du sens qu'on considère « thésaurisé », et *autonomisé* par rapport à l'ancrage spatio-temporel de l'énonciation. Comme l'affirme Basso (2006), le sens des textes doit être géré, et pour ce faire, on doit faire appel aux pratiques ; mais les textes eux-mêmes

sont déjà une forme de gestion, de thésaurisation, de mise en mémoire du sens, à savoir une manière de « résoudre » la précarité de la sémantisation des pratiques. Le texte est donc un pôle de normativisation des pratiques dont la lecture doit devenir objet d'étude de la sémiotique. A ce sujet voir aussi Dondero (2008b).

5 Cfr. Basso Fossali (2008a) et Basso Fossali (2008b). Au sujet du médium d'un point de vue sémiotique, dans les dernières années, certaines études critiques ont vu le jour : Mitropoulou (2007), Ablali & Mitropoulou (2007) et le numéro 3 de la revue *Visible*. Pour un compte-rendu de ce numéro, je me permets de renvoyer à Dondero (2008c).

6 Cfr. Fontanille (1999).

7 Pour une critique de la sémiotique de la photographie d'inspiration peircienne, cfr. Basso Fossali & Dondero (2006, n. e. 2008).

8 Sur les notions de généralisation et de caractérisation, voir Rastier (2001).

9 Voir à ce sujet Greimas (1984) et Floch (1985).

10 Je me réfère ici à la hiérarchie des niveaux de pertinence sémiotique de Fontanille (2006b).

11 Si la sémiotique greimassienne a considéré l'espace visuel comme existant indépendamment des opérations qui le constituent, comme si cet espace était immédiatement et naturellement visible et intelligible à partir de l'étude de ses propriétés figuratives et plastiques *déposées*, en revanche la sémiotique de l'empreinte de Fontanille (2004) considère les formes comme toujours « *encore imprégnées* » par la « *manière du faire* » et par une activité corporelle. La figure entendue comme corps possède une structure et une enveloppe qui maintient les traces de son instanciation (*mémoire discursive*). Si on veut rendre compte des pratiques de réception de l'image et de son efficacité, on doit se déplacer de la notion de « *structure de la textualité* » à la notion de « *processus de constitution et de réception de l'objet-texte* ».

12 Floch affirme à ce sujet : « *Selon nous, en effet, le meilleur service à rendre aujourd'hui à la photographie, c'est l'intégrer au monde des images en général et insister sur le fait qu'elle est traversée, si l'on peut dire, par des nombreuses esthétiques ou formes sémiotiques qui se prolongent aussi bien dans la peinture, le dessin ou le cinéma* » (Les formes de l'empreinte, idem., p. 115).

13 Voir à ce sujet Fontanille (2004).

14 La sémiotique greimassienne classique a considéré le faire énonciatif comme quelque chose qui est « représenté » dans le texte et que l'on peut analyser à travers la notion d'énonciation énoncée. L'énonciation n'a pas été conçue en tant qu'acte de textualisation matériel, historique et médiatique, mais comme une structure de *simulacres* inter-subjectifs que le sémiologue était censé « dégager » du texte-résultat. Cette abstraction du langage et des autres sémiotiques de leurs conditions d'effectuation a conduit le faire énonciatif à n'exister qu'*en négatif*, c'est-à-dire à partir de la *négation* qu'en fait le texte déjà constitué.

15 Une analyse sémiotique des rapports intertextuels entre *Soliloquy VII* et le tableau de Mantegna est disponible à cette adresse : <http://cri-image.univ-paris1.fr/dondero.html>.

16 Sur la densité syntaxique et sémantique des arts autographiques, voir Goodman (1968).

17 <http://www.photo.fr/portfolios/rheims/index.html>

18 Par sacré j'entends ici, de manière très générale, quelque chose qui dépend des valences incommensurables et traitables seulement par *transduction* (pensons à la transsubstantiation), valences que la religion ne peut traiter qu'indirectement; et j'entends par religion un domaine social organisé. La religion est donc une manière institutionnalisée d'accéder au sacré. Dans le domaine de la religion, l'opposition des valeurs se fonde sur l'axe bien/mal ; au contraire, dans le domaine du sacré, sur l'axe sensé/insensé. Le sacré concerne la lutte contre l'insensé de notre vie, ce pour quoi nous acceptons de vivre ou de mourir.

19 Comme l'affirme Bateson, la conscience est directement liée à la manipulation. Voir à ce sujet Bateson & Bateson (1987).

20 Cette conception est pertinente à nos yeux dans ce cas précis de la désacralisation de l'iconographie religieuse picturale de la part de la photographie, parce que la photographie a été toujours interprétée comme un outil « bruyant » dans une société de masse qui a oublié la lenteur du faire artisanal et la grâce du silence. Cfr. Benjamin (1997).

21 Sur cette question délicate, je me permets de renvoyer à Dondero (2007a) et à Dondero (2008a).

22 Cfr. aussi Krauss (1990).

23 Il ne faut pas oublier, comme il me l'a fait remarquer Bernard Bouteille, qu'ici je remercie, que les différentes significations de ces deux statuts de la photographie, artistique et privé-dévotionnel, dépendent aussi de questions de genre. Ce n'est pas un hasard si la photographie qui peut accéder à une valorisation sacrée est notamment un portrait, et si l'image artistique qui ne peut pas y accéder est souvent une image qui met en scène plusieurs personnages dans des poses très construites et stéréotypées.

24 Comme l'affirme Sicard (1998), le négatif de la photographie du saint suaire prise par Secondo Pia en 1898, en inversant les zones claires et les zones sombres, fait apparaître en négatif le dessin d'un corps. Le suaire fonctionne enfin comme le négatif d'un corps humain. Voir à ce sujet Mondzain (2002) et Belting (2007).

25 Ce qui me paraît intéressant à remarquer à ce propos est que, paradoxalement, si la photographie dévotionnelle, du point de vue de l'instanciation, est une image interprétée comme *acheiropoïète*, au contraire, du point de vue de la réception, elle est censée posséder un fort pouvoir de mise en communication et justement de médiation entre deux niveaux de réalité différents. Il est vrai que l'image dévotionnelle, pour avoir accès au domaine du sacré et non seulement du religieux, doit être considérée comme consécutive à une exécution non humaine et donc interprétée comme une image sans médiation, mais il faut remarquer aussi que l'image dévotionnelle profite de son caractère non-médié comme garantie de médiation entre le récepteur et un territoire transcendant. Sur les images pieuses et leur fonctionnement sémiotique, je me permets de renvoyer à Dondero (2007b).

26 L'art ecclésiastique choisit la surface stable et immobile de la toile de bois qui doit signifier la force et la solidité de la foi. Le fond de la toile doit être fait de lumière; la lumière est peinte avec de l'or, pure lumière, négation de la couleur. La lumière d'or est une première démarche qui permet aux contours blancs de la figuration iconique d'atteindre un premier degré de tangibilité. Comme l'affirme Florenskij, « la surface tremblante de la toile [de la Renaissance] s'adapte mal à l'ontologie ecclésiastique ; elle égaliserait, dans le processus d'exécution, l'icône à une manifestation complaisante d'une réalité conditionnée ; encore moins s'y adapterait le papier éphémère [...]. L'art ecclésiastique recherche une surface absolument stable. La première chose que fait l'exécuteur de l'icône est de transformer la toile en mur. La face postérieure de la toile doit être renforcée afin de conjurer une incurvation possible. La préparation de la toile commence en effet par le masticage. Les iconographes la stuquent par sept fois avec de la chaux et de la colle » (*ibidem* : 149), puis pour la durée de trois ou quatre jours la toile doit être enduite.

Pour citer cet article :

Maria Giulia Dondero. *Les supports médiatiques du discours religieux*¹. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2008, Vers une sémiotique du médium. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>> (consulté le 26/11/2009)