

ICONOGRAPHIE DE L'AURA : DU MAGIQUE AU SACRÉ¹

Maria Giulia Dondero

Introduction

La relation entre photographie et magie a été reconnue par les premiers critiques de la photographie et par les intellectuels de la moitié du XIX^{ème} siècle, tels Balzac, Nadar et, au XX^{ème} siècle, par Benjamin qui a formulé à ce propos la notion d'aura. Dans ces réflexions philosophiques, mais aussi dans les études anthropologiques et sociologiques, a été toutefois très souvent confondue la valeur magique de l'aura et sa valeur sacrée. Ma communication vise à sonder d'abord le champ sémantique de l'aura pour explorer ensuite, par l'analyse de quelques photographies du passé et du présent, de quelle façon la notion d'aura est liée au discours magique et au discours du sacré.

Le champ sémantique de l'aura

La notion d'aura a été développée par Benjamin à des moments différents de sa réflexion, à partir de la fin des années '20 dans ses écrits sur l'hachisch. Les définitions qui nous intéressent de près se trouvent dans la *Petite histoire de la photographie* de 1931 et dans *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* de 1936 où Benjamin réfléchit sur l'efficacité culturelle et sur les fondements magico-religieux de l'art.

Dans *Petite histoire de la photographie* il prend en examen l'ancienne photographie et la faible sensibilité à la lumière des anciennes pellicules qui produit des halos sur la plaque photographique. A ce propos il définit l'aura comme "une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il" (p. 70). Ce n'est que dans *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* que Benjamin (1936) associe l'aura à l'unicité de l'oeuvre d'art, au pouvoir culturel de l'original pictural et à l'efficacité de son authenticité. L'aura se présente comme la relation entre un sujet et un objet, à l'intérieur de laquelle le sujet perçoit l'objet comme enveloppé par un voile sacralisant: ce sceau

¹ Intervento alla giornata di studio « Photo et Magie » organizzata da Anne Beyaert-Geslin (CERES) e Pierre Fresnault-Druelle (CRI) all'Université Paris I, 16 aprile 2005.

auratique, ce gaine sacrale, doit être pensé comme une zone brumeuse et vaporeuse entourant l'objet et qui lui confère sa perfection artistique. Cela est vrai non seulement pour l'original pictural, mais aussi pour les premiers daguerréotypes. Les daguerréotypes gardent, pour Benjamin, l'aura de l'exemplaire unique et donc l'efficacité de l'original. L'aura est par contre niée par Benjamin à la photographie qui est reproductible à partir du négatif. L'intensité de la sacralité de l'original semble s'épuiser, s'user à cause de l'extension quantitative des différentes épreuves. Pour nous, au contraire, chaque épreuve photographique, si elle est tirée en suivant les dispositions de l'auteur, est également une œuvre autographique, même si elle se présente comme objet multiple.

Même la photographie, en tant que œuvre autographique, témoigne de la trace de l'acte productif et peut rayonner l'effet auratique dans *l'hic et nunc*, c'est-à-dire dans le présent de l'observation. *Le survenir intensif de l'aura* est donc fonction de la relation entre le passé de la production et le présent de l'observation. Cette connexion [...] entre le passé et le présent produit une stricte co-implication entre l'acte d'instanciation et celui de la réception, du moment que l'original valorise en même temps l'observateur en tant que témoin du témoignage même de l'œuvre.

Comme l'affirme Pierluigi Basso (2002) l'expérience esthétique d'une œuvre autographique excède l'expérience esthétique de sa textualité:

On peut attribuer à l'original de l'œuvre autographique un surplus de sens, c'est-à-dire une valeur sémantique supplémentaire liée au fait d'être une trace sensible de son instanciation [...]. Tel *excédent de sens* lors de la rencontre avec l'original est dû à la significativité de l'intersection [...] entre le parcours existentiel du sujet récepteur et le parcours historique de l'œuvre (p. 211)

Comme nous le montre cette analyse très rapide, l'aura se caractérise en somme:

1) Premièrement comme une trame d'espace et de temps différents. L'aura de l'œuvre originale met en co-présence l'espace et le temps du producteur, qui ne serait se reproduire, et celui de l'observateur, pendant lequel paradoxalement le moment de l'acte passé se re-actualise.

2) Deuxièmement comme un halo, une zone brumeuse, sans des contours définis, qui enveloppe les corps, les isole, et les protège et en même temps les sacralise.

A notre avis, le pouvoir auratique peut par conséquent être

analysé à deux niveaux de pertinence sémiotique: celui de l'objet et celui de la textualité².

La photographie en tant qu'objet : aura, patine et « ça a été »
Occupons nous premièrement du niveau de pertinence sémiotique de la photographie en tant qu'objet. Dès la naissance de la photographie, une forte efficacité de l'objet-photo avait été reconnue: une fonction soit maléfique soit bénéfique, si bien que la photographie a été depuis toujours manipulée, embrassée, découpée, brûlée, considérée comme un objet aux pouvoirs presque magiques, au-delà de ses caractères purement textuels, plastiques et figuratifs. On peut se référer à ce propos à Barthes qui, bien qu'il ne théorise pas l'aura, décrit dans *La chambre claire* (1980) cette intersection de présences spatio-temporels et cette co-présence entre sujet et objet qui semble bien la caractériser, comme on vient de le voir. La photo de la mère de Barthes dans le Jardin d'Hiver doit en effet son pouvoir auratique, presque magique, essentiellement au fait qu'elle témoigne des traces de la relation de présence entre le photographe, la mère de Barthes, le frère de la mère et l'observateur actuel. Le pouvoir de cette image transcende ses qualités textuelles. Elle émane de la mémoire discursive de l'objet, c'est-à-dire du fait que le photographe était devant sa mère dans ce moment passé - comme l'est l'observateur *ici et maintenant*. A l'instar de Benjamin, pour qui le pouvoir auratique de l'original dérivait de l'intersection entre la main de l'artiste dans le passé et le regard actuel de l'observateur, l'efficacité de l'aura est due ici au fait que la distance spatio-temporel entre l'acte productif de la photographie et l'acte d'observation est annulée. L'acte productif est ainsi réveillé, redevient actuel, échangeable, il produit un circuit des présences. Souvenons nous que la photo de la mère de Barthes au Jardin d'Hiver n'est pas insérée dans l'ouvrage, donc pas visible pour le lecteur, justement pour suggérer sans doute son *surplus* de sens, son *excédent* de signification, qui va bien au-delà de sa configuration purement textuelle. (On voit bien ici se profiler la relation entre l'aura et l'*infra* et *ultra*-visible, qui sera à la base de notre réflexion).

En plus, la photo de la mère de Barthes, outre à avoir une aura, possède aussi une patine. Les traces du temps passé sont inscrites sur le papier. Barthes les décrits comme ça : "La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés,

² Voir à ce propos, Fontanille, 2004.

d'un sépia pali" (p. 69, § 28). Bien que Barthes ne parle pas explicitement de patine, dans un certain sens c'est justement la patine du temps passé qui produit l'aura de la photo. La patine est liée à l'aura parce qu'elle témoigne *figurativement* du passage du temps à travers la stratification des traces de l'usage. La patine garde les traces de la manipulation et les offre au regard actuel de l'observateur. La patine est un opérateur de conversion du passé au présent.

Si la définition de Barthes de la photographie est le "ça-a-été", ce "ça-a-été" ne suffit pas à notre avis à expliquer l'efficacité de cette expérience de la photo et nous apparaît d'une certaine manière comme le contraire même de l'aura. Car l'aura et le "ça-a-été" se réfèrent l'une comme l'autre à une relation entre présent et passé, elles sont, toutes les deux, des *intersections de présences*, mais c'est l'orientation énonciative qui change. Dans la relation impliquée par le "ça-a-été" l'observateur se projette dans le passé, en arrière : dans un certain sens le "ça-a-été" renvoie à un état passionnel de mélancolie, tandis que dans l'intersection des présences auratiques il s'agit plutôt d'une convocation du passé dans le présent de l'observation. La trace devient auratique du moment qu'elle fait germiner le passé dans le présent. Si le "ça-a-été" est une vision archéologique, c'est-à-dire une projection du sujet dans l'archive du possible inhérent l'événement photographié, l'aura au contraire constitue une projection de ce même événement dans l'*hinc et nunc* de la réception.

Aura et textualité photographique

Prenons en considération maintenant un deuxième niveau de pertinence sémiotique, celui de la textualité.

Nadar, dans l'essai *Quand j'étais photographe* qui date de 1900, à partir des réflexions de Balzac, soutient que la photo capture des pellicules qui se détachent des corps des sujets photographiés. Ces pellicules se détachant des corps étaient textualisées sur la plaque photographique comme des halos, des zones brumeuses, des enveloppes vides, des incarnations de souffles d'airs, des exalations. Dans les milieux médicaux et occultistes l'aura devient synonyme d'effluve vitale et d'âme et ces phénomènes, comme les halos, sont censés la représenter. Comme l'affirme Didi-Huberman :

La plaque photographique n'est pas sensible aux mêmes rayons que notre rétine: elle pourra donc, dans certains cas, nous donner plus que l'oeil, nous montrer ce que celui-ci ne saurait percevoir (Didi-Huberman, 1982, p. 36).

A la fin du XIX^{ème} siècle la prétendue capacité de la photographie de rendre visible l'âme du sujet portraituré était exploitée dans les milieux médicaux comme dans celui des sciences paranormales.

La production photographique du docteur Hyppolite Baraduc, spécialiste des maladies nerveuses à la Salpêtrière, théorise la relation entre aura et textualisation de l'âme. A ce propos je vous renvoie à l'article de Jumeau-Lafond, publié sur le site MUCRI-Photo, sur une célèbre photo de Baraduc intitulée *Enfant regardant un faisan mort* (PHOTO 1) publié dans le livre du docteur intitulé *L'âme humaine, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluïdique*. Jumeau-Lafond affirme que :

L'âme attire la force cosmique et celle-ci, fort à propos, vient honorer la plaque de sa présence: une auréole brumeuse couronne l'enfant et flotte dans les airs, un voile concentrique l'entoure, tisse autour de lui ses mailles grisâtres et léthifères.

Didi-Huberman aussi prend en considération, dans *L'invention de l'hystérie*, les photographies des psychiatres de la Salpêtrière et en particulier cette photographie de Baraduc. L'aura serait pour ces psychiatres la représentation sur la plaque photographique des forces considérées invisibles à œil nu, comme par exemple la « force vitale », le « corps fluïdique » et d'autres manifestations invisibles de la psyché humaine, donc, des forces appartenant à un autre ordre de manifestation. C'est pour ça que la photographie a été toujours conçue comme un dispositif révélateur. La photo que je vous montre (PHOTO 2) est une « photographie fluïdique » obtenue vers les années 90 du XIX^{ème} siècle et elle fait partie d'une collection et d'un fonds d'études dédié à la « photographie transcendantale »³.

Comme le témoigne Grojnowski dans *Photographie et langage*

Dès 1842 Draper avait montré que la plaque photo (daguer-réotype), au cours d'une pose de 15 minutes, était impressionnée par des radiations lumineuses (les infrarouges ou les ultraviolets) non visible à l'œil nu. La photographie spirite puis métapsychique en conclut qu'un négatif photosensible ouvre une porte sur un monde depuis longtemps *pressenti*, souvent *entr'aperçu* (Grojnowski, 2002, p. 283, c'est moi qui souligne).

Dans ces milieux, médical et occultiste, on arrivera même à affirmer que le monde sur lequel ouvre le négatif photosensible, cet autre ordre de manifestation, est un monde divin, sacré. Je cite encore de Grojnowski :

³ Cfr. Aa.Vv. 2005, p. 132.

La présence qui s'imprime sur la plaque apparaît comme l'analogie de l'esprit divin tel que l'incarne l'image sainte. L'aura, dans la photographie "primitive", s'identifie à l'icône, à un objet de culte où se conjuguent « proximité » et « distance », où advient la rencontre - la communion - avec la divinité, où a lieu, par miracle, une expérience du sacré (Grojnowski, *ib.*, p. 291).

Si dans la photo spirite, comme on va voir, le halo de l'aura met en scène la manifestation de l'ailleurs, celui de la photographie médicale met en scène le futur. Dans le contexte médical elle sert à diagnostiquer et prévoir le futur:

Le voir, armé [d'un appareil photographique], devient non seulement probant sur ce qui est vu, et même sur ce qui en temps normal, serait invisible ou entrevue seulement - mais [devient] encore susceptible de la prévision (Didi-Huberman, 1982, p. 36).

On va résumer un peu. Suivant les suggestions de Benjamin nous pouvons donc interpréter l'aura dans deux sens: 1) comme *enveloppe* qui entoure le corps d'un objet, comme par exemple le corps d'une œuvre d'art originale et 2) comme *textualisation* de halos et de zones luminescentes aux contours peu définis.

Si d'une part l'aura renvoie à l'objet, à son authenticité et à son efficacité presque magique sur les corps des observateurs, d'autre part elle décrit des configurations textuelles qui mettent en scène des forces mystérieuses, inexplicables. La notion d'aura est dans ce sens doublement utile à la sémiotique : d'une part, elle sert pour décrire la photographie en tant qu'objet, et pour lier son efficacité à l'acte productif, mais aussi à la patine et aux pratiques interprétatives de la représentation de l'invisible, d'autre part parce que la notion d'aura nous amène à s'interroger sur la question métalinguistique de la représentation de l'invisible.

Si nous avons distingué l'aura dans ses différents niveaux de pertinence sémiotique (aura comme *efficacité de l'objet culturel* et aura en tant que *textualisation du supraterrain*) nous vous montrerons quelques exemples de textualisation de l'aura dans la photographie spirite et dans celle contemporaine. Comme nous l'avons déjà dit auparavant, la textualisation de l'aura a été interprétée par les critiques et par les théoriciens comme le témoignage visuel de l'insertion de l'événement extraordinaire dans l'ordinaire. Si dans la tradition sociologique et anthropologique le discours magique et celui sacré sont souvent mêlés, comme chez Frazer (1922), par exemple, car tous deux concernent une intersection de présences, une relation entre visible et invisible, entre phénoménal et

transcendant - qui dans la tradition photographique est manifesté par une unique iconographie, celle du halo - il est intéressant pour nous de distinguer quand cette iconographie se trouve à l'intérieur d'un circuit magique et quand au contraire elle renvoie à une relation sacrée.

Iconographie de l'aura et vision incommensurable

Dans la photographie spirite l'iconographie des fantômes et des esprits s'identifie essentiellement à travers deux stratégies qui se nuancent l'une l'autre : de la représentation du fantôme et du spectre (PHOTO 3, Mumler, *Portrait of Moses Dow*), qui possède traits d'un corps humain et qui est rendu à travers une particulière modulation de la lumière-matière, on arrive à la représentation du halo de l'aura (PHOTO 4, Paul Nadar et Albert de Rochas, *Corps astral*, début du XXème siècle). Du fantôme aux traits humains à la nébuleuse de lumière de la photographie occultiste on arrive à travers un processus de dépouillement des formes corporelles et d'augmentation de l'intensité lumineuse qui produit une intensité qui semble déborder, excéder des limites de son enveloppe. (PHOTO 5-6). La première photo, due à John Bettie et qui date de 1872, nous montre une séance spirite; les autres sont toutes de William Hope.

C'est cette seconde iconographie qui nous intéresse le plus, car elle matérialise les esprits de l'au-delà à travers le halo, irradiation de l'*infra* et de l'*ultra* visible (PHOTO 7, John Bettie, 1872). L'iconographie de l'aura dans la photographie spirite met en scène le halo qui est en même temps « toutes les formes et aucune » et construit une sémantique de l'indéfini, de l'aucunement identifiable, de l'incommensurable. La photographie occultiste met en scène un lieu où advient l'intersection de présences, le rencontre entre deux espaces et temps différents, celle de l'ailleurs et de l'alors et celle du *hic et nunc*. Dans ce sens la photographie spirite incarne la définition d'aura de Benjamin puisqu'elle rend visible l'événement invisible, l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».

La représentation de l'aura à travers la nébuleuse de lumière tend à signifier la rencontre de deux différents ordres de manifestation, celui du surnaturel et du naturel. Le halo incarne l'*excédent* de l'événement surnaturel par rapport à l'ordinaire à travers la visualisation d'un quelque chose qui apparaît excéder la vision ordinaire.

La photographie artistique contemporaine reprend aussi autant l'iconographie de l'esprit et du spectre que celle du

halo. Dans la série de 4 photos intitulée *La vraie identité de l'homme* de Michals (PHOTO 8a- 8b-8c-8d) de 1975 est mise en scène la relation entre l'Homme et les forces supraterrrestres, surnaturelles (de l'Homme comme Animal, on passe à l'homme comme Dieu, comme Energie et comme Esprit). Ces forces surnaturelles se manifestent sur son corps en en annulant la consistance (dans le cas de l'esprit) et les contours des formes (dans le cas de l'énergie et du Dieu).

Prenons brièvement en exemple une autre série de six images de Michals, *La condition humaine* (PHOTO 9a-9b-9c-9d-9e-9f). Dans les premières trois séquences nous pouvons observer un homme sur le quai d'un métro qui nous regarde. Dans les séquences suivantes nous passons de la représentation de l'homme dans le métro à la représentation d'une galaxie. En effet, progressivement, la lumière qui descend sur l'homme de l'illumination au néon du métro enveloppe le corps du jeune homme jusqu'à en effacer les contours et la consistance. Dans les deux dernières séquences la configuration lumineuse de la galaxie remplit le cadre de l'image. Dans cette série nous passons donc de la relation dialogique de l'homme qui nous regarde dans les yeux, et d'une situation de vie quotidienne, à la relation distale, impersonnelle, et à une vision de l'incommensurablement lointain, la galaxie. Nous sommes passés de la représentation des valeurs de vie quotidienne à celle de l'extraordinaire et de la distance sidérale.

Aura : circuit magique et relation sacré

Nous sommes partis de l'aura entendue comme relation entre espaces et temps différents et nous sommes arrivés à analyser l'iconographie de l'aura, le halo, qui visualise l'insertion de l'invisible et de la force surnaturelle dans le phénoménique.

Qu'est-ce qui unit donc l'aura de Benjamin en tant qu'enveloppe sacralisante qui entoure les objets originaux et ses observateurs, et l'aura vue comme textualisation d'une nébuleuse de lumière qui met en relation l'invisible avec le visible ? Dans les deux cas il s'agit de rendre compte d'une intersection de présences.

Quelle relation y-a-t-il entre l'intersection de présences, celle passée et celle qui advient dans le présent de la contemplation d'une œuvre originale et la textualisation de cette nébuleuse de lumière, sans forme et de basse densité de matière ? La contemplation de l'original remplit la distance entre deux espaces et temps différents, c'est à dire qu'il se vérifie un surplus de présence et un surplus de sens, comme nous

l'avons déjà dit. Et c'est justement à travers le halo que l'on donne dans le visible la figurativisation d'un *surplus*, vu que le halo renvoie à une force qui *déborde* des limites de son enveloppe.

L'aura d'une œuvre d'art en général est produite par la relation entre la main du producteur et le regard de l'observateur, interposition et comparaison entre deux temporalités et deux espaces, deux chronotypiques qui trouvent interstice commun. L'iconographie de l'aura renvoie elle aussi à un interstice qui rend possible la communication entre deux niveaux de manifestation et deux ordres de réalité : le transcendant et l'immanent - comme nous l'ont montré autant les exemples de la photographie spirite que la production photographique contemporaine de Michals.

Il existe deux façons de mettre en relation le naturel et le surnaturel, le lointain et le proche : une façon est la relation magique, l'autre est celle sacrée. Dans les deux cas il s'agit d'un interstice qui met en rapport les deux niveaux de manifestation.

Autant la relation magique, que celle sacrée, adviennent lorsque sur le plan de l'enchaînement des événements - qui font partie du causalisme ordinaire - on a la manifestation de quelque chose qui concerne un espace-temps, et donc un décor, qui est de l'ordre du transcendant par rapport au plan phénoménique. Ce dernier étant celui de l'enracinement d'expérience, l'aura doit toujours prendre la forme d'un caractère figuratif qui ait un minimum de pertinences d'individuation, et une syntaxe figurative comparable au décor phénoménique. Si le magique et le sacré doivent de quelque façon trouver un interstice, ils doivent apparaître sous une forme figurative à *peine repérable* et à *peine saisissable*, c'est-à-dire comme le produit d'une syntaxe figurative - même si elle aussi *paradoxe*. Face à des manifestations aussi particulières comme celle du fantôme ou de la transformation de l'homme en être lumineux, ou en galaxie, nous percevons qu'il y a dans ces représentations une syntaxe figurative, mais qu'elle n'est pas pensable comme complètement analogue à celle qui appartient au monde phénoménique. C'est comme si son processus concernait un *autre* ordre de choses, un univers parallèle.

Prenons l'exemple de la photo spirite et du fantôme: le fantôme est et n'est pas présent. Il n'est pas co-présent parce qu'il n'est pas sur le même plan de réalité : on saisit un interstice et on voit donc qu'une dimension étrangère au plan phénoménique a trouvé une possibilité de détermination et une

quelque forme de traduisibilité sur le plan de la syntaxe figurative : elle prend le rôle de la lumière floue, reconductible à une syntaxe figurative, même si *autre* - autrement nous ne pourrions pas la saisir.

Magique et sacré, même s'ils se manifestent tous deux avec la nébuleuse de lumière et donc à travers la manifestation d'une syntaxe figurative à peine saisissable et identifiable, ne doivent pas être confondus. Le discours magique de la photo spirite ne renvoie pas à une vision entendue comme « excès de vue ordinaire », mais il renvoie à une vision à *vérifier* : pour qu'il y ait magie, le regard doit être évaluable comme certifiant. La magie a à faire avec le fantastique, elle est l'oscillation épistémique continue entre l'explication d'ordre naturel et celle surnaturelle (Todorov).

Le phénomène magique est saisissable, mais je l'attribue à un autre plan ou ordre de réalité : l'apparaître du magique est le survenir de l'extraordinaire dans l'ordinaire, mais les valeurs de l'extraordinaire et de l'ordinaire restent ceux qu'ils étaient avant que cet événement magique se vérifie. Dans le cas de l'événement sacré il se passe quelque chose de différent. Au moment où ce monde extra-ordinaire est pensé comme le *dépositaire du valoir des valeurs* du monde ordinaire, il est pensé comme sacré. *Alors que le magique relie ordinaire et extraordinaire (le magique peut s'écrouler sur l'explication naturaliste ou pas), le sacré ajoute que la valeur extraordinaire décide du valoir des valeurs, les transforme, les structure, crée un centre de référence.* Si l'ordre *autre* décide des événements, même de ceux naturels, alors il est déjà un ordre sacré.

Le sacré et le fondement des valeurs

Si le magique concerne des valeurs manipulables, le sacré, à différence de tout le reste, n'est pas sacrificable, il doit être protégé car il est la source du valoir des valeurs, il crée les valences. L'ordinaire dépend du sacré pour devenir sensé, pour acquérir une théologie, une finalité. On peut le voir dans la série de Michals *La condition humaine* qui met en scène une situation ordinaire, l'homme sur le quai du métro, et une situation extraordinaire. Est-ce justement ce que se demande Michals: quelle est la valeur de la vie et de la mort et de notre condition d'êtres humains ? Comme l'affirme Cassirer (1923-27), le plan de l'expérience de tous les jours est « dispersé » et précède cette structuration que seulement l'expérience du sacré est capable de donner. À travers la

rupture, induite par le sacré, du continuum homogène et insensé du quotidien, le sacré réalise une vraie *fondation* du monde et une fondation des valeurs, de leur orientation, de leur valoir. Le sacré est intimement lié avec l'origine et reçoit de ce lien toute son intensité.

À travers le sacré, comme l'affirme Eliade (1965), une rupture de niveaux se crée ; le sacré implique une fracture : il se manifeste comme une irruption - comme on le voit bien dans *La condition humaine*. La vision sacrée fonctionne différemment de celle magique : si dans la vision magique le regard perfore la réalité et saisit le surnaturel, dans la vision sacrée c'est le surnaturel qui perfore le regard de l'observateur: la vision du surnaturel dépend du surnaturel même. Dans la vision, la visitation de l'au-delà part de l'au-delà : c'est le distal qui nous destine. Tout ceci arrive en relation au *problème du sens*. En effet dans Michals la demande fondative est présentifiée, sur nous et sur l'origine de la terre, du monde, du cosmos.

Comme l'affirme Frazer (1922), la magie n'est pas seulement caractérisée par la conception d'un monde imprégné de forces spirituelles, mais plutôt par l'idée d'une réelle *légalité naturelle*, et donc par l'idée d'un enchaînement stable dans le cours des événements, dans lequel le sorcier s'interpose, *adhérant aux lois qui le règlent*. Ce n'est pas ce qui se passe dans la dimension sacrée, où les lois sont à *construire à chaque fois* et où il n'existe pas d'adéquation à des règles constituées à l'avance.

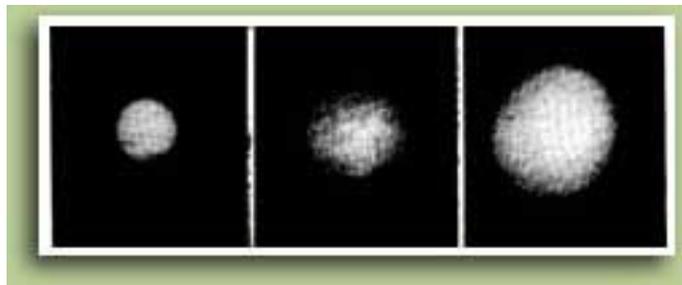
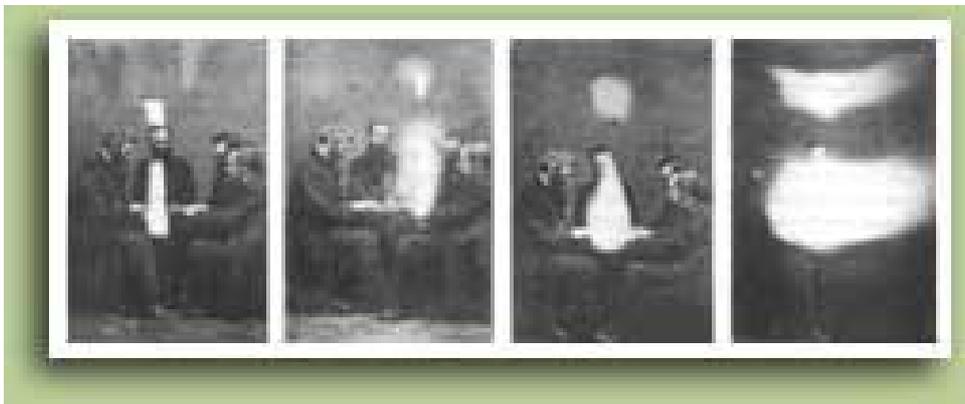
Les valeurs ne sont pas transformées dans le discours magique, la hiérarchie des valeurs reste la même, le magique ne décide pas du valoir des valeurs, alors que dans l'événement sacré les valeurs sont décidées à partir de leur inhérence, qui a valeur sacrée et qui est d'un ordre incomparable, irraportable. Dans ce sens le sacré ne doit pas être identifié avec le surnaturel, mais avec quelque chose qui arrive d'un autre lieu, un lieu distal, qui peut être figurativisé par une galaxie ou par la distalité de l'univers ; et qui décide de nous, du valoir de notre vie.

data di pubblicazione in rete: 2 agosto 2005

Bibliographie

- A.a Vv.
2005 *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard.
- Barthes, R.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- Basso, P.
2002 *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi.
- Benjamin, W.
1936 *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; trad. fr. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003.
- Cassirer, E.
1923-27 *Philosophie der symbolischen Formen*, 2 vol., tr. fr. *Philosophie des formes symboliques. II La pensée mythique*, Paris, Minuit, 1972.
- Didi-Huberman, G.
1982 *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'invention photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- Eliade, M.
1965 *Le sacré e le profane*, Paris, Gallimard.
- Fontanille, J.
2004 « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », in *E/C*, www.associazionesemiotica.it, pubbl. en ligne 28/05/04
- Frazer, J. G.
1922 *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, New York, McMillian, tr. fr. *Le Rameau d'or. Le roi magicien dans la société primitive*, Paris, Laffont, 1981.
- Jumeau-Lafond, J.-D.
2004 « Photographie de l'âme ou âme de la photographie ? », in <http://mucri-photographie.univ-parisl.fr>
- Grojnowski, D.
2002 *Photographie et langage. Fictions Illustrations Informations Visions Théories*, Paris, José Corti.
- Michals, D.
1976 *Real Dreams*, Danbury, New Hampshire, Addison House
1981 *Photographs with written text*, Amsterdam, Idea Books.
- Nadar, F.
1994(1900) *Quand j'étais photographe*, Paris, Seuil.
- Piana, G.
1988 *La notte dei lampi : quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Milano, Guerini.





The True Ideality of Man



Man in Absolut

2



Man as God

3



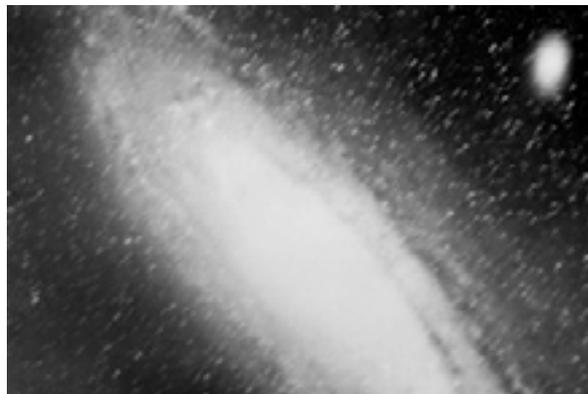
Man as Super Energy

4



Man as Spirit





o v 3 n e a c t i v e