

Le sacré dans l'image photographique

Traduction de François Provenzano

© LAVOISIER, 2009

LAVOISIER
11, rue Lavoisier
75008 Paris

www.hermes-science.com
www.lavoisier.fr

ISBN 978-2-7462-2453-7
ISSN 1952-0662



Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, d'une part, que les "copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective" et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, "toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite" (article L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Tous les noms de sociétés ou de produits cités dans cet ouvrage sont utilisés à des fins d'identification et sont des marques de leurs détenteurs respectifs.

Printed and bound in England by Antony Rowe Ltd, Chippenham, September 2009.

Le sacré dans l'image photographique

études sémiotiques

Maria Giulia Dondero

hermes
Science
—publications—

Lavoisier

SÉRIE SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Titres déjà parus

Nicole PIGNIER, De l'expérience multimédia, 2009

Yves JEANNERET, Penser la trivialité 1 : la vie triviale des êtres culturels, 2008

Paolo FABBRI, Le tournant sémiotique, 2008

Nicole PIGNIER et Benoît DROUILLAT, Le Webdesign. Sociale expérience des interfaces web, 2008

Sylvie LELEU-MERVIEL, Objectiver l'humain ? Qualifier, quantifier, 2008

Hélène MIALET, L'entreprise créatrice, 2008

Bruno OLLIVIER, Identité et identification, 2007

Jean-Jacques BOUTAUD et Eliseo VERON, Sémiotique ouverte, 2007

Cécile TARDY et Yves JEANNERET (sous la direction de), L'écriture des médias informatisés, 2007

Stéphane CARO DAMBREVILLE, L'écriture des documents numériques, 2007

Fidelia IBEKWE-SANJUAN, Fouille de textes, 2007

Marina CAVASSILAS, Clés et codes du packaging, 2007

Mioara MUGUR-SCHÄCHTER, Sur le tissage des connaissances, 2006

Jean DAVALLON, Le don du patrimoine, 2006

Bernard LAMIZET, Sémiotique de l'événement, 2006

TIC ET SCIENCES COGNITIVES

Direction éditoriale Jean-Marie Pierrel

SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

L'objectif de cette série est de constituer un espace visible de publications de référence, de haut niveau scientifique dans le domaine. Elle se veut l'outil nécessaire à la recherche francophone de la discipline pour rayonner au sein de la communauté scientifique internationale traitant de ces objets.

Le domaine se décline en quatre collections complémentaires :

- Forme et sens : signes sémiotiques, processus symboliques
- Systèmes d'information et organisations documentaires
- Communication, médiation et construits sociaux
- Ingénierie représentationnelle et constructions de sens

Forme et sens

signes sémiotiques, processus symboliques

Directeur de collection : Jean-Jacques Boutaud

Trop à l'étroit dans le signifiant, le code, les systèmes de signes, le sens s'est peu à peu émancipé, à force de traduction, de bricolage, d'interprétation sur ses conditions d'émergence. Un sens moins donné que construit, moins préfiguré que performé, à tous les niveaux de communication, depuis les signes les plus discrets dans les messages, les interactions, jusqu'aux processus les plus complexes dans les problématiques d'identité, d'image, de relation ou d'action. Le sujet a repris ses droits, mais, pour être au cœur du performatif, des performances du dire et du faire, il doit composer avec des formes : formes verbales et non verbales, formes techniques ou matérielles, immatérielles et sensibles ; formes sociales, politiques ou culturelles. Entre préfiguration des situations, configuration des cadres et figuration des acteurs, le jeu de la communication relève d'une double articulation : d'une part, l'emprise minimale du signe dans les phénomènes de sens ; d'autre part, la dimension symbolique des processus qui fonde et déploie la quête permanente du sens. La collection *Forme et sens* est ouverte à toutes les recherches en communication qui vont dans cette voie.

Systemes d'information et organisations documentaires

Directeur de collection : Stéphane Chaudiron

S'inscrivant résolument dans le champ des Sciences sociales, la collection *Systemes d'information et organisations documentaires* accueille des ouvrages individuels et collectifs présentant des résultats de recherche originale, en particulier dans les domaines suivants :

- la nature du document et ses métamorphoses : le passage au numérique, les modalités de production, de traitement et de transmission du document, les questions de structuration, d'organisation et de représentation de l'information, l'analyse du contenu informationnel, l'interopérabilité documentaire, les aspects normatifs et leurs enjeux sociotechniques ;
- le rôle des acteurs dans la médiation documentaire : l'évolution des fonctions documentaires, l'hybridation des médiations humaine et technique, les enjeux psycho-cognitifs du traitement et de l'accès à l'information, l'expression du besoin informationnel, la modélisation des comportements informationnels ;
- l'appropriation des dispositifs de traitement et d'accès à l'information : le rôle des systèmes d'information dans les médiations documentaires et l'accès au savoir, l'évaluation des dispositifs, les usages des dispositifs et des technologies dans les différents contextes privés et professionnels (archivage, documentation, veille, gestion des connaissances, etc.) ;
- l'information scientifique et technique et ses enjeux sociétaux : les modèles économiques de production et de diffusion, l'évolution du contexte juridique, la mesure de l'information (bibliométrie, etc.).

Communication, médiation et construits sociaux

Directeur de collection : Yves Jeanneret

L'analyse des processus de communication apporte une contribution originale à la compréhension du social, en éclairant la façon dont les savoirs et les attitudes s'élaborent et se partagent, acquièrent légitimité et valeur. Le terme *médiation* désigne, dans la tradition de ces recherches, l'espace dense des constructions qui sont nécessaires pour que les sujets, engagés dans la communication, déterminent, qualifient, transforment les objets qui les réunissent, et établissent ainsi leurs relations. Pratique qui n'est jamais, ni immédiate, ni transparente. Ces constructions relèvent à la fois d'une logistique (la médiation exige des conditions matérielles), d'une poétique (la médiation, qui n'est pas simple transmission, invente des formes) et d'une symbolique (la médiation ne fait pas que réguler, elle institue). La création et l'évolution des dispositifs médiatiques contribuent à ces processus pour une part que les sciences de l'information et de la communication doivent élucider, par-delà la simple alternative, stérile, entre ce que les médias font aux gens et ce que les gens font aux médias.

La collection *Communication, médiation et construits sociaux* publie des travaux qui participent au développement de cette approche communicationnelle du social, de façon empirique, en étudiant des pratiques déterminées et leurs enjeux, ou de façon réflexive, en discutant la construction des objets et des points de vue. Les travaux peuvent concerner des champs d'activité divers (politique, culturel, scientifique, organisationnel, etc.). En revanche, sont exclues les approches qui réduisent la communication au statut de simple trace d'une réalité sociale définie en dehors d'elle, fussent-elles appliquées à ce qu'on appelle d'ordinaire le secteur de la communication.

Ingénierie représentationnelle et constructions de sens

Directeur de collection : Sylvie Leleu-Merviel

L'être humain interagit avec le monde qui l'entoure *via* les représentations qu'il s'en forge. Il élabore ainsi des *modèles mentaux*, dont on sait désormais qu'ils sont assujettis à de multiples influences d'ordre à la fois social, culturel, linguistique, historique, économique, conjoncturel, technique... Il en résulte que les modèles à partir desquels nous pensons ne traduisent pas la réalité, mais façonnent une certaine vision en cohérence avec un regard, un point de vue chaque fois distinct et de nature complexe. Les outils dont nous disposons aujourd'hui pour agir sur le monde et construire de nouveaux environnements sont fondés en outre sur la conversion des modèles mentaux en diverses couches de *modèles abstraits*, plus ou moins formalisés, de nature mathématique, algorithmique, informatique, graphique, verbale, numérique, processuelle, etc. Les modèles et les formalismes représentationnels sont donc les vecteurs sous-jacents des communications intersubjectives entre êtres humains, et se trouvent également à la source de ce que nous fabriquons : ils forgent du sens partagé en même temps qu'ils génèrent de l'action. Leur étude est ainsi tout à fait déterminante pour mieux circonscrire ce qu'on appelle souvent *l'information*.

La collection *Ingénierie représentationnelle et constructions de sens* est ouverte à toutes les recherches qui explorent cette voie.

Pour Pierluigi

TABLE DES MATIÈRES

Préface	15
Jean-Marie KLINKENBERG	
Introduction. Le cadre de la recherche	19
PREMIÈRE PARTIE. LES DIFFÉRENTES CROYANCES À L'ÉGARD DE LA PHOTOGRAPHIE.	29
Chapitre 1. L'intraitable photographique et l'intraitabilité du sacré	31
1.1. Sur l'aura et sur le <i>punctum</i>	31
1.2. La Photographie et les photographies	34
1.3. Sur le <i>punctum</i> ou sur l'« indéveloppable » photographique	37
1.3.1. Barthes et l'iconoclasme : la sacralisation de la Photographie	41
1.3.2. Entre <i>ready-made</i> , textualité et pratiques réceptives	43
1.4. Floch et l'approche textualiste de l'image photographique	49
1.5. Entre sémiotique du discours et spécificité des pratiques de médiums	52
1.5.1. Polysensorialité et syntaxe figurative	55
1.5.1.1. De la sémiotique visuelle à la sémiotique du visible	58
Chapitre 2. L'aura, ni répétable, ni reproductible.	63
2.1. Aura et mémoire involontaire	63
2.2. L'aura, la patine et le « ça a été »	69
2.3. L'objet-photographie et les pratiques de sacralisation	72
2.4. Unicité et multiplicité	74

DEUXIÈME PARTIE. ATTESTATION DE L'EMPREINTE ET SIGNIFICATION DU SACRÉ	79
Chapitre 3. Le sacré entre tradition picturale et revisitation photographique	81
3.1. Critères de pertinence du choix du corpus.	84
3.2. Les différents niveaux de pertinence sémiotique	85
Chapitre 4. Ostentation du religieux et mort du sacré	91
4.1. Le saint en pose	91
4.2. Les saints entre ambiguïté et tromperie. Le cas de Pierre et Gilles	93
4.2.1. Madeleine sans larmes	98
4.2.2. Les saints mannequins. Photogénie du sacré prêt-à-porter.	100
4.3. Peindre et photographier la vision de l'au-delà.	101
4.3.1. Le corps des saintes visionnaires	105
4.3.2. Les noms communs des saints et la dispersion du sacré	108
Chapitre 5. Commercialisation et publication du sacré dans l'œuvre d'Olivier Richon	111
5.1. <i>Madeleine en extase</i> et <i>Madeleine pénitente</i> : le corps absent de la sainte	111
5.2. Marie Madeleine et la tradition picturale de la <i>Vanitas</i>	115
5.2.1. La nourriture comme « convertisseur » sensoriel	118
5.2.2. Le tissu de Marie Madeleine et l'hétérogénéité du visible	120
5.2.3. Prêter un corps (le nôtre ?) à l'image	122
5.3. Les larmes comme don, les larmes comme virtuosité	123
5.3.1. Le don comme relation impersonnelle.	125
5.3.2. Le don comme jeu infini.	128
5.4. Marie Madeleine et les techniques de l'émotion	129
5.4.1. Le <i>memento mori</i> renversé	130
5.4.2. Le nom commun des saints : Marie Madeleine entre portrait et nature morte	131
Chapitre 6. Configurations sacrées et thématiques profanes. Des valeurs religieuses à l'écosystème sacré	135
6.1. Les différents niveaux d'intertextualité dans l'œuvre de Sam Taylor-Wood.	135
6.2. Intertextualité interpoétique : <i>Soliloquy VII</i> et <i>Le Christ mort</i> de Mantegna	139

6.3. Intratextualité intrasérielle. Les personnages secondaires et le soliloque	144
6.3.1. L'acte introspectif ou le regard refusé dans le soliloque visuel	147
6.4. <i>Soliloquy VII</i> et la série <i>Soliloquy</i>	151
6.5. Intertextualité générique : le retable d'autel.	153
6.5.1. Vers la non-visualisation de soi.	156
6.5.2. L'écosystème sacré et la circularité de l'espace à 360 degrés	160
Chapitre 7. Eschatologie et désacralisation du corps	163
7.1. La maladie comme destin	163
7.1.1. Santé et salut.	167
7.2. Le corps-objet et la nature morte	168
7.3. Le <i>post-mortem</i> ou de l'identité niée	171
7.4. La maladie de l'autoconscience	174
Chapitre 8. Le sacré comme intégration identitaire	177
8.1. <i>Fish Story</i> entre statut artistique et statut documentaire.	177
8.1.1. La diagnose du contemporain.	180
8.2. Le paysage du travail	182
8.2.1. L'épique du container	186
8.3. Le poisson hors de l'eau et le sacré comme « relation écologique »	189
Chapitre 9. La fondation des valeurs et la sacralisation du profane	193
9.1. Michals et la représentation de la transcendance	193
9.2. Scènes de la vie quotidienne surnaturelle	195
9.2.1. La figure évangélique et la dénonciation politique	199
9.2.2. La mort et la perte de consistance du corps.	201
9.3. Iconographie de l'aura : la vision incommensurable.	204
9.4. <i>The human condition</i> et le distal comme destin.	207
9.5. Techniques magiques et avènement sacré	214
9.5.1. Le sacré et la fondation des valeurs	216
Conclusion	219
Bibliographie	223
Index	235

PRÉFACE

Depuis ses origines, une lourde hypothèque pèse sur la photographie. Née pour assurer la permanence de la perception visuelle, elle s'est tôt vu assigner la mission d'être le parangon du signe iconique. Une mission qui, aux yeux de certains, ne pouvait être qu'une vocation exclusive : on la lui confiait en effet au moment où la peinture se libérait peu à peu du fardeau de la représentation, qu'elle portait depuis l'Antiquité.

Ses inventeurs et ses premiers utilisateurs ont voulu voir en la photographie un prolongement de la vision. Mais, paradoxalement, ils ont au même instant nié le fait que la vision, loin d'être donnée par les objets, est construite par un corps, et que, soumise à de multiples contraintes, elle subit par conséquent les effets de divers artefacts. Naquit ainsi l'illusion d'une vision pure, offrant un accès direct au monde. Pourquoi cette illusion ? C'est que l'obligation de représenter était formulée dans le cadre d'une idéologie du réalisme. Selon celle-ci, les objets existent, dotés de stabilité ; dès lors, un signe sera d'autant plus iconique qu'il sera plus proche de cette réalité, au point d'autoriser la confusion avec elle. Avec la photographie, on espérait enfin nourrir les oiseaux de Zeuxis !

L'avènement d'une telle idéologie n'a rien pour surprendre : elle est en effet soutenue par la conception traditionnelle de la vision comme le plus objectif des sens : voir, ce serait s'assurer un commerce direct avec la chose. Le primat de la vision dans l'élaboration de la pensée est d'ailleurs affirmé tout au long d'une tradition qui va de Plotin et de saint Augustin à Roland Barthes. Une tradition que la sagesse populaire a pleinement assumée, comme en témoignent maintes expressions du genre de « je l'ai vu comme je

vous vois », « il faut le voir pour le croire », « si tu vois ce que je veux dire », etc. D'où le privilège exorbitant qui fut donné d'emblée à la photo : fragment de réel, elle est aussi partie du spectateur puisqu'elle est sa vision. Comment s'étonner, alors, de sa puissance médiatrice (que Maria Giulia Dondero qualifie à juste titre de sacralisante) ? Et qu'elle soit même, chez certains, une métaphore de l'incarnation ?

Il serait illusoire de croire que cette conception, dans laquelle les réalités du sujet et de l'objet s'interpénètrent, allait disparaître à l'époque contemporaine, avec l'arrivée de nouvelles théories de l'image et de la photographie. Au contraire. Au fur et à mesure que la sémiotique critiquait la notion d'icône, dans laquelle elle se plaisait – un peu trop vite – à voir une survivance du réalisme médiéval, elle devait certes progressivement cesser de voir un tel signe iconique dans la photo. Mais ce fut pour lui substituer une description qui, bien différente pourtant, allait se révéler comme plus surnoisement réaliste : la photo comme indice. Dans la théorie indicielle, la photo ne représente plus : elle renvoie à un procès ; elle ne dit plus « cela ressemble », mais affirme « cela a été là ».

Progrès, assurément (car comment soutenir qu'un petit objet plan recouvert de gélatine et de sels « ressemble » à une cathédrale ou à un humain ?) Mais progrès qui risque d'être payé cher : par un renforcement de la fonction authenticatrice et testimoniale de la photo. La théorie de l'indice rend plus que jamais cette dernière garante de la réalité (cette réalité fût-elle inatteignable). Un nouveau chemin s'ouvrait ainsi, que Barthes a bien exploré ; un chemin qui, à l'examen, se révèle être un cul-de-sac. Cet examen, Maria Giulia Dondero s'y est livrée ; il montre comment on a fini par faire du rapport à l'indice l'essence même de la photographie : à elle la tâche de faire advenir dans le monde sensible ce qui est déjà là. En une saisie qui est toute fulgurance.

Pour qui se méfie des essences, et qui ne considère pas l'intuition à la Benedetto Croce comme heuristiquement pertinente, le vrai mérite de la théorie indicielle ne peut qu'être ailleurs. Loin de mener fatalement à une ontologie de la photographie, elle peut aussi alimenter une pensée plus matérialiste : la photographie comme pratique. L'idée que la photo est une coupe dans la durée et donc qu'elle constitue un travail sur l'énonciation

– jeux sur le cadrage, intervention du sujet, etc. – libère et stimule cette autre idée : qu'elle est un travail sur un objet qui cesse peu à peu d'être objectivé.

Dans cette quête, la théorie aura certes à prendre de multiples précautions. Car se focaliser sur le travail de l'énonciation peut occulter un autre travail : celui du subjectile. Oui : certaines expressions de la théorie indicielle mettent bien entre parenthèses la processualité de la photographie. Même dans sa version barthésienne, qui rend sa place au sujet, l'action est en fait éludée, puisqu'elle est instantanéité.

Rendre sa dignité au processus permet d'être simple : cela revient en effet à dire qu'il consiste à fabriquer des images ! Une image : c'est ce qu'offre le baromètre, qui mesure une pression et la traduit spatialement par la position d'une aiguille, ou la résonance magnétique nucléaire, qui convertit en termes visuels une donnée non visuelle. Si la proposition énoncée plus haut est simple, le mot « image » qu'elle mobilise n'est dans aucun de ces cas à prendre dans un sens vulgaire. Il désigne en effet la production d'un modèle de relation entre un phénomène physique quelconque, situé dans la nature et un autre phénomène physique, soumis au contrôle ou à l'appréciation de l'observateur. Un sujet qui est loin d'être passif : il sélectionne en effet certains traits du premier phénomène et les décrète pertinents; il produit souverainement les conditions du second; et en conséquence, il gère la transformation qui permet à l'un de modéliser l'autre.

Tout ceci fait désirer une théorie totalisante des énoncés visuels, qui tout en conservant leur place à leurs fonctions iconiques et indicielles, mettrait l'accent sur ce travail de transformation. C'est à cette quête, dans laquelle le Groupe μ s'est résolument engagé il y a bien des années déjà, que contribue puissamment l'ouvrage que le lecteur tient en main. Nourri par un savoir sémiotique que l'auteure n'a cessé d'affiner ces dernières années, mais aussi par une sensibilité esthétique déliée, il vise à mettre en lumière ce que les théories précédentes laissaient dans l'ombre : la relative autonomie du travail photographique. Celle-ci ne se manifeste jamais autant que dans les aspects plastiques de ce procès : « plastique » s'opposant ici à « iconique », Maria Giulia Dondero montre comment la photographie construit le sens, sans poser au préalable une référence spéculaire aux objets du monde.

Du coup, ce qui semblait s'annoncer comme une contribution à l'histoire de l'art se révèle comme un apport majeur à l'anthropologie et à l'épistémologie.

A l'anthropologie, car le sacré cesse, chez Dondero, d'être une catégorie religieuse pour devenir une production humaine : il est mise en récit et mise en scène. Et rendre compte de cette mise en sens, c'est accepter de descendre au niveau des pratiques les plus humbles, mais qui se révèlent obéir à des lois rigoureuses : presser un déclencheur, trembler, laisser jaunir un papier, etc. A l'épistémologie parce que, derrière le discours sacré, se cachent d'autres productions, étroitement parentes de la première bien que cette parenté ne saute pas aux yeux de l'utilisateur quotidien des images. Faire voir ce qui ne peut être immédiatement atteint (non plus, cette fois, parce que décrété ineffable, mais parce que trop petit, parce que trop loin, parce que se manifestant par des stimuli hors de portée des sens humains...), n'est-ce pas là l'ambition de la science ? Celle-ci, comme la photographie, ne vise-t-elle pas à dialectiser l'opposition entre l'unique, donc non reproductible, et le général ?

De cette parenté, Maria Giulia Dondero a d'ailleurs tiré les conséquences : elle est aujourd'hui devenue une des meilleures connaisseuses de l'image scientifique, reconnue pour telle dans les réseaux internationaux où l'auteur de ces lignes a le bonheur de la côtoyer. Une part importante de ce qu'elle a aujourd'hui à dire sur le monde caché des vestiges archéologiques ou sur celui des galaxies trouve assurément son origine dans ce questionnement sur le visible et l'invisible dans lequel le lecteur francophone a aujourd'hui la chance de l'avoir pour guide.

Jean-Marie KLINKENBERG
Académie royale de Belgique

INTRODUCTION

Le cadre de la recherche

1) Cette étude vise en premier lieu à interroger les stratégies et les pratiques de sacralisation de l'objet-photographie (première partie) et en second lieu à étudier la relation entre les iconographies photographiques et la thématique du sacré (deuxième partie).

Il s'agira donc dans un premier temps de passer au crible les théories, ou plutôt les professions de foi, sémiotiques ou non, qui touchent à l'objet-photographie. Nous mettrons en évidence comment, d'un côté, la photographie fut longtemps considérée comme une image à caractère purement spéculaire et documentaire – pouvant jusqu'à s'identifier à un ready-made – et, d'un autre côté, comment le texte photographique fut conçu au contraire comme une image qui « construit des mondes » et qui a la propriété de signifier bien davantage que ce qu'elle capture et représente.

1. Dans cet ouvrage j'entends par texte non pas le produit d'une énonciation verbale, mais tout produit d'énonciation, donc aussi d'une énonciation visuelle. Je parlerai donc d'*analyse textuelle des images* en entendant par là, suivant Greimas (1984), que chaque image constitue un système autonome de sens, qui peut être étudié par deux stratégies corrélées : la prise en compte des traces énoncées de la production – technique et sensori-motrice – (Fontanille 2004) et la prise en compte des oppositions sur le plan de l'expression en corrélation avec les oppositions sur le plan du contenu (semi-symbolisme).

Aux *théories* de la photographie comme image spéculaire et comme « prélèvement » du continuum du réel se sont opposées non seulement des théories, mais aussi – et de manière bien plus significative – des *pratiques* photographiques, dès les années 1870 et 1880². En effet, les premiers photographes ont tenté de produire des images qui puissent dépasser la conception purement reproductive qui reléguait la photographie au statut de simple enregistrement de l'*hic et nunc*, de simple archive de la mémoire, et qui lui refusait le droit d'entrer dans le « domaine de l'impalpable et de l'imaginaire » (Baudelaire 1965, p. 307). Tout ceci est démontré par les exemples de la photographie scientifique, qui a toujours eu pour objectif la capture de l'invisible³, et de la photographie médicale en particulier – considérée comme un moyen de « révéler » l'énergie psychique des malades d'hystérie (voir Didi-Huberman 1982) –, de la photographie spirite, qui enregistre sur la plaque l'aura de l'âme des morts (voir Chéroux *et al.* 2005 ; Grojnowski 2002 ; Dondero 2005c), et enfin de la photographie religieuse, qui vise à mettre en scène les croyances et les apparitions du divin (voir Perez, dir., 2002 ; Dondero 2005b).

Si d'une part les premiers théoriciens ont donc interprété l'image photographique tout court comme un document du réel, d'autre part, dès les premières photographies, le caractère « mystérieux » du dispositif photographique, autrement dit la lacune de savoir socialisé sur l'instanciation de la trace photographique, a conduit à interpréter tout effet inexplicable d'une exposition à la lumière comme la manifestation de « forces supérieures » à la surface de

2. S'il est vrai que les images photographiques ont poussé la réflexion théorique et critique, il est également vrai que les problématiques théoriques ont influencé les pratiques du photographe elles-mêmes. Les images sont en fait des théories incarnées qui peuvent offrir des solutions à certains problèmes théoriques, et dans certains cas, elles peuvent *démentir* les théories *tout court*. Les théories incarnées dans les photographies peuvent même dépasser en heuristique les théories tout court sur la Photographie. Pensons à Julia Margaret Cameron qui, avec ses images religieuses, a répondu de manière originale et efficace aux accusations de « servitude à la réalité » auxquelles la photographie était soumise à la moitié du XIX^e siècle.

3. Sur la captation photographique de l'invisible, notamment en astrophysique, voir Bordron (2009), Dondero (2008c) et, plus en général, Sicard (1998). Pour une comparaison entre la représentation de l'invisible dans les sciences et dans les arts photographiques voir Basso Fossali et Dondero (2009).

l'image (photographies médicale et spirite). La photographie fut ainsi considérée comme un dispositif «révélateur» qui enregistre les forces relevant d'un *autre* ordre de manifestation. En outre, l'effet de «figement temporel» que la *doxa* attribue à la photographie a invité à voir la rémanence du «capturé» sur la plaque comme «transcendante» par rapport à l'écoulement de la vie. Enfin, le surplus de la manifestation figurée par rapport au visible ordinaire a rendu possible un glissement du registre du magique (accès à un champ de présences «apparemment» supérieures et mystérieuses) au registre du sacré (recherche des valeurs inviolables de notre existence). Il n'est donc pas fortuit qu'on ait choisi la photographie pour montrer comment le sacré se trouve thématiqué et signifié – sous les apparences du surnaturel – dans l'ère contemporaine ; et ceci, précisément, pour plusieurs raisons : 1) la photographie peut être la révélation sur papier d'un *quelque chose* qui n'est pas vu pendant qu'on le photographie, et qui dévoile des aspects de la réalité invisibles à l'œil nu (c'est le cas, par exemple, de la photographie spirite, mais surtout de la photographie médicale, astronomique ou scientifique en général), 2) la photographie a toujours été étudiée en rapport avec l'épiphanie, avec la *révélation*, directement liée à la capture de l'instant non réitérable, 3) la photographie a toujours été étudiée à partir de son lien avec la mémoire, la mort⁴, la trace et la résurrection⁵ de l'être aimé, avec ce qui demeure, inviolé, quand tout le reste est terminé, épuisé.

4. Voir à ce propos Barthes (1980) : « Dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« *ça a été* »), elle suggère qu'il est déjà mort » (p. 123-124).

5. « La Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoietes* ? » (p. 129).

Le travail intertextuel qu'accomplissent aujourd'hui les images photographiques à partir de l'iconographie religieuse conservée en peinture nous incite à nous interroger davantage sur les stratégies d'énonciation par lesquelles la production photographique actuelle cherche à s'affranchir de sa genèse indicielle. La technique photographique, qui procède par réactions chimiques et *par empreinte*, a toujours semblé « naturellement » liée au prosaïsme des choses et aux « preuves de l'existant », tandis que la peinture ne semblait au contraire avoir aucune contrainte à l'égard de l'ordre de la nature et pouvait légitimement représenter des « choses inexistantes ». Ainsi, si le projet de la modernité picturale fut de conquérir la réalité, d'humaniser et de « donner chair » à la stéréotypie exsangue de l'iconographie sacrée – ce projet avait donc le réel comme propre *terminus ad quem* –, la photographie à visée artistique a toujours eu, au contraire, le réel comme *terminus ab quo*, duquel il fallait tenter de se libérer. Du reste, la production photographique contemporaine élabore et sous-tend un territoire discursif sur le sacré au sein d'un système de relations tensives complexes avec la production picturale du passé et problématise ces axes de la relation passé/présent en confrontant à la fois elle-même et la peinture aux territoires de signification du sacré.

Notre travail ne cherche pas à *identifier* une fois pour toutes la signification du sacré dans telles configurations énonciatives, comme par exemple celle du flou au niveau plastique, ou à travers des thématiques décidées *a priori*, telles par exemple les thématiques religieuses au niveau figuratif. Il ne s'agit pas ici de définir ce qu'est le sacré, mais plutôt d'analyser différents corpus et observer, par exemple, comment certains espaces consacrés au territoire du sacré en peinture (comme le retable d'autel) sont repris intertextuellement et complètement transformés sémantiquement dans certaines productions photographiques contemporaines.

Beaucoup de *tableaux vivants* photographiques contemporains mettent en scène des corps qui reproduisent les poses des saints (Marie Madeleine, saint Sébastien, etc.) stabilisées dans la tradition picturale. Mais si le corps du saint en peinture était jadis représenté comme un corps marqué et stigmatisé par la foi et par l'expérience mystique. Dans la production photographique d'artistes comme Pierre et Gilles, le corps est vidé de sensibilité pour devenir « corps-surface ». Les saints privés du corps incarné se présentent comme des saints-mannequins, imposteurs du « ressenti authentique », figurines *inconsistantes* qui mettent en vitrine leur corps en pose. Dans d'autres

corpus photographiques, le corps du saint, cité dans le titre, n'est pas représenté dans l'image : du corps vidé, on passe à la disparition du corps, dont seuls sont représentés les restes *dispersés*. Par exemple, dans la série de photographies d'Olivier Richon consacrées à Marie Madeleine, le corps se fait « chose » indistincte, substituable avec d'autres choses : les « restes » du corps sont *éparpillés* à l'intérieur de la représentation, comme pour signifier la perte de l'unité identitaire et de ce que Bateson appelle l'écologie inviolable et sacrée de l'individu. Dans d'autres cas, le nom propre du saint n'est pas mentionné dans le titre : l'absence du nom – qui a toujours *identifié* les figures évangéliques, leur vie passée, leurs œuvres et histoires exemplaires –, rend le saint anonyme et *substituable* avec n'importe quelle autre figure. L'« exemplarité » du saint peint devient l'« anonymie » du saint photographié.

Dans la plupart des cas, la configuration sémantique du sacré s'impose comme pertinente à partir de l'iconographie religieuse stabilisée dans la tradition picturale. Il n'empêche que beaucoup de corpus témoignent qu'il est possible d'*affirmer* une thématique religieuse sans pour autant l'*assumer* en tant que configuration sacrée. L'image photographique peut mettre en scène une présence et, dans le même temps, la nier, la moduler, la garder en mémoire ou en préfigurer une autre, future⁶. Les dernières analyses livrées dans notre travail visent à rendre compte de la manière dont le discours du sacré parvient à se manifester au-delà de la thématique religieuse. En réalité, l'image photographique peut « tenir un discours » sur le sacré non seulement par la voie négative (c'est-à-dire par la désacralisation de la thématique

6. A propos de la modulation de la présence et de l'énonciation, Fontanille (1999a) distingue entre assertion et assumption : « L'assertion, c'est l'acte d'énonciation par lequel le contenu d'un énoncé advient à la présence, par lequel il est identifié comme étant dans le champ de présence du discours. [Différemment...] l'assumption est auto-référentielle : pour s'engager dans l'assertion, pour prendre la responsabilité de l'énoncé, pour s'approprier la présence ainsi décrétée, l'instance de discours doit le rapporter à elle-même, à sa position de référence... Cet acte d'assumption est, de fait, l'acte par lequel l'instance de discours fait connaître ici sa position par rapport à ce qui advient dans son champ » (p. 268-269). L'image se confesse à travers son niveau énonciatif : l'image a la possibilité de se déclarer elle-même comme véritable, erronée, fautive, infidèle ; elle peut assumer de manière contrastive ce qu'elle affirme sur le plan dénotatif : elle est enfin une confession épistémique à côté du représenté.

religieuse et la citation/profanation de l'iconographie picturale), mais aussi en mettant en scène une sacralisation du prosaïque (l'œuvre du photographe américain Duane Michals en est un exemple). De la même manière que la littérature produit une mythification de l'homme quelconque (Joyce), l'épiphanie du sacré peut se donner également à voir en photographie à travers l'enregistrement d'une *instance quelconque* qui, en se figeant, se transforme en *l'instance décisive*. Le sacré n'est pas une dimension fermée du point de vue esthétique, mais advient sur le mode épiphanique : en ce sens, rien n'oppose l'*hic et nunc* de la photo et l'occurrence typique du sacré, qui dans ces cas se trouve amplifiée par la sémantique de l'*avènement*.

Donc, si l'effet de sens des *tableaux vivants* qui miment des postures des scènes de la Passion dans certaines séries photographiques est d'opérer une désacralisation radicale des valeurs de la tradition religieuse, d'autres corpus mettent en scène la sacralisation du prosaïque à travers la mythification de l'homme quelconque ou de l'instant quelconque, mais *décisif*, sur le cours de la vie quotidienne. Dans ces derniers cas, rien ne s'oppose donc entre la capture photographique de l'*hic et nunc* et l'occurrence typique du sacré, son irruption épiphanique qui échappe aux connexions causales naturelles et dont l'avènement marque un changement complet de l'état des choses.

Le discours sacré ne se confond donc pas du tout avec le discours mystico-religieux ; il revendique plutôt une autonomie par rapport à la thématique religieuse et constitue au final une configuration *écologique de l'inviolable*. En effet, certains corpus à thématique non religieuse mettent en jeu des problématiques éthiques majeures, telles le projet de vie, l'intégrité de notre identité d'êtres humains, la dignité et toutes les expériences fondamentales de notre vie : la maladie, la mort, la transcendance et le fondement ultime des valeurs. Si la série d'images du photographe américain Joel-Peter Witkin aborde la question de l'auto-conscience et de l'innocence, en montrant comment les valeurs de notre existence ne sont pas négociables, celle d'Allan Sekula met en jeu la violation de l'intégrité identitaire de l'homme contemporain. Les séries de Duane Michals interrogent directement la source de nos valeurs, leur prix, leur fondement.

Nous ne considérons donc pas le domaine du *sacré* comme un champ axiologique prédéterminé, mais comme le terrain d'une permanente mise en

œuvre et renégociation de valences de valeurs, qui s'exerce et trouve témoignage dans la production textuelle.

2) La réflexion sur la propriété de la photographie à signifier ce qui « ne se donne pas ici et maintenant » – l'ailleurs, le lointain, l'invisible, les horizons futurs, le destin –, a toujours représenté un défi théorique pour la sémiotique structurale et générative. Si les théories sémiotiques d'inspiration peircienne (Dubois 1983 ; Krauss 1990), mais aussi celles de Benjamin (1931 ; 1938) et d'autres théoriciens de la culture, ont exclusivement postulé la valeur certificative de l'image photographique, la théorie constructiviste de Floch (1986) peut rendre compte des effets de sens produits par ce qui *n'est pas* purement restitué et représenté, mais qui se trouve plutôt *signifié* par des dispositifs plastiques et figuraux spécifiques. La puissance descriptive de la théorie sémiotique de tradition greimassienne montre comment l'empreinte photographique peut *signifier* ce qu'il est impossible de « capturer » directement. La reconnaissance de la dimension plastique permet une pratique de l'image photographique non seulement comme empreinte et document du réel, mais aussi comme construction et préfiguration de mondes fictifs, comme figuration sans référence directe. L'option de la lecture plastique présente une grande valeur heuristique dans le cas de la photographie, puisqu'elle nous permet de tenir à distance la conception de la photographie comme miroir du réel et montre comment l'image parvient à produire un effet de sens qui dépend des formes de l'empreinte et pas seulement de l'empreinte elle-même qui l'a produite.

La prise en compte de différents corpus photographiques, comme par exemple les reprises d'iconographies de saints de la tradition biblique, démontre que la désacralisation de la tradition picturale par la production photographique contemporaine n'est pas seulement due au lien entretenu par le médium photographique avec *l'hic et nunc*, mais dépend plutôt des différentes esthétiques textuelles, et des statuts que les corpus occupent par le biais des différentes pratiques sociales de réception. Ce n'est pas seulement le changement de médium (de la peinture à la photographie), mais c'est aussi, au sein de la production photographique, les différents statuts (artistique, documentaire, publicitaire, etc.), qui ont le pouvoir de transformer l'usage des genres cristallisés en peinture, les parcours textuels

potentiellement pertinents⁷ et l'efficace du discours sacré : toute image tire son sens non seulement de la morphologie textuelle, mais aussi de son statut d'objet fondamentalement culturel se construisant en passant à travers divers statuts.

La théorisation de Floch (ib.) constitue un point de départ incontournable, non seulement pour les prises de position épistémologiques de caractère constructiviste, mais aussi parce que Floch problématise la question sociosémiotique de la diversité des valorisations des textes et ouvre la voie à l'analyse de la textualité photographique en adoptant une perspective sur les pratiques d'interprétation et de réception – dans son cas comme dans le nôtre, essentiellement artistiques. Le discours sacré en photographie est étroitement lié aux statuts et aux pratiques de la photographie stabilisés dans le temps, davantage qu'aux possibilités ou impossibilités intrinsèques du médium ; notre analyse des formes textuelles en diachronie permet de circonscrire les questions de l'intertextualité et de la traduction intersémiotique à l'intérieur d'une sémiotique des cultures : dans beaucoup de cas, les photographies que nous étudions se présentent comme des images critiques et herméneutiques de peintures et de pratiques qui y sont liées.

Quand une image photographique met en scène une iconographie qui évoque la peinture religieuse, elle est interprétée comme plus ou moins « fiable » selon son statut textuel : si elle circule à partir d'un statut publicitaire, elle a beaucoup de chances de se voir interprétée comme une reprise ironique et désacralisante de croyances passées. Le cas d'une photographie à statut documentaire n'est pas très différent. Quand une photo utilisée par les journaux fait allusion à, ou cite, des iconographies de la tradition picturale du passé (l'iconographie de la piété dans le cas de la

7. La pratique de réception à travers laquelle une image prend sens, engage l'analyste à rendre pertinents certains parcours textuels plutôt que d'autres. L'analyste doit à chaque fois éclairer quelles sont les frontières de la sémantisation des textes, à savoir les éléments qui sont à convoquer comme pertinents en vue de la construction du sens textuel. Il faut convoquer ces éléments pertinents tant qu'on considère qu'ils expliquent la réception demandée par le texte lui-même (les « contraintes textuelles » greimassiennes), mais aussi par les régimes de réception légitimés par le domaine d'afférence et idéalement pratiqués. Il nous paraît donc raisonnable d'affirmer que l'analyse peut être modulée par le genre et le statut du texte (voir à ce propos Basso 2003a).

tragédie du tsunami de décembre 2004, par exemple), elle est destinée à être lue comme une photographie « préparée », une photographie « de studio », paradoxalement inauthentique. Cette impression d'inauthenticité est due précisément au fait qu'une photographie « préparée » exhibe sa valeur testimoniale de manière affectée, en niant ainsi l'effet d'immédiateté qui caractérise à la fois le photojournalisme et la dimension épiphanique du sacré (Beyaert-Geslin 2006). La photographie artistique, au contraire de celles documentaire et publicitaire, a plus de chances d'être « prise au sérieux », justement en déclarant être « politiquement désintéressée ».

Une petite précision, pour terminer. Dans notre travail, nous tenterons de faire interagir la réflexion théorique et la pratique d'analyse, en maintenant un dialogue constant entre les choix épistémologiques, théoriques, méthodologiques et le plan des analyses textuelles : les prises de position théoriques sur la photographie et sur le sacré sont expliquées, formulées et reformulées selon les exigences qui émergent localement des analyses elles-mêmes.

Remerciements

J'ai très à cœur de remercier mon très cher ami François Provenzano, brillant chercheur qui a gentiment consacré beaucoup de son temps et de soin à la traduction de cet ouvrage – et qui m'a permis d'améliorer la version italienne –, et Jean-Jacques Boutaud qui a eu confiance en ce travail et me fait l'honneur d'accueillir cet ouvrage dans sa collection. Je tiens également à remercier Jean-Marie Klinkenberg avec qui j'ai pu passer des années au sein de son équipe à l'Université de Liège, qui ont été littéralement fondamentales pour mon épanouissement intellectuel et ma carrière.

Un grand merci à Sémir Badir, pour les vives discussions sémiotiques qu'on a eu pendant ces années à Liège et pour l'amitié qu'il m'a toujours accordée. Je souhaite également remercier ma très chère amie Anne Beyaert-Geslin, ma plus délicieuse complice et fidèle compagne de route en sémiotique visuelle, ainsi que Jean-François Bordron, Odile Le Guern et Eléni Mitropoulou pour le dialogue cultivé en ces dernières années. Je tiens à remercier aussi certains amis sémioticiens qui ont lu et discuté la version italienne de cet ouvrage et qui m'ont donné des conseils pour l'améliorer ou pour poursuivre ma réflexion de manière plus générale : Gianfranco

Marrone, Elisabetta Gigante, Gian Maria Tore, Andrea Catellani, Herman Parret, Isabella Pezzini, Giovanni Fiorentino, Nathalie Røelens, Sabina Crippa, ainsi que Isabelle Halleux de l'Université de Liège qui a eu confiance en ce projet de traduction.

La réflexion sur le sacré a pu bénéficier aussi du soutien de la part de Jacques Fontanille et de Paolo Fabbri qui, avec les discussions et les conseils qu'ils m'ont toujours prodigués, m'ont permis de former et stabiliser ma compétence en sémiotique. Enfin j'aimerais remercier Pierluigi Basso, qui m'a toujours soutenue et donné la force d'entreprendre mon aventure scientifique et universitaire. C'est sa passion, sa tenue de route et ses projets qui donnent un horizon à mon chemin.

Bruxelles, le 20 mai 2009

PREMIÈRE PARTIE

Les différentes croyances
à l'égard de la photographie

CHAPITRE 1

L'intraitable photographique et l'intraitabilité du sacré

1.1. Sur l'aura et sur le *punctum*

Notre travail vise, dans cette première partie, à problématiser la question de la sacralisation de l'objet-photographie et, dans la seconde, à décrire la textualisation de l'expérience sacrée. Dans cette première partie, nous interrogerons pour commencer la théorie de Barthes dans *La chambre claire* et celle sur l'aura de Benjamin (1931 ; 1938), qui non seulement aborde la question de la sacralisation de l'objet, mais propose aussi d'importantes pistes pour étudier l'iconographie du sacré dans la tradition photographique.

Il nous faut avant tout rappeler que la littérature mystique, religieuse, philosophique et sociologique a stabilisé la description de la dimension sacrée comme dimension se rapportant à une expérience indicible, indescriptible, à un événement qu'on ne peut exprimer ni traiter. C'est ainsi que notre tâche sera au contraire d'étudier la dimension sacrée en tant que processus narratif, textualisation et mise en discours de la transcendance. Si la mise en texte picturale et littéraire de l'expérience transcendante a bien été étudiée, ce n'est guère le cas de la relation entre la photographie et le discours sacré. On a toujours considéré l'expérience du sacré comme étant liée à un « moment » d'extrême intensité expérientielle, intraitable et indicible. De la même manière, une certaine littérature sur la photographie, qui procède essentiellement de Barthes, a cherché à associer à l'image

photographique la capacité intrinsèque de révéler à l'observateur une Vérité définitive, « indéveloppable ». Il nous semble donc nécessaire de montrer avant tout comment cet « intraitable photographique », qui pour Barthes coïncide avec l'expérience « indéveloppable » du *punctum* et qui en vient à s'assimiler à l'expérience du sacré, *n'est pas une caractéristique a priori de la Photographie, mais peut être mis en discours dans les textes photographiques*. En somme, si Barthes a sacralisé la photographie en général, nous chercherons quant à nous à analyser plutôt le discours sacré dans la photographie contemporaine. L'« indéveloppable » n'est pas une caractéristique *a priori* de tous les textes photographiques, mais plutôt une expérience qui peut être textualisée *aussi* sur la plaque photographique. La photo *n'est pas* l'indéveloppable, mais *peut mettre en scène* l'indéveloppable, l'incommunicable de l'expérience. Il est donc nécessaire de décrire et d'explicitier « l'inexplicitable » du discours photographique sur le sacré, ce règne de l'incommunicable et du « silencieux », champ d'expérience que, pour reprendre un titre célèbre de Bateson et Bateson (1987), même les anges craignent de fouler.

Barthes n'est pas le seul à avoir théorisé l'intraitable de la photographie – l'image se voit tellement aimée et désirée qu'elle en devient non communicable, non échangeable, intouchable, inviolable, sacrée. Benjamin, dans sa réflexion sur l'image (1931 ; 1938) a, lui aussi, rendu pertinente la valeur *cultuelle* de la photographie, bien qu'il s'emploie à la nier. Pour le théoricien allemand, la mise en contraste entre l'art pictural (autographique) et la reproductibilité de la photographie (art allographique par excellence, pour parler comme Goodman)¹ montre en quoi la reproductibilité est emblématique d'une vaste opération culturelle vouée à la désacralisation de l'art pictural et de tous les arts traditionnels à caractère manuel. Chez Benjamin, on ne peut en réalité parler d'aura, et donc de valeur sacrée et cultuelle, qu'en relation avec l'objet original, qu'il soit pictural ou daguerréotypé : il serait donc impossible de concevoir une aura de la photographie, puisque celle-ci est considérée comme l'art de la reproduction par excellence.

Parmi les diverses caractérisations de l'aura proposées par Benjamin, nous retiendrons surtout celle qui la décrit comme quelque chose de non

1. Voir Goodman (1968).

réitérable, quelque chose qui s'autogénère et qu'il est impossible de « fabriquer » par le biais de manipulations et de techniques. Tout comme l'expérience esthétique chez Greimas (1987), la présence de l'aura sacrale ne peut être « provoquée », ni répétée, ni reproduite par le moteur de notre volonté. Nous avons ainsi choisi de nous interroger sur le lien entre le discours sacré et la photographie précisément pour son aspect à première vue paradoxal : la plaque photographique qui capture tout apparaît comme l'antithèse de tout ce qui se définit comme incommunicable et inviolable. Comment peut-on associer la pratique photographique, instrument *construit* pour exprimer, dire, communiquer, reproduire avec la manifestation de l'événement *fortuit*, imprévisible, non réitérable ?

La distinction entre unicité et reproductibilité, proposée par Benjamin, est donc pertinente dans le domaine du sacré, et pas seulement dans le discours de la production photographique : dans les territoires du sacré, l'événement est *unique* et *non reproductible*, ainsi que l'original d'une œuvre ou d'un objet sacral, chargé d'aura, témoignant d'un temps et d'un geste non réitérables (pensons au saint suaire de Turin)². En raison des « infinis » tirages qu'elle peut faire dériver d'un négatif, la photographie semble ontologiquement incapable d'assumer la moindre signification culturelle et sacrale. Nous pensons cependant, au contraire de Benjamin, que la reproductibilité du négatif n'interdit pas à une photo précise de posséder une aura : si nous reconnaissons l'image photographique non seulement comme textualité mais aussi comme objet, il apparaît que la distinction entre le faux et l'original, qui selon Goodman (1968) caractérise l'art autographique, est pertinente autant pour la pratique photographique que pour la pratique picturale. De la même manière que la main du peintre, à travers la *gestualité* sensori-motrice, *autographie* la toile, le geste du déclencheur *authentifie* une vision photographique, bien que la procédure productive apparaisse d'emblée entièrement mécanique. En premier lieu, le regard du photographe et sa prise de position corporelle dans l'espace phénoménologique peuvent être considérés comme des stratégies d'authentification de son *faire* sensori-moteur ; en deuxième lieu, les techniques et le nombre limité de tirages d'un même négatif relèvent de choix autographiques. En effet, parmi l'ensemble infini des copies qui peuvent être tirées de chaque négatif, seules les copies retenues par l'artiste sont originales : son choix les authentifie, les légitime à

2. Nous nous permettons à ce sujet de renvoyer le lecteur à Dondero (2008a).

s'élever au statut de tirages originaux, et donc *uniques*, de tel négatif (voir Dondero 2006b). Si pour Benjamin l'aura avait quelque chose à voir avec une réception magico-religieuse, c'est-à-dire culturelle, de la peinture, ce même type de réception peut donc se vérifier également dans le cas de l'image photographique : c'est ce que montre très bien le Barthes de *La chambre claire*, pour qui la photo de la mère, *cette photo-là*, cartonnée et usée, est à ce point *unique* qu'elle en devient « impubliable », non reproductible, sacrée. La photo de la mère de Barthes est considérée davantage comme un objet que comme un texte : un objet cartonné, de couleur sépia pâli et vieilli, un type de papier introuvable aujourd'hui... Si la patine rend sensible l'écoulement du temps sur l'objet, en plus de l'*origine* de ce même objet, alors une photographie cartonnée, jaunie et témoignant de l'écoulement du temps, peut être sémantisée en tant qu'exemplaire unique et original et assumer une valence d'aura.

Enfin, dans le parcours qui conduit du *punctum* jusqu'à l'indéveloppable de l'expérience réceptive de la photographie, sans doute peut-on même déceler dans la théorie barthésienne une prise de position iconoclaste : la photo non montrée de la mère au Jardin d'Hiver est une photo non communicable, non partageable, non reproductible, « indicible ». La photo est ici considérée presque à la mesure d'un objet-relique, comme c'est le cas dans les pratiques artistiques sacralisantes du *ready-made* contemporain.

1.2. La Photographie et les photographies

Le passage en revue de certaines théories sur l'image photographique qui ont marqué l'histoire critique et théorique sur cet objet, comme celles de Benjamin et de Barthes, se justifie, non pas par un objectif historico-philologique, mais par le souhait de montrer comment certains aspects de ces théories peuvent amener la recherche sémiotique actuelle à réfléchir sur son impensé et comment, à l'inverse, la sémiotique et sa théorisation du sens comme parcours ont pu apporter des réponses plus ou moins décisives et explicites aux problèmes posés par ces théories de la photographie. Dans cette perspective, nous confronterons la théorie barthésienne du « *ça a été* » (qui peut déboucher, comme nous le verrons, sur celle du *ready-made*), avec la théorie qui sans doute s'y oppose le plus, celle textualiste greimassienne ; dans un second temps, nous examinerons la théorie de Benjamin (1931 ; 1938) à la lumière des réflexions de Goodman (1968). En outre, il nous

faudra convoquer des théories sémiotiques, aussi bien de tradition peircienne que de tradition greimassienne, lorsque celles-ci imposeront leurs problèmes ou leurs solutions à notre propre parcours. La théorie greimassienne du sens comme parcours et transformation de valeurs et de valences s'oppose explicitement à la théorie barthésienne du *punctum*. Selon Barthes, dans le régime du *punctum*, le sens *se donne*, il ne se parcourt pas : le sens est donné par révélation, épiphanie, événement aveuglant, comme c'est le cas avec la photo de sa mère au Jardin d'Hiver. Au contraire, pour Greimas (1987), même l'avènement épiphanique peut être décrit comme une succession d'étapes, selon une rythmique précise. Tandis qu'on trouve chez Greimas une syntaxe de l'apparition du sacré et/ou de l'esthétique, Barthes met en jeu dans *La chambre claire* une conception mystique du sens, qui se donne par de soudaines révélations. Dans la phénoménologie photographique de Barthes, en fait, le sens est fourni par illuminations, tandis que chez Greimas il s'obtient par le biais de transformations de valeurs. La théorie de Barthes est une théorie phénoménologique de l'interprétation singulière et non réitérable, qui tend paradoxalement à se généraliser à toute photographie « affective » ; au contraire, la théorie sémiotique de tradition greimassienne, en particulier celle de Floch (1986), peut être ramenée à une théorie du discours qui tente d'explicitier les parcours possibles d'interprétation du texte à partir de ses contraintes énonciatives. L'objectif de l'analyse greimassienne est en fait d'atteindre une description des parcours sémantiques (et perceptifs) activés par les textes singuliers, autrement dit de construire une *validité des descriptions négociable au niveau intersubjectif* pour objectiver « une trajectoire, définie *a minima*, des processus de sémantisation *activables* par le récepteur » (Basso 2003a, p. 24-25, nous traduisons et soulignons) et rendre opératoire « un cadre descriptif négociable comme arrière-fond intersubjectif tendu à la *commensurabilité* de nos diverses interprétations » (ib., nous traduisons et soulignons). Tandis que Barthes, de même que Benjamin et Dubois (1983), est parti à la recherche d'une *essence* de la Photographie³ étudiée en tant qu'objet – et non en tant que texte – à partir de

3. La réflexion généralisante sur le médium photographique a permis à un certain nombre de théoriciens de ne parler des images photographiques qu'en tant qu'occurrences du type médiatique, laissant de côté l'analyse textuelle des occurrences photographiques ainsi que les pratiques de réception et les statuts de ces images. Cette approche a mené au point que nous considérons comme extrême dans

sa genèse, la sémiotique greimassienne choisit au contraire d'étudier les *particularités* de chaque texte singulier et les parcours interprétatifs que celui-ci met en place. Comme nous le verrons plus loin en détail, Floch (1986) choisit la textualité comme unité pertinente pour l'analyse, ce qui lui permet d'éliminer tout aspect ontologique du discours sur l'image photographique et de se distinguer d'une classification « par médium » et « par essence ». Les théories de Benjamin et de Barthes nous confrontent quant à elles au paradoxe suivant : à mesure que ces deux auteurs tentent de décrire les qualités essentielles et les propriétés spécifiques de la photographie, ils en perdent de vue la phénoménologie et les pratiques d'occurrence. La recherche de l'essence de la photo les conduit tous deux à réfléchir au final sur tout *autre chose* que la photographie :

[Pour Barthes] la photographie change de statut et devient un objet *théorique*, autrement dit une sorte de grille ou de filtre au moyen duquel on peut organiser les données d'un autre champ qui se trouve par rapport à lui en position seconde. La photographie est le centre à partir duquel on peut explorer ce champ, mais du fait de cette position centrale, la photographie devient, en quelque sorte, une tache aveugle. Rien à dire, du moins pas sur la photographie (Krauss 1990, p. 12-13).

Pour Krauss, la photographie est donc un objet théorique, autrement dit une sorte d'instrument grâce auquel on peut classer les données d'un *autre* champ qui se trouve, par rapport à celle-ci, en position seconde : beaucoup de travaux sur la photographie ne sont que des prétextes pour discuter de thématiques générales, comme par exemple la société industrielle (Benjamin), l'art contemporain en général (Krauss), soi-même (Barthes), etc.⁴ Même dans la théorie de Krauss, la photographie, c'est-à-dire *le photographique*, devient quand même une « tache aveugle » : « Rien à dire, au moins rien sur la

la réflexion sur la photographie : l'affirmation qu'elle fonctionne comme *ready-made*, voire comme un « morceau de réel ».

4. Marrone (1994) est du même avis lorsqu'il affirme que dans *La chambre claire* Barthes recherche un « *au-delà* de l'image », et que l'image photographique lui est *utile* pour parler de lui-même et de la mort : « L'objet principal de la recherche de *La chambre claire* a évolué : ce n'est plus la photographie, comme on pourrait apparemment continuer à penser, mais quelque chose qu'il n'est possible de traiter que par le biais de la photographie : de façon quasi heideggerienne, la mort (Marrone 1994, p. 210, nous traduisons).

photographie » (ib., nous soulignons). Le choix du photographique comme clé de lecture de l'art contemporain vise à pointer un changement d'ère dans l'histoire de la culture visuelle. En effet, chez Krauss, l'indicialité photographique devient un modèle culturel et artistique à opposer à la philosophie de l'iconicité et de la métaphoricité qui caractérise la tradition artistique précédente (c'est-à-dire celle avant Duchamp, qui inaugurerait l'art de la métonymie)⁵. De même, chez Benjamin, la reproductibilité photographique se trouve généralisée comme l'un des modèles culturels de la décadence de la modernité ; et chez Barthes le *punctum* devient un paramètre pour la connaissance de soi-même, de son corps, de son désir. Le risque de ces approches est de prendre la pratique de la photographie comme point de départ pour ensuite la dépasser sans l'avoir analysée, la traiter comme une tache aveugle pour finalement l'utiliser uniquement comme un moyen de réflexion générique.

1.3. Sur le *punctum* ou sur l'« indéveloppable » photographique

La théorie de Barthes (1980) prend en considération deux pratiques d'énonciation des photographies : tandis que le *studium* réfère à des photographies qui ont été « choisies, évaluées, appréciées, réunies dans des albums, et qui avaient de la sorte passé le filtre de la culture » (p. 34), le régime du *punctum* réfère quant à lui à la photographie singulière en tant qu'*aventure* du sujet, en tant qu'*animation* (p. 39). D'un côté, une pratique photographique comprise comme un exercice instruit, comme une étendue homogène de la perception sensorielle, sans seuils ni ruptures ; de l'autre, la photographie en tant que blessure provoquée sur l'observateur, qui rompt la symétrie de cette *étendue* culturelle indifférente à l'affection. Ces deux

5. Voir à ce propos Basso Fossali, Dondero 2006 : « Que Duchamp se soit fortement intéressé aux calques et aux traces est un fait notoire ; qu'il soit possible de traverser sa poétique pour en tirer un propos théorique général sur la spécificité photographique et sur son impact dans l'histoire de l'art est par contre une question bien plus difficile à trancher. La finesse interprétative de Krauss par rapport à l'œuvre de Duchamp et à la présence massive de l'indicialité dans son œuvre est certes appréciable, mais sa tentation de relever des sauts paradigmatiques dans l'histoire des arts est une maladie typique du chercheur, qui doit affirmer des discontinuités révélatrices plutôt que de se fatiguer à caractériser des relations, en sachant bien que la tâche est sans fin » (p. 199, nous traduisons).

façons d'observer une photographie touchent à la temporalité de notre couplage avec l'image⁶ : le *studium* renvoie à une lecture lente et indifférente, le *punctum* relève quant à lui d'une ponctualité par laquelle l'image s'impose au spectateur et le traverse. Si le *studium* concerne « l'extension d'un champ » (p. 47) qui provoque un « affect moyen » (p. 48) et se caractérise ainsi par son extension (culturelle, sociale, collective, etc.), le *punctum* s'en distingue par son intensité, par son surgissement perceptif et affectif. Dans le cas de l'interprétation selon le régime du *studium*, notre sensibilité n'est pas atteinte, car la photographie s'épuise en tant qu'instrument d'information ; le *punctum* est au contraire quelque chose qui perturbe les pratiques réceptives usuelles, qui met en déroute la lecture socialisée et institutionnalisée de la photographie, ses usages interprétatifs et les pratiques d'utilisation les plus établies et reconnues : en bref, le *punctum* désolidarise la photographie de la réception réglée et collective. A la différence du *studium* qui trouve la pertinence des images dans leur statut de documents qui nous aident à *en savoir plus*, dans le cas du *punctum* la photographie *ne sert à rien*, elle est gratuite, désintéressée, elle ne nous informe sur rien. Le *punctum* est quelque chose qui aiguillonne et « fait vivre » le spectateur d'une nouvelle vie : « une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de *l'indicible* qui veut se dire » (Barthes 1980, p. 37, nous soulignons). Dans sa théorisation de la photo, Barthes se laisse guider par cet « indicible », par la « conscience du [propre] trouble », par un « événement » corporel qui survient à l'endroit d'une compétence « encore à construire » : toutes les images décrites par Barthes sont en réalité « déterminées » par *son* expérience sensible. Barthes s'emploie de cette manière à construire « une science nouvelle par objet » (p. 21), une science qui procéderait des réactions que les différentes images provoquent chez lui (« je tenterais de formuler, à partir de quelques *mouvements personnels*, le trait fondamental, *l'universel* sans lequel il n'y aurait pas de Photographie », p. 22, nous soulignons), pour arriver finalement à formuler une théorie de la Photographie qui s'apparente à une « ontologie affective ».

C'est ici la perspective phénoménologique qui prévaut dans le point de vue de Barthes, plutôt que la perspective sémiotique – qui, quant à elle, théorise l'efficace de l'image photographique à partir de sa configuration

6. La relation sémiotique entre *studium*, *punctum* et temporalité a été étudiée avec attention par Shaïri et Fontanille (2001).

énonciative. Comme l'affirme Marrone, pour Barthes : « il s'agit d'analyser – davantage que les structures internes à l'image – la série de réactions émotives que le sujet éprouve face à elle » (Marrone 1994, p. 200, nous traduisons). Chez Barthes, ce n'est pas la configuration énonciative qui détermine le régime de réception de l'image⁷, comme c'est le cas dans la théorie greimassienne ; c'est plutôt l'état d'humeur du sujet « à un moment donné » de son expérience existentielle.

Dans le régime expérientiel du *punctum*, les images agissent sur nous comme des corps qui nous nous attirent et nous transforment : « je sentais, par la force de mes investissements, leur désordre, leur hasard, leur énigme, que la Photographie est un art peu sûr, tout comme le serait [...] une science des corps désirables ou haïssables » (p. 36). En effet, la corporéité, de la même manière que la Photographie, est pour Barthes un « tout intraitable », non modulable, un tout insondable, quelque chose qui advient au-delà de nous, qui transcende notre volonté et notre conscience.

Barthes fait ainsi de sa théorie une herméneutique, si nous entendons par là une théorie du *particulier*, à partir de laquelle il n'est pas possible de reconstituer une procédure, puisque chaque interprétation doit être considérée comme *unique et non reproductible*. La photo se trouve en effet définie comme une *aventure*, quelque chose qui nous permet de nous aventurer en son sein, et par là en nous-mêmes. C'est donc de notre rencontre avec la photographie que procède l'aventure⁸ : nous la regardons,

7. « On ne trouve, par exemple, ni photomontages, ni travail direct sur le négatif, ni photos abstraites, expérimentales, fantastiques, fantaisistes, ni truquage, ni manipulation. Toutes ces procédures sont dédaignées comme sont gommées toutes les marques qui signalent la prise de vue. La photographie est postulée enregistrement, dépôt du réel, une déposition. *Une trace sans discours.* » (Grojnowski 2002, p. 305, nous soulignons).

8. Chez Barthes, c'est la prise de position du sujet qui détermine le type de régime de réception de l'image – et non le type de textualité qui déterminerait la relation énonciative. Nous ne devons pas pour autant oublier que cette prise de position du sujet doit au moins trouver quelque prise dans le texte. Le *punctum* est bien décrit également à partir d'une perspective textuelle et se configure comme un événement ponctuel produit à partir des « points sensibles » à l'intérieur de l'image, points tranchants pour lesquels il n'existe ni prédiction ni mesure possible : mais quelle est la limite entre le *punctum* en tant que « co-présence » textualisée et le *punctum* en

et elle accède à la présence ; elle nous regarde, et nous nous constituons en tant que corps. Par une réciprocité instantanée, il se passe que « telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime » (p. 39). En ce sens, pour Barthes, l'*irréductible* de la Photographie réside précisément dans ce pouvoir émotif, pathémique, affectif : la photo n'est pas un simple document de quelque chose qui *a été*, mais le témoin attentif de chacune de nos réactions affectives à ce « *ça a été* » : Barthes cherche à comprendre comment, face à toute photographie, ce qui *a été* dans le passé peut se rendre *maintenant* présent avec une telle force.

Bien que Barthes déclare au début de son essai que la photographie ne donne à voir rien d'autre qu'elle-même, il nous semble au contraire que, pour Barthes, la photo donne à voir celui qui la regarde ; et ce qui est nommé l'intraitable n'est rien d'autre, pour Barthes, que le mystère du désir, de la subjectivité et de l'affectivité. La perspective phénoménologique conduit bien Barthes à « discuter, au cas par cas, de la photo singulière face au sujet singulier » (Marrone 1994, p. 201, nous traduisons) : au fil de l'essai barthésien, l'extrême « personnalisation » de l'image photographique, sa propriété d'être et de « rendre sauvages », devient le noème de l'image. Dans une interview de février 1980, Barthes va jusqu'à affirmer que :

Je crois qu'à l'inverse de la peinture, le devenir idéal de la photographie, c'est la photographie privée, c'est-à-dire une photographie qui prend en charge une relation d'amour avec quelqu'un. Qui n'a toute sa force que s'il y a eu un lien d'amour, même virtuel, avec la personne représentée. Cela se joue autour de l'amour et de la mort (Barthes 1995, p. 935-936).

Ce n'est donc pas le réel passé (« *ça a été* ») – autrement dit le fait que quelque chose ait été *réellement* dans tel lieu, dans un temps *passé* – qui définit la photographie : pour Barthes, le noème de la Photographie c'est l'*expérience* que permet la photographie, le regard qu'elle accorde à l'intraitabilité de la subjectivité, indéveloppable, qui n'autorise pas l'analyse, qui ne peut être approfondie, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, et qui *insiste* sur elle-même.

tant que potentialité sensible de l'observateur ? Le *punctum* occupe pour Barthes une position ambiguë : « c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* » (1980, p. 89).

Au contraire de Barthes, nous nous proposons, également dans la seconde partie de notre travail, de parvenir à « traiter l'intraitable », c'est-à-dire de décrire l'effet de présence d'une image, en partant de l'hypothèse que la présence est déclinable, modulable, analysable.

1.3.1. *Barthes et l'iconoclasme : la sacralisation de la Photographie*

Contrairement à ce qu'affirme Benjamin (1938) à propos de la décadence de l'aura causée par la reproductibilité technique, l'empreinte photographique est pour Barthes (1980) hyperauratique. S'opposant aux théories du philosophe allemand, qui pense que la genèse mécanique soustrait de l'aura au fonctionnement de la photographie, Barthes confère à la photographie le même pouvoir que le saint suaire, par le contact *direct* et *originnaire* avec le modèle. Si la photographie atteste sans équivoque que quelque chose a existé, c'est grâce à l'intensité de la pratique réceptive, qui accroît la valeur de la trace : « sous l'effet d'une expérience nouvelle, celle de l'intensité, j'avais induit de la vérité de l'image, la réalité de son origine » (p. 121). Ce n'est pas la photographie comprise comme indice du réel qui produit l'intensité de la lecture, mais bien l'intensité affective de la lecture qui fait de la photographie un témoignage précieux de la personne qui s'est vraiment trouvée là à un moment donné du passé. C'est pourquoi on ne peut adopter comme noème de la Photographie la relation de la plaque photographique avec le référent, puisque, comme l'affirme Barthes, cette relation ne devient pertinente et significative que dans des cas bien précis : lorsque le lien avec le sujet photographié est de nature affective. C'est l'intensité – et pas seulement la relation indicielle, qu'on trouve également dans le cas du *studium* – qui crée la coprésence :

Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié (p. 126-127).

Bien qu'elles soient des empreintes du point de vue de leur genèse, toutes les photographies ne possèdent pas le pouvoir de témoigner d'une présence : Barthes le démontre en prenant comme exemple de sa théorie la photo de sa mère petite fille au Jardin d'Hiver, qu'il ne nous montre pas puisque, à nos yeux d'observateurs « étrangers », « elle ne serait rien d'autre qu'une photo

indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque" » (p. 115). Toutes les photographies n'ont pas la propriété de susciter en nous une blessure : cela n'advient que pour les photos qui rendent présente l'essence de la personne aimée et perdue⁹. Ces photos nous font passer de la perspective du « *ça a été* » à celle du *punctum* (« ce qui me point »)¹⁰, de l'effet de vérité à l'effet de vie qui nous touche *ici et maintenant* : il ne s'agit plus de reconnaître, mais de *retrouver*. L'image qui lui fait « faire tilt » et lui permet d'identifier le noème de la Photographie, c'est la photo de sa mère petite fille au Jardin d'Hiver, précisément : « la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne ressemble pas » (p. 160). En réalité, quand Barthes parle de portraits regardés à travers le filtre du *studium*, il apparente la pure *ressemblance* d'un visage davantage à l'*extension* d'une identité qu'à l'intensité d'une présence :

Au fond, une photo ressemble à *n'importe qui*, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, *chose dérisoire*, purement civile, pénale, même ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même » (Barthes 1980, p. 160, nous soulignons).

Au contraire de la ressemblance, qui est calculable et mesurable, « l'air d'un visage est indécomposable » (p. 167), et ne peut être quantifié. L'air est le « supplément intraitable de l'identité » (p. 168), trace de la non-séparation de la personne d'avec elle-même : le masque de la ressemblance tombe, pour laisser place à l'air comme reflet d'une valeur de vie. La photographie de la mère de Barthes renvoie à un symptôme électif de l'identité et crée un climat d'incertitude, de *pouvoir être* : l'air se trouve apparenté au règne du possible, plutôt qu'à celui du « *ça a été* ». L'acte de *retrouver* va bien au-delà de la

9. Sur la relation entre l'aura chez Benjamin (1931 ; 1938) et le pouvoir d'« émanation » de la photo de la mère de Barthes dans le Jardin d'Hiver voir Grojnowski (2002, p. 296) et Dondero (2005c).

10. Pour une analyse plus approfondie de la théorie photographique de Barthes et des différents rythmes de lecture impliqués par le *punctum* et le *studium*, voir Basso et Dondero 2006, paragraphe 1. Sur la relation entre haïku japonais et indéveloppable photographique, une question que Barthes examine dans ses cours au Collège de France entre 1976 et 1980 (voir Barthes 2003), nous nous permettons de renvoyer à Dondero 2006a et à Pezzini 2008.

documentation : pour Barthes, l'effet de vérité peut rester lié au *studium*, à la banalité de la photographie, à l'œil purement scientifique qui cherche, segmente et reconnaît ; au contraire, retrouver ne signifie pas se remémorer le passé, mais bien *être touchés* par une présence passée *dans l'ici et le maintenant*, authentifier cette présence. C'est pour cela que Barthes ne nous montre pas la photo de la mère au Jardin d'Hiver : pour accéder à la plénitude et à l'essence d'une image, il faut *que celle-ci disparaisse en tant que ressemblance*, qu'elle ne soit pas observée, mais seulement « ressentie ». D'une certaine façon, la magie produite par la photographie du Jardin d'Hiver est rendue par le fait que c'est la seule photo décrite qui ne peut être montrée : « c'est à son mutisme qu'elle doit son intensité » (Grojnowski 2002, p. 328). Cette photo se révélerait pour nous être une photo ressemblant à la mère de Barthes, et non la photo de la mère de Barthes « telle qu'en elle-même ». Barthes montre en fin de compte une inclination iconoclaste lorsqu'il affirme que, pour accéder à la vérité dont les images sont porteuses, il faut que celles-ci soient invisibles, non montrées. Il est évident dans ce passage que la photographie de la mère au Jardin d'Hiver devient la trace de quelque chose de transcendant ; et le transcendant est connaissable davantage par voie négative que par voie « affirmative » : si aucune forme ne peut le figurer, puisqu'il est par définition irréprésentable, il peut être suggéré par des similitudes « non ressemblantes ». Comme l'affirme Grojnowski, Barthes avec sa théorie de l'image photographique « revivifie un débat qui appartient à la tradition théologique, en le situant sur le terrain laïc de la théorie » (p. 332). La photo de la mère, « non ressemblante » à son modèle, est dotée d'une aura sacrale précisément parce que la vision nous en est interdite. En ce sens, on peut reconnaître dans ces affirmations barthésiennes les traces d'une sacralisation de la photographie dont on a parlé plus haut. « Sa » photographie est inviolée et inviolable ; n'oublions pas que l'objet se trouve sacralisé par la non-monstration et l'isolement : « Une *non-communication* d'un certain type est nécessaire au maintien du sacré » (Bateson, Bateson 1987, p. 113).

1.3.2. *Entre ready-made, textualité et pratiques réceptives*

La théorie de Barthes laisse pratiquement hors de l'analyse la configuration textuelle, considérée comme non pertinente dans la perspective d'une théorie de la subjectivité photographique. La textualité est presque réduite à rien par l'intensité du regard de l'observateur : Barthes annule la pertinence de la

photographie en tant que texte/texture, puisqu'il la considère comme quelque chose d'opaque, monolithique, impossible à moduler par le biais de l'analyse et de l'interprétation, « uniquement » capable d'aveugler le sujet émotionnel.

Si d'un côté la théorisation barthésienne a produit des interprétations mystiques de la subjectivité, d'un autre côté elle a conduit à ontologiser le référent, c'est-à-dire l'objet photographié, à partir de certaines déclarations selon lesquelles la volonté de la photographie s'accomplirait totalement dans l'ostentation de l'objet photographié : « quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : *ce n'est pas* elle qu'on voit » (Barthes 1980, p. 18, nous soulignons). On comprend facilement comment ces affirmations de Barthes ont autorisé d'une certaine façon des filiations théoriques, comme celle faisant de la photographie un *ready-made* (Krauss 1990). Barthes affirme que la *photographie est invisible parce que ce que nous voyons, ce n'est pas elle, mais ce qu'elle montre* : en ce sens, la photographie se trouverait dépourvue d'épaisseur énonciative. Aux antipodes d'une lecture historique, autant que d'une lecture sémiotique, de la textualité visuelle, Barthes considère la matière photographique comme une opacité *intraitable* et hallucinatoire du référent, qui résiste à la représentation et qui cesse même d'être une représentation pour devenir uniquement une ostentation d'elle-même¹¹.

Le chercheur italien Marra pense lui aussi que la photographie est pure monstration :

La photo est un signe qui fonctionne comme une portion de réalité qui, échappant à la sémosis, se donne à l'expérience de la même manière que tout le réel s'offre à l'intervention de notre réseau sensoriel (1990, p. 17, nous traduisons).

Selon cette acception, la photographie n'est pas pertinente en tant que textualité *particulière*, mais bien en tant que produit *général* d'une genèse mécanique qui reproduit l'existant. Ces théories de l'ostentation établissent

11. Chez Barthes, cette opacité s'explique par le recours au référent, qui ne peut précisément pas être maîtrisé par les règles de la représentation. Sur l'intraitabilité de la Photographie et du sujet, voir Damish 2001 ; pour une relecture sémiotique récente, voir Basso Fossali, Dondero 2006, en particulier p. 197-204.

que *toute* la production photographique fonctionne comme un *ready-made*, c'est-à-dire comme un objet « de chair et d'os » présent face au spectateur ; ce faisant, elles ne rendent pas compte du fait que l'acte de photographier ne permet jamais de faire deux fois la même photo, tandis que dans le *ready-made* les objets exposés sont identiques et n'ont dès lors aucun halo autographique¹².

Pour la sémiotique greimassienne, la conception d'une photographie comme un *ready-made* ne serait acceptable qu'en tant que seuil théorique, puisque la pure ostentation sans énonciation est une limite inatteignable en pratique. En réalité, comme le dirait Floch (1986), la définition de la photographie comme *ready-made* ne renvoie pas à une essence du médium photographique, comme le veulent ceux qui défendent cette conception, mais rend plutôt compte de *seulement une* parmi tant d'autres poétiques de l'image photographique¹³. Pour Floch, la perspective qui renvoie aux circonstances de l'acte et qui valorise la modalité de la genèse et de la technique n'est qu'*une* des conceptions possibles de la photographie, une *esthétique* qui correspond à la conception de la photo comme substitut du réel. Cette conception, qui occupe l'une des positions du carré sémiotique proposé par Floch dans *Les formes de l'empreinte*, est illustrée par l'exemple de l'esthétique *référentielle*, c'est-à-dire par ces textes dans lesquels l'instance d'énonciation tend à se rendre transparente et à ne laisser aucune trace d'elle-même. La photographie *référentielle* désigne ces photographies qui nient leur statut de photographies, leur construction énonciative. Aux côtés de la photographie *référentielle*, propre à témoigner, faire connaître et produire un effet d'illusion référentielle, Floch identifie trois autres esthétiques photographiques¹⁴. *La photographie oblique* mine les fondements épistémiques

12. Sur la théorie de la copie des indiscernables voir Danto (1986) et Basso (2002).

13. Floch critique la théorisation de Barthes d'une mythologie individuelle de la photographie : « une telle conception n'illustre en fait qu'un des modes d'investissement de la photographie comme objet de valeur [...]. Elle fait comprendre certaines pratiques de la photographie mais elle ne saurait être érigée en approche sinon scientifique du moins théorique, si l'on entend par là une approche qui puisse rendre compte de la diversité des pratiques et des idéologies de la photographie » (p. 14).

14. Floch (1986) identifie quatre praxis énonciatives qui ne sont bien évidemment pas *spécifiques* au discours photographique, mais à tous les discours, parce que la catégorie sémantique qui les articule est celle du rapport entre langage et réalité.

de l'acte de référence : photographie du paradoxe, elle privilégie le double sens, le « déplacement », le jeu figural et travaille contre l'évidence du sens donné. *La photographie mythique*, qui s'oppose à la *photographie référentielle*, joue sur l'articulation créatrice de sens à partir des phénomènes perçus : la photographie tient ici un discours *second*, en deçà et au-delà des éléments reconnaissables qui constituent la dimension figurative de l'énoncé. Enfin, *la photographie substantielle* vise à atteindre le degré zéro de l'écriture ; elle tend vers le réel et refuse toute projection du photographe.

Pour déconstruire l'ontologisation sémiotique de la photographie, et donc également sa conception en tant que *ready-made*, il faut rendre compte de la diversité des textes produite par différentes esthétiques ou usages énonciatifs, mais aussi par les genres et les pratiques desquels relèvent ces textualités. Pour briser l'ontologie unitaire de la photographie, Floch (ib.) montre en quoi la textualité photographique peut être considérée comme la construction et le résultat des pratiques de ses récepteurs. En ce sens, ce sont les pratiques qui, d'une fois à l'autre, construisent la textualité et orientent les parcours de sens possibles en son sein : *le sens n'est pas immanent au texte, mais à la pratique d'interprétation*. C'est cette pratique qui propose les limites du texte : celui-ci n'est jamais déjà donné une fois pour toutes. C'est l'interprétation qui conditionne la description, étant donné qu'il n'y a pas d'abord les objets, ou les textes, puis les évaluations sociales, de même qu'il n'y a pas d'objet qui soit délié des phénomènes perceptifs et interprétatifs et qui préexisterait à ces phénomènes. Les normes interprétatives sont ce qui permet la compréhension du texte, et la description sémiotique des textes résulte de la hiérarchisation et de la systématisation de ces conditions de la compréhension.

S'il est impossible de ramener tous les phénomènes relatifs au sens sous l'égide de la notion de texte, c'est essentiellement parce qu'on ne considère

Ainsi, on peut rendre compte de plusieurs esthétiques photographiques en rendant pertinentes les fonctions : l'opposition pertinente en l'occurrence est celle entre *fonction interprétative* du langage (le sens préexiste au langage, les discours cherchent à capter le sens des choses) et *fonction constructive* (les discours construisent le sens). De là dérivent les quatre esthétiques photographiques de Floch qui peuvent décrire plusieurs constructions textuelles.

pas le texte comme un objet artificiel, mais comme un « modèle d'explication » (Marrone 2001, p. XXII, nous traduisons) qui n'est pas exactement reconductible à celui de l'analyse des pratiques : « Non seulement les textes ne sont pas tous identiques, mais, en tant qu'entités construites, ils maintiennent toujours une part d'artificialité qui leur est propre et qui les oppose, par exemple, aux pratiques nécessaires pour les construire » (p. XXXIII, nous traduisons). En ce sens, il est nécessaire de prendre en considération non seulement les contraintes textuelles qui constituent et modèlent un observateur possible, mais aussi les contraintes socioculturelles et phénoménologiques associées aux pratiques de constitution de la textualité et qui en déterminent les parcours interprétatifs pertinents.

Pour faire *éclater* les théories qui réduisent la variété des textualités à une conception *unique* de la photographie et de ce qui lui serait *spécifique*, Floch tient compte, en plus des quatre esthétiques décrites plus haut, de quatre pratiques réceptives différentes (pratique, utopique, critique et ludique), qu'on peut comprendre comme quatre attitudes différentes d'observation et d'utilisation des textes. Cette distinction au sein des pratiques de réception trouve son origine dans l'opposition entre deux formes de valorisation de la photographie : 1) soit en tant que document, 2) soit en tant qu'œuvre d'art. Floch prend pour point de départ une ancienne distinction de Bourdieu (1965) entre moyen et fin, qui devient, dans ses termes, une distinction entre valeurs d'usage (la photo est investie de *valeurs pratiques*) et valeurs de base (la photo est investie de *valeurs utopiques*).

En projetant cette catégorie sémantique sur le carré sémiotique (voir figure 1.1), Floch isole deux autres *conceptions* de la photographie qui se définissent réciproquement. On obtient ainsi une valorisation *ludique* de la photographie qui nie les valeurs d'usage, donc la fonction documentaire, et promeut la gratuité et le plaisir, et une valorisation *critique* qui conçoit la photographie comme une technique plutôt que comme un art : il n'est donc plus question ici de photographie-œuvre-d'art comme dans la conception utopique évoquée plus haut, mais de photographie-épreuve. Ces quatre valorisations renvoient à *quatre pratiques différentes qui, par rapport au même texte, peuvent rendre pertinentes des configurations plastiques et axiologiques différentes*. Ces quatre valorisations sont des manières de

réassumer un texte au sein d'une pratique de lecture : chaque pratique singulière place ce texte dans une perspective particulière.

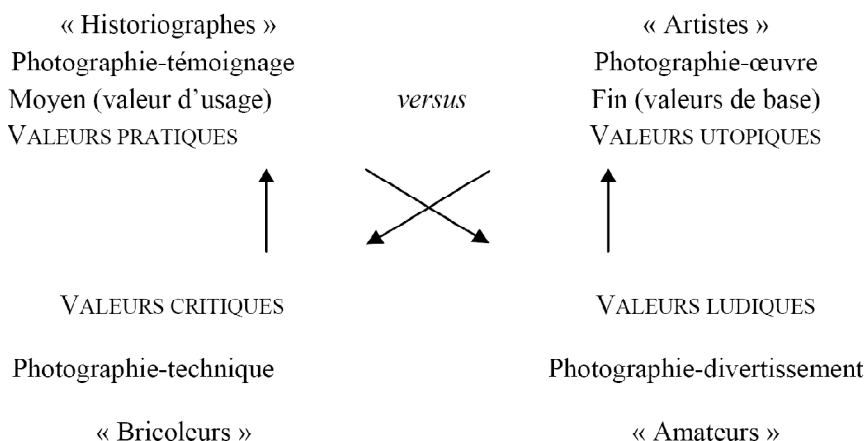


Figure 1.1. Carré sémiotique des usages photographiques

Cette distinction entre diverses conceptions de la photographie est d'une importance fondamentale pour comprendre la distance entre la théorie de tradition greimassienne et les travaux théoriques qui partent de l'ontologisation du médium photographique, de la genèse productive, et qui théorisent toute la production photographique comme un *ready-made*. Il faut encore souligner que Floch prend beaucoup de précautions : lorsqu'il décrit les *pratiques* à l'intérieur desquelles les textes photographiques peuvent être assumés (pratiques, utopiques, ludiques et critiques), il n'établit aucune relation univoque avec les *esthétiques* de la photographie (référentielle, mythique, oblique et substantielle) sur lesquelles nous nous sommes attardée plus haut. Bien qu'on devine que les images artistiques qu'il analyse sont pour la plupart des exemples de photographie mythique (le *Nu* de Boubat) ou oblique (*l'Arène de Valence* de Cartier-Bresson), il est tout à fait juste de refuser d'affirmer *a priori* que telles esthétiques se rapportent dans tous les cas à tels types de pratique interprétative. Si l'on soutenait que les esthétiques textuelles déterminent un certain type de pratique réceptive, alors les photographies référentielle et substantielle relèveraient *automatiquement* du domaine de la documentation historique ou technologique, et celles

mythique et oblique, des pratiques artistiques (utopique et ludique), ce qui conduirait à écraser la pratique réceptive sur la textualité, sur la stratégie énonciative désincarnée et désituée. La question est en réalité plus complexe, car si l'on étudie l'histoire et la biographie des images, on s'aperçoit que celles-ci peuvent être placées sous des statuts différents, selon les différents moments de leur existence ; ce qui en transforme inévitablement la pratique interprétative et donc ce qu'on retient comme pertinent dans ces images. Les pratiques réceptives ont au moins autant le pouvoir de transformer la textualité que celle-ci n'en a pour orienter la pratique réceptive : texte et récepteur se constituent par leur relation réciproque ; le texte est valorisé par une pratique du récepteur, mais c'est en même temps le texte qui dirige le récepteur vers une certaine pratique¹⁵.

1.4. Floch et l'approche textualiste de l'image photographique

Le texte théorique de Floch, *Les formes de l'empreinte* (1986), se présente, on l'a dit, comme un contre-essai par rapport à la prolifération des études sur la « Photographie avec majuscule », et par rapport à la dérive ontologisante des théories sémiotiques sur la Photographie, soit d'obédience barthésienne, soit, et surtout, d'obédience peircienne (Dubois 1983). Ces deux approches visent à théoriser une essence de la Photographie, un « trait spécifique au photographique », ce à quoi Floch oppose l'analyse textuelle des formes photographiques, c'est-à-dire de tous ces processus de signification que construit et permet chaque texte envisagé tour à tour par l'analyse.

La tradition théorique et critique de la photographie d'inspiration peircienne ramène l'image photographique à un *indice du réel*¹⁶, et envisage

15. Comme l'affirme Rastier (2001), entre texte et pratique doit s'instaurer un circuit de sélections de pertinences réciproques.

16. Schaeffer (1987) formule lui aussi une critique à cette théorisation, en affirmant que la genèse de l'image n'intervient pas dans l'interprétation tant qu'elle ne devient pas significative au niveau de son statut sémiotique (l'image *peut* fonctionner comme empreinte *dans certains cas*). L'empreinte n'est pas une condition *a priori*, mais bien un effet, de chaque image photographique. En ce sens, une image photographique, assumée selon certains statuts, peut également *ne pas* rendre pertinente la genèse par empreinte ni, dès lors, l'effet-témoignage et la valeur

les différentes textualités comme des *occurrences* de ce *type* précis de genèse productive, en les considérant *a priori* comme des actualisations d'une théorie générale. Pour Floch au contraire, ce sont les formes de l'empreinte qui comptent, et non l'empreinte comme condition de production : « Si d'un point de vue technique, l'image photographique peut être considérée comme une *empreinte*, ce sont les *formes de l'empreinte* qui permettent le fonctionnement de l'image en tant qu'objet de sens » (Floch 2001, p. 170, nous soulignons, nous traduisons).

Selon la perspective structurale-générative de Floch, la solution interprétative de la photographie réside dans « l'explication des règles de formation du résultat » ; au contraire, la perspective génétique de Dubois considère que la solution interprétative réside dans la genèse, ce qui revient à dire que, pour le théoricien peircien, la photo se résume à « ce qu'elle n'est pas », c'est-à-dire sa *situation de réalisation*¹⁷. Dubois s'emploie à rechercher l'« énonciation photographique » *unique* ; de fait, dans *L'acte photographique* (1983), seule l'*introduction* propose la brève analyse d'une photo, *Authorization* de Michael Snow, comme si celle-ci pouvait être représentative de *toute* la théorie. Si Dubois théorise l'empreinte *en général*, il apparaît cependant impossible, évidemment, d'analyser les *formes de l'empreinte en général*, c'est-à-dire les *textes en général*. Comment concevoir en effet une unique stratégie d'énonciation pour toutes les images photographiques, au-delà de

véridictive de la trace. Si la spécificité de l'image photographique est d'être « affectée » par l'objet qu'elle met en scène, la relation indicielle n'est cependant pas suffisante pour expliquer le fonctionnement de l'image photographique en tant que réception textuelle et norme communicative : l'image photographique *devient* un indice quand le savoir extra-textuel, compris comme une pratique de connaissance qui décide de quel type de sémantisation tel texte est passible, la construit en tant que photo-témoignage. Ce qui distingue donc Schaeffer d'autres auteurs comme Dubois et Krauss quant à leur emploi des catégories peirciennes, c'est le fait que les fonctions des signes ne décrivent pas des qualités ontologiques des images, mais bien des valorisations, des configurations interprétatives qui permettent de faire exploser le discours sur le dispositif en une myriade de diverses pratiques sociales pour le rendre pertinent. Pour une discussion plus approfondie de la théorie photographique de Schaeffer, voir Basso Fossali, Dondero 2006.

17. Sur la différence entre les théories de Floch et de Dubois d'un point de vue peircien voir Loubier et Paquin (1990).

leurs esthétiques, de leurs pratiques de valorisation, des statuts sociaux assumés d'une fois à l'autre ?

Ce qui est visé par la pratique sémiotique de Floch, ce n'est pas le processus génétique général du texte, qui demeure *exclu* de ce texte, mais bien les contraintes qui orientent la sémantisation du texte lui-même, autrement dit les conditions de génération du sens. La critique de Floch porte surtout sur les théories qui étudient toutes les photographies *virtuelles* et qui sont avant tout des théorisations passe-partout, des classifications qui permettent de parler *de toutes les images et d'aucune*, car elles n'ont pas été mises à l'épreuve des textes concrets. S'opposant aux prises de position *a priori* (c'est-à-dire antérieures à l'observation des manifestations textuelles), Floch montre dans toutes ses analyses en quoi l'analyse du texte (selon la perspective générative) se révèle bien plus heuristique qu'une perspective génétique (et générique !). Son analyse de *Fox Terrier sur le Pont des Arts* de Doisneau, par exemple, vise à contester la théorie de la photographie comme mimésis du monde (niveau génétique), en montrant qu'il existe au contraire différents degrés d'iconisation (niveau génératif). Cette analyse démontre clairement comment l'effet d'iconisation dépend de l'éducation perceptive et de la culture visuelle de l'observateur, et non de la transparence du médium.

De même, dans l'analyse de *l'Arène de Valence* de Cartier-Bresson, Floch étudie l'image comme une contre-théorie incarnée, et plus précisément comme une réfutation de la théorie de l'instantané photographique : Floch renverse la conception de l'instantané au niveau génétique – qui n'explique rien de notre appréhension de la photo – par la théorie du montage au niveau génératif (1986, p. 80). Affirmer que l'image est un instantané n'explique rien de l'aspectualisation des processus perceptifs construits par *telle* photographie. Floch démontre qu'il n'est guère heuristique de parler d'instantané ou de « flagrant délit » au niveau de la genèse photographique, mais qu'il est autrement plus décisif d'un point de vue méthodologique d'étudier, au niveau génératif, la « construction *plastique* d'un récit virtuel de flagrant délit » (p. 80), par le biais d'équilibres spatiaux, de compositions d'éclairage, de tonalités chromatiques, bref par le biais du niveau plastique, directement lié aux rythmes de l'appréhension perceptive.

1.5. Entre sémiotique du discours et spécificité des pratiques de médiums

Il nous faut, à ce stade, apporter une petite précision. La théorisation de *Formes de l'empreinte* ne concerne pas uniquement les études sur la photographie, mais plus généralement la théorie sémiotique du discours. Pour la théorie greimassienne, dont Floch est un important représentant, il n'a en effet été possible d'aborder la problématique des images photographiques qu'en l'intégrant dans une théorie générale du discours et dans :

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, nous soulignons).

Floch vise à construire une théorie qui ne distingue pas ontologiquement les différents discours (verbaux et non verbaux) par les substances de l'expression et les canaux sensoriels de réception ; il souligne en effet à quel point la sémiotique du discours s'éloigne de la sémiologie des signes et de leur spécificité. Floch ne catalogue pas les textes visuels en rendant pertinents les moyens de production, mais il en analyse plutôt les *formes signifiantes* et les *logiques du sensible*¹⁸ :

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 de nombreuses esthétiques ou formes sémiotiques qui se prolongent aussi bien dans la peinture, le dessin ou le cinéma (p. 115, nous soulignons).

18. Il n'existerait donc pas *le* langage pictural, *le* langage photographique, *le* langage cinématographique, etc., mais seulement leur mise en scène dans la textualisation de l'énonciation (énonciation énoncée), à savoir des degrés différents de transparence et d'auto-effacement de traces de leur faire productif.

Pour montrer *in vivo* la transversalité des formes sémiotiques, envisagées au-delà des substances de l'expression utilisées, Floch analyse le *Nu n° 53* de Brandt en rapport avec les peintures-collages à la détrempe du Matisse des années cinquante, construites sur d'importants contrastes chromatiques et sans user de jeux d'ombres. Ces peintures-collages, tout comme le *Nu n° 53* de Brandt, sont élaborées à partir d'une esthétique de la découpe et de la ligne-contour ; elles renoncent aux volumes, au modelé et à l'équilibre de composition. Cette comparaison entre peinture et photographie montrerait que « le procédé photographique n'implique aucune forme plastique particulière [qui puisse être comprise comme spécifique à la photographie] » (p. 117) : il n'y a aucune configuration plastique spécifique à la photographie, étant donné que la photo peut adopter les configurations plastiques les plus variées, au même titre que la peinture, le dessin, etc.

De même, dans l'opposition entre les formes sémiotiques du classicisme et du baroque, Floch démontre comment les photographies de Stieglitz et de Strand, bien qu'elles soient toutes deux des « photographies directes » au niveau génétique, c'est-à-dire sans retouches ni artifices de laboratoire, produisent deux « optiques » différentes au niveau de l'énoncé. Tout ceci prouve bien que l'usage de la même technique productive n'est pas une condition suffisante pour produire des configurations énonciatives similaires. Les deux « façons de voir » identifiés par Wölfflin, le classicisme et le baroque, sont des formes sémiotiques interdéfinies à partir de cinq catégories¹⁹ et sont *indépendantes* des substances par lesquelles elles se

19. Les deux premiers traits d'opposition de la forme classique et de la forme baroque sont « linéaire » *versus* « pictural » (« lignes » *versus* « masses ») : la « façon de voir » classique se base sur les contours et isole les objets ; au contraire, pour l'œil baroque les objets sont liés entre eux. L'une produit une structure stable, l'autre une apparition mobile ; l'une les valeurs visuelles et l'autre les valeurs tactiles. La deuxième distinction concerne la catégorie spatiale qui oppose « plan » à « profondeur ». Si la première solution contemple les plans de manière distincte et frontale, l'autre vise à « absorber la profondeur et l'espace d'un seul souffle », à travers la diagonale et la brusque réduction des grandeurs. La troisième distinction prend en considération la fonction de l'encadrement : dans la forme classique, les bords sont conçus comme un lien, et dans celle baroque, comme une coupe fragmentaire du monde. La distinction entre unité multiple et unité indivisible concerne le « tout articulé » où chaque partie demeure distincte (classique) et l'« unité absolue » où chaque partie singulière a perdu tout droit de vie particulière

réalisent (peinture, sculpture, architecture) ; leur statut est donc relatif et sans valeur ontologique. Cependant, s'il est vrai que le parcours de sens construit par les formes sémiotiques peut ne pas dépendre exclusivement de la technique et du médium, il n'est pas plus heuristique de considérer que les définitions du classicisme et du baroque selon Wölfflin sont applicables à n'importe quelle substance expressive. En effet, l'effet-objectivité par exemple, typique du classicisme wölfflinien, ne s'obtient pas toujours en photographie selon les mêmes points de vue qu'en peinture. S'il est vrai, comme l'affirme Bernhardt (2001), que l'effet de réalité provient d'une stratégie de l'instance d'énonciation qui « se cache elle-même », cet effet de sens en photographie n'est pas toujours produit par la possibilité de reconnaître clairement les objets, comme c'est le cas en peinture : le flou peut lui aussi activer des effets de réalité en photographie, et fonctionner selon un mode tout à fait différent en peinture, où il renvoie généralement à l'éloignement, au transcendant, à l'altérité. Par exemple, précisément en raison de sa prise « par hasard » typiquement baroque selon les paramètres de Wölfflin, *L'entrepont* de Stieglitz se révèle aujourd'hui, selon des critères purement photographiques, plus « objective » et « naturelle », donc plus classique, que la *Barrière blanche* de Strand, qui peut au contraire apparaître comme une image construite, stylisée, presque surréelle, et donc en rien « classique ».

Nous sommes convaincue que les productions picturales et photographiques sont les supports d'habitudes perceptives dérivées de différentes pratiques interprétatives et que les formes classiques et baroques seraient équivalentes en peinture et en photographie *seulement si*, comme le fait Floch, nous continuions à n'accorder une pertinence sémiotique qu'à l'analyse « visuelle », et non à l'analyse polysensorielle (Fontanille 2004). Il nous faudra donc nous éloigner un peu de la sémiotique du discours greimassienne pour affirmer qu'il peut y avoir des *spécificités de médiums*, et donc des asymétries des formes sémiotiques selon les différentes

(baroque). La dernière opposition « clarté absolue » *versus* « clarté relative » concerne d'un côté le dévoilement complet de la forme et de l'autre la contradiction entre forme et lumière, où la lumière construit des formes qui ne coïncident pas avec celles des objets. Ce qui domine dans le classique, c'est en somme cette modulation de la lumière que Fontanille (1995) appellerait l'*éclairage* et l'extension lumineuse uniforme, tandis que dans le baroque domine l'intensité lumineuse, l'*éclat*, l'événement lumineux et l'asymétrie.

substances expressives qui les incarnent, et selon les statuts qui en régulent la circulation. Nous ne sommes en réalité nullement convaincue que la méthodologie d'analyse d'une photographie soit utilisable pour n'importe quel autre texte, pictural, verbal, cinématographique... Toute textualité est liée à des pratiques de médiums et, en l'analysant à partir du plan de l'expression (surtout en ce qui concerne la textualité autographique), nous pouvons l'appréhender comme mémoire d'un processus dont on déduit les relations entre apports et supports qui la constituent en tant qu'objet situé au sein de pratiques de production et de réception. Il serait également possible d'analyser de cette manière les différentes syntaxes figuratives que les images incarnent (en tant que *mémoires de leurs pratiques de production*).

1.5.1. *Polysensorialité et syntaxe figurative*

Comme nous l'avons dit plus haut, une sémiotique du discours ne considère pas comme pertinents le médium productif, ni l'étude de la spécificité de la photographie, de la peinture, du dessin, etc., vu que l'expression « dépend » toujours, d'une manière ou d'une autre, des formes du contenu. Dans la formulation greimassienne du parcours génératif, la généralité du contenu trouve *après coup* une correspondance dans la particularité de l'expression. Floch (1985) affirme également qu'il est possible d'étudier séparément l'expression et le contenu, car il n'existe pas de contenu spécifique par rapport à un langage particulier : on considère toujours le contenu comme déjà donné *avant* l'expression. Ceci expliquerait comment Floch (1986) peut examiner la photo du *Nu n° 53* de Brandt et les *Gouaches* de Matisse sans prendre en compte les différences entre les deux gestualités instauratrices. Comme le souligne Valle (2003, p. 22), la théorie sémiotique présente certaines contradictions, entre d'un côté la bipartition *formaliste* du langage selon Hjelmslev, et de l'autre la *substantialisation* du contenu comme sémantique et de l'expression comme sensible. Les prises de position de la sémiotique du discours conduisent donc à considérer l'expression comme « une sorte de résidu non sémantisé » (ib., nous traduisons). Comme l'affirme Basso (2003a), le parcours génératif du contenu a toujours été conçu comme reconstituteur des contraintes sémantiques de tout type de texte, à tel point que la matière de l'expression des textes est souvent demeurée non analysée et que la « méthodologie d'analyse qui en dérive se veut valide pour toute forme de textualité et pour tout domaine d'afférence » (p. 82, nous traduisons).

Si la pertinence du plan de l'expression est exclue du parcours génératif, puisque ce dernier se veut une reconstruction rationnelle des *conditions de possibilité* de la signification textuelle et entend laisser de côté une phénoménologie de l'instauration et de la réception des textes, comment ne pas reconnaître cependant que l'élaboration du sens s'organise à partir du plan expressif des textes²⁰ ?

Même Floch segmentait les images pour isoler les figures du plan de l'expression (voir Floch 1985), mais sans prendre en considération le caractère corporel du substrat matériel d'inscription, comme du geste d'énonciation. Par contre, en suivant Fontanille (2004), on pourrait affirmer qu'étudier la photo en tant que *mémoire signifiée* de son instanciation ne reviendrait aucunement à reparcourir *historiquement* son processus génétique, mais bien à expliciter les méthodes pour reparcourir les *mémoires* de gestes et de rapports entre support et apport, autrement dit le *modus operandi*²¹. En ce sens, les dispositifs textuels qui mettent en rapport l'espace énoncé et l'espace d'énonciation nous montrent la suture entre les deux espaces qui permet le passage de l'appréhension de l'espace instancié du texte à un parcours qui couple le sujet et le texte lui-même. Ce parcours expérientiel est placé sous le signe de la *coprésence* du sujet face à un espace textuel : de là, suivant la formulation de Fontanille (2004), la mise en jeu d'une appréhension *cœnesthésique* qui incorpore simultanément différentes activations sensorielles, et une appréhension *kinesthésique*, liée à la coordination de faisceaux polysensoriels entre la sensori-motricité du sujet et la manifestation temporalisée du plan de l'expression du texte.

20. Fontanille (1995) prend en considération la possibilité d'un parcours génératif de l'expression, conçue comme une description générative d'une classe de configurations sensibles, celles qu'assume la lumière dans une sémiotique du visible. Dans Fontanille (2004), l'hypothèse d'un parcours génératif de l'expression coïncide avec un modèle capable d'intégrer et de décrire dans une perspective unitaire tous les « modes du sensible ».

21. La *mémoire discursive* « explique comment et pourquoi les figures du discours peuvent garder mémoire des interactions passées » (Fontanille 2004, p. 413) : il faut dés-ontologiser la genèse et en même temps rendre compte des traces du faire en tant que mémoires de la *syntaxe* de l'énonciation. L'immanentisme du texte n'exclut pas qu'on puisse rendre compte de *la façon* dont les traces du geste sont inscrites à l'intérieur du texte, pour étudier les rythmes et la temporalité d'appréhension du plan de l'expression.

Par exemple, le niveau plastique de l'image ne doit pas être considéré comme un ensemble de formants stabilisés, mais comme un *processus en devenir* qui se rapporte à la perception, à la corporéité et à l'ensemble de l'activité motrice et sensorielle de celui qui observe. Le niveau plastique n'est pas seulement le niveau qu'on identifie par la révélation des formants plastiques, c'est-à-dire par une lecture « autre », qui agit à l'unisson ou à l'encontre de la figurativité du monde naturel, mais réside plutôt dans ce quelque chose que le peintre avait voulu « faire », c'est-à-dire dans ses traces (voir Greimas 1984). Dans le cas du faire pictural envisagé par Greimas, on arrive ainsi à une définition du « plastique » qui concerne « les traces que le pinceau avait laissées sur la toile » (Greimas, 1984, p. 12), ou encore le mode de production inscrit dans le texte, une syntaxe gestuelle inscrite qui *ne coïncide pas* avec le stock descriptif de catégories plastiques de Thürlemann (Greimas, Courtès 1986, entrée *plastique*). L'approche de la production à partir de la reconstruction de sa syntaxe déposée dans le texte permet d'aller au-delà d'une séparation nette entre le figuratif et le plastique en tant que niveaux textuels *déjà donnés*. Si l'on postule une lecture plastique de l'énoncé figuratif, qui mette entre parenthèses la figurativité « immédiate » du monde naturel, il est possible de la même manière de reconstruire un mode de production de l'énoncé – qui deviendrait donc figuratif – inscrit dans l'énoncé lui-même :

Même face à la constitution d'un formant plastique, on peut tenter de le renvoyer à une gestualité instauratrice [...], soit au sens de *pratique sociale stéréotypée*, soit au sens d'une véritable *action en acte du corps* (Basso 2003a, p. 351, note 119, nous traduisons et soulignons).

Dans ce cas, la lecture figurative de l'énonciation plastique est plastique par rapport à la figurativité du monde (puisque, par rapport à la stabilisation codifiée des formes, elle réintroduit le processus de formation de ces formes), et figurative par rapport à la plasticité de la matière de l'expression (puisque'elle tente d'en souligner la pertinence au moins dans les termes de l'histoire de leur constitution par une subjectivité sensori-motrice²²). Les figures sont de la sorte assumées « comme des *corps*, et non pas comme des entités logiques et formelles » (Fontanille 2004, p. 263). L'image peut être analysée par le biais des empreintes laissées sur les figures par les

22. Voir à ce propos Basso (2003a) et Dondero (2009a).

interactions qui ont produit ces figures mêmes : la figure considérée comme corps possède une structure et une enveloppe qui conservent les traces de son instanciation. De cette manière, les articulations du contenu ne sont plus indifférentes à la formation des figures de l'expression, mais la signification dépend du support des inscriptions (configurations matérielles) et de la gestualité (configurations énergétiques) qui les y a inscrites.

1.5.1.1. *De la sémiotique visuelle à la sémiotique du visible*

La théorie de Fontanille (2004) conforte l'idée d'une classification des différents discours non fondée de manière *a priori* sur la distinction entre médiums producteurs et/ou canaux sensoriels de réception ; elle défend l'hypothèse d'une autonomie des syntaxes figuratives par rapport aux canaux sensoriels de réception des textes. C'est pour cela qu'il est donc impossible de concevoir une autonomie théorique de la sémiotique *visuelle*²³, étant donné qu'un tableau ou une photographie mettent toujours en jeu la polysensorialité :

Ce qu'on appelle la sémiotique « visuelle » obéit à des logiques sensibles *bien différentes* selon qu'on a affaire à la peinture, au dessin, à la photographie ou au cinéma : le graphisme et la peinture impliquent d'abord une syntaxe manuelle, gestuelle, sensori-motrice et en ce sens, ils se rapprochent de l'écriture. [...] En revanche, la photographie n'implique nullement une telle syntaxe : comme le rappelle Jean-Marie Floch (1986), la syntaxe figurative de la photographie est d'abord celle de l'empreinte de la lumière sur une surface sensible, qu'il faudrait coupler à celle, *commune avec la peinture*, de l'appropriation imaginaire d'un espace perspectif que pénétrerait virtuellement le corps en mouvement de l'observateur. De même, le cinéma, ce complexe d'empreintes lumineuses et de mouvement, offre un simulacre du déplacement du regard, porté par le déplacement d'un corps virtuel ; il participe d'une autre syntaxe, de

23. « Les principes d'organisation de la syntaxe sensorielle peuvent être dégagés à partir de tel ou tel ordre sensoriel, mais sont de droit indépendants de la substance sensorielle examinée ; ainsi nous venons d'examiner, à partir du toucher, un principe du *contact fondamental*, qui définit un *champ transitif élémentaire* (la « présence pure » et la distinction entre le *propre* et *non-propre*) mais ce principe n'appartient exclusivement à aucune substance sensorielle », Fontanille (1999b, p. 31-32).

type somatique et motrice, et, en ce sens, il se rapproche plutôt de la danse (Fontanille 2004, p. 85).

La théorie mise en place par Fontanille montre en quoi la photographie et la peinture par exemple, bien qu'elles soient toutes deux appréhendées par la vue, peuvent se rapporter à des syntaxes figuratives différentes. La sémiotique visuelle, dont relèverait la peinture comme la photographie, ne peut donc être considérée comme homogène, comme le voudrait une conception biologique de la perception, qui ne distingue pas entre le canal sensoriel de réception et la syntaxe sensorielle du discours. Mais il ne s'agit pas tant de rendre pertinentes les substances expressives, que les syntaxes figuratives, qui touchent à la dynamique de constitution du plan de l'expression. La *syntaxe figurative* renvoie à l'inscription, la transformation et la stabilisation des formes qui se constituent à travers les tensions entre support et apport pendant la production d'un texte (autographique)²⁴. La distinction de Fontanille entre photographie et peinture, par exemple, ne porte pas tant sur les matériaux de la production que sur les traces de la syntaxe productive : il ne s'agit pas d'opérer une fois pour toutes un distinguo entre deux façons différentes de faire sens propres aux images, photographiques et picturales, et d'en réifier la genèse ; il s'agit plutôt de mettre en jeu les *effets interprétatifs des traces de la production*²⁵. C'est pourquoi, tandis que la logique sensible de la « découpe » *expliquait* autant le *Nu n° 53* de Brandt que les *Gouaches* de Matisse dans *Les formes de l'empreinte* de Floch, Fontanille est quant à lui convaincu qu'il faut différencier « les empreintes photographiques (dont le vecteur est un corps lumineux) des empreintes picturales (dont le vecteur est un corps en mouvement) » (p. 265), pour mettre à l'avant-plan le caractère polysensoriel, et non uniquement visuel, aussi bien des matières qui reçoivent les inscriptions que des gestes de production. Il ne s'agit donc pas seulement de considérer l'empreinte comme pertinente dans la genèse de la photographie, mais de la considérer comme pertinente également dans l'acte pictural,

24. Pour une théorisation sémiotique du rapport entre support et apport voir Groupe Mu (1992) ainsi que Klinkenberg (2004a).

25. D'ailleurs, ces traces peuvent même « mentir », c'est-à-dire renvoyer à une genèse qui n'a matériellement pas eu lieu.

scriptural, cinématographique²⁶. La peinture aussi – comme beaucoup d'autres médiums – révèle une genèse par empreinte (même s'il faut la distinguer de celle de la photographie du point de vue du support et de l'apport). Comme l'affirme Fontanille,

avant de se demander de quelle nature est l'effet de référence d'un objet sémiotique (effet indiciel, effet iconique, etc.), on doit en effet statuer sur le type de référence imposé par l'empreinte : par exemple, dans la photographie, il y a correspondance point par point entre les parties du référent soumises à l'action de la lumière, d'une part, et celles de l'image, elles-mêmes soumises à l'action de la lumière. Ou encore, dans la peinture, il y a correspondance entre les gestes qui permettraient de cerner et d'identifier la forme d'un objet et ceux qui étalent le pigment sur la toile pour y inscrire un modelé. On pourrait tout aussi bien caractériser, suivant le même principe, la nature de l'empreinte dans le masque, le texte verbal, la décoration sur poterie ou sur tissage, les traces laissées par un animal en fuite, etc. (2004, p. 265).

De la sorte, même si elle accorde une attention au *modus operandi* de la production textuelle, la sémiotique de l'empreinte de Fontanille est bien loin d'en préfigurer une ontologisation, puisque l'empreinte est toujours étudiée en relation avec les propriétés du substrat matériel et des techniques d'inscription. La photographie n'est pas ontologisée à travers sa genèse par empreinte, puisque même la peinture, le cinéma, la danse participent de cette même genèse par empreinte. Ce qui distingue, d'une fois à l'autre, et d'un texte à l'autre, ces productions par empreinte, ce sont les quatre variables suivantes :

1) la structure matérielle du support ; 2) le type d'événement, de geste ou de technique qui assure l'inscription ; 3) l'intensité et l'étendue de ces derniers, 4) la densité et la quantité des correspondances (ib.).

Si l'on ne peut concevoir que la syntaxe par empreinte représente la « gestualité spécifique » de l'authentification photographique, la production photographique met en même temps en jeu toujours d'autres syntaxes,

26. Fontanille affirme : « On pourrait tout aussi bien caractériser, suivant le même principe, la nature de l'empreinte dans le masque, le texte verbal, la décoration sur poterie ou sur tissage » (2004, p. 265).

comme la syntaxe tactile, olfactive, sensori-motrice, etc.²⁷ Dans leur analyse de deux photographies iraniennes, Shairi et Fontanille (2001) rendent pertinente la sensori-motricité de la vision :

L'échange des regards, entre la photo et son spectateur devient un dialogue entre deux corps-enveloppes et deux corps-mouvements : le regard, soumis aux conditions cœnesthésique et kinesthésique, entraîne avec lui dans le flux énonciatif tous les modes du sensible, aussi bien ceux de contact, des surfaces et des volumes, que ceux du mouvement et de la sensori-motricité (p. 93).

Fontanille affirme que la syntaxe sensori-motrice est *typique* de la peinture, tandis que celle par empreinte est *typique* de la photographie ; il montre cependant dans toutes ses analyses que ces syntaxes ne peuvent être définies comme *exclusives* et *spécifiques* à tel médium, puisque la syntaxe sensori-motrice par exemple – typique du faire pictural – peut être prise en charge par les textualités photographiques²⁸, verbales, etc. En outre, Fontanille identifie dans la sensori-motricité un rôle organisateur qui assure la polarisation axiologique de tous les modes du sensible, car c'est précisément l'expérience des « motions intimes » qui procure la perception des figures du monde naturel. Ce qui change dans le cas de la photographie par rapport au tableau, ce ne sont pas seulement les matériaux employés,

27. Voir à ce propos Shairi et Fontanille (2001) : « La *référenciation énonciative* ne devient une *authentification figurative* que sous une condition polysensorielle, et ce, sous deux formes : 1) l'ensemble des effets de surface (ceux inscrits sur la surface de l'empreinte) – plages, modelés, reliefs, formes, etc. ; 2) l'ensemble des effets de direction dans l'espace – que ces directions soient frontales, latérales ou en profondeur, qu'elles portent des mouvements, des gestes ou seulement des relations – sont soumis à la condition kinesthésique, c'est-à-dire à la réunion d'un faisceau polysensoriel, organisé autour de la sensori-motricité » (p. 92).

28. L'effet de flou, par exemple, est un cas d'authentification de l'image mécanique à travers une appropriation sensori-motrice grâce à laquelle la photographie conserve l'acte vibratoire de sa production : le photographe ne fixe plus l'objet, mais le mouvement de son acte même. L'effet de flou met en scène la sensori-motricité en tant que durée et rythme du mouvement producteur, dans l'instant même où il efface la stabilisation figurative du monde. Le floutage photographique est une stratégie énonciative qui « mime » notre perception proprioceptive, autrement dit : « il répond à l'(évidente) absence de proprioceptivité, constitutive du dispositif, avec des stratégies énonciatives aptes à la signifier » (Basso 2003a, p. 59).

mais également la syntaxe sensori-motrice de l'instauration : celle de la peinture est une gestualité itérative, récursive, tandis que celle de la photographie peut être décrite comme un événement qui laisse une trace de la scansion de la photo, de la fermeture ou ouverture de l'obturateur.

Comme nous l'avons vu, la théorie de la syntaxe figurative met à l'avant-plan l'analyse des *traces des rythmes* de la production, sans assigner *a priori* une « manière » pour la peinture et une autre pour la photographie : voilà une stratégie pour rendre pertinent le médium sans ontologiser la genèse textuelle²⁹.

29. A propos de la distinction ontologique entre peinture et photographie à partir de la genèse (manualité de la peinture *versus* mécanicité de la photographie) ou à partir des matériaux utilisés, voir Moholy Nagy (1967).

L'aura, ni répétable, ni reproductible

2.1. Aura et mémoire involontaire

La théorie de l'aura selon Benjamin rend saillants, pour la photographie comme pour la peinture, les modes de productions et les questions tant débattues de la sacralisation de l'original et de la reproductibilité.

La notion d'aura a été développée par Benjamin à différents moments de sa réflexion, à partir de 1930 et des écrits sur l'expérience du haschisch (Benjamin 1993)¹. La conception qui nous intéresse de plus près est celle qu'il formule dans *Petite histoire de la photographie*, paru en 1931, et dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, de 1938. L'aura est définie en 1931 comme « une trame *singulière* d'espace et de temps : l'*unique* apparition d'un lointain, si proche soit-il » (p. 311², nous soulignons), et décrit le caractère de ce qui est « non répétable » (ib.). L'expérience de l'aura implique une réciprocité entre les objets et notre regard, un échange de place entre le lointain et le proche, une *réactualisation du lointain* du passé qui nous surprend et nous arrive au présent.

1. Pour une analyse critique de la notion d'aura chez Benjamin, voir Rochlitz (1992).

2. Nous utilisons l'édition des *Œuvres* (tome II) de Benjamin parue chez Gallimard en 2000. Dorénavant, nos numéros de page renvoient à cette édition.

Ce n'est que dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* que Benjamin associe l'aura à l'unicité de l'œuvre d'art, à la tradition et au culte, à l'original pictural et à l'efficace sensible de l'authenticité. La théorie de l'aura proposée par Benjamin en 1938 problématise donc l'œuvre d'art, en particulier picturale, en tant qu'elle est étroitement liée à l'exemplaire *unique* original, c'est-à-dire à l'authenticité, cette même authenticité que Benjamin refuse aux images photographiques produites et reproduites à partir du négatif.

Sur la relation entre aura et temporalité, ou plutôt entre aura et tradition, l'essai de Benjamin (1939) sur la production poétique de Baudelaire poursuit la réflexion sur l'aura dans la direction ébauchée par les deux autres essais ; mais il ne décrit plus exclusivement l'aura de l'original de l'œuvre d'art et s'attache plutôt à l'aura de tout ce qui, *tracé* dans notre *expérience sensible*, est unique et non reproductible. A partir de Proust, Benjamin (1939) opère une distinction entre mémoire volontaire, au service de l'intelligence, et mémoire involontaire, construite sur l'événement *épiphanique*. La première nous donne des *informations* sur le passé, sans que ces informations conservent quoi que ce soit de ce passé, la seconde est une mémoire involontaire, c'est-à-dire qu'elle *ne dépend pas de nous*, mais des objets que nous rencontrons et rerencontrons au cours de notre vie, du goût que ceux-ci conservent dans notre ressenti, et qui peut affleurer à nouveau à n'importe quel moment de notre existence. A propos de l'objet matériel qui contient une part de nous-mêmes, Benjamin cite Proust lorsqu'il affirme que : « nous ne soupçonnons pas [cet objet]. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir ou que nous ne le rencontrions pas » (Benjamin 1939, p. 334³). En effet, alors que la mémoire volontaire peut être *cultivée*, rappelée, utilisée, celle involontaire *survient* sur le mode épiphanique. Les morceaux de la mémoire involontaire ne peuvent être réitérés par la volonté et échappent aux mailles du souvenir qui « classe ». Cette conception de la mémoire involontaire se calque sur celle de l'aura en tant qu'« apparition unique et non répétable d'un lointain ». La mémoire involontaire est ainsi un don transmis, un don impersonnel (le lointain) mais à la fois intime (le

3. Nous utilisons l'édition des *Œuvres* (vol. III) de Benjamin parue chez Gallimard en 2000. Dorénavant, nos numéros de page renvoient à cette édition. La référence de la citation de Proust est : Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié (dir.), vol. 1, p. 44, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 4 vol., 1987-1989.

proche), non répétable, au sens de non reproductible, non échangeable, non commercialisable.

Pour Benjamin, les activités intérieures du sujet, liées à l'avènement chargé d'aura, sont ennemies de celles externes, publiques, qui ne peuvent être *incorporées* dans notre expérience. Ces adversaires de l'incorporation de l'expérience sont le journal, la photographie, la production industrielle :

Si la presse avait eu pour dessein de permettre au lecteur d'*incorporer à sa propre expérience* les informations qu'elle lui fournit, elle ne parviendrait pas à ses fins. Mais c'est tout le contraire qu'elle veut, et qu'elle obtient. Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils puissent *pénétrer* dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur. Les principes de l'information journalistique (nouveau, brièveté, clarté et surtout *absence de corrélation* entre les nouvelles prises une à une) contribuent à cet effet, tout comme la mise en page et le jargon journalistique. [...] La cloison étanche dressée entre l'information et l'expérience tient également à ce que l'information *n'est pas non plus intégrée à la « tradition »*. Les journaux ont d'importants tirages. Aucun lecteur n'accède aussi facilement à des faits qu'un autre accepterait de « se faire raconter » par lui. D'un point de vue historique, il y a une concurrence entre les diverses formes de transmission des nouvelles. Lorsque l'information se substitue au « rapport » à l'ancienne manière, lorsque elle-même cède la place au sensationnalisme, ce double processus reflète un *rétrécissement* progressif de l'expérience. Toutes ces formes, à leur tour, se détachent du récit, qui est une des formes les plus anciennes de transmission des faits. A la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en soi de l'événement ; il *l'incorpore à la vie même* de celui qui raconte, pour le *transmettre, comme sa propre expérience*, à ceux qui écoutent. Ainsi le conteur y laisse sa trace, *comme la main du potier sur le vase d'argile* (p. 334-335, nous soulignons).

Dans le régime de l'information, l'expérience d'autrui et l'expérience propre, intime, demeurent muettes l'une à l'autre, tandis que dans le régime de la communication, la tradition, le temps passé et l'occurrence des événements s'incorporent dans l'expérience de l'être singulier. Cette manière de « rester

marqué » propre au narrateur, ou plutôt propre à une certaine expérience du producteur que le lecteur assume pour sienne, renvoie à la manière dont les expériences s'impriment l'une sur l'autre, se gravent dans l'expérience intérieure. En effet, comme l'affirme Benjamin, « la *mémoire involontaire porte les traces de la situation dans laquelle elle a été créée* ». Porter les traces de l'acte producteur, de la syntaxe de l'acte en tant qu'acte physique, voilà tout ce qui selon Benjamin ne se produit pas dans le cas de la photographie, car celle-ci est une technique de la reproduction :

Si l'on admet que les images surgies de la *mémoire involontaire* se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que, dans le phénomène du « déclin de l'aura », la photographie aura joué un rôle décisif (p. 381).

Mais la photographie n'est pas la seule à manifester le recul de l'aura : s'y ajoutent la production en série, industrielle, impersonnelle, et la perte du lien entre l'acte de production du sujet et l'objet produit :

Avec l'invention des allumettes, vers le milieu du XIX^e siècle, a commencé toute une série de découvertes qui ont pour caractère commun de déclencher un mécanisme complexe au moyen d'*un seul mouvement brusque* de la main. Dans beaucoup de domaines le développement continue ; c'est ce qui apparaît, par exemple, avec le téléphone : dans les anciens appareils il fallait tourner *longuement* une manivelle, il suffit aujourd'hui de décrocher l'écouteur. Parmi les innombrables gestes d'actionnement, d'introduction de pièces, de pression, etc., le déclic instantané de l'appareil photo est un de ceux qui ont eu le plus de conséquences. Une pression du doigt suffisait pour conserver l'événement pour un temps illimité. L'appareil conférait à l'instant une sorte de choc posthume (p. 360, nous soulignons).

Ce sont la facilité, ennemie des arts et la répétabilité en série, automatique, qui caractérisent essentiellement le faire industriel. L'automatisme s'oppose ainsi au faire manuel, le geste brusque à l'action composite et complexe, le déclic au mouvement lent et continu. A ce sujet, Benjamin affirme que le *dressage* de l'ouvrier doit être distingué de l'*exercice* :

Au temps de l'artisanat, l'exercice jouait seul un rôle déterminant ; à l'époque des manufactures, il a pu conserver une fonction. C'est grâce à lui, dit Marx, que « chaque industrie trouve, par *expérience*, la forme technique qui lui convient », forme quelle [*sic*] « perfectionne *lentement* » (p. 362).

Dans le domaine de l'*exercice*, l'objet a une identité qui lui est propre, il est dépositaire des traces de sa production, il garde le contact avec le corps qui l'a produit ; le *dressage* au contraire fait en sorte que le corps du producteur se réduise à un objet, objet qui devient marchandise, et entraîne en retour le sujet producteur dans un processus de marchandisation. En ce sens, on peut comprendre l'aura comme l'acte d'un rassemblement de soi autour d'un objet sensible dont on fait ou dont on a fait l'expérience :

Si l'on entend par aura un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à *se grouper autour* de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'*exercice sédimente autour* d'un objet d'usage (p. 378, nous soulignons).

Cet exercice est placé en dépôt dans l'objet, qui conserve potentiellement les empreintes de l'acte. A l'inverse :

Les procédures techniques fondées sur l'appareil photographique et les inventions ultérieures du même genre élargissent le champ de la *mémoire involontaire* ; grâce aux appareils, elles permettent, en toute occasion, de conserver une trace visuelle et sonore de l'événement. Elles sont de ce fait les conquêtes essentielles d'une société dans laquelle la place de l'exercice se réduit sans cesse (p. 378-379).

Le travail de l'ouvrier est imperméable à l'expérience, l'exercice n'y a plus aucune raison d'être. Le travail industriel perd contact avec la production dans la mesure où il se caractérise par la répétition de gestes sans rapport ni connexion entre eux :

Ce qui est « saccade » dans le mouvement de la machine s'appelle « coup » dans le jeu de hasard. [...] Chaque mouvement étant aussi séparé de celui qui l'a précédé qu'un coup de hasard d'un autre coup,

la corvée du salarié est, à sa manière, l'équivalent de celle du joueur (p. 364-365).

L'expérience du *choc*, du *coup*, du déclic brusque, de la sonorité bruyante, s'oppose à l'expérience de l'aura, durable et diffuse. L'aura est le contraire du choc : elle produit de l'enchantement. Pour Benjamin, le trafic, les collisions, la perception par plans propre au film, dont la réception s'apparente au rythme de la production à la chaîne (différente de la production de la connexion continue du *métier*) renvoient eux aussi à une production et à une réception faites d'automatismes. L'automatisme du travail de l'ouvrier et de l'acte photographique produit un choc dans notre expérience et est vécu comme un trauma ; le trauma de la production de masse, qui perd tout contact avec le parcours de l'expérience personnelle.

Si, en définitive, pour Benjamin on peut discerner la fonction particulière de la défense des chocs dans la tâche d'assigner à l'événement, au détriment de l'*intégrité* de son contenu, un emplacement temporel précis dans la conscience, la mémoire involontaire, quant à elle, n'a pas préconfiguré un « emplacement sûr » pour chaque événement ; elle n'a pas mis les expériences en cases, mais permet et attend plutôt que ces expériences adviennent. Tout ce qui était « éloigné » advient *ici et maintenant* grâce au pouvoir de l'objet auratique : il n'advient pas pour fermer le cercle du temps, mais au contraire il *rend possible*, il ouvre aux possibilités futures. L'expérience de la mémoire involontaire, bien qu'elle soit assimilée à une épiphanie qui s'imisce comme une fumée dans le champ de présence du corps sensible, est un mouvement graduel d'expansion gazeuse, qui remplit le champ et réduit la visibilité, jusqu'à devenir tangible, enveloppante, en cercles concentriques, comme le veut du reste son iconographie.

Avant de nous consacrer à la discussion des deux essais de Benjamin (1931 ; 1938) sur la différence entre peinture et photographie⁴, sur l'efficace

4. Il est clair que les pratiques de réception de l'objet-tableau sont encore aujourd'hui très différentes de celles de l'image photographique : cette dernière est exposée dans les musées, mais aussi dans les journaux, dans la presse, affichée dans la rue. En ce sens il est impossible de décrire la photographie « en général » comme le fait Benjamin, sans distinguer entre les différentes modalités de réception, les différents statuts qu'elle assume, les relations entre genres textuels et statuts, entre

auratique de l'original et sur l'authenticité⁵, rappelons que chez Baudelaire également l'aura était associée, non seulement à l'art pictural, mais aussi à la mémoire involontaire, à l'artisanat, à l'empreinte d'un corps producteur déposée sur un objet, c'est-à-dire à l'*empreinte en tant qu'étoile filante* qui, par sa durée, unit le temps de la production d'un objet avec le temps de sa réception.

En ce qui nous concerne, nous soutiendrons que la photographie elle aussi, bien qu'elle soit produite mécaniquement, peut conserver et donc réactiver les traces *vives* de la production (aura), mais peut aussi produire du sens grâce à celles de l'usage (patine).

2.2. L'aura, la patine et le « ça a été »

Abordons à présent la problématique qui nous intéresse de plus près, à savoir celle de l'efficacité de l'original et de la reproductibilité.

L'aura apparaît chez Benjamin (1938) comme la relation entre un sujet et un objet d'art ou de culte ; le sujet perçoit dans l'objet une enveloppe sacralisante : ce sceau auratique, cette gaine sacrée, se caractérisent comme une zone brumeuse et vaporeuse qui entoure l'objet original et lui confère une « perfection artistique ». Seule l'œuvre autographique manifeste la trace de l'acte de production et irradie ainsi cet effet auratique du passé dans l'*ici et maintenant*, c'est-à-dire dans le présent de l'observation. Comme l'affirme Basso, cette connexion « n'est pas une transparence, un accès direct au passé, mais un arrière-plan d'implication réciproque, de contrainte », puisque « l'original [...] valorise également l'observateur en tant que témoin de l'acte testimonial de l'œuvre (par une "coprésence" dans le même espace-temps existentiel) » (2002, p. 211, nous traduisons).

L'avènement intensif de l'aura est relatif à la raréfaction de l'exposition et/ou de l'apparition face à l'original ; cet avènement touche à une relation

genres et textualités, entre textualités et statuts. En ce qui concerne ce rapport dans le cas du langage verbal, voir Rastier (2001).

5. Pour une lecture sociologique de la notion d'aura et sur la sacralisation *a contrario* que la photographie a apporté à la peinture voir Heinich (2007). Je remercie François Provenzano pour m'avoir signalé cette référence.

entre sujet et objet, entre passé de l'instanciation et présent de l'observation (« une *singulière* trame d'espace et de temps : *l'unique* apparition d'un lointain, si proche soit-il »). Donc, moins on donnera d'implémentation de l'original, plus l'aura pourra « apparaître » :

On peut reconnaître à l'original de l'œuvre autographique un *surplus de sens*, désignant par là l'effet sémantique lié à son statut de *trace* sensible de son instanciation et connectant ainsi le présent de la réception avec le passé de la production [...]. Un tel *excédant de sens* dans la confrontation avec l'original est lié au caractère tout à fait significatif de l'intersection conjoncturelle (du reflet) entre le parcours existentiel du sujet récepteur et le parcours historique de l'œuvre. Quand on rencontre pour la première fois l'original d'une œuvre qu'on a appréciée et étudiée par le biais de reproductions tout à fait fidèles, l'expérience esthétique effective ne portera pas du premier coup sur une nouvelle réception de sa textualité, mais bien sur cette *intersection de présences*, tellement proches dans leur manière de signifier un « éloignement » (ib., nous traduisons, nous soulignons).

Cette intersection de présences, ce regard réversible entre l'objet et l'observateur, ne fonctionnent pas seulement dans le cas de l'original pictural, mais également pour les premiers daguerréotypes⁶. En effet, selon Benjamin, les daguerréotypes conservent l'aura de l'exemplaire unique et donc l'efficace de l'original. Benjamin refuse cependant d'attribuer un effet auratique à la photographie reproductible à l'infini à partir du négatif. La sacralité de l'original s'épuise, se consume et perd son intensité en raison de l'extension quantitative des différentes copies.

A partir de cette première rapide analyse sémantique, l'aura se configure :

1) comme un halo, une zone brumeuse, sans contours définis, qui se déploie autour des corps en remplissant la fonction d'une séparation sacralisante d'avec le reste ;

2) comme une trame d'espaces et de temps différents. Par exemple, l'aura de l'œuvre originale met en relation (ou plutôt en coprésence) l'espace et le

6. Pour nous, contrairement à Benjamin, chaque tirage imprimé selon les principes de l'auteur constitue une œuvre autographique, même à objet multiple. On y reviendra en comparant la théorie de Benjamin avec celle de Goodman (1968).

temps du producteur, qui ne sont pas *répétables*, et ceux de l'observateur : pendant l'observation, l'acte d'instanciation de l'objet se trouve *réactualisé*. L'efficace de cette intersection de présences apparaît comme inexplicable, intraitable : elle produit un *surplus de sens* ; l'expérience esthétique de l'original d'une œuvre autographique se caractérise en effet par le fait qu'elle *déborde* l'expérience esthétique de la textualité.

L'aura peut donc être analysée à deux niveaux de pertinence sémiotique : celui de l'iconographie textuelle et celui de l'objet. Benjamin, lui aussi, parle bien d'aura selon deux acceptions :

1) comme *représentation* de voiles, airs, transparences et enveloppes éthérées qui entourent les corps ;

2) comme l'*enveloppe* elle-même qui entoure le corps d'un objet, comme par exemple le corps d'un original pictural, ou d'un daguerréotype.

Si d'un côté l'aura désigne des *configurations textuelles* qui mettent en scène la transparence, le volatil, l'aérien⁷, d'un autre côté elle renvoie à l'*objet*, à son authenticité, à sa production et à son efficace sur les corps des observateurs.

La notion d'aura est ainsi doublement intéressante pour la sémiotique : d'une part elle permet de problématiser la représentation de l'impalpable et de l'invisible, d'autre part elle permet de décrire l'efficace de la photographie en tant qu'objet, et de l'associer à son acte de production (mais aussi aux pratiques interprétatives).

S'il est donc nécessaire de distinguer les deux différents niveaux de pertinence sémiotique de l'aura, en tant que *textualisation de l'invisible* et en tant qu'*efficace de l'objet culturel*, nous traiterons ici du niveau de l'objet pour, dans les analyses, aborder l'iconographie de l'aura et sa relation avec la dimension magique et sacrée.

7. Pour une brève histoire de l'aura, voir Grojnowski 2002. Les « auras » dans le monde grec et latin, filles d'Eole, sont des incarnations de souffles d'air, impalpables, présentes mais de manière invisible. Aura devient le synonyme d'effluve vital et au XIX^e siècle, dans les milieux de la médecine et des sciences paranormales, le synonyme d'âme.

2.3. L'objet-photographie et les pratiques de sacralisation

Dès les premiers temps, la photo en tant qu'objet a été considérée comme un instrument aux pouvoirs quasi magiques, au-delà de ses caractéristiques strictement morphologiques, plastiques et figuratives. On a, dès les débuts, attribué une grande efficacité à l'objet-photographie, maléfique ou bénéfique : la photographie était touchée, découpée, brûlée, utilisée dans des rites religieux, etc. Ces pratiques montrent la nécessité de considérer la photographie comme un support matériel qui renvoie aux traces de la production. Même Barthes (1980), bien qu'il ne théorise pas la notion d'aura, convoque des fonctionnements similaires de coprésence entre sujet et objet. Selon Barthes, la photo de sa mère au Jardin d'Hiver détient un pouvoir auratique, quasi magique ; de fait, pour décrire cette photo, il utilise un registre discursif différent de celui utilisé pour les autres photographies. Comme nous l'avons déjà souligné, le pouvoir de cette image transcende ses qualités textuelles et émane plutôt de la mémoire de l'objet matériel. Si Benjamin décrit le pouvoir auratique de l'original comme le produit de l'intersection entre la main de l'artiste du passé et le regard de l'observateur dans le présent, chez Barthes également l'aura est produite par les traces de la production de la photo, par la relation entre le regard de la mère, celui du photographe et celui de l'observateur, ou encore par le rapport de réciprocité de regards entre le passé de l'instanciation et le présent de l'observation. L'efficacité de l'aura provient du fait que l'écart spatio-temporel entre l'acte d'instanciation de la photographie et l'acte d'observation se trouve comblé ; l'acte de production est réactivé, il redevient actuel et produit un *circuit de présences*. Rappelons en outre que la photo de la mère au Jardin d'Hiver n'est pas intégrée et montrée au sein de l'essai *La chambre claire*, comme pour suggérer son surplus de sens, son excès de signification, son dépassement de la pure figurativité. La photo de la mère au Jardin d'Hiver n'est pas montrée au lecteur : l'impossible monstration révèle une relation entre l'aura et l'*infra-* et l'*ultra-*visible qui est à la base d'une réflexion sur la communicabilité problématique de tout ce qui est sacré. En outre, en plus de construire un effet auratique, cette photographie possède une patine, c'est-à-dire maintient les traces du temps passé, inscrites sur le support papier : « La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli » (p. 106). Ce qui rend spéciale la photo du Jardin d'Hiver, c'est la relation entre un présent et un passé : c'est précisément la patine du temps passé qui produit l'aura de la photo. La patine est liée à l'aura dans la mesure

où elle rend compte *de manière figurative* de l'écoulement du temps, de la stratification des traces de l'écoulement du temps par rapport au temps de la production. La patine porte trace du geste de production en construisant un effet-*étoile filante* qui parvient *jusqu'à* celui qui regarde en *ce* moment présent. La patine est un opérateur de conversion du passé en présent.

Si l'effet auratique est produit par une « singulière trame d'espace et de temps », la définition de Barthes de la Vérité de la photographie du Jardin d'Hiver en tant que témoignage d'un « *ça a été* » ne suffirait pas à expliquer l'efficace de la photo. En réalité, le « *ça a été* » nous apparaît comme l'exact opposé de l'aura. Certes, le « *ça a été* » aussi bien que l'aura mettent tous deux en scène des relations entre présent et passé, la trame d'espaces et de temps, d'éloignement et de proximité, et sont tous deux des *intersections de présences* ; mais c'est l'orientation énonciative qui diffère. Dans la relation du « *ça a été* », le *moi* observateur de la photo se projette dans le temps passé, se projette vers l'arrière ; en un sens, le « *ça a été* » le renvoie à une passion de la mélancolie. Au contraire, dans l'intersection de présences auratiques, on a affaire à une convocation du passé dans le présent de l'observation : la trace devient auratique parce qu'elle fait germer le passé dans le présent. Tandis que le « *ça a été* » consiste en une projection du sujet dans l'archive du possible connecté à l'événement représenté, et renvoie donc à une vision archéologique, l'aura témoigne d'un passé réactualisé dans *l'ici et maintenant*.

En outre, tandis que Benjamin considère la photographie uniquement en tant qu'objet directement lié à sa production, Barthes n'envisage pas l'aura comme dépendant exclusivement de sa production, mais également de sa « biographie », c'est-à-dire des traces de manipulation laissées par les récepteurs. C'est pourquoi, alors que Benjamin traite de l'aura comme d'une propriété *a priori* de l'objet (tous les tableaux en sont porteurs, de même que tous les daguerréotypes, etc.), Barthes considère l'effet auratique en tant que patine déposée sur l'objet : de la sorte, l'aura ne se confond pas avec l'inscription *générique* de la genèse, mais avec l'inscription *particulière* (et intime) de l'usage et de la consommation de l'objet. Une image qui a été « vécue » et manipulée ne possède pas la même aura qu'une image qui viendrait d'être tirée du même négatif. Entre les deux diffèrent les papiers photographiques sur lesquels l'image a été tirée et les traces de la stratification

du temps : les traces incorporées par l'image portent témoignage de la façon dont cette image a été vécue et donc, une nouvelle fois, d'une autographie.

Si nous passons en revue la théorie de Barthes sur le *punctum* et celle de Benjamin sur l'aura, ce n'est pas parce que nous y voyons des « concepts esthétiques qui lui sont propres [à la photographie] » (Grojnowski 2002, p. 277), mais parce que ces deux théories posent le problème de la photographie en tant qu'objet et adoptent ainsi une perspective différente, mais complémentaire, par rapport à la perspective textuelle de la sémiotique greimassienne. Ce point de vue peut nous aider à expliquer *les rapports que l'objet-photographie a entretenus avec le discours sacré*, culturel, religieux et distinguer ainsi cet objet de la *textualisation photographique qui met en scène le fonctionnement de la « relation sacrée »* (Bateson). Ainsi, les théorisations de l'aura par Benjamin (1931 ; 1938) et du *punctum* par Barthes (1980) perdent sans doute de leur importance pour une analyse de la textualité photographique, mais acquièrent toute leur pertinence pour une théorie de l'objet et de la perception ; du moins ces théorisations lancent-elles un défi à la réflexion sémiotique, dans la mesure où le *punctum* chez Barthes, aussi bien que l'aura chez Benjamin, peuvent être conçus comme des tentatives de décrire des zones de la signification qui résistent à l'analyse.

2.4. Unicité et multiplicité

Avant l'avènement de la modernité, l'œuvre d'art picturale originale était intégrée à la tradition religieuse et au culte. Cette intégration n'est pas aussi évidente dans le cas de l'objet reproduit, car celui-ci met en échec la stratification temporelle et son positionnement par rapport aux autres œuvres du passé et du présent. Pour Benjamin, la reproduction cause une dévaluation de l'histoire de l'œuvre, parce qu'elle en annule la prégnance et les relations « contraintes » avec les pratiques d'usage. Cette inhérence de l'objet à ses pratiques de production et d'usage est ce qui légitime, ou mieux : construit, la valeur *culturelle* de l'œuvre picturale ; une valeur que l'art mécanique abandonne au profit d'une valeur *culturelle* au sens profane : la reproduction photographique ne semble pas avoir de lieu « propre », ni aucun rôle irremplaçable. La multiplication des exemplaires fait perdre à la photographie l'intensité de présence, qui est paradoxalement associée à une inaccessibilité (l'*éloignement* typique de l'original). Cette inaccessibilité de

l'objet unique se construit grâce à l'enveloppe auratique qui protège et isole, et qui fonctionne comme une enveloppe qui scelle et sépare de l'altérité : autant l'objet authentique est refermé sur lui-même, autant, à l'opposé, l'objet reproduit, violé dans son écrin, trop exposé, se disperse, appauvri, un peu partout. L'objet auratique est concentré sur lui-même et se réalise dans l'apparition « unique » ; à l'inverse, le parcours de l'objet reproduit se caractérise par la diffusion et l'éparpillement axiologique. Dans le système de Benjamin, l'espace fermé et inaccessible construirait donc une configuration de valeurs sacrées, tandis que l'espace de l'objet reproduit, trop ouvert et disponible, produirait la dispersion et l'émiettement profane⁸. Il semble ainsi évident que, pour Benjamin, plus l'extension quantitative et l'exposition des images augmentent, plus se perd la concentration intensive de leur présence : à l'enlèvement s'oppose le détournement et l'on passe ainsi de la contemplation à la distraction, de la *concentration sacrée* à la *dispersion profane*. C'est ce qu'il advient également dans d'autres arts⁹, comme par exemple dans l'activité cinématographique, où l'expérience unique et non répétable de se produire en public, comme cela a lieu au théâtre, se multiplie et se corrompt :

Bien entendu, l'acteur du cinéma en a conscience à tout instant. Placé devant l'appareil, il sait qu'en dernière instance il a affaire à la masse. C'est elle qui le contrôlera en dernière instance. C'est elle précisément qui reste invisible, *qui n'existe pas encore pendant qu'il réalise la performance artistique qu'elle contrôlera*. Or, l'autorité de ce contrôle se trouve renforcée par cette invisibilité [...]. L'acteur de théâtre entre dans la peau de son personnage, chose qui est très fréquemment interdite à l'acteur du cinéma. Son rôle, qu'il ne joue pas de manière suivie, est recomposé à partir d'une *série de performances discontinues* dont le *hic et nunc* dépend de circonstances accidentelles (p. 90-91, nous soulignons).

L'acception benjaminienne d'aura peut nous être utile pour expliquer les valeurs sacralisantes de l'objet unique et non répétable ; cependant, nous ne

8. Cette distinction entre concentration et dispersion de présence, comme celle entre rétention et ostentation, sera utilisée dans la plupart des analyses menées dans la seconde partie de cet ouvrage.

9. Sur l'architecture, la peinture, la photographie et les images pieuses en rapport avec les pratiques de sacralisation de l'original, voir Dondero (2007a).

sommes pas d'accord avec Benjamin lorsqu'il nie à la photographie le statut autographique, pour la raison qu'elle produirait une infinité de tirages-copies à partir du négatif. Nous prenons donc le contrepied complet de l'affirmation de Benjamin : « De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique » (p. 77). Comme nous l'avons dit ailleurs¹⁰, si l'expérience auratique est une expérience réceptive qui se manifeste par le biais d'une relation exclusive de l'observateur avec le temps passé de la production, alors une image photographique dont le papier serait hors commerce, désormais introuvable, peut elle aussi produire un effet auratique. C'est la patine de la photographie, le fait qu'elle ait été utilisée, usée, abîmée, qui la rend auratique (ce qui n'est pas le cas de l'œuvre picturale, intouchable et conservée sous verre). Ainsi, tandis que le caractère auratique de l'œuvre picturale provient de l'écrin sacré qui l'isole (encadrement, verre, emplacement muséal), l'aura de la photographie est quant à elle produite par la patine, c'est-à-dire par son statut d'objet dont l'originalité et l'unicité sont données *après coup*, par sa biographie et non uniquement par son origine. D'ailleurs, quant à son origine, on peut remarquer que le papier sur lequel est tirée une photo, de même que les techniques de tirage utilisées, peuvent assurer une authenticité à la photographie, puisque ces paramètres renvoient directement au choix *unique* et personnel du photographe. Un même négatif développé d'une façon très différente par rapport au choix de tirage posé initialement par le photographe peut être considéré comme un faux, ce qui est bien le propre des arts autographiques (Goodman 1968). Tandis qu'on reconnaît le statut d'original à une image picturale grâce à son histoire de production et qu'en peinture l'original est authentifié par les traces laissées par la manualité et par la sensori-motricité de l'artiste, l'authentification en photographie est quant à elle obtenue, du côté de la production, par le cadrage et le positionnement du corps du photographe dans l'espace ambiant, mais aussi par le choix du papier, du calibrage et de la résolution du tirage, du format, etc. La photographie est donc un *art autographique à objet multiple* : l'artiste décide par exemple *combien* de tirages, et *lesquels*, sont à considérer comme des originaux. Si la certitude de l'authenticité d'une peinture dépend de l'identification de l'objet *matériellement produit par l'artiste*, c'est-à-dire implique d'investiguer l'histoire de sa *production*, il est par contre nécessaire de rechercher les règles de *légitimation* dans le cas des

10. Voir à ce sujet Basso Fossali et Dondero (2006, en particulier paragraphe 5).

tirages photographiques¹¹. Outre le choix du tirage, du format et d'un certain nombre d'exemplaires originaux, il y a encore d'autres stratégies pour authentifier une photo. Par exemple, lorsqu'on intervient manuellement sur le négatif ou sur le tirage, on l'« autographie », on signe la photo avec le geste du corps lui-même et on en scelle l'authenticité. Comme nous l'avons montré ailleurs (voir Dondero 2006b), l'écriture calligraphique sur le support matériel de la photo apparaît comme une ultérieure *prise de position dans l'acte de prédication* au sein du champ de présence de la photographie¹², qui se confronte avec la prise de position de l'énonciateur incarnée dans le discours visuel. En ce sens, l'écriture calligraphique sur la photographie pousse à l'extrême la question de la légitimation des tirages ; elle permet d'identifier, ou plutôt d'*élire un unique* tirage photographique comme le seul auquel on puisse attribuer le statut autographique, en mettant presque de côté le négatif qui, bien qu'étant « à l'origine » du texte, se trouve finalement réduit à n'être qu'un des instruments de la production de l'œuvre. Par le biais de l'écriture, les tirages photographiques ne seraient plus de simples occurrences du négatif, mais s'élèvent au statut d'œuvres autonomes et non répétables. L'écriture appliquée à la surface d'une photographie modifie le régime d'instanciation (d'autographique multiple à autographique unique) et fait d'un seul tirage l'exemplaire authentique de l'œuvre.

11. Toutes les épreuves d'un même négatif ne sont pas des exemplaires authentiques de l'œuvre, car la variété d'éclairage, la qualité du papier, etc., peuvent faire la différence entre un original et un faux, même s'ils proviennent du même négatif. Il est certain que toutes les épreuves approuvées comme originales par un artiste valent comme des exécutions originales, et ce non pas grâce à la conformité à un système notationnel, comme dans le cas de la musique et de la littérature, arts allographiques, mais grâce à la décision de l'artiste, à son geste de légitimation.

12. Nous pourrions affirmer de manière plus précise que la lumière active une réaction chimique et peut donc être considérée comme un apport grâce à une conversion qui dépend du support. En outre, la lumière fonctionne comme une médiation de l'empreinte des objets encadrés. Sur les modes de production du signe, voir Eco (1975), et sur la relation entre les modes de production du signe de Eco et la sémiotique de l'empreinte de Fontanille, voir Valle (2008). A ce sujet, voir aussi la contribution essentielle de Violi (2008).

DEUXIÈME PARTIE

Attestation de l'empreinte
et signification du sacré

CHAPITRE 3

Le sacré entre tradition picturale et revisitation photographique

De tous les arts profanes, la photographie est, du fait de son rapport à la lumière et à la transfiguration, celui dont l'imaginaire se tient au plus près d'un art sacré. (Tisseron 1996, p. 62)

Si nous devions dire [...] ce qui caractérise une narration mythico-religieuse par rapport à un simple récit, non n'évoquerions certainement pas la particularité de son contenu [...], mais nous ferions plutôt référence aux pratiques rituelles prescrites par sa communication.

(Piana 1988, nous traduisons)

Si la photographie a depuis toujours lancé plusieurs défis à la peinture, le défi le plus passionnant est celui qui met en jeu la possibilité et la capacité de la photographie à rendre visible l'invisible, c'est-à-dire à donner une forme de présence dans le sensible à ce qui constitutivement le transcende.

La présence d'une dimension sacrée – ou du moins qui transcende le monde des choses – dans la photographie contemporaine est loin de s'imposer comme une évidence, puisque dès sa naissance, la photographie semblait s'opposer à une telle dimension transcendante. Par exemple, si l'on se fonde sur les prises de position de Baudelaire au milieu du XIX^e siècle, on s'aperçoit à quel point la photographie a été, dès ses débuts, présentée aux yeux du monde comme « servante des sciences et des arts », simple « garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude

matérielle » (Baudelaire 1965, p. 307), utile à l'artiste parce que capable de sauver de l'oubli les ruines, les livres, les estampes. Le destin de la photographie semblait vraiment d'être un humble enregistrement, auquel il n'était pas permis d'« empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire » (ib.), terrain de prédilection de la production picturale. La photographie a pu récupérer la connexion avec la transcendance grâce à la médiation de la tradition picturale ; au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, la pratique photographique a en effet tenté de construire des atmosphères « aériennes » et des spatialités « autres », par le biais de retouches picturales sur son support (pictorialisme). Aujourd'hui, la photographie contemporaine – en particulier celle à statut artistique – adopte comme point de départ pour la construction du discours sur le sacré la production picturale à caractère religieux de l'époque moderne. Nous nous proposons ici de nous concentrer sur la problématique de l'intertextualité entre la peinture religieuse du passé et la photographie contemporaine.

Face à des revisitations et reprises, l'impression générale est que toute citation finit par profaner ce qui était la configuration *originale auratique* de l'œuvre¹ ; cet effet de profanation est davantage sensible dans le cas du médium photographique, considéré pendant longtemps comme un pur instrument de reproduction par rapport au médium pictural. La reproduction photographique semblerait donc ontologiquement destinée à désacraliser la configuration picturale à thème religieux, en raison du « degré » inférieur de « pureté » du médium photographique par rapport au médium pictural. Tout ceci nous conduira nécessairement à nous demander en quoi le niveau de production des images peut être décisif quant aux effets de sens des images photographiques et à leurs possibilités de représenter l'invisible.

En outre, les prochains chapitres traiteront des problématiques suivantes, en relation avec la thématique sacrée : 1) la traductibilité intersémiotique ; 2) le régime artistique (en passant du médium pictural au médium photographique, on passe de l'autographie à objet unique à l'autographie à objet multiple) ; 3) le genre photographique (qui apporte plus ou moins d'innovations par rapport aux genres reconnus de la tradition picturale), ainsi que 4) l'ensemble des

1. Pour une tractation théorique de la question de la citation, de la reprise et de la reproduction voir Jeanneret (2008).

pratiques d'afférence et le statut assumé par les images (documentaire, artistique, etc.).

Comme nous le savons, les connexions intertextuelles produisent une tension souvent conflictuelle entre les valeurs de l'œuvre qui cite et les valeurs de l'œuvre citée. Dans le cas de la reprise photographique, les axiologies présentes en peinture peuvent être réaffirmées, mais également niées, au point de créer de fortes tensions sémantiques entre l'image-source et l'image-résultat. La reprise de l'iconographie religieuse dans les textes photographiques, à partir de la peinture, ne signifie donc pas du tout qu'est conservée l'axiologie originare. La cause d'une éventuelle désémantisation, voire perversion, des valeurs sacrées peut être conçue en fonction d'une large gamme de facteurs :

a) le dispositif photographique : tout se passe comme si la photographie rabaisserait l'entrée royale que constitue le tableau au plan d'un « commerce avec les choses ». Paradoxalement, la photographie n'aurait accès au sacré que dans le cas où elle pourrait attester une manifestation du sacré dans le monde sensible sans jouer aucun rôle décisif dans cette manifestation, ni actif, ni intentionnel : comme si le sacré devait se livrer à l'image photographique à la faveur d'un déclic irréfléchi du dispositif, c'est-à-dire *non intentionnel*, comme si la photographie pouvait capter le sacré uniquement par *serendipity*. La photo instantanée, sans parler des appareils qui ont automatisé les réglages de base de l'exposition, semble avoir enrégimenté la constitution des traces, en la soustrayant aux accidents de praxis plus créatives et moins contrôlables. En fait, la suspension ambiguë de la photographie entre la restitution de l'*instant quelconque* et la restitution du *moment choisi* finit par compromettre tout droit de cité du sacré dans le texte photographique. Le caractère prosaïque de la photo accidentelle peut au contraire être racheté par la dimension « épiphanique » inattendue, qui crée une ouverture imprévue vers la transcendance². Dès lors, voici que la sacralisation du profane et la profanation du sacré apparaissent comme des tensions bipolaires et contradictoires qui cohabitent de manière antiphrastique et sur le mode mineur (ce sont presque des effets collatéraux) au sein des pratiques photographiques ;

b) la reproductibilité technique des positifs photographiques : la manifestation du sacré comme événement-image semble en contradiction

2. Voir à ce propos Roelens (2008).

avec la possible reproduction à l'infini des tirages photographiques. Comme nous l'avons vu dans l'examen de la définition de l'aura, la distribution extensive neutraliserait l'intensité *sui generis* de l'apparition du sacré ;

c) le renvoi à des pratiques éminemment laïques : pensons au caractère paradoxal de la manifestation du sacré au sein de pratiques photographiques telles que le reportage, la photo-souvenir (voir Perez (dir.), 2002), etc. ;

d) le mélange, ou du moins la coexistence, avec des genres photographiques pris dans d'autres axiologies : pensons à la reprise d'une iconographie sacrée de tradition picturale au sein d'une photographie publicitaire ou de mode (ib.) ;

e) la projection des valeurs sacrées dans le cadre figuratif d'un énoncé photographique ouvertement prosaïque.

La culture contemporaine élabore et soutient un champ discursif sur le sacré essentiellement au sein d'un système de relations tensives complexes avec la production textuelle du passé. Il nous est dès lors apparu plutôt évident de sélectionner la production artistique a) comme épicentre, historiquement attesté, du discours *sur* le sacré, voire *du* sacré ; b) comme ensemble d'artefacts qui peuvent être à nouveau assumés au sein d'une pratique qui modifie le statut en fonction duquel ils avaient été instanciés à l'origine (d'objets d'art à objets de culte) ; c) comme dépôt mémoriel de traces qui permettent d'exhumer une présence « *in corpore* » du passé (aura). La production photographique d'aujourd'hui problématise volontiers, souvent sur le mode ironique, ces axes de la relation passé/présent dans leurs confrontations respectives avec les territoires de la signification du sacré.

3.1. Critères de pertinence du choix du corpus

Le Dieu personnel et solitaire de l'Occident est un objectif d'expérience sans aucun doute limité par rapport à l'ampleur culturelle de l'expérience du sacré. (Voll 1991, nous traduisons)

Venons-en à présent aux critères de pertinence du choix du corpus du discours photographique sur le sacré. Les critères que nous avons utilisés sont divers ; nous examinerons en particulier :

1) le cas des images photographiques dont le titre et la thématique se réfèrent explicitement à des thèmes, des personnages et des motifs de l'iconographie religieuse (la vie de Jésus, la vie des saints, les visions de l'au-delà, etc.), ou qui nomment simplement dans leur intitulé des personnages sacrés (pensons au diptyque *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* de Richon) ;

2) le cas de la citation *explicite* d'une configuration *précise* de la peinture religieuse, aux niveaux figuratif et plastique (les exemples de ce type de citation que nous analyserons sont *Soliloquy VII* (2000) de la photographe anglaise Taylor-Wood et la *Le Christ mort* de Mantegna) ;

3) le cas de la citation *explicite* d'une configuration *typique* du discours pictural sur le sacré, au niveau de la structuration spatiale, énonciative et générique (le retable d'autel des XIV^e et XV^e siècles et la série *Soliloquy* de Taylor-Wood) ;

4) d'autres corpus, complètement étrangers aux références intertextuelles à la peinture religieuse – parmi lesquels certaines séries de Witkin et de Michals –, construisent une configuration du sacré par le biais d'un raisonnement par figures qui va au-delà de la thématique du religieux et qui fait émerger la pertinence du sacré, soit en relation étroite avec certaines thématiques particulières (la maladie, la santé, la mort), soit à travers des configurations expressives (par exemple, l'iconographie de l'aura chez Duane Michals). En outre, l'analyse de *Fish Story* du photographe américain Sekula met en scène le sacré non pas comme thématique figurative de l'image, mais comme réflexion figurale : le « poisson hors de l'eau » de la série est un individu qui se voit arraché aux rapports sains/sacrés avec son environnement originaire.

Si le sacré en peinture était nécessairement associé aux scènes religieuses établies et canonisées par la tradition ecclésiastique, la photographie contemporaine réalise la dissociation entre le religieux et le sacré³.

3.2. Les différents niveaux de pertinence sémiotique

Si certains corpus photographiques semblent démontrer que ce sont uniquement la configuration textuelle de la photographie, les choix chromatiques

3. Voir à ce propos Dondero (2008a).

par exemple, et de manière générale les stratégies énonciatives, qui « désacralisent » les iconographies picturales, d'autres occurrences semblent prouver au contraire que le médium photographique renvoie *en général* à des pratiques de vision désacralisantes par rapport aux pratiques picturales (surtout dans le cas des *tableaux vivants* et des portraits de groupe, où un personnage déguisé en saint n'apparaît souvent que comme un acteur-imposteur par rapport aux personnages « originaux » et peints).

Dans le vaste ensemble de la production photographique contemporaine, on rencontre en réalité plusieurs cas de photographes qui « refont » des œuvres d'art du passé à travers des *tableaux vivants*, c'est-à-dire en mettant en scène des personnages en pose qui miment les positions et les gestes des personnages empruntés à la tradition picturale. Beaucoup de ces photographies, comme par exemple celles de Jeff Wall, Tom Hunter, Frank Horvat, Sam Taylor-Wood, Bettina Rheims, se présentent en général comme des fictions théâtrales, comme des mises en scène où les « acteurs » dénoncent malgré eux leur statut d'« imposteurs ».

On ne peut ignorer le fait que, comme l'affirme avec clairvoyance Prieto (1991), nous sommes sans aucun doute moins *habitués* à penser à l'usage de scénographies et d'acteurs en photographie, plutôt qu'au cinéma⁴, où les acteurs de films sur la vie du Christ ou des saints ne sont jamais perçus comme des « imposteurs », comme c'est le cas à propos des séries photographiques sur la Passion du Christ de Bettina Rheims par exemple. Ce phénomène est sans doute dû au fait que, bien qu'il existe un cinéma documentaire et une photographie artistique, le cinéma est considéré *a priori* comme un médium lié à la fiction, tandis que la photographie est associée à la « preuve de l'existant » et au « *ça a été* ».

Dans son analyse de l'image photographique et cinématographique, Prieto (ib.) montre comment un même type d'enregistrement du monde (les deux techniques font « intervenir l'enregistrement du référent ») produit, dans chacun des cas, des parcours de valorisation différents. En effet, la production des valeurs de vérité et de preuve « irréfutable », associées à l'intervention effective du référent dans la production de l'image, est majeure dans l'image photographique par rapport à l'image filmique. Si la

4. Voir Roelens (2007).

photographie d'actualité publiée dans les journaux et revues remplit le rôle d'indice et de preuve, au contraire :

ce qui compte pour qu'une image soit conçue comme cinématographique est avant tout le procédé grâce auquel elle a été produite indépendamment de l'intervention, dans un tel procédé, du référent lui-même ou bien, à sa place, d'acteurs ou de scénographies (p. 155, nous traduisons).

A l'inverse, dans la production d'images photographiques, les acteurs ne parviennent pas à « prendre la place » des référents, et ce à cause d'une forte cristallisation de nos pratiques interprétatives. Prieto ne manque pas de prendre en compte le fait qu'il existe un cinéma documentaire, de même que des « photographies de fiction », mais il observe que nous sommes davantage habitués à penser à la contrefaçon et à la mise en scène de personnages « falsificateurs » – par rapport aux référents en chair et en os et/ou imaginaires – à propos d'une série de photographies, plutôt qu'à propos du cinéma. En somme, l'usage de scénographies et d'acteurs n'est constitutif que dans le cas du cinéma : ce sont les pratiques sociales qui construisent l'histoire et le devenir d'un médium, et pas uniquement sa technique de production. Outre les configurations plastiques et figuratives des photographies, les relations intertextuelles avec les images picturales, etc., il est donc opportun d'analyser également la façon dont ces configurations entrent en relation avec le lieu et le mode de réception, avec les différentes temporalisations des pratiques d'observation, les corpus d'autres artistes qui traitent du même thème, etc. Fontanille (2008) théorise à ce propos une hiérarchie des niveaux de pertinence sémiotique, en plus du niveau textuel : les niveaux de l'objet, de la pratique, de la situation et de la forme de vie sont des niveaux de pertinence supérieurs à celui du texte et ne doivent pas être étudiés de manière distincte, mais bien dans leur syntaxe et dans le passage de l'un à l'autre. De la sorte, c'est comme si chaque niveau d'analyse fonctionnait comme *interface* pour les autres niveaux. Ce qui se trouve exclu de l'analyse du niveau textuel peut être récupéré à un niveau supérieur et faire système avec le niveau inférieur. C'est pourquoi, si au niveau de l'analyse textuelle il n'est pas utile de retenir le fait que les personnages qui composent les *tableaux vivants* photographiques scandalisent le public parce qu'ils « théâtralissent » des personnages sacrés, cette réaction devient pertinente au niveau de la pratique de réception, dans

la mesure où elle nous aide à comprendre une certaine culture de la perception visuelle. Par exemple, selon le précieux témoignage de Sorlin (1997, p. 134) :

[L]'anglaise Julia Margaret Cameron voulait introduire la Vierge Marie chez ses contemporains en choisissant pour modèles des villageoises ou des servantes au maintien simple et dépourvu de sophistication. Le verdict des contemporains fut immédiat et sans appel : le caractère vivant de ces clichés les rendait trop « terrestres », les angelots de Rejlander dont les ailes, évidemment faites avec des plumes de volatiles, se reliaient maladroitement aux épaules, ne cachaient pas à quel point l'obligation de poser les ennuyait ; les Vierges de Cameron étaient privées de tout mysticisme. Peinture, dessin ou sculpture parvenaient à suggérer la puissance et la majesté du Créateur, mais, sur une photographie, un vieillard barbu n'était rien d'autre qu'un homme âgé et ridé.

Comme l'affirme Sorlin, « [e]n elle-même, l'image analogique n'était pas *ni particulièrement adaptée, ni inadaptée* à l'expression de la foi » (p. 134, nous soulignons). Ainsi, nous ne sommes pas confrontés à une impossibilité ontologique du médium photographique à rendre le transcendant ; il s'agit plutôt d'imputer cette difficulté aux statuts de ce médium, ou aux pratiques de réception de la photographie qui ont été cristallisées. Cette cristallisation fait en sorte que le spectateur placé face à des personnages qui mettent en scène des moments de la Passion ou des personnages sacrés se demande quels sont les trucs de la mise en scène et le *backstage* de la pose.

Le genre est lui aussi un point de vue fondamental pour confronter les pratiques réceptives de la peinture religieuse et celles de la photographie contemporaine sur le sacré. Le genre se configure comme un niveau-interface entre le texte et la pratique⁵, qui nous permet d'évaluer comment

5. Tout texte devrait être traité en rapport avec un intertexte construit à partir du texte lui-même ; l'analyse du rapport entre photo et genre vise ainsi à saisir chaque photo singulière comme une occurrence qui *met en variation* le genre auquel elle se rapporte. Comme l'affirme Marrone, un genre est « une classe discursive qui en même temps permet et interdit : il permet le fonctionnement d'un certain processus communicatif, mais il en interdit en même temps d'autres possibles. C'est en fin de compte une grille productive et interprétative, qui peut (ou doit) être transformée,

les configurations génériques jadis considérées comme typiques de la peinture sacrée – Assomptions, Visions, etc. – se trouvent diffractées en divers genres qui copient les stratégies énonciatives de la nature morte, du paysage, du portrait, etc. Nous verrons par exemple comment le corpus sur Marie Madeleine du photographe suisse Richon construit une configuration textuelle qui prend position « entre » le portrait et la nature morte ; de la même manière que le corpus de Witkin construit des portraits *post mortem* qui s'apparentent beaucoup aux choix de composition de la nature morte. Les exemples choisis nous permettront de démontrer que la différenciation générique est heuristiquement supérieure aux distinctions thématiques et que le genre peut être théorisé à travers l'étude des praxis énonciatives des images : le portrait singularisant, la nature morte associée à une composition asymétrique et instable, le paysage qui construit un regard à ambition totalisante, etc.

mais toujours après avoir été au moins présumée » (1999, p. 171, nous soulignons, nous traduisons). Donc, en un sens, le genre situe le texte au sein d'un intertexte : le genre est une interface entre la textualité et la pratique de lecture.

Ostentation du religieux et mort du sacré

4.1. Le saint en pose

La photographie est un prolongement de l'Incarnation. (Père Marcel Dubois)

La confrontation de la photographie avec la dimension religieuse et sacrée est avant tout justifiée par sa genèse productive, laquelle trouve naissance *ante litteram* avec l'impression du visage du Christ sur le suaire¹ : « Souvenons-nous que, historiquement, le fait qui nous a rendu visible le suaire de Turin – ou, plus précisément, qui nous l'a rendu figuratif – est dû à l'histoire de la photographie » (Didi-Huberman 1994, p. 65, nous traduisons). Si voir, c'est croire, alors la photographie, grâce à son lien paradigmatique et syntagmatique avec le suaire, peut miser sur la représentabilité du divin et mettre en jeu une réflexion sur son propre statut véridictif. Cette relation étroite entre la photographie et la dimension religieuse, dont témoignent aujourd'hui les fréquentes reprises photographiques des iconographies des saints, de Jésus-Christ et de la Vierge, démontre le grand intérêt « théorique » de la photographie envers la représentation de l'irreprésentable. Cet intérêt, on peut le comprendre précisément comme un défi que la pratique photographique

1. Le suaire du Christ présente des caractéristiques photographiques, puisque l'empreinte du visage sur le tissu est littéralement un négatif et ne peut se rendre visible que grâce à l'inversion des tons. D'ailleurs la vision et l'analyse de l'image du Christ ne sont devenues possibles qu'après l'invention de la photographie. Voir à ce sujet Belting (2007), Sicard (1998) et Dondero (2008b).

se lance à elle-même et à sa possibilité de traduire l'invisible et le non-configurable, comme une mise à l'épreuve de son propre pouvoir de représentation et de la valeur de son statut *testimonial*. Il convient de souligner à ce propos que, si la peinture a toujours visé à porter témoignage de l'événement et des personnages religieux, l'histoire interprétative de la photographie a fait en sorte que cette dernière soit considérée comme une image à vocation documentaire et, *pour cette raison même*, incapable de témoigner de vérités supérieures. Pour démontrer sa capacité à représenter le non-visible et le non-tangible, l'image photographique s'est, dès ses débuts, mesurée à la représentation de scènes religieuses, de visions célestes et de prières ; nous pensons une nouvelle fois à la célèbre photographe Julia Margaret Cameron et aux jeunes femmes aux mains jointes, les yeux tournés vers le ciel, ou un enfant dans les bras, entourées de lys et de nuages. Encore avant Cameron, dès les tout premiers photographes, les premiers autoportraits d'Hyppolyte Bayard en 1840 – pensons à l'*Autoportrait en noyé* – montrent que la pose du photographe est directement inspirée des représentations du Christ en descente de croix². L'effet global de ces mises en scène et des *tableaux vivants* photographiés est celui d'une *falsification* guidée par le souci de virtuosité. C'est précisément parce qu'on attribue *communément* une valeur testimoniale à la pratique photographique que l'image qui en résulte finit par fonctionner comme une représentation outrageuse, comme un blasphème. En raison des pratiques interprétatives ordinaires qui sémantisent fortement l'acte de production, les images photographiques à thématique religieuse ont vocation à activer la réflexion sur l'authenticité/inauthenticité de la scène représentée. Cet effet-falsification est moins évident en peinture, puisque celle-ci ne rend pas pertinente la production mécanique « à empreinte », à laquelle la photographie se trouve quant à elle confrontée, *au niveau interprétatif*. Tout se passe comme si la représentation du saint ou de la scène religieuse annulait sa propre efficacité du simple fait d'avoir été mise en pose, du simple fait qu'une scénographie et une technique de la posture ont été utilisées, autrement dit qu'il y ait eu *préméditation*. La photographie, puisqu'elle renvoie à l'acte même de photographier, associé à un dispositif technologique, implique nécessairement une intentionnalité de la prise ; cette intentionnalité, comme nous l'avons dit plus haut, a toujours interdit à l'image photographique de se présenter comme un « instrument épiphanique » de l'événement sacré. Si la peinture d'icônes et de visions produit un effet de

2. Voir à ce propos Perez (dir., 2002), et Fochessati et Solimano (dir., 2003).

vérité et de persuasion sur le fidèle, la pratique photographique qui met en scène des *tableaux vivants* en vient à inscrire au sein de ses textes la négation de l'effet persuasif : c'est comme si elle énonçait explicitement toute l'instrumentation laborieuse à laquelle s'est soumise la configuration de l'image pour être conforme à l'iconographie sacrée telle qu'elle nous a été transmise par la tradition picturale et par les Saintes Ecritures. Le cas du sacré est tout à fait emblématique, car il s'agit d'une dimension qui n'existe qu'au-delà de notre volonté et que nous ne pouvons pas « préfabriquer » et préparer ; au contraire, nous devrions presque nous en détourner pour pouvoir le ressentir : « la conscience ouvre la voie à la manipulation » (Bateson). Le sacré, pour demeurer tel, ne doit être ni pensé, ni argumenté, ni *reproduit*, sous peine de disparaître, comme dans le cas de l'expérience esthétique décrite par Greimas (1987). Lorsque le personnage sacré ou la scène religieuse devient un thème de l'énoncé photographique, le seul fait qu'il ait pu être mis en scène, *là devant nous*, énoncé à travers une technique productive à visée testimoniale, lui fait perdre aussitôt son aura sacrale.

4.2. Les saints entre ambiguïté et tromperie. Le cas de Pierre et Gilles

Ne vous faites pas d'illusion : on ne peut pas tromper Dieu. (Paul, *Lettre aux Galates*, VI, 7)

Comme l'affirme Michel de Certeau (1982), la langue de l'expérience religieuse est une langue qui, par définition, tente d'exprimer « ce qui ne peut être dit ». Le rendu pictural du personnage sacré ou de la vision céleste adopte des stratégies de composition très particulières : il existe ainsi un « style mystique » en peinture, fondé sur la tache picturale qui dissimule et en même temps, par l'effet-transparence, *laisse transparaître* ; ce style peut encore avoir recours à un « effet d'éloignement », en opposition avec la perspective terrestre (voir Stoichita 1995). C'est en effet à partir de la modulation de la lumière – rendue en peinture notamment par la figure transparente et opacifiante du nuage, ou en photographie par l'effet de flou – qu'on parvient à réfléchir d'un point de vue figural sur les configurations du représentable et de l'irreprésentable.

Mais comment photographier l'invisible – ce qui apparaît comme une contradiction dans les termes ? Dans l'art contemporain, la dimension sacrée est souvent mise en scène par le biais de stéréotypes et de clichés, en raison de sa difficulté à accéder à la représentation. Les photographes qui affectionnent

l'iconographie religieuse se situent clairement du côté d'une poétique kitsch³ ; les séries photographiques de David La Chapelle, Pierre et Gilles, Cindy Sherman et Bettina Rheims mettent en scène des configurations spatiales fondées sur des mouvements d'ascension, des regards pointés vers le ciel et des poses où transpire la théâtralité, sans compter la surcharge d'objets religieux et de symboles sacrés qui pèse sur les personnages représentés et les « décore » jusqu'à la caricature. Ces images se révèlent trop « expertes », construites, élaborées, préméditées. Comme nous le verrons, les textes photographiques de Pierre et Gilles, de même que ceux de Saudek et Richon, mettent en scène différentes modalités de désacralisation de l'iconographie religieuse des saints en usant d'un mécanisme général que nous qualifierons d'ostension/ostentation de leur sacralité même. Ce dont « pêchent » ces séries photographiques, c'est de s'énoncer trop explicitement comme des images à valence sacrée, d'inonder le spectateur de *topoi* préfabriqués par la tradition biblique et évangélique qui ne rénovent pas la thématique du sacré, mais la publicisent plutôt, la commercialisent, la rendant facilement disponible, communicable et consommable. Par exemple, les textes artistiques des photographes Pierre et Gilles qui mettent en scène le personnage de la tradition évangélique en usant d'une tactique de représentation qui conduit au carnavalesque et au travestissement sexuel du personnage, produisent des figures ambiguës de « saints-imposteurs ». Dans le corpus des photographies de Pierre et Gilles, la « vision » céleste n'est absolument pas représentée, comme c'est au contraire le cas dans la production picturale ; le personnage sacré, plutôt qu'être un médiateur entre le spectateur et la représentation de l'au-delà (par son regard et sa gestuelle), se place au premier plan, en position pleinement frontale, comme si l'espace de l'*ailleurs* et celui de l'observateur coïncidaient : le saint abandonne de la sorte sa fonction médiatrice entre l'ici et l'ailleurs. Bien que les saints manifestent une forte présence physique – surtout par leur positionnement au premier plan –, ils ne se donnent pas comme des médiateurs entre l'humain et le divin, ils ne s'avancent pas vers nous, observateurs, pour nous conduire « ailleurs », ils ne nous transforment pas en témoins de l'événement sacré : ils sont indifférents et distants. Le « regard à l'appareil » rend le regard du saint témoin du fait d'avoir été observé, enregistré et reproduit ; cela suffit à produire un effet de présence *directe* qui récuse les caractéristiques de la communication sacrée.

3. Sur la thématique de l'« intentionnellement Kitsch » voir la contribution fondamentale de Basso Fossali (2007a).

Les deux photographes français Pierre et Gilles mettent en scène des modèles féminins et masculins, de préférence homosexuels ou transsexuels, qui se voient portés en croix vêtus de dentelles et paillettes, reproduisant ainsi les procédés traditionnels du carnaval, qui trouve sa raison d'être dans le renversement des valeurs sociales, religieuses et sexuelles.

S'il s'agit de saints, comme dans le cas du *Saint Sébastien* (photo 4.1), ceux-ci sont incarnés par des tout jeunes garçons imberbes, qui ne paraissent pas du tout souffrir du martyr auquel ils sont soumis. En effet, le *Saint Sébastien* enchaîné à un bois couvert de roses rouges et percé – mais non blessé – par les flèches du martyr, porte les yeux au ciel et une expression de béatitude sur le visage.

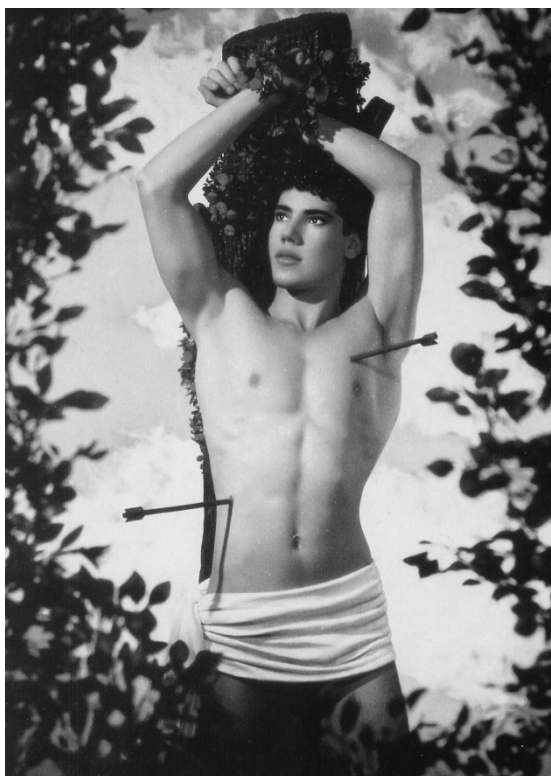


Photo 4.1. *Pierre et Gilles, Saint Sébastien, 1987 (voir cahier couleur)*
(© Pierre et Gilles, Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris)

La peau des saints ne frémit pas ; elle s'apparente plutôt à une membrane insensible aux mouvements internes de la chair, comme aux affections provenant du monde ambiant. Dans d'autres photographies du corpus « religieux », les saintes et les saints se livrent aussi en pâture à l'observateur comme dans un défilé de mode, comme des mannequins dans un espace où dominent les éclairages *flashy*, les mises en scène encadrées par des couronnes de fleurs, des nuages baroques, des cieus enflammés. Le jeune corps bronzé de saint Sébastien paraît exposer les flèches de son martyr sans le moindre sourcillement, avec la même indifférence que la *Madone au cœur blessé* (photo 4.2) décorée d'abondantes larmes. Le sourire à peine esquissé et indifférent de saint Sébastien est le pendant du regard séraphique de la Madone, qui détonne avec les larmes démesurées qui luisent sur son visage.



Photo 4.2. Pierre et Gilles, *La Madone au cœur blessé*, 1991 (voir cahier couleur)
(© Pierre et Gilles, Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris)

Dans la tradition évangélique, les larmes des saints ont toujours assumé un rôle d'une importance capitale, en tant qu'opératrices de métamorphoses de la vision divine, horizon transparent entre la chair et le ciel. Dans l'interaction entre les forces d'inhibition et les forces d'excitation, les larmes véritables échappent aux forces de rétention et sont le produit d'une force qui désinhibe les passions de l'âme, en les faisant s'écouler et tomber : « Les larmes font partie de ces choses qui ne peuvent exister que parce qu'elles tombent. Chute récupérée, retournée, chute aspirée, inspirée » (Charvet 2000, p. 47) : les larmes doivent tomber pour que le saint s'élève aux cieux. Au contraire, dans l'image de la *Madone au cœur blessé* de Pierre et Gilles, les grandes larmes se sont figées, elles ne coulent plus ; ce sont des larmes « appliquées » – à la manière des points de beauté –, qui ne proviennent pas des tensions de la chair, mais sont simplement « collées » à la surface. Les yeux et le beau visage de la Madone ne sont pas des membranes qui laisseraient *passer* les humeurs intimes, mais bien uniquement des surfaces réfléchissantes qui renvoient à d'autres surfaces. Les larmes des saints de la tradition mystique sont la manifestation d'une activité de la chair du sujet : l'effusion et l'écoulement de larmes sont des conversions des rythmes des motions intimes et des mouvements de la chair. C'est pour cette raison que la larme doit éclater : témoigner des rythmes internes, des forces intimes en tension. Or, sur le visage de la *Madone* des deux photographes français, la larme est cristallisée, elle reste entière et ne s'effeuille pas. Ces larmes sont rassemblées selon des distances calculées ; elle ne se forment pas comme des « mémoires » des tensions internes à la chair : leur ostension/ostentation les rend inertes, vides. Alors que les larmes ont toujours été un pont entre le corps et l'âme, elles se trouvent ici désincarnées. Alors que les larmes apparaissent sur le visage des saints et des héros *malgré eux*, comme des éruptions et des épiphanies passionnelles, elles sont ici au contraire hautement programmées et contrôlées pour être regardées. Les tons artificiels de Pierre et Gilles sont, en outre, éloignés de la couleur de la transparence dont sont faites les larmes : autant les larmes palpitantes des saints jaillissent transparentes et invisibles – comme un don qui ne veut recevoir de remerciement – autant les chromatismes de Pierre et Gilles sont ostensiblement saturés, retouchés, trop intenses, invraisemblables et violemment froids.

4.2.1. *Madeleine sans larmes*

Toutes les Larmes sont un Pleur, mais tous les pleurs ne sont pas des Larmes.
(Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des larmes*, 1640)

L'œil ne voit bien Dieu que par les larmes. (Hugo, *L'homme qui rit*)

La sainte qui fut la plus représentée au travers des siècles est sans aucun doute Marie Madeleine. Comme on le sait, les Pères de l'Eglise latine unissent en une seule personne, Marie Madeleine, trois des figures qui apparaissent dans les récits des évangélistes. La première d'entre elles est la sœur de Marthe et de Lazare, l'une des trois Marie qui, après avoir trouvé le tombeau vide, fait la rencontre au matin de la Pâque de Celui qui lui révèle Sa résurrection. La deuxième est la prostituée que Jésus laisse s'approcher de ses pieds pour se les faire baigner de ses larmes et sécher de ses longs cheveux. La troisième figure dont se nourrit l'iconographie de la sainte est celle d'une autre pécheresse, Marie l'Egyptienne, qui s'est retirée dans le désert pour se consacrer à la vie contemplative.

La prédilection des artistes pour le thème séduisant de Marie Madeleine s'explique par le fait que cette histoire permet de représenter les beautés enchanteresses que la pénitente s'employait fermement à détruire « et, sous prétexte de rendre plus pressante l'invite à réfléchir sur la vanité des joies terrestres, [permet d'] introduire, dans le spectacle des austérités du renoncement, le rappel insidieux des voluptés refusées » (Duby 1988, p. 6). Les artistes se sont ainsi appliqués à dépeindre l'humilité qui suscite le désir, l'extase, l'élégance de la chair et des vêtements, les épaules découvertes, les larmes songeuses, l'aimable pénitence, mais aussi le corps décharné, le vieillissement avancé, la « chevelure bestiale » (Marin). Précisément pour le pardon qui lui a été accordé, celle qui incarnait « tous les vices imaginables », premier témoin de la résurrection, devient le point de départ de la foi chrétienne.

Les photographies de Pierre et Gilles utilisent la sensualité de la femme photographiée pour installer chez l'observateur le doute sur la légendaire conversion de la sainte. La *Marie Madeleine* (photo 4.3) est appuyée à demi nue sur le bois de la croix et tourne le dos à ce qui semble être les éclairs de l'orage qui s'abat sur le Golgota après la mort de Jésus. La femme, les yeux au ciel, seulement couverte d'un drap rouge qui descend à partir de ses

hanches, a les cheveux roux de la pécheresse, mais les yeux bleus comme tous les saints dignes de ce nom.



Photo 4.3. *Pierre et Gilles, Ste Marie Madeleine, 1988 (voir cahier couleur)*
(© Pierre et Gilles, Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris)

Bien qu'elle soit « habillée » en pécheresse, Madeleine se trouve au pied de la croix. Elle est, selon la tradition, déjà convertie à cet endroit⁴ ; la version des Evangiles de Mathieu, Marc et Jean reconnaît même en elle la seule qui, avec deux ou trois autres femmes, reste auprès de Jésus jusqu'à la fin, au contraire des autres disciples, qui fuient avant la crucifixion. Or, la

4. Pour une reconstruction historique et légendaire de la vie de la sainte à travers les textes évangéliques, voir Lambert (1988).

Madeleine de Pierre et Gilles, située au pied de la croix, apparaît trop hardie et sûre d'elle pour être identifiée avec la femme qui a traversé l'épreuve du péché, du repentir et de la douleur : elle ne ressemble en rien à une femme marquée par la douleur et par la conversion. Si la pose de la sainte renvoie à la configuration gestuelle et corporelle de l'évanouissement face à la douleur pour la mort du Christ en croix – dont le sang s'écoule encore sur le bois – la chair est cependant trop lisse et la pose trop parfaite : c'est le rythme interne de la pose qui est trop lent et trop calculé pour pouvoir incarner l'extrême douleur. Il n'y a aucune espèce de tension émotive dans la main gauche posée sur le ventre, ni dans celle qui touche le bois de la croix : la femme n'apparaît pas « vaincue » par la passion, mais plutôt soucieuse de s'offrir comme une « belle image ». Le corps-enveloppe de la sainte ne « contient » rien, ne protège ni ne filtre : comme celui de la *Madone au cœur blessé*, il n'est qu'un pur revêtement, une couche de surface, un effet de vernis. D'une certaine façon, la *Madeleine* de Pierre et Gilles semble railler la Madeleine de la tradition picturale et ses fidèles spectateurs qui l'ont crue vraiment repentie et vraiment fidèle au Christ.

4.2.2. Les saints mannequins. Photogénie du sacré prêt-à-porter

Quelle relation s'instaure entre la photographie qui met en scène des personnages sacrés et la modalité des poses qu'ils prennent ? Le personnage sacré se trouve placé face au spectateur d'une manière ostentatoire au point de produire un effet de « mascarade mystique ». La question du déguisement et de l'acte de « prendre l'apparence de quelqu'un d'autre » nous renvoie au carnaval, mais aussi aux reportages de mode. Les saints sont placés comme s'ils étaient en vitrine ou sur une rampe : ils semblent chercher à nous montrer la plus belle part d'eux-mêmes, leur profil le plus parfait, le point de vue le plus séduisant. La beauté plastique des modèles nous les fait percevoir comme des mannequins, comme de pures enveloppes décoratives qui ne contiennent aucun mouvement de la chair, aucune tension. Si la grâce est l'union sacrée entre le corps et l'âme (Bateson), le corps de ces modèles se construit au contraire par une absence d'intégration entre corps et âme ; ce sont des enveloppes vides, qui ne laissent rien filtrer au-dedans, ni au-dehors : ce sont des corps absents et, surtout, tous semblables, qui perdent tout signe identitaire. Tandis que les corps des saints en peinture sont marqués au fer rouge des sacrifices, du renoncement et de la foi, ceux-ci sont

anonymes et interchangeable, puisque tous formés de la même matière désincarnée, de la même pose pétrifiée.

Ce qui distingue les images de Richon (*Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente*) – que nous analyserons plus loin – de celles de Pierre et Gilles, c'est la mise en scène des corps des saints. A la place des *corps absents* de Pierre et Gilles, Richon photographie *l'absence du corps du saint*, ce qu'il en « reste », le vestige, l'épluchure. Comme nous le verrons, la « disparition » de ces corps dans les photographies de Richon (corps actualisés par les titres des images, qui affichent le nom de Marie Madeleine) en appelle de manière très intéressante et très manifeste à la polysensorialité de l'observateur, qui se voit au contraire « stimulée à froid » dans les images des très beaux corps inertes figurés par Pierre et Gilles⁵.

4.3. Peindre et photographier la vision de l'au-delà

Et voici ce que la peinture chrétienne a trouvé dans le sentiment religieux : un athéisme proprement pictural où l'on peut prendre à la lettre l'idée que Dieu ne devait pas être représenté, sous toutes les formes qu'on peut lui imaginer. Et, en effet, avec Dieu, avec le Christ, avec la Vierge, avec l'Enfer aussi, les lignes, les couleurs, les mouvements s'arrachent aux exigences de la représentation. (...) On peindra le sentiment religieux de toutes les couleurs du monde. Il ne faut pas dire : « Si Dieu n'est pas tout est permis ». C'est juste le contraire. Car, avec Dieu, tout est permis. C'est avec Dieu que tout est permis. (Deleuze 1981)

La plupart des mystiques s'accordent sur le fait que la rencontre avec le sacré et le transcendant est irréprésentable, et donc inénarrable⁶, parce que celui-ci est « le Totalelement Autre de l'histoire » (Ricœur 1965). En un sens, cette expérience de l'altérité pourrait s'apparenter à la conception de l'expérience esthétique telle que la théorise Greimas (1987). Comme le dit Pozzato :

5. Sur la relation entre émotion et diagrammatique du corps voir Basso Fossali (2007b).

6. Rappelons que, contrairement à l'expérience religieuse et mystique, la religion au sens institutionnel est considérée par Luhmann comme une tentative puissante et aboutie de « déterminer l'indéterminable » (1977, p. 36). Tandis que l'expérience mystique renvoie à un *pouvoir-être* de l'homme, la religion impose à l'homme un *devoir-être* (voir Crespi 1997).

L'expérience mystique [...] semble ainsi radicaliser certaines des caractéristiques constitutives de l'expérience sensible : la réversibilité des couples sujet et objet, percevant et perçu ; l'« innocence » de la sensation en opposition à la construction cognitive objectivée ; l'antériorité par rapport à la cassure énonciative [...] ; la présence sans distance (1995, p. 144-145, nous traduisons).

Tout ceci n'a pas empêché les mystiques et les artistes de décrire ce que cette expérience avait d'ineffable, aussi bien par la littérature que par la peinture ou le dessin. Il s'agit souvent de textes littéraires et d'images paradoxaux et extrêmes, qui visent à représenter l'irreprésentable et défient directement les possibilités du langage : « la perception des limites insurmontables du langage *ouvre* donc à un *non-dicible* qui, tout en restant intact dans son irréductibilité, n'en perd pas pour autant de son importance » (Crespi 1997, p. 30, nous traduisons). Si l'expérience mystique est irréductiblement irreprésentable, les théoriciens de la peinture et les historiens se sont efforcés de trouver un statut rhétorique qui puisse fonder cette expérience sur le mode de la négation⁷ :

Plutôt que de pénétrer dans l'infinie multiplicité des qualités et des noms personnels, plutôt que de s'immerger dans le monde bigarré des phénomènes, le divin se sépare de tout cela comme une entité privée de toute qualité. De fait, chaque qualité pourrait limiter sa pure essence : *omnis determinatio est negatio*. C'est la double tâche contre laquelle la mystique de tous les temps et de tous les peuples doit lutter : la tâche de saisir le divin dans sa totalité, dans sa concrète et supérieure intériorité et richesse de contenu, et en même temps se protéger de toute particularité de nom et d'image (Cassirer 1929, p. 109-110, nous traduisons).

L'image « visionnaire » en peinture est en effet définie à travers une série de négations et de différenciations par rapport à l'image « terrestre » : sur les plans de la couleur, de l'éclairage, de la perspective.

7. Voir à ce propos l'étude sémio-historique de Eco (2008) sur l'iconographie du sacré.

Carducho, dans les *Dialogues sur la peinture* (1633), rend compte des difficultés principales rencontrées dans la construction du tableau représentant une vision mystique :

la question de la représentabilité du sacré était [...] liée à deux aspects importants : le premier, relatif à l'ancien interdit de représenter Dieu, le second, touchant au caractère indicible de l'expérience mystique (cité dans Stoichita 1995, p. 95, nous traduisons).

Tandis que la première difficulté a toujours été associée aux lois de l'Eglise, la seconde concerne la rhétorique discursive des textes. A propos de la rhétorique des textes picturaux, Stoichita (ib.) examine comment Carducho (1633) se concentre sur le conflit entre deux différents types de représentation : d'un côté la « vision » (irréelle, lointaine, nébuleuse), d'un autre côté la « vue » (scientifique, fondée sur la perspective mathématique). Est-il possible d'intégrer « le nuage » (et donc ce qui permet de représenter l'apparition de la vision de l'au-delà) à un discours pictural fondé sur les principes « de savoir-faire et de rationalité » de la perspective ? (Stoichita 1995, p. 108). Stoichita fait voir comment la production picturale espagnole du Siècle d'or fait se combiner l'espace en perspective terrestre et le rendu de l'espace céleste. Si les règles de perspective avaient dû être appliquées également à la vision du lointain, il aurait été impossible de la représenter. Carducho écrit :

L'expérience et la prudence nous enseignent qu'une rigueur excessive pourrait occasionner d'importants inconvénients au sens de la vue, car il se produirait des figures et des histoires difformes et inintelligibles à cause des raccourcis, provoquant des artifices visuels désagréables et difficiles à comprendre. De la sorte, plutôt que de donner l'occasion d'une connaissance plaisante et d'un compte rendu clair de ce qu'on veut représenter, le tableau serait une monstruosité confuse et dépourvue de sens. En outre, il serait impossible de peindre certains mystères, car si l'on plaçait le point de fuite sous la ligne de l'horizon, qui selon les préceptes de l'Art est le plan ou le sol où l'on suppose que l'événement s'est produit, on ne verrait de ce plan supérieur rien d'autre qu'une simple ligne (Carducho 1633, p. 223-224, cité dans Stoichita 1995, p. 112-113, nous traduisons).

Dans la peinture religieuse, l'espace géométrique ne coïncide pas du tout avec l'espace qualitatif, en bref avec l'espace de la présence surnaturelle. Comment rendre cet espace de présence à la fois dense et impalpable ? « Je pense quant à moi que je n'aurais pas utilisé de couleurs *fixes et de corps*, mais douces et délicates, aptes à manifester une substance surhumaine et une divinité pure et simple » (Sorte 1580, cité dans Stoichita 1995, p. 101, nous traduisons et soulignons). Pour représenter une présence et une expérience supra-sensorielles, la peinture a toujours eu recours à des stratégies de composition, ou plutôt à des « trucs », dont beaucoup de théoriciens de la peinture ont reconnu l'extrême difficulté : « La difficulté des raccourcis, des figures et des scènes aériennes, qui volent, qui s'élèvent et qui descendent [...] : elle est effrayante » (Pacheco 1649, p. 108, cité dans Stoichita 1995, p. 94, nous traduisons).

L'image picturale est donc partie à la recherche d'un style mystique (voir de Certeau 1982) : s'il faut mettre en scène une réalité *autre*, il est nécessaire de s'éloigner du langage pictural spécialisé dans la représentation du quotidien et de l'« immanent ». Les couleurs qui copient celles du monde et la perspective réaliste sont conçus comme des instruments pour le rendu de la réalité quotidienne. La représentation du transcendant se caractérise au contraire par des couleurs, des formes et des configurations spatiales « nébuleuses », par des perspectives hyperboliques, excessives, extrêmes, excentriques. Le transcendant doit donc être visualisé comme une altérité absolue, à l'extrême sous la forme d'une lumière éblouissante et d'une lacération lumineuse. Le nuage est la figure visible qui incarne le mieux la rhétorique de l'approximatif (Stoichita 1995, p. 102). Le nuage est un espace blanc qui a le pouvoir de mettre en scène un espace vide, *sans qualité* :

Le caractère dynamique du nuage, ses constantes métamorphoses, en augmentent l'incertitude originelle, en transformant leur contemplation en un exercice qui n'aboutit nullement à l'acquisition d'une certitude (ib., nous traduisons).

En peinture, l'action du nuage est de brouiller et d'opacifier la lumière aveuglante de la gloire des cieux et, ce faisant, de la rendre visible. Le nuage permet en somme de rendre présents l'autre et l'ailleurs, elle fait en sorte de traduire la lumière invisible en forme visible. Comment serait-il donc possible de transposer cette rhétorique représentationnelle du sacré selon les

possibilités offertes par le médium photographique ? Comment construire en photographie différents plans et ordres du réel ? Est-il possible de produire l'effet-nuage en photographie ? On a souvent rendu cet effet en usant de la construction du *sfumato* photographique, c'est-à-dire du flou ; il est cependant impossible de considérer le flou *en général* comme signe de la présence de l'altérité transcendante dans l'immanence terrestre, comme c'est le cas pour le *sfumato* et le nuage dans la peinture religieuse, puisque le flou renvoie souvent à diverses significations qui dépendent avant tout du genre et du statut des photographies considérées⁸.

4.3.1. *Le corps des saintes visionnaires*

Si en peinture le nuage est l'instrument de visualisation du transcendant, le saint, personnage-médiateur, est lui aussi instrument de visualisation du transcendant, en abyme : par sa posture « de frontière », il conduit le fidèle-observateur de la dimension terrestre à la dimension céleste. Pour représenter en peinture la vision de l'au-delà, on part donc d'un point de vue d'en bas, du point de vue du saint auquel apparaît un personnage sacré, la Madone, Jésus-Christ ou les anges.

Le saint est une figure clé dans les tableaux de visions, car c'est lui qui permet en même temps la médiation entre les espaces terrestre et céleste, et la relation entre l'espace énoncé et l'espace d'énonciation, puisqu'il est identifié comme le délégué immédiat du fidèle.

Comme le montrent les tableaux de vision analysés par Stoichita (1995), le mystique ou le saint auquel se manifeste l'événement sacré est toujours représenté dans la partie inférieure de l'image, le regard orienté vers le ciel. Dans les portraits photographiques des saints également, aussi bien dans la production de Pierre et Gilles que dans celle de Jan Saudek, les saintes et les saints représentés (*La sainte*, photo 4.4) regardent vers le ciel : le regard vers le haut est l'un des gestes codifiés en peinture et en littérature que la reprise photographique ne manque pas de récupérer.

8. Sur le flou, le bougé et les modulations de la présence, voir Beyaert-Geslin (2006 et 2008).



Photo 4.4. Saudek, *The Saint*, 2001 (voir cahier couleur)
(photo Jan Saudek, Courtesy of www.saudek.com, Ltd.)

Les visions en peinture étaient entourées de nuages et d'anges, autrement dit des figures de l'impalpable ; en photographie au contraire les visions des saints ne sont pas représentées : comme « mémoire » de l'événement demeure seule l'expression extatique sur le visage du saint. *En vertu* du tableau de peinture, et donc *dans* ce tableau, l'expression visionnaire et la vision deviennent des « biens publics », comme le note Stoichita (p. 25) ; dans les photographies de saintes de Saudek, il manque le « résultat » de l'acte de vision, qui met traditionnellement en communion l'observateur et le saint représenté, mais il manque aussi la distinction entre diverses *qualités* spatiales, chromatiques et lumineuses entre la terre et le ciel, entre l'espace profane et l'espace sacré. Même dans les cas où, en peinture, la vision mystique n'est pas représentée par le biais de figures tels le Christ ou la

Vierge mais seulement par un « rien », par une absence de forme qui traduit l'excès de l'expérience mystique, ce « rien » se trouve représenté par une nébuleuse de lumière située dans un espace autre et supérieur, vers lequel le saint se tourne, agenouillé ou prostré à terre. La sainte de Saudek est quant à elle entourée de ce « rien » évanescent : ce rien ne définit pas un espace *autre*, mais *l'espace même*, qui coïncide avec l'espace où est situé le corps de la jeune fille. Tandis que dans l'expérience religieuse en peinture c'est le corps du saint qui construit les relations tensives entre le terrestre et le céleste, ici le soi et l'autre coïncident dans une même zone de l'image : aucune tension n'est présente entre l'ici et l'ailleurs.

Dans la production de Saudek, le « résultat » de la vision n'est pas représenté et seuls demeurent les yeux orientés dans l'extase. Est cependant maintenue cette même configuration « en nuage » qui avait été choisie en peinture pour dissiper les contours de la vision et rendre moins définie la séparation entre terrestre et céleste : *La sainte* manifeste également le choix de ces couleurs ni « fixes » ni « de corps », prescrites par la tradition picturales. La configuration en *sfumato* du nuage est conservée même si elle n'est plus apte à différencier les caractéristiques spatio-temporelles du terrestre et du céleste : elle entoure la sainte, qui est devenue l'unique sujet de la représentation. Le saint n'est plus le médiateur entre le terrestre et le céleste, mais le protagoniste *immédiat*, qui a conquis le foyer de la représentation. En effet, dans *La sainte*, la percée lumineuse *coïncide* avec le corps de la sainte ; dans le cas de la peinture, elle venait du haut, et la vision sacrée s'annonçait comme quelque chose d'inatteignable, en tout cas ne « coïncidant » jamais avec l'espace du saint qui, en tant que médiateur, ne pouvait *être confondu* avec la configuration lumineuse et topologique de l'au-delà. C'est ici la femme elle-même qui, en dissimulant son pubis et ses seins, exerce sur elle-même ce pouvoir de percer le ciel, qui se décolore du bleu au blanc. Son corps-nuage tourne en dérision le nuage pictural ; il le copie et en donne la version photographique : il en adopte les apparences pour en nier l'efficace sémantique. En outre, si le rendu du corps de la sainte renvoie au grain de la vision photographique, les zones chromatiques qui l'entourent renvoient quant à elle à un faire pictural : la photographie a recours à un arrière-plan qui construit un effet sensori-moteur qui mime l'effet pictural. Tout se passe ici comme si la photographie renonçait à la possibilité de construire avec ses propres moyens l'atmosphère de l'« indéfini » et la consistance qualitative de l'altérité, au profit de la scénographie picturale.

L'arrière-plan de *La sainte* est fait d'une texture lâche et « nuageuse » : cette texture manifeste l'arrière-plan pour ce qu'il est, c'est-à-dire non pas un éther fuyant, mais son contraire, un mur peint.

Le rendu « approximatif » de l'arrière-plan copie la tradition du nuage, instrument pictural qui laisse transparaître par obstruction le rayon invisible et aveuglant de la gloire divine. Or dans le cas de la photographie, pour parvenir à produire une réflexion sur la dimension mystique de l'existence, il ne suffit en aucun cas de « mimer » ce que la peinture a codifié. Si le nuage visait à rendre la vision « du lointain », dans l'image de Saudek, le bleu du mur/arrière-plan sert d'« appui » à la sainte et bloque le regard plutôt que de l'orienter vers un horizon. L'effet ironique que produit le ciel peint « à la manière de » la peinture des visions nous renvoie directement à une réflexion sur le médium : la photographie est-elle vraiment esclave de sa genèse à empreinte, qui la rapporte toujours à une représentation de l'*hic et nunc*, ou peut-elle s'en émanciper et parvenir à représenter/signifier l'irreprésentable, la vision de l'altérité ? La photographie peut mimer le faire pictural mais seulement pour s'en distancier, pour se ridiculiser elle-même ; et c'est précisément par cette stratégie rhétorique que la photographie réfléchit sur ses propres moyens et sur ceux de la peinture. A chaque fois qu'on s'approche d'un intertexte intersémiotique, autrement dit d'images qui gardent en mémoire d'autres images aux substances expressives différentes – comme dans ce cas de photographies qui gardent en mémoire des images picturales –, on se trouve confronté à une opposition entre les possibilités et les contraintes des différents médiums, ou plutôt à différentes façons de pratiquer les possibilités du médium. Si la photographie ne peut rendre la vision de l'au-delà en reproduisant la sensori-motricité picturale, quelles sont les autres stratégies énonciatives qu'elle pourrait adopter ?

4.3.2. Les noms communs des saints et la dispersion du sacré

La représentation de Saudek est centrée sur le corps de la sainte, mais celle-ci reste sans nom, sans attribut, sans histoire. Les saints de la tradition picturale représentaient une vie *exemplaire*, un martyr exemplaire et incarnaient une histoire exemplaire ; les saints de Saudek « coïncident » quant à eux avec des corps *anonymes*, sans relief, avec des personnages dépourvus de parcours identitaire *original*. En peinture, on trouvait une extrême précision dans l'iconographie des saints ; au contraire, dans les

reprises photographiques, le titre est générique : la production photographique contemporaine construit *l'anonymie* des saints, leur caractère interchangeable, sinon jusqu'à leur disparition, la spoliation de leur identité. Comme nous le verrons dans les prochains paragraphes consacrés aux images de la série *Et in Arcadia Ego* d'Olivier Richon, du corps du saint ne subsistent que le vestige, ou plutôt la pelure.

Tandis que des artistes comme Pierre et Gilles et Saudek mettent en scène des portraits de saints (bien qu'anonymes !), dans le cas de Richon nous avons affaire à un portrait de Marie Madeleine (absente) *en* nature morte, ou plutôt *en memento mori*⁹. La configuration de la nature morte met en scène les sensations du personnage-protagoniste qui, bien qu'absent de l'image, a le pouvoir de faire court-circuiter les objets photographiés avec ceux de la tradition évangélique qu'il évoque. Ce sont ainsi les objets représentés qui configurent une nature morte et racontent l'histoire de la sainte : c'est à travers les objets (tissu, citron, oignon), leurs positionnements et leurs fonctionnements qu'est produit un portrait de Marie Madeleine. Néanmoins, ce portrait ne propose que des « restes » qui, mis ensemble, tentent tant bien que mal de tracer les contours d'une identité, privée de centre, déléguée dans des objets, dispersée.

9. Comme on dirait un « portrait d'Henri IV *en* Hercule » (N.d.T.).

Commercialisation et publicisation du sacré dans l'œuvre d'Olivier Richon

5.1. *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* : le corps absent de la sainte

Madeleine en extase et *Madeleine pénitente* (photos 5.1 et 5.2), qui font partie de la série emblématique *Et in Arcadia Ego* (1991) du photographe suisse Olivier Richon, posent une nouvelle fois et de manière encore plus significative la question de la sensorialité des saints, bien qu'elles ne mettent pas en scène le « centre de référence » du sensible : le corps lui-même.

Dans ces deux photographies, la scène est tout à fait minimaliste, réduite à son ossature : dans une profondeur creusée entre une table et un mur de sorte à recréer la spatialité des niches de la nature morte picturale, sont disposés des objets comestibles et un tissu coloré.

Bien qu'elles fassent référence à Marie Madeleine par leur titre, les deux images ne reproduisent pas la sainte comme figure corporelle, mais ne mettent en scène (et sur la table) que ce qui reste d'elle : un citron et un tissu rouge dans *Madeleine en extase*, un oignon et un tissu bleu dans *Madeleine pénitente*.

C'est sans doute précisément l'absence du corps évoqué de Marie Madeleine qui met l'accent sur la sensorialité, puisque ce corps absent laisse

des traces de lui, il « empreigne » des objets : il s'empreigne surtout dans les plis du tissu abandonné, qu'on a laissé tomber sur la table – objet qui renvoie à la dimension tactile – ; en outre, les figures de nourriture, mises à la place des mouvements de la *chair* de la sainte absente, mettent en jeu les dimensions gustative et olfactive :

En prolongement du sentiment d'existence lui-même, le corps se déploie à travers des « prothèses » et des « interfaces », sous forme d'objets ou de parties d'objets qui gardent la mémoire de leur origine et/ou de leur destination corporelles, et qui résultent de la projection des figures du corps sur le monde (Fontanille 2004, p. 23, nous soulignons)¹.



Photo 5.1. *Richon, Et in Arcadia Ego, Madeleine en extase, 1991*
(voir cahier couleur) (Courtesy Olivier Richon)

1. Nous verrons plus loin en quoi les objets photographiés peuvent être des prothèses corporelles non seulement de la Madeleine évoquée (origine corporelle), mais aussi de l'observateur (finalité corporelle).



Photo 5.2. Richon, *Et in Arcadia Ego, Madeleine pénitente*, 1991
(voir cahier couleur) (Courtesy Olivier Richon)

Ces restes, le citron, l'oignon et le tissu, ne sont pas ce qui identifie la sainte dans la tradition iconographique picturale ; ses attributs canoniques étant plutôt des objets qu'on retrouve également dans la tradition des *Vanitas*, tels le miroir, les bijoux, la bougie, le crâne, auxquels sa figure de pécheresse convertie est particulièrement associée. Tous les objets présents dans l'iconographie picturale servent à rappeler au spectateur l'identité de la sainte pécheresse, son parcours de la vanité et de la luxure extrêmes à la lumière de la pénitence, et sont utilisés comme un *memento mori* adressé au spectateur qui est ainsi invité à s'éloigner du miroir de la vanité et des joies mondaines pour parvenir à la conscience de la fragilité de la vie et des plaisirs². Non ne pouvons hélas nous attarder sur les débats qui touchent à

2. Un autre attribut qui permet de reconnaître Marie Madeleine dans la tradition picturale et sculpturale, c'est sans aucun doute la longue et légendaire chevelure avec laquelle elle sèche les pieds du Christ et qui assume la valeur d'un objet de beauté et de péché, mais aussi de repentir et de désintéressement envers le monde quand elle devient « une chevelure bestiale », poussée sauvagement, comme le veut

l'iconographie de la sainte³, à sa chevelure tant discutée⁴, aux objets qu'elle tient en main dans les très nombreux tableaux qui lui sont consacrés (miroirs, bijoux, crânes, bougies, etc., interprétés tour à tour comme des symboles du péché, de la pénitence ou de la contemplation), ni aux tonalités des rouges (de la robe et du manteau) et des bleus, au sujet desquels on trouve une importante bibliographie. Nous reviendrons plutôt sur le motif des larmes qui, silencieuses et transparentes, ont toujours jailli avec abondance sur le visage de Marie Madeleine, emplies de passion et d'émotion *pour pouvoir mieux voir*, pour adopter un autre regard, un regard qui conduit à la vision supérieure : « Les larmes nous aveuglent en une vision plus absolue que celle de nos yeux » (Charvet 2000, p. 24).

En outre, chez Richon la référence à la vanité des plaisirs est réactivée par le titre de la série dont font partie les deux images photographiques, *Et in Arcadia Ego*. L'interprétation de la fameuse inscription funéraire est, encore aujourd'hui, la source d'importantes polémiques entre historiens de l'art, épistémologues, historiens, etc.⁵ : par qui est prononcé ce *memento mori* ? A qui est-il adressé ? Est-ce la mort elle-même qui parle ? Un personnage énoncé ? Marie Madeleine ? Qui devrait se rappeler de la vanité des joies, de l'Arcadie, de l'extase ? Marie Madeleine ou nous autres spectateurs ? Dans

la tradition, pendant trente années passées dans la caverne du désert de sainte Baume. Là, dans la solitude totale, Marie Madeleine se serait infligé des punitions qui auraient peu à peu miné sa beauté légendaire.

3. Voir Noireau (1999) et Mosco (1986).

4. Comme l'affirme Marin (1995a, p. 285) : « ces cheveux sont une relique vivante du corps du Christ ».

5. La phrase latine renvoie à une tradition qu'on veut faire remonter jusqu'aux *Eglogues* de Virgile : la première occurrence de la mention « Tomba in Arcadia » apparaît dans l'*Eglogue V* de Virgile (70 ACN – 19 ACN). Le rapport entre le monde de l'Arcadie et la vanité de la vie est repris au début du XVI^e siècle dans le poème *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro, où l'Arcadie de Virgile représente un monde utopique de magie et de beauté, quoique déjà contrasté de chants funèbres et de mémoires mélancoliques. Dans le domaine pictural, le Guercin et Poussin représentent le monde pastoral enchanté et serein de l'Arcadie, dans lequel apparaissent des signes de mort : une tombe et un crâne, ainsi que la mystérieuse phrase épigraphique : « Moi aussi j'ai vécu en Arcadie ». Marin (1995a) invite à ne pas oublier que dans l'« ego » peint sur la toile, c'est le peintre lui-même qui se désigne, en même temps qu'il vise le spectateur, regardé tandis qu'il regarde.

le cas examiné, un court-circuit se produit entre la passion qui domine le sujet de la représentation et le titre de la série *Et in Arcadia Ego*, des mots qui, en peinture, sont représentés sur une surface d'inscription telle une pierre tombale ; en outre, la table est occupée par des objets comestibles, mais aussi par un objet ayant appartenu à Marie Madeleine, le tissu de l'extase et de la pénitence : ce qu'il reste de son corps. Et ce n'est pas un hasard si c'est sur la table précisément que les attributs sacrés de la sainte sont placés en relation directe avec la nourriture : c'est sur la table/autel que se produit la transformation de la nourriture en corps du Christ.

5.2. Marie Madeleine et la tradition picturale de la *Vanitas*

Dans la nature morte, ce n'est pas la « vérité » des choses qui est en jeu, ni la « vérité » de leur représentation, mais bien, le cas échéant, le contraire : le mensonge des choses et de leur représentation. (Calabrese 1985)

Le lien étroit entre les images de Richon et la *Vanitas*, sous-genre de la nature morte, est surtout justifié par la présence d'objets comestibles, consommables, périssables. La nourriture a depuis toujours entretenu – dans les peintures à caractère religieux puis, dans un second temps, à partir de la Renaissance tardive, dans les natures mortes –, une étroite relation avec la dimension sacrée de l'existence. En effet, dans la tradition picturale, les scènes de vie quotidienne, d'abord celles qui se déroulaient dans les cuisines des habitations, mais aussi dans les marchés, avant d'accéder au statut de genre pictural autonome, fonctionnaient comme *para/ergon* de peintures à thème religieux ; autrement dit comme des hors-cadre de scènes religieuses, situées aux marges, souvent en balance entre l'espace de la fiction et l'espace de l'énonciation (voir Dondero 2004). De plus, si d'un côté la peinture religieuse mettait en scène la nourriture profane, et donc l'objet consommable, en contradiction flagrante avec la durée intemporelle de l'événement évangélique, d'un autre côté cette même nourriture pouvait aussi donner lieu à une réflexion sur les rapports de traduction réciproque entre le Verbe et la Chair. Même à la suite de la transformation de la « peinture de petites choses » en genre pictural autonome, et tout en étant dignes de reconnaissance dans leur immanence, les objets comestibles, surtout au sein des *Vanitas*, étaient toujours présentés en relation tensive avec la Vie éternelle, en tant que pures apparences mondaines et symboles du péché. Dans les deux images photographiques, c'est précisément la

tension entre péché et rédemption, entre extase et pénitence, qui se trouve établie ; nous reconnaissons ici les deux pôles entre lesquels se joue tout le procès de signification des natures mortes : les passions de la luxure et de la mélancolie, pour reprendre les termes de Corrain et Fabbri (2001).

Les deux images photographiques reprennent la configuration spatiale typique de la peinture d'objets comestibles dans le tableau religieux. La table sur laquelle est déposée la nourriture est « coupée » du cadrage et, au second plan, le mur interdit au regard tout parcouru en profondeur, au point de recréer l'effet des niches antiques en peinture. Ces niches semblent creuser un espace en profondeur derrière les objets ; cependant, contrairement à ce qui se produit avec les ouvertures « en fenêtre », la profondeur de la cavité de la niche ne sert qu'à pousser en saillie ce qui est représenté en son sein (voir Stoichita 1993). Dans les deux images, la configuration topologique typique des objets quotidiens en position avancée vers l'espace d'énonciation permet à la nourriture d'être non seulement exposée, mais aussi « proposée », « abandonnée » au spectateur, dont on dirait qu'il pourrait à travers elle atteindre à la vision de l'« autre ».

Le statut des natures mortes « sur le fil » entre l'observation et la consommation est depuis toujours rendu par les stratégies textuelles illusionnistes du trompe-l'œil⁶, qui permet la production d'un réseau polysensoriel de rapports entre la diffusion de l'image et la corporéité du récepteur. Les configurations d'objets, leur disposition topologique, le chromatisme utilisé, l'éclairage particulier, la texture, mettent en jeu la façon dont les différentes dimensions du sensible participent à la construction de l'image, en produisant des syntaxes figuratives différentes de celle de la vision et qui modèlent la réception expérientielle selon la logique de la sensation, et non plus de la représentation (Deleuze 1981). Grâce à la présence de la nourriture en tant que « figure expérientielle », l'image ne se configure pas seulement comme message pour nos yeux, mais oblige l'observateur, cet « œil-corps » selon Marin (1994), à la considérer comme exposée à la consommation, à la réception par l'odeur, le goût, le toucher.

6. Comme l'observe Marin (1994), le *trompe-l'œil* des natures mortes ne fait pas partie de la représentation de la réalité, de la mimésis, de la transparence de l'image, mais au contraire se révèle être un excès de la mimésis, une opacité de la représentation. La stratégie picturale du *trompe-l'œil* serait une stratégie énonciative qui met en scène le pouvoir métalinguistique de l'image.

Les natures mortes ne placent donc pas l'accent sur la mimésis du monde, mais sur les stratégies d'énonciation de la mise en image, à vrai dire sur la manière dont se fabrique le discours visuel, qui se révèle construit aussi à travers des syntaxes autres que la syntaxe figurative de la vision. En effet, les différents styles syntaxiques – modes sémiotiques du sensible – ne sont liés ni à la substance de l'expression utilisée, ni à l'ordre sensoriel qui prélève les informations, c'est-à-dire dans notre cas l'ordre visuel. Selon Fontanille (2004) :

Le « style » syntaxique d'un ordre sensoriel est sa forme sémiotique dominante, et, cette forme sémiotique étant désormais autonome, elle ne dépend plus directement du substrat sensoriel (la substance de l'expression) dont elle émane. [...] Les « styles » syntaxiques [...] ne sont alors que des *tendances*, des *dominantes* qui brouillent la frontière entre les ordres sensoriels au lieu de la conforter (p. 247, nous soulignons).

Le projet de Fontanille de « brouiller la frontière des ordres sensoriels au lieu de la conforter » nous renvoie directement au projet phénoménologique de Deleuze (1981) et à la théorisation du caractère transitoire de la détermination de chaque organe, selon les forces qui s'y exercent. Chaque rencontre avec le monde fait toujours intervenir la synesthésie perceptive, c'est-à-dire l'unité profonde des sens et l'impossibilité de distinguer différents modes de sensation et de les répartir *a priori* en différents canaux sensoriels. C'est la sensorialité toute entière qui participe à la mise en œuvre de l'instance discursive, et donc de l'énonciation : le syncrétisme des modes du sensible et les termes complexes sont antérieurs aux formes simples, c'est-à-dire aux ordres sensoriels spécifiques, et la contribution de la sensorialité à la syntaxe discursive est de nature polysensorielle et synesthésique. L'identification d'une figure du monde naturel ne provient pas d'une addition de sensations distinctes, mais est dès le départ un ensemble syncrétique. Que ce soit devant un tableau, ou une photographie, ou des œuvres d'architecture ou de sculpture, ou encore au sein d'espaces virtuels, la stratégie du *regard*, composée des relations du *corps-enveloppe* et du *corps-mouvement* (Fontanille 2004), fait participer toutes les configurations sensorielles, à travers différents degrés d'intensité, à la perception et à la signification du « regardé ». Il ne s'agira donc pas seulement de « mesurer » ce qui est placé devant nous sur le mode du visible, mais d'évaluer ce qui émerge à

partir d'une visibilité phénoménale perçue sur le mode synesthésique. L'expression plastique sera de la sorte associée à la sensori-motricité, aux sensations de mouvement, de résistance, de poids, d'équilibre, etc.

Si, dans les deux photographies *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente*, le personnage nommé dans le titre n'apparaît effectivement jamais, la polysensorialité s'en trouve cependant thématifiée, que ce soit par l'enveloppe du tissu, mémoire du corps de la sainte, ou par les figures de la nourriture. Il ne reste de la sainte que ce qui l'a accompagnée dans son parcours allant du repentir jusqu'à l'extase : un tissu bleu et un oignon coupé en deux, un tissu rouge et un citron épluché.

5.2.1. La nourriture comme « convertisseur » sensoriel

La nourriture photographiée par Richon ne s'avance pas directement vers nous, mais s'offre toutefois à la consommation : la preuve en est qu'elle a été fixée dans l'acte de l'épluchage (le citron) et après le premier coup de couteau (l'oignon). La figure du citron comme celle de l'oignon, en montrant leur composition « interne », se révèlent comme des objets qu'on peut goûter, et pas seulement observer. Ce qui est donc présenté dans ces images, ce n'est pas tant l'objet-nourriture, son enveloppe, que la possibilité de son goût, grâce à l'activation d'un programme de dégustation. Par leur position topologique qui les met en scène comme des objets de passage d'un espace à l'autre, le citron et l'oignon se présentent comme prêts à être consommés, figurés dans l'acte de préparation qui précède la consommation⁷. La consommation de la nourriture photographiée présente deux rythmes de consommation différents, qui forment une rime avec les passions mises en jeu par le titre et rendues sur le plan plastique par les différents tons du tissu, ainsi que par les deux différentes configurations chromatiques des

7. Si, comme l'observe Calabrese (1985), c'est la fonction du niveau énonciatif de la nature morte que d'arrêter un instant, dans le cas de la reprise photographique de la nature morte nous retrouvons également le paradoxe d'une *vanitas* qui immobilise l'écoulement inéluctable du temps à travers des objets comestibles qui contiennent l'image de leur propre consommation : la « durée silencieuse » produite par la composition plastique de la photographie s'oppose à ce qui est représenté, prêt à être consommé.

photographies. En outre, la vanité de toutes choses n'est pas uniquement représentée à travers l'image de la nourriture, mais aussi et surtout à travers les passions mises en jeu par ces images : l'extase qui, comme la saveur âpre et ponctuelle d'un citron, s'épuise en un instant ; quant à l'autre, le repentir, elle apparaît clairement inauthentique, puisque produite artificiellement par le biais d'un « instrument émotionnel », l'oignon comme déclencheur automatique de larmes.

Dans *Madeleine en extase*, le citron qui exhibe son intériorité renvoie à une sensation interne, gustative. Dans ce cas, la substance visuelle se dissocie du champ de la vision et de sa syntaxe pour être investie du mode sensible du goût⁸. Ceci n'est pas dû au simple fait que le citron représenté renvoie à une sensation gustative (si ce citron était valorisé pour sa peau rugueuse et pour sa texture imparfaite, il renverrait plutôt à la syntaxe de la vision), mais surtout au fait que le citron est représenté *épluché*. L'âpreté ponctuelle de la pulpe du citron, ouverte vers nous, produit une syntaxe sensorielle gustative « à pic », qui rime avec la passion ponctuelle de l'extase et avec le rouge du manteau, opposé au bleu qui sert à représenter une passion durative⁹, telle le repentir. Le goût du citron est âpre, acide et possède une rythmique de déploiement ponctuelle, tandis que l'odeur de l'oignon renvoie à une sensation qui s'étire, comme celle des pleurs, qui présente la caractéristique de ne pas cesser de durer. On passe ainsi d'une sensation *intensive* à une sensation plus *étendue*. En outre, de la sensation gustative, intime, on passe à la mise en scène d'une sensation olfactive qui met en jeu les enveloppes corporelles des sujets : de la même manière que le citron et son goût âpre et ponctuel relèvent d'une sensation du corps interne au spectateur, l'oignon agit sur le champ de l'odorat, champ à enveloppes multiples, comme pour « toucher » le spectateur. Il nous semble ainsi que les deux images construisent un parcours sensoriel qui s'entremêle avec le parcours

8. Les parcours d'un champ sensible s'autonomisent par rapport à leur substance sensorielle, s'en libèrent pour devenir des caractères « codifiants » d'un autre sens et d'un autre langage. Il ne s'agit donc pas de passages d'un sens à l'autre, ni de substitution de substances sensorielles, mais bien de substitution de processus : le processus de la syntaxe d'un certain champ sensible (par exemple la syntaxe invasive à enveloppes successives de l'odorat) se trouve codifier un autre champ, par exemple celui de la vue.

9. Sur les passions et l'actualité, voir Fabbri (2008).

passionnel, explicité par le titre des images : de la passion ponctuelle de l'extase en rouge, à la durée du repentir-reconsidération en bleu.

5.2.2. *Le tissu de Marie Madeleine et l'hétérogénéité du visible*

Concentrons-nous en particulier sur *Madeleine en extase* : comme nous l'avons dit, cette image donne lieu à une diversification des modes du sensible, lesquels acquièrent leur autonomie au-delà du canal sensoriel de la vue qui nous fait percevoir l'image, et au-delà de sa substance expressive, visuelle. Les images de Richon montrent comment la vision peut fonctionner sur le mode de l'enveloppe tactile, de l'enveloppe olfactive, etc. : c'est pour cette raison que le champ de la vision est qualifié par Fontanille (2004) de « champ à *enchâssements* » :

[C]haque objet visible peut ainsi se présenter avec son propre champ, son centre, ses horizons, son enveloppe, etc. ; de même, par le jeu des perspectives, les plans de profondeur visuelle peuvent acquérir une certaine autonomie, et se déployer à leur tour comme des champs sensibles indépendants (p. 169-170).

Dans notre cas, le mur renvoie directement à un fonctionnement propre au mode de la vision, c'est-à-dire totalement débrayé, tandis que la façon dont le tissu rouge est posé et abandonné sur la table tronquée, de même que le jeu de reliefs et de volumes, semblent pouvoir produire chez le spectateur une sensation tactile, suscitée par la capacité du tissu à fonctionner comme surface d'inscription du corps de la sainte :

[L]'enveloppe et le mouvement du corps humain laissent leur empreinte sur les objets qui l'environnent [...], et tout particulièrement sur ces objets qui, prothèses ou outils, confèrent au corps un supplément modal en même temps qu'ils le prolongent au plan figuratif. En somme, l'enveloppe des objets est transformée en surface d'inscription pour (et par) l'empreinte des corps qui en usent ou qui s'en approchent (p. 249).

Le tissu de Marie Madeleine est la surface d'inscription projetée par l'enveloppe corporelle proprement dite. La surface d'inscription peut dès lors être définie comme la mémoire figurative composée de la totalité des

« souvenirs » relatifs aux stimuli, interactions et tensions reçus par la figure-corps. Il ne s'agit donc pas de rechercher une ressemblance iconique entre le corps de Marie Madeleine et le tissu, puisque toute les surfaces d'inscription :

même si [elles] supposent au moins un principe de conservation globalement « hypoiconique », n'en fondent pas moins cette équivalence sur une *contiguïté*, une *connexion*, et une *homologie* : on serait plutôt du côté de la métonymie ou de la synecdoque que du côté de la métaphore et de l'analogie (p. 251).

Le tissu garde en mémoire l'union avec le corps de la sainte, se présentant ainsi comme une *enveloppe synesthésique* débrayée. A cette lecture, fondée sur *la présence du corps in absentia*, on peut en ajouter une autre, fondée sur la « corporéité » autonome du tissu : cette seconde lecture rendrait signifiante la *mise en absence de la présence* du corps de Marie Madeleine, mesurée par les traces qui sont restées imprimées sur le tissu. De telles lectures correspondent à différentes « conjugaisons » de l'image, la première « au passé », la seconde « au présent ». Dans les deux lectures, c'est l'aspectualisation spatiale qui varie : dans la première, le tissu est une enveloppe où est restée imprimée l'empreinte du corps de Marie Madeleine ; dans la seconde, le tissu est une voie d'accès au corps *in absentia* de Marie Madeleine (comme si celui-ci n'était plus terrestre, mais « corps saint » désincarné, dont il ne reste que les « peaux-vestiges »). D'un côté on a affaire à un corps présenté comme « peau » issue d'un extrême débrayage (le tissu est ce qui reste), d'un autre côté le tissu est l'empreinte d'un corps rendu absent. L'exemple montre très nettement comment le tissu peut donner l'impression de s'offrir aussi bien comme un lieu d'inscription de traces, que comme une exploration im-médiate du corps saint. Sur le plan de la manifestation visuelle, le titre qui convoque Marie Madeleine oriente soit vers la référence à une présence hors-champ (*présence in absentia*), soit vers la reconnaissance de son *absence présentifiée* à travers le tissu plissé. Chacune de ces deux interprétations démontre que la vision peut fonctionner sur le mode de l'enveloppe tactile : le caractère tactile est ainsi attribué à l'objet-voile par le traitement et la disposition des plis. Le tissu abandonné substitue l'enveloppe et le mouvement du corps humain dont il garde l'empreinte ; le manteau prolonge et/ou substitue le corps de la sainte sur le plan figuratif. En réalité, le mouvement de débrayage à partir du corps de la

sainte génère une enveloppe qui conserve dans ses plis la mémoire de son origine corporelle, et ces mêmes plis mettent en jeu, en l'anticipant grâce à un mouvement d'embrayage, un possible retour au corps : mais au corps de qui ?

5.2.3. *Prêter un corps (le nôtre ?) à l'image*

Quel est le corps qui « se prête » aux sensations décrites ? Marie Madeleine est une absence présentifiée aussi bien par le titre que par le voile qui « se dégonfle » dans l'acte de sa chute. Il n'y a aucun corps débrayé, là-haut, dans l'image : Marie Madeleine a disparu, en laissant derrière elle les tissus qui l'enveloppaient. De son corps, Marie Madeleine n'a laissé que la « peau », le voile qui couvrait son corps, l'enveloppe de l'enveloppe : l'extéroceptivité du voile substitue la sensation tactile de la peau¹⁰.

Si le tissu assume la fonction de l'enveloppe-peau de Marie Madeleine, la pulpe du citron, de même que l'intérieur de l'oignon, substituent la substance de son corps, la chair de la sainte. Ces objets présentent les valeurs sensibles qui substituent le corps rendu absent du personnage sacré et instaurent une relation avec l'expérience perceptive de l'observateur. Ce n'est pas au corps de Marie Madeleine qu'il faut attribuer le déroulement du procès de la consommation : nous, spectateurs, sommes ceux qui consommons, ou plutôt qui finissons de consommer, qui prêtons notre corps au déploiement de la sensation. L'observateur est invité à prêter le corps (le sien) qui est absent du tableau. La nourriture doit ainsi être considérée comme un véhicule qui nous conduit à éprouver les sensations de Marie Madeleine, à lui prêter corps. L'isotopie de la consommation, prise en charge du côté du spectateur dans toutes ses

10. « La proprioceptivité est considérée comme le terme complexe de la catégorie « intéroceptivité/extéroceptivité » (depuis A.J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris, Seuil, 1966, rééd. PUF, 1986 ; position reprise dans A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, entrée « Proprioceptif ») ; en effet, dans l'expérience de la signification, le corps propre est la seule entité commune au moi et au monde ; et, dans la construction de la signification, l'opération de la *semiosis*, le rabattement de l'extéroception sur l'intéroception, grâce à la médiation du corps propre, permet la mise en relation d'un plan de l'expression (d'origine extéroceptive) et d'un plan du contenu (d'origine intéroceptive) » (Fontanille, 2004, p. 21).

déclinaisons, se trouve renforcée par la présence de la table tournée vers l'espace d'énonciation, mais aussi par le cadrage qui nous invite à « prendre place » au banquet de la gastronomie mystique. Du reste, c'est sur la table que la nourriture se transforme en corps-chair : serait-ce donc un hasard que l'enveloppe corporelle de la sainte, le tissu, soit placée en relation directe avec la nourriture précisément sur la table placée devant nous ? La transformation de la nourriture en corps-chair active la convocation du spectateur, comme le fait du reste le titre qui, en tant que déictique imparfait – qui indique ce qui n'est plus là – appelle en scène un autre corps : le nôtre. Si le déictique du titre ne s'incarne pas en Marie Madeleine et cherche ainsi une autre chair, un autre corps auquel « renvoyer », le voile/peau et la nourriture « réclament la présence » d'un corps qui leur permette d'advenir. Nous sommes ainsi invités à nous mettre à table et à participer au banquet mystique, à l'éprouver dans *notre* chair. L'image conquière ainsi la corporéité du spectateur, corporéité qui se trouve confrontée au mur du fond. Celui-ci, comme c'est toujours le cas dans les niches picturales, interdit toute percée du regard vers un horizon au-delà de l'image et, peut-être aussi, vers tout horizon ultra-mondain, tout horizon au-delà du toucher, du goût et de l'odorat. Ce n'est que si le spectateur offre son corps pour « éprouver » la sensation que la nourriture agit vraiment : dans les images de Richon, la nourriture perd cette valence métaphorique qui est à l'œuvre dans les *Vanitas*, où la nourriture ne doit pas être « prise à la lettre » et est située sur une dimension de signification *ultérieure*.

5.3. Les larmes comme don, les larmes comme virtuosité

Il n'y a pas de sainteté sans volupté de la souffrance et sans un raffinement suspect.

La sainteté est une perversion sans pareille, un vice du ciel. (Cioran 1986)

Dans la mesure où la religion a affaire avec l'absolution de la faute [...], le rite qui est la condition nécessaire de l'absolution doit être en partie [...]

inconscient, non délibéré. (Bateson et Bateson, 1987)

Venons-en à présent à *Madeleine pénitente* en particulier. Dans la tradition iconographique de la sainte, la larme coule de manière pudique parce qu'elle n'a pas besoin de se montrer ; voire se dissimule, c'est-à-dire se manifeste et se rend visible « malgré elle » (Charvet 2000). Ici au contraire, bien que la larme ne soit pas visible, elle est affichée par la figure

olfactive de l'oignon. Et ce détail en particulier pousse à juger Marie Madeleine pour « mesurer » le degré d'authenticité de son repentir et de sa conversion. La figure de l'oignon au sein d'une configuration associée à l'intertexte de l'iconographie religieuse, renvoie à un *effort émotionnel* : Marie Madeleine « se presse » – comme un citron – en larmes pour démontrer sa sainteté, pour faire de ces larmes une preuve, un témoignage de son repentir. Mais tandis que les larmes authentiques existent « malgré elles », l'« instrumentation » de l'oignon et l'action du « pressage » en annulent toute la gratuité, toute l'authenticité, toute la vive émotion. Tandis que les vraies larmes ne « s'expliquent » pas, ne se calculent pas, celles de *Madeleine pénitente* sont au contraire évoquées dans leur efficace rhétorique, comme des preuves implacables, comme une « démonstration » éclatante du repentir et de la sainteté. Les larmes sont ici présentées à l'aune de la nourriture à consommer placée sur la table, présentées pour nous pousser nous aussi spectateurs à un *memento mori* fictif : les larmes sont « mises à disposition », falsifiées, et se donnent comme un *escamotage* par lequel le jugement de Dieu ou le destin mortel de chacun de nous peuvent être *contournés*. Il y a une relation évidente entre la vanité des larmes et la configuration de la *vanitas* qui les présente : les larmes ne sont pas seulement « mises en pose », comme c'est le cas dans la tradition pour le crâne, la bougie, la clepsydre ou le miroir, mais le sens de cette *vanitas* se trouve à travers elles littéralement renversé : les fausses larmes suggèrent ici qu'on peut essayer de tromper la mort, de même que le jugement de Dieu.

Le véritable péché de Marie Madeleine se trouve ainsi « revisité » par l'image contemporaine : Marie Madeleine ne semble plus tant coupable du péché charnel et du vice des sens comme dans la tradition évangélique, que coupable de quelque chose qui ne prévoit aucun salut : simuler le repentir et la sainteté. Alors que les larmes ont toujours été considérées comme l'incarnation de la pénitence, comme le pont entre l'homme et Dieu, entre le corporel et la transcendance, entre le terrestre et le céleste, le corps est ici absent ; il n'est plus le support des pleurs, il ne témoigne plus *dans sa propre chair* de la douleur et de la conversion : les larmes, dont ne reste que le simulacre – de même que ne reste que la peau du corps de la sainte – ne possèdent aucun pouvoir sacrificiel. Ces larmes, facilement provoquées, consolent l'observateur quel que soit le péché ; et Marie Madeleine, jusqu'alors une sainte dotée du pouvoir de nourrir les espérances de toutes

les pécheresses, encouragées à vaincre la chair, devient une pécheresse *consciente*, qui pousse ceux qui l'observent à persévérer dans la vanité.

Sur l'échelle de valeurs du sacré, les joies de la chair pouvaient représenter le pôle de l'impur et donner lieu, à travers la pénitence et l'intensité de la douleur et du sacrifice, au renversement de l'impur en pur (voir Caillois 1950)¹¹. Les images de Richon illustrent au contraire l'irréversibilité de l'impur en pur. La pénitence programmée est une désacralisation portée à son comble : la fiction des larmes situe Marie Madeleine en-dehors du cercle du sacré et constitue la part irrémédiablement profane de cette figure. Les larmes ne sont plus « attention extrême vers Dieu, concentration qui tend à la disparition de soi » (Charvet 2000, p. 29), mais semblent au contraire fabriquées et calculées pour tromper l'œil divin, ou plutôt pour le destituer de sa position, pour prendre sa place (Marie Madeleine n'est en effet *pas à sa place* dans l'image). C'est Marie Madeleine qui, sur la table-autel, a pris la place de Dieu, c'est elle qui mène le jeu avec le spectateur, qui l'invite à faire comme elle, à consommer, à se consumer.

5.3.1. *Le don comme relation impersonnelle*

Les fous se précipitent où les anges craignent de poser le pied. (Pope, *Essai sur la critique*)

Davantage que l'énoncé précipité, le juste silence. (Heidegger 1959)

Il y a de nombreuses matières et circonstances où la conscience est indésirable, et le silence d'or, de telle sorte que le secret peut nous servir de *marqueur* indiquant que nous approchons de la région du sacré. (Bateson et Bateson 1987)

11. La réversibilité de l'impur en pur est possible parce que les deux notions sont identifiées comme étant opposées au monde profane. Caillois (1950) nous rappelle que le mot latin « sacer » signifie aussi bien « saint et pur » que « impie et impur ». Ce modèle rappelle une échelle de valeurs graduée : à une extrémité se trouve la pureté maximale du sacré, au milieu de l'échelle s'opère la descente vers le séculaire, le normal, le quotidien ; enfin, à l'autre extrémité, on retrouve le « sacer » appliqué aux choses les plus impures et les plus horribles. A ce sujet, et sur la relation entre secularisation, profanation et jeu, voir Agamben (2005), en particulier « Eloge de la profanation ».

Les larmes des saints ont toujours été conçues comme un don à Dieu et comme une offrande absolue ; l'acte du don est en relation étroite avec la gratuité de la relation sacrée et avec l'absence totale de manipulation et de caractère stratégique, ces deux aspects qui étaient au contraire activés par la Marie Madeleine de Richon. Bateson reprend lui aussi l'idée selon laquelle il est impossible d'*organiser le sacré*, en mettant en parallèle la relation salutaire et la relation sacrée :

il est assez simple de reconnaître les moments où tout va mal, il est bien plus difficile de prendre conscience de la magie des moments où les choses vont bien, et il est pratiquement impossible de les provoquer. Vous pouvez imaginer une situation dans laquelle ce moment *pourrait* arriver, ou truquer la situation pour qu'il *ne puisse pas* arriver. Vous pouvez faire en sorte que le téléphone ne vous interrompe pas ou que les relations humaines ne s'améliorent pas— mais il est extrêmement difficile de *faire en sorte* qu'elles prospèrent (1991, p. 358-359).

Tandis que Marie Madeleine *construit* son repentir avec des fausses larmes, acquises par stratégie *en vue* d'obtenir la sainteté, le don et le sacré sont au contraire des champs de l'existence où la manipulation et la stratégie n'ont pas lieu d'être. Comme l'affirment Bateson et Bateson (1987), on ne peut *construire* quelque chose et ensuite dire que cette chose est sacrée, précisément parce que le sacré est cette chose face à laquelle nous n'avons pas à intervenir : il n'est pas possible de le construire *ad hoc* ; il doit au contraire se constituer comme une relation inconsciente, si l'on admet que seul « ce qui est étranger à la conscience ne peut être mis en discussion » (Bateson et Bateson 1987, p. 102).

C'est en ce sens qu'on peut comparer la relation sacrée au « don sans visage » selon la conception de Derrida (1991). En effet, la conception du don chez Derrida revisite la théorie de Mauss (1950) et s'oppose à l'idée selon laquelle la nature spécifique du don serait « précisément d'obliger à terme » (p. 210). Selon Mauss, les dons sont, dans leur circulation, accompagnés de la certitude qu'ils seront payés en retour avec la « garantie » inhérente à la chose donnée. Tandis que Mauss identifie le don à un échange, pour Derrida la logique du don est au contraire opposée à celle de l'échange : l'échange présente un caractère étroitement économique, précisément parce qu'il implique une échéance, le terme, qui sépare la réception de la restitution.

Mauss parcourt un réseau conceptuel propre à l'échange économique, en parlant de contrat, de relance, de contre-don, etc., tandis que le caractère paradoxal du don est que « si l'autre le perçoit, [...] [il] s'annule ». Dans la conception de Derrida, pour être tel, le don doit être *dissocié du calcul* et du cercle économique du don et du contre-don : « comme le tabac, le don doit partir en fumée ». En ce sens, le don est ce qui interrompt les rapports économiques¹², en niant l'échange : le don défie la réciprocité et la symétrie, en déviant, en « attirant », le retour vers le non-retour. Le don ne doit pas retourner au donateur : tandis que le cercle est la figure de l'économie, le don doit maintenir son altérité par rapport au cercle. Le don ne pourrait être possible que dans l'effraction de ce cercle, dans l'instant où toute circulation est interrompue, quand l'instant lui-même n'appartient plus au temps. On a ainsi affaire à un *présent* du don étranger au cercle temporel¹³ :

La temporalisation du temps (mémoire, présent, anticipation, ; rétention, protention, imminence du futur ; extases, etc.) entraîne toujours le processus d'une destruction du don : dans la *garde*, la *restitution*, la *reproduction*, la *prévision* [...] (Derrida 1991, p. 27, nous soulignons).

Le don s'annule à chaque fois qu'il y a dette et restitution. Il suffit que soient perçues la nature et l'intentionnalité du don pour que celui-ci soit détruit : « s'il se présente, il ne se présente plus » (p. 28). Dans une perspective utilitariste, le don selon Mauss apparaît comme un instrument qui permet de construire une identité propre et de la faire reconnaître, pour qu'elle « nous revienne », pour qu'on se l'approprie. Au contraire, dans le règne du don selon Derrida, l'identité subjective se doit d'être niée :

Pour qu'il y ait don, il *faut* que le donataire ne rende pas, n'amortisse pas, ne rembourse pas, ne s'acquitte pas, n'entre pas dans le contrat [...]. [...] le donataire *se* doit même de ne pas rendre, il a le *devoir* de ne pas *devoir*, et le donateur de ne pas escompter la restitution. Il faut, à la limite, qu'il ne *reconnaisse* pas le don comme don (p. 26).

12. Sur l'*homo œconomicus* et l'*homo aestheticus*, voir Parret (1988 ; 1991).

13. Qu'on se rappelle de l'expression « faire un présent, donner un présent », aussi bien en anglais qu'en français.

Cette conception entre en étroite relation avec celle de Bateson, qui affirme que le secret et l'absence de communication sont des attitudes proches d'un territoire sacré.

5.3.2. *Le don comme jeu infini*

Si l'on examine la distinction entre jeu fini et jeu infini telle qu'elle a été posée par Carse (1987), on peut l'associer aux deux différentes conceptions du don. Dans le premier cas, défini par la conception de Mauss, le don est un jeu strictement social, il possède des limites spatiales et temporelles ; dans le second au contraire il n'en possède pas : l'espace et le temps sont créés dans le jeu même du don et ne sont donc pas des contraintes imposées de l'extérieur. Dans le jeu fini, il y a un « gagnant », quelqu'un à qui le don est dû, des exigences de rôles à respecter, des règles sur lesquelles s'accorder ; tandis que dans le jeu infini, *on joue pour continuer à jouer*, autrement dit on donne pour donner, on le fait pour le plaisir inhérent à ce faire. Le jeu fini est pratiqué pour être terminé ; il s'agit donc d'un jeu contre le jeu, de même que le don selon Mauss est orienté vers la reconnaissance des donataires d'avoir été reconnaissants : c'est un don qui se contredit lui-même, puisqu'il attend quelque chose en retour et répond à une nécessité sociale. Au contraire, le don selon Derrida est conçu comme un jeu infini qui transcende les limites du social : « plutôt qu'avoir des limites, il a des horizons » (Parret 1991, p. 53). Il ne peut y avoir ni règles ni prescriptions dans le paradigme du jeu infini. A l'inverse, dans la conception de Mauss, il est nécessaire de limiter l'excès de don et de générosité, les limiter selon les lois de l'économie, du rendement, du travail, de l'échange : Mauss tente de déterminer la juste règle, la juste économie entre le « ni trop » et le « ni trop peu », qui annule complètement le sens véritable du don, qui est, d'après Valéry, tout en même temps une valeur et l'origine, sans prix, de toute valeur (Valéry 1999).

Pour que le don soit vraiment gratuit, il faut que le sujet « devienne impersonnel », soit sans mémoire. En effet, l'oubli du don doit être enraciné non seulement chez le donataire, mais aussi chez le donateur, car si ce dernier s'auto-attribue le sacrifice du don, ce sacrifice implique la restitution et l'attente. L'auto-conscience du don renvoie à l'idée de générosité, à l'auto-reconnaissance et à la gratification narcissique. Donc, *tant qu'il y a sujet, il ne peut y avoir don*. C'est ainsi que se dessine une conception du

don associée à l'anonymie et à l'impersonnalité, c'est-à-dire au don sans visage, au don qui n'est pas assumé par celui qui le fait et qui en devient, en conséquence, *irresponsable*. C'est par cette voie qu'il devient possible de penser au sacré : comme à quelque chose de gratuit, sans finalité, un don sans visage. Le sacré est un *avènement*, quelque chose qui s'accomplit, qui s'auto-génère et n'est pas consommé, car il n'entre pas dans le cercle des valeurs économiques. Si le don doit exister dans l'acte même de donner, au-delà du don lui-même, du résultat et de l'effet, de la même manière il est impossible de rechercher le sacré, de se le donner pour objectif, il suffit de le laisser advenir : si l'on prévoit l'objectif d'une action, celle-ci n'est plus sacrée. « Agir pour le don » impliquerait d'avoir déjà en vue sa conclusion, son épuisement, son contraire.

5.4. Marie Madeleine et les techniques de l'émotion

La Marie Madeleine de Richon met en scène le sacré comme une dimension « qu'on peut épuiser » et consommer, dont on peut jouir, facile à éprouver et à dépenser. Les images de Richon ne décrivent pas un sacré « diffus » et « impersonnel », mais au contraire distribué, car à la portée de tous au sein du cercle de *l'échange économique*. Ces images de Richon mettent en scène les techniques, autrement dit les « dispositifs orientés vers une fin », que Marie Madeleine utilise pour atteindre un objectif, et ce sont précisément ces techniques qui en un sens la « disqualifient », lui rendent impossible l'accès au divin : s'il est vrai que le sacré est « un silence [parfait] qui n'est pas seulement absence de mot, mais aussi vide de toutes les facultés de compréhension et de communication » (Volli 1991, p. 13, nous traduisons), l'usage de techniques pour atteindre le divin entre en contradiction avec une telle expérience, puisque les techniques la manipulent, la contraignent, en un mot, la violent. La configuration du sacré s'oppose complètement à celle de l'instrumentalisation, de la stratégie, de la technique, de la manipulation, de l'artifice. Le sacré est plutôt une condition intérieure profondément liée à la possibilité même de la perception du divin : « le mystique doit être silencieux parce qu'il sait que l'expérience du sacré est elle-même silencieuse » (ib., p. 12). C'est bien la pratique du sacré que nient les images de Richon : à la *pratique* s'est substituée la *technique* du sacré qui, à la place d'un silence parfait, celui des « vrais » mystiques, met en scène un « silence utile », « excessivement disponible, trop superficiel et bruyant, trop *public* » (ib., p. 14). Les images de Marie Madeleine mettent en

scène la façon dont le sacré s'est perdu comme pratique « et est devenu quelque chose dont il faut faire l'éloge, comme s'il s'agissait d'une décoration, d'un passe-partout » (p. 12). La possibilité concrète d'un *silence essentiel* comme voie d'issue du quotidien et moyen d'élévation de l'homme « au-delà de sa condition naturelle » est complètement évacuée par l'impossibilité du ressenti authentique, telle que problématisée dans les images de Richon. Avec une Marie Madeleine incarnant une « philosophie du sacré » faite de techniques de l'émotion, nous arrivons à une définition *a contrario* de ce qui est sacré : le sacré est précisément l'intraitable, le non manipulable.

5.4.1. *Le memento mori renversé*

Les larmes sont la dernière chose qu'on a le droit de gaspiller,
car il n'est pas possible de se les procurer. (Charvet 2000)

La conscience ouvre la voie à la manipulation. (Bateson 1991)

Comme nous l'avons dit plus haut, *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* invitent le spectateur à se faire corps-activateur des valeurs sensibles inscrites dans les objets posés là, tels la nourriture et le tissu. A l'image de la nourriture, la connexion avec la dimension sacrée est elle aussi consommable : ce qu'il reste du personnage évangélique, c'est sa connexion avec le sensible, l'extase activée par la sensation gustative du citron et le faux repentir strictement olfactif : l'« odeur de sainteté ». Il n'y a plus de place pour le sacré qui, comme la nourriture, semble destiné à être « pressé » (comme un citron) et « pris en main » (comme un oignon), avec l'unique objectif d'arriver à « sentir » quelque chose, *n'importe quoi*.

Dans ces deux œuvres de Richon, la disparition du corps de la sainte et l'évocation d'une *présence passée* – à travers le tissu, la nourriture, le titre –, nous ont fait conserver dans notre horizon d'attente certaines des axiologies associées au genre de la nature morte ; en outre, le titre de la série (*Et in Arcadia Ego*) met d'emblée en jeu un rapport intertextuel avec un sous-genre en contrepoint, celui du *memento mori*. Or ici, la configuration textuelle de la nature morte ne signifie plus un *memento mori*, mais subit au contraire une perversion de son sens : la sévère leçon lancée au spectateur de la tradition, « tu laisseras ton corps », devient ici « prête ton corps ». L'avertissement de la brièveté de la vie qui accompagne toute représentation de nourriture change

donc de signe ; l'image semble même appâter l'observateur avec une exhortation : pour conquérir le sacré, il *suffit* de se mettre dans la peau et « à la place » du saint, à la place de Dieu, de lui prêter notre corps. Comme nous l'avons déjà répété, Marie Madeleine, en se plaçant comme seule juge d'elle-même, détrône Dieu et détruit tout le pouvoir d'autrui de la sanctionner. Mais à la place de Marie Madeleine et de Dieu, nous nous y mettons nous aussi spectateurs, activateurs et consommateurs de sensations.

Ces œuvres photographiques, en tournant en dérision le fonctionnement des images dévotionnelles, montrent la commercialisation des corps des saints et de leurs sensations. L'isotopie de la consommation du sacré n'est donc pas activée uniquement à travers la disparition du corps de la sainte, corps consommé, duquel ne restent que les vestiges, mais se trouve aussi reprise par les passions changeantes et capricieuses de la sainte, qui pour passer de l'extase au repentir ne fait que changer de vêtement : Marie Madeleine change de vêtement et de passion comme dans le flux d'une séance de photos de mode. Nous voyons ainsi que l'acte de surexposition/ostentation du religieux devient une commercialisation et une « mise en vitrine », typiques du champ axiologique et culturel de la mode. Marie Madeleine exhibe son repentir par les larmes obtenues et induites par des techniques d'émotion spécifiques et participe ainsi pleinement des stratégies de valorisation de l'échange commercial et économique : sa douleur est mise en vitrine et a pour seul objectif d'être regardée, dépensée, exploitée.

5.4.2. Le nom commun des saints : Marie Madeleine entre portrait et nature morte

Les intitulés des images de Richon renvoient à l'art du portrait et à un genre qui singularise une identité et la confronte avec celle de l'observateur. Si l'art du portrait vise avant tout à rendre « unique » une identité, nous avons ici affaire à la mise en scène des « restes » d'un personnage de la tradition évangélique, qui ne construisent pas une présence et une identité compacte, détachée du fond de l'image et saillante, comme c'est le cas dans la tradition de l'art du portrait (voir Beyaert-Geslin 2003). Ce sont les objets qui construisent un caractère, une forme identitaire, morale, existentielle et sensorielle : c'est la différenciation sensorielle produite par la diversité de

fonctionnement des objets qui conduit la nature morte à représenter le portrait de Marie Madeleine, un « portrait de sensations ».

Notre interprétation du diptyque photographique s'est appuyée sur une confrontation entre la tradition textuelle et la pratique interprétative du portrait et celles de la nature morte, en montrant comment la mise en relation d'un genre avec un autre permet de mettre en question la cristallisation perceptive et sémantique de chacun de ces genres¹⁴. Nous n'aurions pu rien saisir de l'identité de la Marie Madeleine mise en scène par Richon si nous n'avions pris en compte la tradition de la *Vanitas* et du *memento mori* ; mais nous n'aurions rien saisi de cet ensemble d'objets comestibles si nous ne l'avions mis en rapport avec le fonctionnement du genre du portrait. En ce sens, il ne s'agit nullement de parler de déconstruction des genres (voir Picaudé 2001 ; Dondero 2005a), comme le font aujourd'hui les critiques de la photographie contemporaine. Pour beaucoup d'entre eux, l'image photographique tente aujourd'hui de déconstruire, ou en tout cas de mettre en doute la distinction des genres qui dérive de la pratique de la peinture ; selon nous, c'est au contraire cette solide tradition des genres hérités de la peinture qui stimule la production et l'interprétation photographique.

Comme l'affirme Beyaert-Geslin (2003), l'objectif et la vocation du portrait sont de faire dialoguer intimement le personnage représenté et l'observateur ; or, dans les photographies de Richon, la présence de Marie Madeleine ne se donne pas à travers un certain type de regard vers l'observateur, comme c'est le cas traditionnellement, mais bien par les plis du tissu, débrayage de l'enveloppe synesthésique de son corps absent, et par la présentation des objets à consommer, ouverts, offerts à la sensation gustative et olfactive. Si le portrait est souvent considéré comme un genre introspectif, *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* mettent aussi en jeu, de manière décisive, la réciprocité et la relation d'échange de position entre le personnage représenté et l'observateur de l'image : cette fois, pas tant à travers le regard dans le regard, mais à partir d'une communion et d'une contagion polysensorielle, qui ne concerne pas seulement la vision et l'identité, mais touche au cœur de la chair et de la production de la sensation. En ce sens, comment pouvons-nous définir nos deux images photographiques : des portraits

14. Sur les genres photographiques voir la contribution sémiotique fondamentale de Beyaert-Geslin (2009).

ou des natures mortes ? En tout cas, les normes des deux genres sont ici placées vis-à-vis. On voit ainsi se dessiner dans les images de Richon ce que nous pourrions appeler un exemple d'*art du portrait de l'identité diffuse*, dispersée dans les objets, ou plutôt un portrait d'objets, une nature morte. La diffusion et la dispersion identitaire nous porte à croire que les valeurs du portrait laissent la place à celles de la nature morte : la dépersonnalisation de Marie Madeleine est ainsi produite par sa disparition en tant que corps, mais aussi et surtout par le fait que les objets qui, tels des délégués, en « prennent en charge » l'identité sont des objets communs, anonymes, à consommer : c'est une nouvelle fois dans le caractère interchangeable des valeurs, et donc dans leur déficit d'inhérence, que nous retrouvons les caractéristiques de la négation de la dimension sacrée de l'existence.

Configurations sacrées et thématiques profanes. Des valeurs religieuses à l'écosystème sacré

6.1. Les différents niveaux d'intertextualité dans l'œuvre de Sam Taylor-Wood

Quant à l'histoire des œuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu'on leur donne après coup est issu d'elles. C'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se métamorphose et devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle-même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'œuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique. (Merleau-Ponty, 1964)

Quand il se met au travail, l'œil est toujours antique, obsédé par son propre passé et par les suggestions, anciennes et nouvelles, qui lui arrivent de l'oreille, du nez, de la langue, du doigt, du cœur, du cerveau [...]. Rien n'est perçu purement ou dans sa pureté. (Goodman 1968)

Le palimpseste¹ photographique intitulé *Soliloquy VII* (2000) de l'artiste anglaise Sam Taylor-Wood nous permettra d'aborder plus en profondeur la

1. Les polyptyques sont des programmes syntagmatiques de réception des œuvres. De là l'idée d'adopter le lexique médiatique, et en particulier télévisuel, qui appelle

problématique complexe de l'intermédialité, du rapport entre peinture et photographie et du choix de l'intertexte. *Soliloquy VII* doit être considéré comme un palimpseste dans la mesure où il se compose de deux images associées verticalement, dont celle placée en haut est la photographie d'un tableau vivant, à savoir la mise en scène d'un des plus fameux tableaux de dévotion du XV^e siècle italien, *Le Christ mort* de Mantegna, réalisé vers 1490 à la cour des Gonzague (photos 6.1 et 6.2).



Photo 6.1. Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 2000
(voir cahier couleur) (© the artist, Courtesy White Cube)

« palimpseste » la perspective schématisée des émissions qui identifie le projet communicationnel d'une chaîne. La notion de palimpseste autorise à construire une identité auctoriale intertextuelle et à convoquer différentes facettes de compétences en ce qui concerne le récepteur modèle. L'idée de « palimpsestualité » est particulièrement heuristique, si l'on pense à l'implémentation d'œuvres dans les espaces publics, comme les expositions, où l'ordre et la syntaxe de réception peuvent modifier d'une fois à l'autre les parcours privilégiés dans la sémantisation d'un corpus. Cette notion de « palimpsestualité » n'a rien à voir avec le sens que le mot a acquis dans la bibliologie, puis dans la théorie de Genette.



Photo 6.2. Mantegna, *Compianto su Cristo morto*, 1490 ca. (voir cahier couleur)

Pour mettre en relation les deux œuvres, le tableau de peinture et la photographie, nous devons tenir ensemble, d'un côté la série de laquelle fait partie *Soliloquy VII* (cette image intervient en septième position de la série *Soliloquy*, après six images qui portent le même titre et avant deux autres images), de l'autre côté la tradition de l'*Imago Pietatis* dans laquelle s'inscrit le tableau de Mantegna. En outre, il nous faudra analyser la manière dont le palimpseste photographique met en question la configuration spatiale traditionnelle du retable d'autel du Trecento et du Quattrocento. Nous nous trouvons donc ici face à divers types d'intertextualité.

1) L'intertextualité qui témoigne de la relation entre les configurations de *Soliloquy VII* et celles du célèbre tableau du *Christ mort* de Mantegna, de la Pinacothèque de Brera à Milan ; nous l'appellerons *intertextualité interpoétique*. A son propos, nous soulignerons en quoi la reprise de textes du passé en induit automatiquement une réinterprétation, en rendant pertinentes de nouvelles isotopies. D'un point de vue méthodologique, nous dirons que nous visons à

analyser les homologues que l'œuvre de Taylor-Wood entretient avec l'œuvre picturale évoquée explicitement, pour soutenir en fin de compte l'hypothèse d'une convocation contractuelle ou oppositive de valeurs, d'une œuvre vers l'autre. Le texte citant peut présenter (*assertion*) les valeurs exprimées dans le texte cité et, tout en même temps, les transformer et les déformer à travers des stratégies énonciatives qui lui sont propres et à travers différentes configurations axiologiques (*assomption*)². *Soliloquy VII* se confronte au texte de Mantegna : le *Christ mort* est « convoqué », puis « déformé ». Il nous faudra souligner également l'influence rétrospective que la reprise de Taylor-Wood a *sur* le tableau de Mantegna, sa façon particulière de zoomer sur certaines isotopies en particulier et d'en laisser d'autres en latence. En outre, notre propos accordera un rôle décisif aux analyses semi-symboliques, car celles-ci permettent de mettre en lumière la dimension sémantique corrélée aux catégories eidétiques, topologiques, chromatiques, aux paramètres d'éclairage, de même qu'aux modalités énonciatives. Dans l'analyse de *Soliloquy VII* et du *Christ mort* de Mantegna, la prise en compte d'un *semi-symbolisme intertextuel* permet de confronter les deux différentes textualités ; cette confrontation révèle, au niveau axiologique et en termes de formes de vie, la prise de distance de la relecture contemporaine de Taylor-Wood par rapport à l'œuvre de Mantegna.

Soliloquy VII se présente enfin non seulement comme une relecture, mais aussi comme une interprétation et une traduction du *Christ mort*, qui peuvent être comprises comme une « déformation cohérente » de l'univers de valeurs, et donc de la forme de vie³, proposés par le texte de Mantegna.

Ensuite, il nous faudra considérer également une intertextualité interne à la série des *Soliloquy*, et donc :

2) une *intertextualité intrasérielle*, qui concerne le parcours paradigmatique et syntagmatique au sein des diverses images de la série *Soliloquy I-IX* de la photographie Taylor-Wood. La série nous confronte donc au problème de son intertextualité interne et du rapport paradigmatique et syntagmatique entre les œuvres : la série présente une multitude d'exemplifications thématiques et une

2. Sur la distinction entre « assertion » et « assomption », voir Fontanille (1999a).

3. Sur la forme de vie voir Fontanille et Zilberberg (1998).

suite de variations de la même configuration discursive et de la même configuration plastique.

En ce qui concerne le présent travail, notre attention se portera principalement sur l'analyse de *Soliloquy VII*, mais nous ne manquerons pas d'affronter la question du parcours, des constantes, des variantes et des transformations plastiques et narratives d'une image de la série à l'autre : par exemple, dans *Soliloquy VII*, le choix soudain d'une mise en scène en plein air pour l'image inférieure du palimpseste interrompt l'isotopie de l'espace fermé et claustrophobe des *Soliloquy* précédents.

En outre :

3) chacun des neuf textes de la série *Soliloquy* propose une disposition en palimpseste ; autrement dit, chacun des « soliloques » se compose de deux photographies différentes, disposées selon un axe vertical où s'applique une nette hiérarchisation dimensionnelle, au profit de l'image supérieure par rapport à l'image inférieure, comme c'est le cas dans le retable d'autel. La relation entre la configuration spatiale des *Soliloquy I-IX* et le genre du retable d'autel des XIV et XV^e siècles européens nous pousse à corrélérer la textualité de *Soliloquy VII* avec la longue tradition de l'art sacré et à mener ainsi une analyse de l'*intertextualité générique*.

6.2. Intertextualité interpoétique : *Soliloquy VII* et *Le Christ mort* de Mantegna

Les performances sémiotiques [...] se développent dans le temps de la tradition, forme de temporalité qui caractérise les objets culturels et ne se confond ni avec le temps physique, ni avec le temps de l'histoire. (Rastier 2001)

Tout art est un jeu de positionnement et, à chaque fois qu'un artiste est influencé par un autre, il réécrit en partie toute l'histoire de l'art dans laquelle il opère. (Baxandall 1985)

Si l'on confronte les deux images, *Soliloquy VII* et la *Le Christ mort*, on remarque immédiatement des convergences évidentes sur le plan figuratif : la tête penchée vers la droite, les mains placées le long du corps et les pieds en saillie vers l'espace d'énonciation, semblant perforer les frontières de

l'image. Le corps du Christ de Mantegna est recouvert d'un voile, tandis que le jeune homme de *Soliloquy VII* est nu et a les jambes écartées.

Le décor des deux œuvres est rendu de façon assez différente et nous essaierons d'en esquisser une analyse semi-symbolique intertextuelle. En ce qui concerne le chromatisme, la chambre à coucher peinte par Mantegna évite les couleurs vives, même si les couleurs à la détrempe devaient apparaître à l'origine de manière plus soutenue. Pour les personnages des pleureurs, les tons chromatiques utilisés sont pâles, comme en témoignent le manteau vert olive de Jean, le vêtement pourpre clair de Marie et le rideau vert foncé qui ferme l'espace du tableau derrière la table en marbre.

La plaque de marbre présente des taches blanches, la table de l'onction et l'étoffe de soie du coussin sont dominées par un ton rougeâtre, ocre. Le teint du Christ et le lin présentent des tons clairs qui vont du gris-blanc au vert olive de la peau et des zones d'ombre. La grande ressemblance entre la couleur du teint du Christ et le gris éteint du drap funèbre montre que le corps est désormais une pierre sans vie. Thürlemann (1980) va jusqu'à parler à ce propos d'un effet-camée bicolore, qui construit une monumentalité froide et impossible à rejoindre.

L'image de Taylor-Wood est construite sur des timbres très différents, froids et presque monochromes (pour le drap et les murs), sur lesquels ressort le réalisme chromatique de la chair humaine. Tandis que chez Mantegna le raccourci de perspective, construit sur une teinte ocre, provoque un mouvement de rapprochement du spectateur, dans *Soliloquy VII* l'effet des bleus produit une mise à distance : le mur a la couleur de l'horizon. Le corps du jeune homme n'est pas lié à notre regard comme l'est le corps du Christ de Mantegna qui, pour reprendre la lecture de Thürlemann, a le pouvoir de nous hypnotiser. En outre, les tons non saturés de l'image picturale impliquent le spectateur jusqu'à le faire participer à la configuration thymique de l'acteur énoncé, tandis que les tons saturés de l'image photographique tendent à éloigner l'observateur des passions énoncées.

Au niveau eidétique, le tableau de Mantegna présentait un accord formel et une harmonisation entre les contours du corps du Christ et les plis du drap ; au contraire, on a affaire dans *Soliloquy VII* à un scénario de lutte et de désaccord entre le drap et le corps, puisque le drap se caractérise par des

contours de plis presque pointus. Au niveau de l'éclairage également, la lumière violente, parfois dématérialisante, de l'image photographique s'oppose à la lumière intime du *Christ mort* de Mantegna. Enfin, quant au chromatisme, il nous semble possible d'établir une corrélation semi-symbolique : à l'opposition au niveau du plan d'expression entre couleurs chaudes et couleurs froides, on peut corrélérer sur le plan des contenus l'opposition entre l'implication et la distanciation de l'observateur. L'examen de la spatialité générale du tableau nous amène donc à conclure qu'il y a chez Taylor-Wood une ouverture du champ et un espace atone produisant un éloignement et un repoussement de l'observateur, qui n'arrive pas à partager le même espace que le sujet représenté, tandis qu'on trouve chez Mantegna un espace intime et tonique qui produit une fermeture de l'horizon au regard de l'observateur, fermeture qui permet de capturer l'observateur pour lui faire partager le même espace que le Christ et les pleureurs.

Mais venons-en plus précisément à la construction excentrique de la perspective, ce qui nous permettra de spécifier tout de suite ces dernières observations. Dans *Soliloquy VII*, comme dans la *Le Christ mort* de Mantegna, le raccourci par le biais duquel le visage du Christ est mis à distance du spectateur place les pieds au premier plan : la technique de raccourci choisie par Mantegna se distingue résolument de la tradition de l'*Imago Pietatis*. En effet, comme le remarque Thürlemann (ib.), l'œuvre de Mantegna choisit une perspective raccourcie à l'extrême, qu'on ne peut pas lire simplement comme une virtuosité technique sans autre fin qu'elle-même. Thürlemann, en parcourant l'histoire formelle de l'*Imago Pietatis* et la manière dont ce genre était pratiqué, tente d'associer les choix sur le plan de l'expression avec le plan sémantique : le « détournement » que Mantegna opère à partir de la configuration de l'*Imago Pietatis* doit être compris en fonction de choix précis quant au signifié de l'œuvre.

La tradition de l'*Imago Pietatis* tire son origine de certaines œuvres byzantines et, en particulier, de l'icône de l'Ecce Homo de la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem (ib.). Dans le genre de l'*Imago Pietatis*, le personnage sacré est représenté en buste (à partir du nombril) et de près. Cette composition s'explique par le fait que les images de ce type étaient utilisées comme instruments au service d'un genre particulier de pratique religieuse, qui s'est développée à la fin du Moyen Age : il s'agissait d'une

forme privée de méditation, caractérisée par la recherche d'un rapport très intime entre le croyant et la figure sacrée, avec laquelle s'instaurait un dialogue en face à face. Dans l'Italie du Nord, les figures de Marie et de Jean s'ajoutent, dans un second temps, aux simples icônes : le portrait du Christ se trouve ainsi narrativisé et associé à un moment précis de sa vie, à un épisode de la Passion. Par rapport à cette iconographie, le tableau de Mantegna modifie fortement aussi bien la position des pleureurs que le choix de la perspective. Le Christ de Mantegna n'est plus représenté en buste, mais en entier, même si la vision rapprochée de la figure principale est conservée : l'observateur est en mesure de voir les cinq plaies, y compris celles des pieds, réparties sur la surface avec une précision géométrique. L'ordre hiérarchique traditionnel entre tête et pieds est cependant inversé et le regard est d'abord guidé vers les parties du corps qui « mettent en question l'importance de la tête en tant que support de l'expression de l'esprit ». Nous ne retrouvons donc pas la configuration prescrite par l'*Imago Pietatis*, celle du face à face, mais le trompe-l'œil produit tout de même un effet de représentation rapprochée : le bord antérieur horizontal de la plaque de marbre coïncide sur toute sa longueur avec la marge inférieure du tableau et les pieds du Christ semblent dépasser de la limite idéale de la peinture. L'espace simulé produit le plus petit degré possible de profondeur ; le regard est arrêté par le rideau placé derrière la table en marbre. L'œil de l'observateur n'a pas de voie d'issue et la structure exhortative de l'*Imago Pietatis* – qui s'adresse à l'observateur pour l'amener à regarder et à souffrir – est conservée. Thürlemann perçoit dans cette configuration choisie par Mantegna une incitation appuyée à la communication, surtout par la mise en scène des plaies ; mais en même temps le Christ semble se retirer : au /devoir communiquer/ de l'observateur s'oppose le /ne pas pouvoir communiquer/ causé par la position en profondeur du visage du Christ. La frontalité du Christ de Mantegna est niée à l'observateur, mais aussi à ceux qui assistent à la scène, les figures en larmes de Marie, Marie Madeleine et Jean.

Cette négation du regard apparente ce tableau de Mantegna à *Soliloquy VII*, mais aussi à toute la série des *Soliloquy* de Taylor-Wood, où se manifeste de manière encore plus explicite la tension entre la projection corporelle du personnage de l'image supérieure du palimpseste vers l'espace de l'énonciation, et son retrait de cet espace par le biais du regard. La tension entre le rapprochement et la distanciation du personnage par rapport à

l'espace de l'observateur est encore plus explicite dans *Soliloquy I* (figure 6.3) et *Soliloquy II* (figure 6.4), que nous analyserons brièvement ci-après.



Photo 6.3. Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998
(voir cahier couleur) (© the artist, Courtesy White Cube)

Aussi bien les images de Taylor-Wood que celle de Mantegna gardent en mémoire un regard frontal, qui se trouve cependant nié ou dévié : on perçoit la tension entre le dialogue et le soliloque dans le passage de la configuration de l'*Imago Pietatis* (conçue pour émouvoir le fidèle par un dialogue rapproché) au *Christ mort* de Mantegna ; de la même manière, la série de Taylor-Wood contient la promesse du dialogue, donnée par la posture corporelle des personnages représentés, tout en l'invalidant par la direction de leur regard. Chaque *Soliloquy* de Taylor-Wood garde donc en mémoire, en même temps qu'il la nie, une relation de dialogue.

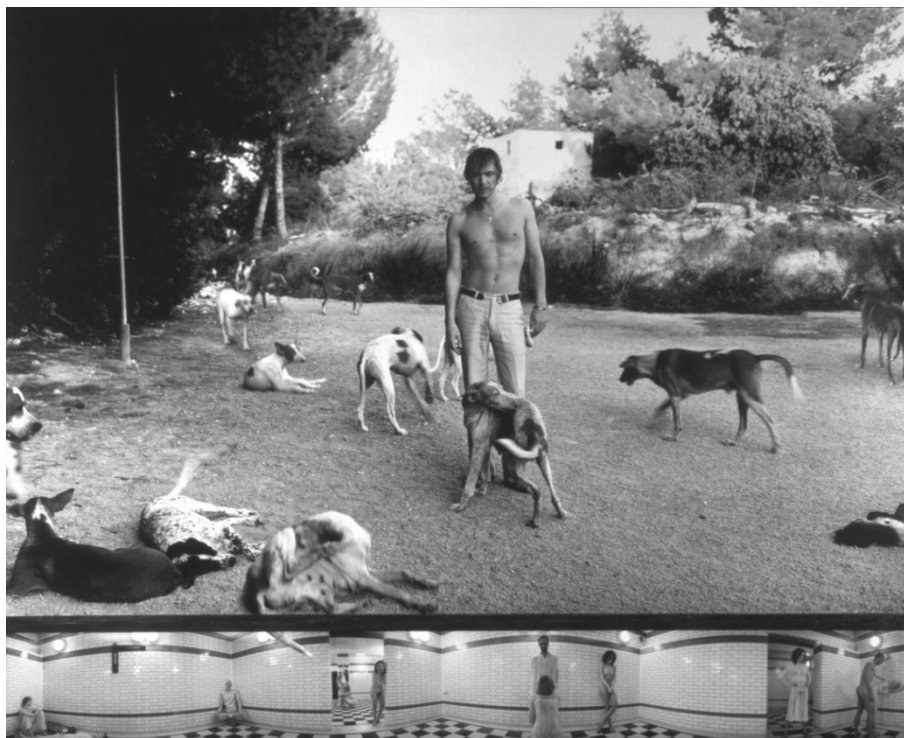


Photo 6.4. Taylor-Wood, Soliloquy II, 1998
(voir cahier couleur) (© the artist, Courtesy White Cube)

6.3. Intratextualité intrasérielle. Les personnages secondaires et le soliloque

L'énonciation comme l'interprétation prennent pour objet, non le rapport entre la chose à dire et ou à comprendre et son expression, mais le rapport entre le déjà dit, déjà entendu – ou déjà écrit et déjà lu – et ses suites prévisibles. (Rastier 2001, p. 49)

La rétention et la remémoration [...] préforment la compétence du sujet récepteur et [...] sont des conditions *sine qua non* de l'intégration et du maintien du sens textuel.

Les textes en ont un tel respect qu'ils s'efforcent habituellement d'avoir une « mémoire d'eux-mêmes », de mettre en mémoire des solutions déjà adoptées : du reste, toute isotopie naît sur la base d'un accouplement de mémoires du sujet et de l'objet. On doit tenir un discours analogue quant à la préfiguration du spectateur, laquelle s'articule à la gestion des attentes assignée par le texte. (Basso 2003b)

Dans la série *Soliloquy*, nous avons affaire à la transposition en images d'un concept qui relève du discours verbal : le soliloque est un acte intime qui consiste à parler de soi à soi à voix plus ou moins haute, tout en sachant ou en croyant savoir qu'il n'y a aucun interlocuteur ni auditeur. Le soliloque est le discours de la personne seule à la personne seule ; c'est un parler en solitude : la nécessité d'exprimer ses propres inquiétudes entre en conflit avec l'impossibilité d'un échange. Que signifie *assister* à un soliloque verbal, se mettre en écoute ? Et que signifie pour une image, qui a pour seul objectif d'être regardée, de se présenter comme « secrète » et, pour nous, d'en être les spectateurs ? Les actes de parole et de regard sont, de manière constitutive, tous deux étroitement associés à une intersubjectivité et à une réciprocité, dans l'un et l'autre cas, la réduction solipsiste de soi à soi apparaît comme un paradoxe.

Par rapport au tableau de Mantegna, l'image supérieure de *Soliloquy VII* ne reprend pas les personnages secondaires qui, chez Mantegna, font office d'observateurs délégués qui, comme le dit Thürlemann (1980), simulent un processus exemplaire de réception avec des moyens figuratifs. Les trois figures de pleureurs chez Mantegna, situées dans l'angle supérieur gauche et aux têtes tronquées par l'encadrement du tableau, sont tout à fait absentes de l'œuvre de Taylor-Wood, qui évacue l'observateur délégué pour signaler non seulement l'absence de réciprocité du regard, mais aussi l'absence de toute autre forme de rapport de *présence*.

Chez Mantegna, les figures des pleureurs ne communiquent pas directement avec le Christ, puisque le visage du Christ est dirigé vers l'autre côté, vers la lumière et l'ultra-mondain. L'éloignement de la « personne » et la proximité du corps sont repris dans (presque) toutes les images de *Soliloquy*⁴ : le corps du personnage semble s'avancer vers l'observateur et en même temps lui refuser le regard, c'est-à-dire précisément ce qui transforme un corps en « personne ». Chez Mantegna, le Christ refuse son regard aussi bien au spectateur de l'image qu'aux observateurs délégués, de la même manière que dans les *Soliloquy* le regard est refusé à l'observateur. La « suppression » des personnages secondaires de Mantegna par Taylor-Wood

4. Pour une analyse de toute la série des *Soliloquy* voir (Dondero 2006e).

nous renvoie à toute la série des *Soliloquy*⁵, qui permet de mieux comprendre les deux images qui nous intéressent ici : le soliloque comme négation du dialogue entre directement en relation avec la transformation accomplie par Mantegna, entre l'*Imago Pietatis* byzantine et son *Christ mort*.

Le Christ de Mantegna se tourne vers un vide lumineux – et non vers les pleureurs –, comme pour signifier le dépassement de la condition humaine et l'orientation vers la vie éternelle, tandis que le jeune homme de *Soliloquy VII* semble rester « confiné » à l'intérieur d'un espace indifférencié sur le plan des valeurs. En effet, avec la suppression des personnages secondaires et des observateurs délégués, Taylor-Wood rend les parties gauche et droite axiologiquement équivalentes ; le fait que le jeune homme soit tourné vers la droite ne signifie plus rien : la partie gauche et la partie droite sont indifférenciées quant à leur configuration plastique et à leur sémantique. En outre, dans l'image inférieure de *Soliloquy VII*, il n'y a aucune trace d'acteur humain, à la différence des autres *Soliloquy*, où le personnage de l'image supérieure se trouve dédoublé et entouré d'une multiplicité d'acteurs, qui sont autant de visualisations de lui-même au sein d'un espace à 360 degrés. Dans les *Soliloquy* qui précèdent le *VII*, à travers l'acte du soliloque, le sujet de l'image supérieure tendu entre la mise en avant et la rétention se projetait dans l'image inférieure et s'objectivait dans une narration qui lui permettait de se confronter à lui-même et de *s'irradier* dans les « voix d'autrui », dans ses alter ego. Dans sa parole solitaire, le sujet se met en discours, se narrativise, crée une différenciation au sein même de ce qui le lie à lui-même, s'objective en un *soi* textualisé. C'est à travers le changement de la distance de soi à soi, par le biais d'une projection (débrayage), que le sujet de l'énonciation se transforme (embrayage). Les divers simulacres en abyme dans lesquels le sujet en soliloque se projette et s'observe représentent des figurations de lui-même qui modulent son identité selon différentes gradations d'altérité. Dans *Soliloquy VII*, la solitude du personnage est multipliée par l'absence totale d'éléments humains dans le paysage représenté dans l'image inférieure.

5. Dans *Soliloquy* s'ajoute le fait que, lorsque le personnage de l'image supérieure se projette et se visualise dans l'image inférieure, il est toujours entouré d'acteurs qui le marginalisent à travers des attitudes d'indifférence ou d'exclusion.

6.3.1. *L'acte introspectif ou le regard refusé dans le soliloque visuel*

L'isotopie la plus évidente parmi les textes de la série *Soliloquy* est celle de l'image supérieure qui, dans tous les palimpsestes, est à taille réelle et représente un seul personnage dans une attitude introspective, pensive, songeuse. L'image inférieure au contraire, sous-dimensionnée et caractérisée par une spatialité disjointe et radicalement *autre* par rapport à la première, présente dans presque tous les palimpsestes une multiplicité d'acteurs. La photographie inférieure fonctionne dans tous les *Soliloquy* comme une visualisation entre soi et soi de la « pensée visuelle » du sujet de l'image supérieure. Celle-ci, par le biais d'indices de projection (le mouvement vers le bas du bras du jeune garçon dans *Soliloquy I*, le regard en diagonale de l'homme dans *Soliloquy II*, le regard dirigé vers le bas du jeune de *Soliloquy V*, figure 6.5, la tête de la jeune fille repliée sur elle-même dans *Soliloquy VI*, etc.), finit par être lue comme ce qui permet l'instanciation de l'image seconde, celle du panneau inférieur.



Photo 6.5. *Taylor-Wood, Soliloquy V, 1998*
(voir cahier couleur) (© the artist, Courtesy White Cube)

Nous pouvons ainsi comprendre le rapport entre les deux images comme une relation de débrayage de l'une vers l'autre, ce qui revient à dire que nous avons affaire à un débrayage de second degré : le débrayage d'un récit interne qui est propre à chaque soliloque. En outre, le récit intérieur rend le récit premier plus intense, et donc plus *présent*.

Tout au long de la série des *Soliloquy*, on constate une même attitude des personnages de l'image supérieure vis-à-vis de nous, observateurs : ils se donnent à nous, tout en se retirant. Une grande tension entre forces opposées opère dans toutes les images supérieures : entre une saillie « hors de soi », vers l'altérité, et une force contraire de rétention, apte à maintenir la propre intégrité identitaire, la propre *mêmeté* (voir Ricœur 1990). Tous les personnages s'adressent à nous, s'avancent, se penchent vers nous par leur corporéité frontale, mais aucun d'entre eux ne nous retourne le regard ; et même si, comme dans *Soliloquy II*, le personnage masculin en pied semble le faire, la direction de son regard n'est en réalité pas symétrique à l'axe de l'énonciation, mais déviée vers le bas et vers la gauche. Dans le cas de *Soliloquy I*, l'acte de se tendre en avant est lisible dans chacune des modulations de la posture de l'homme étendu et endormi, que ce soit dans le bras qui vient vers nous en se laissant tomber, ou dans sa frontalité envers nous, mais la négation des yeux nous en soustrait irrémédiablement le regard. La posture qui se plie à notre vision est contredite par la fermeture défensive des paupières. Toute la série *Soliloquy* parvient à dramatiser, même à travers les différentes figurations de la corporéité des énonciateurs délégués, le conflit inhérent au soliloque ; le conflit entre ce qui est dit et ce qui devrait rester secret à l'intérieur de soi, le conflit entre quelque chose d'intime à cacher et à préserver et ce qui se trouve au contraire offert au regard et à la violation.

Dans *Soliloquy III*, la femme étendue sur le lit à la manière d'une Vénus nous offre un regard, mais celui-ci est doublement absent : nous l'obtenons par le biais d'une projection sur un écran (miroir ou photographie ?), produite par la position de dos de la femme ; un regard, donc, simulé au sein d'une représentation dans la représentation. Dans *Soliloquy IV*, la femme qui s'offre littéralement à notre regard semble, grâce à la prise de vue oblique, « se déverser » carrément dans l'espace d'énonciation, mais, ici encore, le visage est sans regard. Dans *Soliloquy V*, la marche très directionnelle du jeune homme qui avance vers nous est contrecarrée par le regard qui ne nous prend pas pour

objectif, mais se tourne vers le bas, en direction de la visualisation du propre récit de soi. Dans *Soliloquy VI*, la jeune fille assise par terre dirige vers nous la ligne de son buste mais, en tombant sur elle-même, dans un mouvement qui constitue encore un autre indicateur de descente et d'autoprojection vers l'image inférieure, elle nous dissuade de toute conquête du regard. Dans *Soliloquy VII*, comme nous l'avons déjà signalé, les pieds du personnage semblent traverser la barrière esthétique du cadre, mais le regard, en repos, se tait. Dans *Soliloquy VIII*, l'allure du personnage est une nouvelle fois « lancée » vers nous, mais le mouchoir sur ses yeux nous empêche de « dévoiler » le regard. Enfin, *Soliloquy IX* (figure 6.6) nous condamne lui aussi à ne pas pouvoir interagir avec les personnages énoncés : l'impossibilité du dialogue résulte ici d'une opération de filtrage qui s'interpose entre l'objectif de l'informateur et notre appréhension de l'image.



Photo 6.6. *Taylor-Wood, Soliloquy IX, 2001*
(voir cahier couleur) (© the artist, Courtesy White Cube)

La substance qui filtre le regard possède un grain tangible, est parfois palpable, relativement dense, et parvient à dissimuler la physionomie du personnage, tout en laissant ses yeux découverts. Cette opération de filtrage de la lumière fonctionne comme un dispositif polémique qui empêche la libre circulation des regards. En somme, d'une manière ou d'une autre, à travers différentes stratégies posturales, les acteurs du soliloque *initient un mouvement dirigé* vers nous, mais ne l'incarnent pas par le regard, c'est-à-dire par le rendu figuratif de la force qui permet la pleine réalisation du dialogue et du rapport réciproque.

En considérant à présent rapidement les images inférieures, nous constatons que les acteurs personnifient les « voix d'autrui » que le sujet en soliloque de l'image supérieure projette dans son récit (débrayage), qui continuent à lui appartenir (embrayage), bien que selon différents degrés de « reconnaissance » et d'appartenance. Ce mouvement de retour à l'instance d'énonciation (produit par des regards-vecteurs et des orientations corporelles qu'on peut opposer aux orientations projectives) illustre l'acte du soliloque dans sa phase de réappropriation, par l'énonciateur, des projections narratives qu'il fait de lui-même. Le soliloque consiste à se projeter vers la *présence* de beaucoup d'autres *soi-même* différents, et dont l'existence donne en fait sa raison d'être à cet acte même : « le sujet retourne à soi par l'analyse de ses propres *extériorisations* » (Ricœur 1990) et s'en trouve transformé ; c'est donc dans son extraordinaire efficace symbolique rétroactive que le soliloque démontre toute sa prégnance et tout son pouvoir constitutif d'identité. C'est dans l'acte interprétatif par lequel il assume à nouveau son propre discours que le sujet énonciateur constitue la polarité entre le propre et l'étranger : « face à l'impossibilité d'une intuition originaire du je, il ne reste que le patient travail de récupération du je à partir de ce en quoi il s'actualise, s'incarne, se réalise » (ib.).

Le fonctionnement du palimpseste, autrement dit le rapport entre les deux images qui composent chaque *Soliloquy*, peut être expliqué par les catégories tensives de dilatation/concentration, distanciation/rapprochement. Ces pôles expliquent également la relation tensive qui se produit, au sein même de la subjectivité, entre *idem* et *ipse*, c'est-à-dire entre *mêmeté*, stabilité du caractère, et *ipséité*, maintien de soi à travers la narration/textualisation de l'identité (ib.). La mise en discours de soi transforme la *mêmeté* en « horizon d'être [...] sous la forme d'une infinité ouverte ». La différence d'intensité

de *présence* entre les deux images s'explique par le fait que c'est un point de vue *électif* qui domine dans l'image supérieure, tandis que dans l'image inférieure le point de vue se caractérise par une prise de vue étendue et par un *objectif distribué* (articulé sur une multiplicité de foyers identitaires). Le panneau supérieur donne à voir une prise *intense*, en relation avec une faible extension du monde, tandis que dans le panneau inférieur la prise est *étendue*, totalisante, à 360 degrés. Les images inférieures sont en réalité le résultat d'une prise de vue « continue », par un objectif tournant auquel l'artiste fait accomplir un tour complet sur lui-même à 360 degrés : cette spatialité « en traîne » fait office de visualisation du discours intime du sujet en soliloque qui observe, dans les figures de son *anamorphose identitaire*, ses moi multiples. Ces moi multiples qui s'offrent à nous par une accumulation de points de vue représentent l'« éparpillement » du je, la dispersion et la désincarnation de l'identité. Ce « dépliement » à 360 degrés des images face à nous, leur « déroulement » et leur façon de se donner totalement au regard, – à 360 degrés, précisément –, se trouvent contrés par la difficulté d'appréhension visuelle de ces images, à cause de leur petite taille : la difficulté des différentes figurines à se rendre distinctes et autonomes.

6.4. Soliloquy VII et la série Soliloquy

D'un côté, *Soliloquy VII* témoigne d'analogies formelles évidentes avec les précédentes images de la série, en contribuant à sédimenter un processus sémiotique précis (figure centrale + interstice + « traîne » à 360 degrés) dans un rapport d'emboîtements hiérarchiques. D'un autre côté, l'image qui nous intéresse présente aussi des discontinuités par rapport à ce processus. La plus évidente de ces discontinuités est que, pour la première fois, l'image inférieure met en scène un espace relatif à un environnement extérieur qui, en outre, ne semble plus restituer le déroulement à l'horizontale d'un regard à 360 degrés. Nous nous trouvons en réalité face à une sorte de parc, vu comme s'il se profilait devant nous à une distance rapprochée et constante. La variation du rythme spatial est conséquente : il est ici tout à fait libéré d'une quelconque contrainte géométrique. Le paysage se construit selon une pulsation variable et capricieuse, branchée sur l'aléatoire et la liberté de la nature ; c'est un pur *landscape*, paysage harmonieusement naturel, débarrassé de tout élément humain, c'est-à-dire l'exact opposé de la figure masculine nue de la photographie centrale, qui montre une figurativité désarticulée et artificielle.

Pour la première fois dans le déroulement progressif de notre série numérotée, l'espace inférieur refuse toute action humaine.

L'opposition entre les espaces supérieur et inférieur du diptyque est produite par le chromatisme et par la configuration de l'éclairage. Aux couleurs chaudes et saturées de l'image inférieure s'opposent les tonalités froides et presque monochromes de l'intérieur représenté dans le panneau central. A la lumière diffuse et homogène de l'image inférieure s'oppose l'éclairage violent de la photo supérieure. A bien y regarder, le lit s'en trouve presque transfiguré en une mer de glace : le draps et les coussins ne semblent pas du tout accueillir le sujet, mais se posent plutôt comme des antagonistes à son programme de repos. Cette fois, la projection imaginative du sujet ne restitue pas une image qui certifie la condition existentielle d'asphyxie du sujet, comme c'était le cas dans les *Soliloquy* précédents ; elle semble proposer au contraire l'entrevision d'une perspective radicale de reconstruction de son propre espace de vie. Mais il faut souligner le fait que le sujet *ne* se visualise *pas* dans ce lieu possible (comme il le faisait dans les autres *Soliloquy*), ce qui signifie qu'une telle dimension existentielle n'a pas encore été conquise.

Enfin, comme nous l'avons déjà dit, l'extrême excentricité de la perspective dans le panneau central nous place face à un raccourci qui met les pieds au premier plan et le visage à distance. Les pieds sont surdimensionnés et, par le fait qu'ils dépassent de quelques centimètres hors du lit, ils finissent par sembler en saillie vers l'espace de l'énonciation. Une telle structure de perspective peut faire affleurer une dimension tactile (il y aurait *accord* entre le « pas suspendu » et le tapis de verdure du parc), qui s'oppose radicalement au *contraste* produit entre les plis du drap de lit et la chair du sujet. Les pieds sont profilés comme le lieu par excellence de la sensation, que le sujet préfigure à travers l'action de « fouler » l'herbe du paysage sous-jacent. En contraste avec la verticalité stridente de la vie (horizon du poids physique), le sujet redécouvre la possibilité d'un espace en profondeur (horizon mental). Chez Mantegna également on trouve une opposition évidente entre la verticalité et la profondeur : la verticalité du drame terrestre (répétée par les figures des personnages secondaires) et la profondeur de la perspective divine. Cependant, dans *Soliloquy VII*, la

perspective de la profondeur n'a pas du tout encore été conquise : les pieds du jeune homme n'atteignent pas le tapis du parc.

Ainsi, en considérant aussi bien le niveau plastique que le niveau figuratif, nous pourrions parler d'*interactions axiologiques entre discours*, plutôt que d'influence du texte-source sur le texte-cible. *Soliloquy VII* se nourrit du texte de Mantegna : il le convoque, il en affirme certains aspects, il en actualise certaines valeurs, mais en même temps il en transforme l'identité, et il le fait de manière cohérente ; autrement dit, il en altère la forme de vie.

6.5. Intertextualité générique : le retable d'autel

Il nous faut enfin aborder la question de l'intertextualité générique entre les *Soliloquy* de Taylor-Wood et la tradition des retables d'autel des XIV^e et XV^e siècles européens. Une fois que nous aurons attesté cette intertextualité au niveau de la configuration de l'expression du texte visuel, nous pourrions évaluer le caractère plus ou moins transférable des valeurs et analyser la nature contractuelle ou polémique de ce transfert.

Le retable d'autel a connu au cours de son histoire une importante diversité de solutions. Néanmoins, on y trouve toujours des éléments récurrents, ou plutôt stables aux XIV^e et XV^e siècles, telles, aux côtés du panneau central, la prédelle dans la partie inférieure et la cimaise dans la partie supérieure. Des deux éléments qui supportent le panneau central, la prédelle est sans aucun doute celle qui conserve la plus grande stabilité fonctionnelle : elle propose une sorte d'abrégé paradigmatique de la vie du protagoniste du panneau central, ou une explicitation narrative des liens qui connectent une temporalité moderne avec l'événement sacré *intemporel* (qui continue d'advenir).

La première différence à relever entre l'ancienne prédelle et celle reproposée par Taylor-Wood est que la première présente une série de lieux et de moments précis qui, bien que distincts de l'espace-temps du panneau central, montrent les *connexions* entre les étapes de la réalisation de la providence divine et la temporalité humaine. Le retable d'autel, tout en représentant la distance entre le céleste et le terrestre, parvient à montrer au spectateur la possibilité d'une conjonction et d'une participation réciproque

entre l'intemporel et la temporalité humaine, grâce à la structure englobante et valorisante de l'encadrement. Quant à la série des *Soliloquy*, elle fait apparemment coïncider les deux images aux plans temporel et actoriel (débrayage autoréflexif du sujet) ; cependant, par l'intervalle spatial entre les deux textes, elle signale l'impossibilité d'une concordance entre les deux moments « présents », du vécu et du récit de la propre vie, de la tension en avant vers le monde et de la réappropriation approximative de cette tension. L'œuvre contemporaine nous donne à voir la *friction* entre la stase existentielle d'un sujet dans l'image supérieure et l'ébauche des « possibles » représentés dans l'image inférieure. Ce qui est particulier à l'œuvre de Taylor-Wood, c'est que les destins visualisés comme des *moi possibles* objectivés sont une nouvelle fois rendus virtuels, puisque le sujet qui se projette dans le texte de son soliloque ne se met en scène qu'en tant qu'observateur non participant, souvent situé à une extrémité de la représentation, presque irreconnaissable. L'espace même de la prédelle se présente comme une pulsation rythmique constante de l'identique, souvent accentuée par la répétition obsessionnelle de motifs d'architecture et de formes géométriques. Les personnages à l'air suspendu, absents les uns aux autres, n'apparaissent investis dans aucun programme narratif ; même s'ils sont impliqués dans des activités sexuelles, comme dans *Soliloquy II*, ils demeurent coincés dans la répétitivité et dans la simple événementialité sans voie d'issue, sans possibilité de début, de développement et de fin : l'espace à 360 degrés se referme sur lui-même. L'image inférieure de *Soliloquy I*, par exemple, se présente comme la photo panoramique d'un intérieur plutôt incongru, au sein duquel une prolifération de figures actorielles désunies et dysharmoniques échappent à la tendance ordinatrice de l'espace balayé de scansions.

La circularité de la prise de vue photographique à 360 degrés est ici brisée par les personnages encadrés par des configurations rectangulaires comme des fenêtres, des portes, etc. La sphéricité est minée par les décorations géométriques des murs et par la composition en mosaïques des sols, qui équarissent les courbes de l'espace à 360 degrés et les rendent anguleuses. La maximisation de la continuité spatiale (360 degrés), qui « déroule » l'espace rectangulaire pour le transformer en vision sphérique, tendrait à unifier et à faire de tout un « centre » ; or, par rapport à la tension centripète de la prise de vue spatiale, les personnages apparaissent presque tous attirés vers des directions opposées. Cette dispersion crée une multiplicité de points de vue et une

diffraction des perspectives qui déstabilisent le parcours de lecture de l'image, rendu possible uniquement par des sauts anaphoriques et des contorsions. Rappelons que tout cela n'a pas lieu dans la relation énonciative entre l'observateur et la spatialité de l'image supérieure, qui identifie un lieu unique pour l'observateur.

Dans *Soliloquy II* également, l'espace radial qui entoure le sujet de l'image supérieure est substitué, dans l'image inférieure, par un espace à 360 degrés. L'image supérieure nous donne à voir une diffraction topologique des figures placées autour de la figure humaine centrale, qui s'oppose nettement à la géométrisation des espaces de l'image inférieure. En outre, dans celle-ci, il n'y a pas de centre focal, mais un nivellement axiologique des différentes positions des acteurs. L'organisation de ces figures se fait par syntagmes en parataxe, par espaces reproductibles à l'infini⁶. Cette reproductibilité est avant tout suggérée par le caractère rythmique constant de l'espace à 360 degrés, fait de répétitions réglées, mais aussi et surtout par les mises en abîme des pièces l'une dans l'autre, par les ouvertures dans les murs qui simulent des débouchés et des passages, pour les nier tout de suite après. Cet espace semble se refermer sur lui-même et s'opposer ainsi nettement à la prise de vue photographique de l'image supérieure. Tandis que celle-ci baigne l'espace dans une lumière diffuse et nous présente le monde comme uniformément perceptible à travers des effets d'*éclairage* (un niveau d'énergie qui permet une homogénéité lumineuse globale), l'image inférieure se rend quant à elle perceptible à travers des *éclats*, c'est-à-dire à travers des effets lumineux qui localisent des concentrations d'énergie. Les concentrations de lumière sont ici réglées rythmiquement, comme le sont les scansiones de l'espace. Ces fulgurances, réfractées par les éléments d'architecture, produisent des échos sur les murs jaunes du bain turc et peuvent être considérées comme des marques de l'énonciation photographique. Ces étincellements éblouissent l'observateur et le repoussent ; ils opposent une résistance à son entrée dans l'image,

6. Les figures actuelles ne semblent pas disposées sur davantage de plans en profondeur, mais seulement « appliquées » sur l'arrière-plan de quadrillés. Les couples se reproduisent et s'étendent en largeur, multipliant les positions de la réciprocité et de l'accouplement à travers les différentes articulations des postures corporelles : on dirait presque qu'ils proposent un catalogue des rapports de communication sexuelle à travers des oscillations tensives entre termes contraires, comme acceptation/refus, actif/passif, etc.

tandis que la lumière diffuse et accueillante de l'image supérieure l'invite à y entrer.

Il est également intéressant d'observer le fonctionnement de la spatialité à 360 degrés dans une autre photographie de la série, *Soliloquy V*, qui se donne comme une variante significative par rapport aux autres, par le fait qu'elle ne multiplie pas les personnages dans l'image inférieure ; celle-ci qui ne fait ici que doubler la solitude du personnage seul et songeur représenté dans l'image supérieure. Dans les autres *Soliloquy*, le personnage qui se projetait et se reflétait semblait *se reproduire* et *se diversifier* de manière chaotique en une myriade d'acteurs et de voix. Ici au contraire, le personnage se pense et se reproduit seul. Dans l'image inférieure, le caractère cyclique à 360 degrés est contrasté par les déplacements rectilignes qui se transforment en forces centrifuges tendant à l'ouverture et à l'échappée hors de la circularité fermée. L'espace « bombé » transforme les traces et les flèches situées sur le sol, de signes d'orientation en indices fuyants et labyrinthiques. Dans l'image supérieure, la présence de piquets et de bornes anti-traffic orientait le parcours de la marche. A l'inverse, dans l'image inférieure, à cause de la spatialité déformée, la logique qui détermine la distribution des objets dans l'espace n'est plus reconnaissable. Même les quelques voitures du garage semblent se raréfier dans l'espace quasi vide : c'est comme si le monde s'était démeublé et que le sujet avait perdu son pouvoir d'orientation dans ses propres méandres. Le lieu, privé de ses objets, ne propose pas de coordonnées de référence au corps du sujet qui l'habite ; au contraire, l'éclairage par flashes et les colonnades obsessives l'éclatent et le décentrent jusqu'à la périphérie droite de l'image. L'observateur énoncé nous apparaît finalement lointain, petit, dispersé dans un espace englobant qui le domine. Le sujet a du mal à s'individualiser et à se recomposer en une unité. Le jeune homme représenté en si petite taille se soustrait à la réciprocité de regard avec nous, observateurs : à cette distance, la relation énonciative du je au tu est abolie. Tandis que l'espace de l'image supérieure des *Soliloquy* est accueillante, l'espace inférieur apparaît clos, rétif et étranger à toute appréhension anthropomorphe.

6.5.1. *Vers la non-visualisation de soi*

Cette stratégie énonciative se transforme résolument dans l'image qui clôt, peut-être provisoirement, la série, *Soliloquy IX*, et ouvre une percée sur

le paysage, comme c'était le cas également dans *Soliloquy VII*. Cependant, tandis que dans *Soliloquy VII* il s'agissait d'un paysage ouvert mais pas totalement conquis par le sujet du soliloque, il s'agit ici d'un paysage qui l'absorbe et du coup l'annihile.

Mais procédons par étapes. Dans les premiers *Soliloquy*, le refus du regard interdisait à l'observateur le dialogue avec l'intériorité du sujet de l'image supérieure, mais il était possible d'accéder facilement à son corps, qui se donnait à l'échelle 1:1 toujours dans une posture d'ouverture vers l'observateur (d'où l'effet de tension propre à l'action du soliloque). *Soliloquy IX* propose un imprévu par rapport au parcours que dessine la série : le regard du personnage nous est concédé, mais une matière dense, aérienne et palpable s'interpose entre lui et nous, comme la vapeur humide d'un sauna. Une fois encore, les valeurs de la vision et celles du toucher sont en opposition : c'est ici la matière palpable de la vapeur humide qui fait office de filtre à notre présence *aux* personnages, tandis que l'accès au regard est sur le point d'être ouvert. La modalité de cette négation n'est plus le fruit de la volonté de rétention propre au soliloque, mais est produite par quelque chose qui s'interpose entre *nous* et *eux*, par une insondable impossibilité d'être avec et de s'unir. Alors qu'avant les yeux baissés, fermés ou fuyants des sujets photographiés étaient ce qui interdisait l'échange du regard, c'est ici la manière dont l'air se « fait corps » qui tend à nous dissimuler le corps du sujet photographié et à le substituer par une matière en *dilution / évaporation*. Le corps du sujet est sur le point de s'évanouir et sa consistance aérienne agit comme une barrière par rapport à l'espace de l'énonciation ; seuls les mains et les yeux demeurent visibles. Ce n'est pas par hasard si ces deux composantes de la corporéité sont précisément celles qui sont montrées et laissées hors de la fumée : placer une nouvelle fois les mains en relation avec le regard invite à repenser toutes les autres images de la série et la relation entre *regarder* et *faire*, entre *penser* et *agir*. L'opacité de la vapeur humide et rosée cache le corps du personnage, lui retire toute substance, lui fait perdre toute consistance matérielle pour lui faire adopter par intervalles la consistance de l'air humide qui envahit également notre espace, le regard photographique instanciateur de l'image.

Reprenons la question posée au début de cette analyse : sous quelles modalités apparaissent-nous, observateurs de ces soliloques, outre que comme impertinents voyeurs ? Ce brouillard rosé fait de nous des corps sur

le point d'être effacés, aveuglés, sur le bord de l'abysse. Peut-être le soliloque nous est-il contagieux ? Le brouillard de l'énoncé envahirait-il notre regard, nous rendrait-il nous aussi incertains de notre consistance ? Le dialogue avec nous-mêmes nous est-il également interdit, nous condamnant à être *absorbés* dans cette nuée enchanteresse ? Serait-ce là une punition pour avoir regardé trop, ou de manière trop insistante ? L'air humide qui nous aveugle serait-il là pour nous sanctionner ? L'air rosé, enveloppant, vient vers nous pour empêcher le dialogue tant convoité. Si le regard est une mise à l'épreuve, nous en sommes à présent les vaincus. Que reste-t-il de tous ces divers regards jetés vers ceux qui ne veulent pas nous en concéder ? Il ne reste que notre aveuglement, contemplé comme un *spectacle* par l'actant informateur depuis l'intérieur de l'image.

Mais tentons à présent de repenser à l'attente que produisait la durée du débrayage de l'image supérieure vers l'image inférieure dans les *Soliloquy* précédents ; une attente créée par la tension entre le regard nié et le corps tendu en avant. Dans *Soliloquy II* par exemple, il s'agissait d'une durée produite par le caractère indécidable de la direction du regard du jeune homme. Dans le cas de *Soliloquy IX*, la durée projective est représentée par le sauna, moment de pause et de repos, ou encore par la pratique de fumer une cigarette. Si nous déplaçons à présent notre attention vers l'image inférieure, nous distinguons un paysage composé en son centre d'une route déserte, d'un ciel sur lequel se détachent des arbres austères, et à gauche de petites figures noires, cachées entre les arbres et semblant former une procession funèbre.

Dans les précédents *Soliloquy* de la série (avec la seule exception de *Soliloquy VII*), le personnage se projetait de l'image supérieure vers l'image inférieure, en se virtualisant. Ici, à première vue, cette isotopie de la série ne semble pas se confirmer : dans l'image inférieure, la visualisation du soi-*ipse* est absente. Dans un second temps, en posant une nouvelle fois notre attention sur l'image projective, nous constatons que la vapeur humide est encore présente dans l'image inférieure, dans l'inconsistance des nuages. C'est par la route, par son déroulement courbe et lumineux, que nous atteignons les nuages : à cause de la prise de vue photographique qui va du bas vers le haut, la route ne conduit pas vers un autre pré, mais vers le ciel, vers un horizon plus vaste, rendu sur le plan figuratif par la texture vide et effilochée des nuages. L'horizon « plus vaste » est le point terminal de la

disparition de la route : le rétrécissement de la route à l'horizontale finit par s'ouvrir en un horizon indéfini en verticale. L'horizon est le point d'arrivée de la route, comme la cérémonie funéraire l'est pour la vie terrestre. Le personnage de l'image supérieure – corps déjà à demi effacé – se projette dans l'image inférieure, mais pas en tant que corps ; il se visualise plutôt comme uni à l'enveloppe inconsistante, comme vapeur humide. Dans l'acte de sa projection, le personnage devient nuage : en se projetant, son enveloppe se multiplie, prolifère, s'éloigne progressivement du centre déictique du corps. Épouser l'éther, c'est un parcours de prolifération de pellicules toujours plus fines qui aboutit à l'inconsistance de l'enveloppe du nuage : celle-ci n'oppose pas de résistance à la prolifération subjective d'enveloppes, mais l'inconsistance de son enveloppe « réceptive » provoque une grande indétermination de la frontière entre ce qui fait partie de la consistance du corps propre et le non-propre qu'est l'éther. Mais cette évaporation du corps de l'homme était déjà en germe dans la figure du sauna : le personnage, indubitablement « bien en chair », va au sauna pour perdre du poids ; l'axe tensif de la projection est alors déjà en train de se constituer : de la surabondance de la chair vers la perte de la matière. Et l'union de la matière avec l'éther, cette fuite de la matière dans l'aérien, c'est le raisonnement figural⁷ de la mort.

Aller au sauna et fumer une cigarette, c'est prendre du temps *pour soi* : la pause-sauna et la pause-cigarette sont deux durées. Les isotopies entre le panneau supérieur et la prédelle nous disent que nous ne sommes pas face à la présence du sujet au monde, mais face au *laisser aller* (en fumée) du sujet vis-à-vis du monde. De la vapeur humide du sauna, le sujet se transfère au nuage. Même dans *Soliloquy IX*, le personnage songeur de l'image supérieure se pense comme une altérité et se visualise dans l'ailleurs, dans un autre monde. Et cette tension vers l'altérité, cet éloignement hors de soi et de sa propre consistance matérielle vers la vapeur du sauna, préfigure la visualisation décisive, celle *post mortem*. Le nuage est une raréfaction, une diffusivité extensive et l'enveloppe du ciel ne s'offre plus comme surface d'inscription : l'état gazeux ne se laisse plus inscrire, ni tracer, par l'altérité. Voilà ce qui garantit l'état d'éternité : ne plus avoir de mémoire, ne plus rien « supporter ».

7. Pour une description détaillée de ce qu'on peut entendre par « raisonnement figural » voir Basso (2003a et 2008b) et chapitre 8, *infra*.

6.5.2. *L'écosystème sacré et la circularité de l'espace à 360 degrés*

Vous devriez compter non pas les choses qui sont reliées, mais les relations ; non les *relata*, mais les relations [...]. Tout cela a beaucoup affaire avec le sacré. (Bateson, 1991)

La totalité concrète est en relation avec les objets considérés isolément, comme le *sacré* est en relation avec le *profane*. (Bataille, 1951)

Dans ce dernier palimpseste de la série se dessinent finalement une certaine concordance spatiale entre les deux images qui le composent, et une certaine circulation de valeurs entre l'image supérieure et l'image inférieure ; nous ne pouvons cependant pas affirmer que le sujet du soliloque soit finalement parvenu à se visualiser comme présent à lui-même : son identité nous apparaît une nouvelle fois dispersée, décomposée, effilochée, sans « maintien ». A l'opposé de ce qui se passe dans la série de Taylor-Wood, dans la prédelle du retable traditionnel, les personnages sont caractérisés par une identité forte, ils sont impliqués dans un programme à accomplir, chargés de rôles spécifiques qui font partie d'un dessein supérieur, visualisé dans le panneau du dessus. Au contraire, la série des *Soliloquy* met en scène des personnages assoupis, absorbés, endormis, ou pris dans des activités comme se promener, flâner, perdre son temps, chercher quelque chose, etc. C'est ici la possibilité d'émergence d'une axiologie qui est en jeu : dans le retable, cette axiologie est soulignée par le caractère topique et décisif des lieux choisis et de l'événement « canonisé » ; dans les *Soliloquy*, elle est diluée, sinon niée, par l'anonymie des espaces et par le caractère prosaïque et banal des actes représentés.

En définitive, on distingue plutôt une opposition de valeurs entre le retable d'autel et sa reprise formelle dans les *Soliloquy* : il ne semble y avoir aucun transfert de valeurs possible, mais plutôt une opposition nette entre des valeurs religieuses et des valeurs profanes. Tandis que le retable se propose comme l'organisation d'une histoire et de ses connexions mondaines et transcendantes, à raconter de manière efficace au spectateur, la structure en palimpseste mise en place par Taylor-Wood est plutôt liée à un échec narratif, c'est-à-dire à l'impossibilité de combler l'hiatus entre l'expérience présente et la narration de cette expérience, entre la conscience de soi et l'action. Nous voyons ainsi comment le sens issu du versant intertextuel des *Soliloquy* ne rejoint pas, à partir d'un attelage *a priori*, les valeurs du retable d'autel, mais produit une confrontation *a posteriori*, qui se révèle criante. La

substitution du retable d'autel avec le palimpseste profane pointe une impossibilité d'émergence, ou alors une localisation différée, du sacré. La séparation incommensurable, plastique et sémantique, qui se crée entre les deux images de chaque *Soliloquy* marque l'*écart* entre l'expérience vécue et le récit de cette expérience, un *reliquat* qui est à lire comme une maladie existentielle :

le sacré est spécifiquement relié à la santé [...]. L'acceptation la plus riche est celle qui considère que le plus important, c'est la *combinaison* des deux, la réunion des deux. Et que toute séparation est, si j'ose dire, « antisacrée » (Bateson 1991, p. 355-356).

Si nous retrouvons une valeur du *sacré* importée dans les *Soliloquy*, c'est grâce à un rapprochement avec les idées batesoniennes, plutôt qu'avec celles qui proviennent du religieux. Dans la conception de Bateson, le sacré est liée à l'idée selon laquelle chaque individu est inscrit dans un *écosystème* : cette vision « naturaliste » se prête aujourd'hui à une relecture en termes spiritualistes. Mais nous constatons une nouvelle fois que Taylor-Wood se distingue de manière originale de certaines des perspectives les plus affirmées de la pensée philosophique contemporaine : l'espace à 360 degrés ne restitue aucunement la configuration d'un individu immergé dans une mer de connexions – l'écosystème du sacré batesonnien –, mais propose plutôt la visualisation de sujets projetés dans un univers fait de parataxes, répétitif et stérile. La circularité à 360 degrés pourrait proposer les valeurs de la complétude et de la beauté parfaite, mais Taylor-Wood renverse le concept d'*agrégat de relations* pour réaffirmer celui, opposé, de *circularité comme répétitivité* mécaniste et sans possibilité de développement. La parataxe n'offre aucune possibilité de développement à cette dimension projectuelle qui était propre à la directionalité historique de l'accomplissement de la volonté divine ou de l'histoire dans le retable d'autel : la parataxe maintient les individus dans un état de suspension, de désarticulation des programmes, d'inutilité existentielle.

La série des *Soliloquy* cite et emprunte la configuration spatiale du retable d'autel, non pas pour les valeurs religieuses que celle-ci illustre, mais pour *renverser* le fonctionnement qu'elle incarne ; un fonctionnement où est inscrit le véritable mode d'existence du sacré : par l'union et la connexion des parties indépendantes.

Eschatologie et désacralisation du corps

7.1. La maladie comme destin

Ce sont nos malaises qui suscitent, qui créent la conscience ; leur œuvre une fois accomplie, ils s'affaiblissent et disparaissent l'un après l'autre. La conscience, elle, demeure et leur survit, sans se rappeler ce qu'elle leur doit, sans même l'avoir jamais su. (Cioran 1973)

« [...] Mais Elohim sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront ». A peine se sont-ils ouverts, que le drame commence. Regarder *sans comprendre*, c'est cela le paradis. L'enfer serait donc le lieu où l'on comprend, où l'on comprend trop... (Cioran 1973)

Dans cette analyse consacrée à une partie de la production photographique de Joel-Peter Witkin, ainsi que dans celle consacrée aux œuvres de Allan Sekula et Duane Michals, nous montrerons comment les images photographiques peuvent supporter des effets de sens liés à la dimension sacrée de l'existence, sans pour autant présenter une quelconque référence intertextuelle au discours religieux. En effet, le discours sacré n'est pas forcément lié aux thématiques religieuses, puisque sa pertinence se construit au niveau figural, et non pas uniquement au niveau figuratif. Chez Witkin par exemple, le thème de la maladie, de l'infirmité, de la monstruosité rendra pertinents différents regards sur le corps : le regard scientifique, profanateur, et au contraire le regard humaniste, sacralisant, qui considère le corps comme un organisme, comme une unité intégrée de relations axiologiques écosystémiques. Le regard scientifique est un type de regard qui sectionne l'intégrité et la complétude du corps, dans le but de

comprendre, de décomposer, d'analyser : détruire l'organisation d'une structure écosystémique, c'est un sacrilège, comme l'affirme Bateson. A l'inverse, le regard qu'on définit comme humaniste se maintient presque à l'écart, sans entamer la « grâce » du corps en tant qu'ensemble harmonieux de relations. En d'autres termes, les différents regards sur le corps posent le problème de la relation entre le corps et la conscience, l'autoconscience et l'inconscience, entre l'expérience et l'innocence, entre le fait de voir trop et l'aveuglement. Comme nous l'avons souligné dans l'analyse de *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* de Richon, la conscience de soi et de l'autre, la manipulation, la dimension stratégique de l'action, entrent en conflit avec la dimension sacrée, qui survient au-delà de notre volonté, parce qu'elle est inprogrammable, incommunicable, inconsciente.

Les images de Witkin mettent en scène l'autoconscience et le « voir trop » : c'est avant tout le rapport que l'infirmes entretient avec sa propre condition d'être malade, son rapport avec « la part nocturne de la vie » (Sontag 1978), qui fait l'objet de l'enquête. Witkin met en image l'auto-attribution de la maladie à travers les différentes stratégies de regard et de masquage adoptées par les sujets des photographies.

La maladie mise en scène par Witkin n'affecte pas le corps *momentanément* ; il ne s'agit pas d'une maladie qui suit son cours et s'achève par une convalescence et une guérison, mais plutôt une maladie qui se manifeste en tant que difformité congénitale, comme la médecine désigne la malformation se développant durant la vie intra-utérine et se manifestant dès la naissance. Pensons à l'image des *McCarther sisters*, jumelles siamoises unies par la tête, à la cécité héréditaire montrée dans *Blind woman with her blind son*, à la représentation de la difformité dans le *Portrait of a dwarf* (photo 7.1).

Ce type d'infirmité possède une durée qui se situe entre la naissance et la mort, elle est la forme même d'une pathologie « fœtale », et donc inéluctable. En ce sens, la maladie congénitale met toute cure en échec, si par cure on désigne la croissance, ou plutôt tout ce qui « encourag[e] la transformation dans un sens évolutif » (Donghi, Preta 1995, nous traduisons). Dans ce cas, la maladie congénitale est souvent incurable, statique ; c'est un type de maladie assumée et vécue comme un *destin*. La maladie mise en scène par Witkin est ontologique, métaphysique.



Photo 7.1. *Witkin, Portrait of a dwarf, 1987 (Courtesy Joel-Peter Witkin)*

Ce qui nous semble intéressant à analyser dans cette première série de photographies de l'artiste américain, ce ne sont pas uniquement les malformations physiques, la diversité et le handicap, mais plutôt leur relation avec les yeux bandés ou les masques, avec le fait de se cacher et de se montrer, en un mot, avec l'autoconscience. Dans *Portrait of a dwarf* (1987), la petite taille de la naine se construit par opposition avec les dimensions du buste et de la très grande jambe située à l'extrême droite de la photographie. La femme porte un masque blanc de carnaval et son regard n'est qu'une fente obscure. A ses côtés est posé un buste abîmé, enveloppe vide représentant un visage, découpé ou peut-être brisé juste dans sa partie centrale. Le regard du buste est rendu absent, comme souligné en négatif par

une ficelle noire qui apparaît comme l'empreinte de l'élastique du masque¹. Le regard est vidé dans chacun des deux visages : dans la figure de la naine, il semble s'enfoncer vers l'intérieur, puisque les yeux sont deux fentes obscures, et dans la forme-enveloppe du buste, le regard se présente comme une cavité, un trou noir dirigé non pas vers le monde, mais vers soi-même. C'est pourquoi nous pouvons soutenir l'hypothèse que ces regards niés, placés dans l'obscurité, renvoient au fait que les personnages se cachent du monde, nient la réciprocité des regards (avec l'observateur et donc avec l'altérité). Les malades difformes ne regardent pas vers le monde et ne veulent pas être regardés. En ce sens, le masque de la naine est un instrument pour « cesser d'être soi-même », pour instaurer un déracinement hors de soi, pour se donner à l'observateur en tant que figure rendue étrangère. Le masque dédouble l'identité et fait en sorte de capturer le regard de l'observateur et de le détourner dans les filets du masque. Le masque est un moyen dont dispose l'infirmes pour renverser sa propre difformité et les valeurs de la normalité, pour construire la caricature de la diversité, pour inverser l'échelle des valeurs du normal et de l'anormal. La difformité est ainsi rendue plus dramatique encore par la conscience de soi, par l'auto-attribution de la maladie, qui rend difficiles et fragiles aussi bien les rapports du malade avec lui-même que les rapports du malade avec le simulacre de son observateur, comme le démontrent ces images.

Dans le *Portrait of a dwarf*, l'enveloppe/portrait est un buste vide de la matière et de la chair de la vie, un regard noyé dans l'obscurité, couvert de ténèbres, moulage d'un buste privé de contenu, sans force, inconsistant, pareil à une ombre. Mais à quoi d'autre peuvent s'apparenter une boîte ouverte, une boîte creuse, un visage disparu, sinon à un crâne ? Quand « le visage s'absente, [...] la mort se manifeste en creux » (Didi-Hubermann 2000, p. 39, nous traduisons). Le regard est ici happé, desséché de l'intérieur par l'excès de conscience de soi. Si la conscience se manifeste par le regard noyé en profondeur, ce regard « en creux », creusé, prélevé, fragmenté, blessé, renvoie à la mort future qui, sous le masque de l'invisible, retire la conscience.

1. Derrière le corps de la naine, on peut remarquer des formes animales (le dos d'un singe, la tête d'un cheval ?) et devant lui, une boîte vide : le malade déformé semble être suspendu entre l'animalité et la mort. Sur la relation entre les images de Witkin et le regard de Méduse, voir Dondero (2006c).

7.1.1. Santé et salut

En même temps leurs yeux furent ouverts à tous deux ;
ils reconnurent qu'ils étaient nus. (Genèse, 3, 7)

Tous les personnages informes et infirmes de Witkin sont acéphales, ou ont les yeux bandés ou le visage masqué. La véritable monstruosité de la maladie semble là se configurer comme un surplus de conscience, une conscience qui tente de s'annuler dans la mort. Comme l'affirme le philosophe contemporain Cioran (1973) :

A regarder les choses selon la nature, l'homme a été fait pour vivre tourné vers l'extérieur. S'il veut voir en lui-même, il lui faut fermer les yeux, renoncer à entreprendre, sortir du courant. Ce qu'on appelle « vie intérieure » est un phénomène tardif qui n'a été possible que par un ralentissement de nos activités vitales, l'« âme » n'ayant pu émerger ni s'épanouir qu'aux dépens du bon fonctionnement des organes (éd. 1995, p. 1289).

Nous voyons que l'enfer de la maladie commence en quelque sorte avec l'auto-conscience, et que celle-ci a pour origine un ralentissement ou un détournement des activités vitales, un mauvais fonctionnement des organes : « Ce sont nos malaises qui suscitent, qui créent la conscience ». C'est pourquoi dans les photographies de Witkin la maladie acquiert une dimension existentielle, liée au péché originel : l'enfer du fait de savoir trop et de se voir (différents). Cioran affirme encore : « La santé est un bien assurément ; mais à ceux qui la possèdent a été refusée la chance de s'en apercevoir, *une santé consciente d'elle-même étant une santé compromise* ou sur le point de l'être » (1995, p.1278).

La santé doit être comprise comme une forme d'absence de conscience, comme le fait du reste remarquer Paolo Fabbri :

le latin *salus* est lié à *salvus*, qui signifie « celui qui est préservé des changements, des perturbations qui proviennent de l'extérieur ». Il s'agit d'une intégrité totale, d'une sorte de *peau qui préserve*, qui neutralise, élimine les sollicitations de la curiosité (1995, p. 37, nous soulignons, nous traduisons).

Si l'on revient à l'image de la naine, on peut remarquer que le moulage vide présente une rupture de l'enveloppe « qui préserve » et maintient l'intégrité de l'intérieur. Du reste, la curiosité, le fait de vouloir voir trop, est définie par Fabbri comme un mouvement de dispersion, comme une recherche de

l'indétermination, mais aussi comme une recherche du « péril, qui vient de *esperire*, où *perire* ne veut pas dire "mourir", mais "expérimenter" » (p. 40, nous traduisons). Ces premières réflexions nous montrent déjà clairement que c'est précisément l'expérimentation qui détruit l'intégrité, l'inviolable territoire du sacré construit sur la base de la non-communication et du silence.

7.2. Le corps-objet et la nature morte

Outre la maladie foetale, le photographe problématise l'infirmité sénile ou pathologique : dans *Art-Déco Lamp* (photo 7.2), le corps difforme d'une femme devient le formant plastique d'une lampe.



Photo 7.2. *Witkin, Art-Déco Lamp, 1986 (Courtesy Joel-Peter Witkin)*

Le corps monstrueux se fait objet de design, corps « distant », pas « supportable ». Pour Girard (1991) :

Le monstre est la fin des différences sous forme monstrueuse : des parties de créatures qui normalement devraient être différenciées d'un coup se rencontrent et se confondent, ou forment les combinaisons les plus diverses, qui génèrent *des objets* tels les centaures ou les hommes à tête de cheval (p. 98, nous soulignons, nous traduisons).

Le monstre est un mélange de différences mal combinées, tandis que dans la forme de vie de la santé, les différences et les ressemblances sont bien équilibrées.

Dans les images de Witkin, le corps monstrueux, difficile à identifier, adopte souvent l'apparence d'un objet, pour peu qu'il puisse se recomposer en quelque chose d'identifiable et de nommable. Face à l'impossibilité d'assumer et de reconnaître son statut, le corps en prend un autre, devient marchandise. En effet, la femme représentée comme une lampe avoue au photographe que, plutôt que de *se* percevoir comme monstrueuse, elle préfère adopter l'apparence d'un objet. La femme se fait lampe *par stratégie* : de la sorte, le regard ne peut une nouvelle fois ni voir ni se voir ; ici non plus à cause d'un masque aveuglant, mais à cause de la concentration de lumière. L'excès de lumière empêche la vision : cette image thématise elle aussi très clairement le danger lié au fait de voir et de se voir. Si dans la photographie de la naine les formes monstrueuses pouvaient encore être intégrées au genre du portrait – comme le veut le titre, mais aussi le genre du buste, double de la naine « au futur » – et le personnage pouvait encore être valorisé en tant qu'être humain, identité et singularité à portraiturer, ici le titre *Art-Déco Lamp* nous renvoie à un corps devenu objet, à la nature morte. Cependant, le corps de la femme maintient encore la possibilité d'être *identifié* en tant que syntaxe d'organes ; dans d'autres natures mortes de Witkin, les fragments de corps ne sont presque plus reconnaissables ni repérables, car prélevés de l'ensemble corporel et donnés à voir dans leur singularité non identifiable : *Anna Achmatova, Feast of fools* (photo 7.3), *Still life with mirror*.



Photo 7.3. *Witkin, Feast of fools, 1990 (Courtesy Joel-Peter Witkin)*

Du reste, la nature morte photographique ne doit pas vraiment être considérée comme une image qui représente un certain type d'objets, comme le voudrait une approche référentielle², mais plutôt comme forme de vie de l'accumulation, de la répétition différente, du désordre, et surtout du déséquilibre : la tradition picturale veut que le premier plan des natures mortes présente souvent toutes sortes de choses sur le point de tomber et de ruiner la construction architectonique de formes, couleurs, textures qui apparaît en arrière-plan (voir Beyaert-Geslin, 2008).

Ces natures mortes de Witkin mettent généralement en scène l'infirmité nécroscopique. Le corps est photographié mort, mutilé, démembré et déformé jusqu'à ne plus être reconnaissable parmi des objets tels des vases,

2. Les genres des images ne peuvent pas être analysés par les objets qui y sont banalement représentés : il n'existe pas une partie localisable du texte qui nous permette d'affirmer de quel genre il s'agit : comme le dit Rastier (2001), le genre est *diffus* à l'intérieur du texte.

des fruits, des légumes, et à faire finalement partie d'une nature morte. Souvent, le corps mort est également *marqué, il porte les traces, maintient les empreintes* de maladies passées. Les corps sont fragmentés suite à des pratiques de sectionnement et proviennent de la morgue : bras, pieds, têtes construisent une architecture de membres et d'objets, tels des vases de fleurs, des coupes de fruits, des livres, des horloges, de petites statues, et d'autres objets consacrés à la nature morte par la tradition picturale. En particulier, *Feast of fools* se caractérise par une composition construite sur l'énumération, l'accumulation de fleurs, vases, fruits et fleurs, objets parmi lesquels apparaissent également des membres en morceaux à moitié cachés dans la composition, situés parmi les autres objets d'usage quotidien. Dans *Feast of fools*, la composition se construit selon des appariements et des oppositions de matières et de textures, plutôt que selon des formes identifiables : il suffit d'observer le cas de la main tentaculaire qui s'entremêle aux tentacules du poulpe. *Feast of fools* semble à première vue une architecture pyramidale stable, mais à bien y regarder elle se révèle prête à tomber : c'est une composition en décomposition, dont les géométries sont en train de se délier et miment un procès de désagrégation. L'état de suspension et la mise en balance des objets nous fait penser à « l'après » – au-delà duquel on trouve le vide – et à la perte de tonicité du corps qui préfigure la mort.

7.3. Le *post-mortem* ou de l'identité niée

Mais, à bien y regarder, qu'est-ce donc que le profane
sinon une somme d'objets abstraits de la totalité ? (Bataille 1951)

Voyons à présent les crânes remplis. Dans *Story taken from a book*, une tête vidée devient récipient pour des pommes et des abricots, et dans *Still life, Marseilles* (photo 7.4), la tête devient contenant, vase.

Dans les religions archaïques également, dans la tradition païenne, en particulier dans les sépultures préhistoriques les plus anciennes, les crânes étaient décorés et remplis. Comme le rappelle Didi-Huberman (2000) :

Les crânes ne sont jamais de purs et simples restes balbutiants : ils sont travaillés [...]. Ouverts, trépanés, aux orifices souvent agrandis ou fracturés artificiellement, les crânes préhistoriques témoignent d'une

attention extrême portée au devenir des visages. Leurs convexités s'inversent, deviennent des coupes à remplir avec des substances précieuses, ou des récipients auxquels on porte les lèvres pour des libations raffinées. Les dents sont travaillées à l'usage de parures, tandis qu'elles sont décorées de pierres, de pointes d'ivoires ou de coquillages. On les sépare des mâchoires comme pour souligner que la parole les a abandonnées (p. 48, nous traduisons).



Photo 7.4. *Witkin, Still life, Marseilles, 1994 (Courtesy Joel-Peter Witkin)*

Tandis que l'élaboration et les « opérations » préhistoriques dessinent en quelque sorte un parcours du visage mort vers le portrait, dans la mesure où elles visent à redonner au visage une identité, c'est-à-dire la possibilité d'« être portraituré » – on travaille le visage pour ne pas le perdre –, dans le cas de Witkin, le visage est rendu irreconnaissable et est intégré dans une nature morte désindividualisante qui s'oppose à la forme de vie du portrait.

La désacralisation du corps et la négation de l'identité ne proviennent pas du fait que les corps sont sans vie, mais plutôt du fait qu'ils sont fragmentés, qu'ils ne sont plus composés selon l'écologie corporelle de l'organisme et qu'on joue bien avec ce qui devrait en assurer le maintien, c'est-à-dire l'enveloppe et ses modulations/modifications de surface, comme dans le cas de la femme-lampe. A l'inverse, un corps sacralisé est un corps dont on respecte les relations et dont l'enveloppe assure l'interaction entre les parties. Dans ces natures mortes, l'enveloppe comprise comme totalité synesthésique s'est morcelée : dès lors, comment instaurer avec ces corps une appréhension sur le mode de l'analogie, comme s'attribuer ces membres-objets éparpillés, tout juste bons à composer différentes textures ?

Dans ces images de Witkin, la maladie est entendue comme irrationalité du corps, condition pathologique qui montre la déraison de la nature. Les natures mortes rassemblent différents morceaux de corps qui conservent les traces de la maladie, traces d'une condition *contre-nature*. Le corps ainsi composé est uniquement un morceau figuratif résiduel d'un corps sectionné qui ne trouve sa place dans la nature que de manière paradoxale et à l'instant extrême. Le corps estropié et infirme *reconquiert la nature au moment où il devient nature morte* ; le corps rejeté parce que contre-nature trouve *in extremis* la manière de *supporter* la nature : lorsqu'il est changé en vase.

La relation entre la nature morte et l'autopsie nous renvoie elle aussi au problème de la conscience, si l'on s'avise que, étymologiquement, *autopsie* (*auto-opsis*) signifie « voir de ses propres yeux » : en médecine, le terme renvoie à une enquête minutieuse sur le cadavre, visant à éclaircir les causes de la mort et les modalités de la maladie, et pratiquée selon une série de dissections méthodiques qui permettent l'examen des organes un par un. Si l'autopsie renvoie à une vision et à une connaissance directes des faits, au geste de « voir de ses propres yeux » et dès lors à une vision curieuse et dangereuse selon l'acception de Fabbri déjà citée, en somme à un regard qui viole, l'acte de photographier le corps sectionné, qui dans notre culture doit demeurer hors de portée des regards des non-professionnels, renvoie d'autant plus à un regard doublement profanateur, un regard redoublé qui, en regardant trop en profondeur, détruit l'inviolable dignité de notre corps. Comme l'affirme Bateson dans *La peur des anges, vers une épistémologie du sacré*, les caméras et les photographies sont des instruments qui pourraient littéralement invalider un rite religieux. Un rite religieux est une

succession d'actions dont le signifié ou la validité pourraient être fragilisés par la photographie, c'est-à-dire par les actions conscientes et reproductrices (voir Bateson, Bateson 1987). Photographier, c'est exclure le secret, la non-communication, non seulement présente, mais aussi réitérable et future : à l'inverse, « Une *non-communication* d'un certain type est nécessaire au maintien du sacré » (Bateson, Bateson 1987, p. 113).

Ce type de représentation de la maladie et de la mort renvoie toujours à la curiosité qui désacralise l'intégrité salutaire, curiosité du vouloir voir jusqu'au bout, jusqu'à atteindre l'enfer du savoir. Le sacré est, à l'inverse, ce avec quoi nous ne pouvons pas interférer.

7.4. La maladie de l'autoconscience

L'entièreté du monde de la science est construite sur la vie, et pourtant la science n'a en rien été capable d'éclairer la nature de l'expérience subjective. (Merleau-Ponty 1964)

Portrait of a dwarf met en scène l'intériorisation de sa propre difformité de la part du sujet photographié, alors que dans les natures mortes le corps mort se trouve désacralisé, puisqu'il est rendu au statut d'objet parmi les objets, objet quelconque, indifférencié. *Portrait of a dwarf* appartient encore au genre du portrait, car il met en scène un personnage absorbé dans une activité introspective et problématise le regard de ce personnage sur son propre corps afin de thématiser la tension entre l'identité et la diversité. Cependant, il s'agit déjà d'un portrait qui porte en lui les germes d'un parcours vers l'« objectification », la mise à distance, la nature morte ; un parcours qui conduit du corps-moi au corps-objet, du corps vécu au corps regardé comme altérité. En outre, la naine est représentée en tant que naine, et non en tant que femme, ni en tant que sujet singulier : alors que tout portrait est le portrait de quelqu'un en particulier, la naine représentée n'a pas de nom propre et ne fait qu'exemplifier une maladie ; il s'agit en ce sens du portrait d'une naine *quelconque*. Dans les natures mortes, le parcours vers la perte d'identité atteint son terme et le corps perd pratiquement tout signe identitaire : les relations et les harmonies plastiques des natures mortes sont construites par des fragments de corps différents assemblés. Tandis que le *Portrait of a dwarf* problématise encore le rapport que le malade entretient avec sa propre difformité, d'un point de vue interne, embrayé, expérientiel, puisque c'était bien l'acte d'auto-attribution de son propre corps qui était mis

en scène, les images des corps démembrés renvoient quant à elles à un point de vue débrayé, à un acte de « vision de soi du dehors » et à une prise de position externe du sujet percevant, qui coïncide avec un regard distal, scientifique. Le regard distal est un regard désincarné, qui conçoit le corps et sa diversité non pas comme quelque chose à aimer et/ou à respecter, mais comme quelque chose à « utiliser en fonction d'un but », et dont on est simplement *curieux*, ou *intéressé*.

Le corps regardé selon une perspective humaniste est au contraire un corps-organisme, impossible à sectionner car ce qui compte chez lui c'est son intégrité et son rapport avec les valeurs fondamentales de l'existence. Le corps peut dès lors être valorisé selon deux modes très différents, par la culture scientifique ou par la culture humaniste :

[Le corps] disparaît comme objet unitaire d'étude et de pensée. Quel rapport y a-t-il, par exemple, entre le corps anatomique de la science médicale, objet parcellisé et inerte dont il s'agit d'identifier les organes et d'expliquer les dysfonctionnements, et le corps propre du sujet, flux ininterrompu de sensations, exigences, instances, raisons, droits ? Dans le premier cas, on a affaire à quelqu'un qui a un corps, sur lequel quelqu'un d'autre est en train de travailler de l'extérieur et de l'objectiver ; dans le second cas, on a affaire à un sujet qui est un corps, dont l'expérience n'est circonscrite qu'en lui-même : jusqu'à quel point puis-je dire que le corps dont est en train de s'occuper ce médecin ici et maintenant est effectivement le même corps dont, ici et maintenant, j'ai quant à moi une expérience concrète ? [...] Les deux points de vue – l'externe et l'interne – non seulement ne coïncident pas, mais ne sont même pas complémentaires (Marrone 2001, p. XXVIII-XXXIX, nous traduisons).

La question centrale qui s'impose dans ces images n'est pas simplement celle du dysfonctionnement (pour lequel il n'y a pas de traitement), mais plutôt celle de l'auto-attribution de son propre corps infirme, de la forme de sa propre enveloppe, la conscience de sa propre diversité.

Tant dans les images des infirmes masqués que dans le cas de la femme-lampe qui dissimule son regard et son visage et leur substitue une lumière aveuglante, ou encore dans le cas des membres désarticulés et dispersés dans

la nature morte, la représentation de la maladie et de la mort nous renvoie à l'enfer du « comprendre et voir trop », à la curiosité qui désacralise l'intégrité salubre, curiosité du vouloir voir de ses propres yeux, jusqu'au bout. A l'inverse, le sacré et la santé n'ont pas d'yeux ; ils sont voués à la grâce légère et impalpable de ne pas savoir.

Le sacré comme intégration identitaire

8.1. *Fish Story* entre statut artistique et statut documentaire

Le corpus que nous analyserons dans les pages suivantes n'a plus comme sujet la maladie individuelle en tant que trace sur le corps, mais convoque un autre type de mal-être existentiel, collectif et diffus. Tandis que chez Witkin la maladie congénitale était mise en image et thématisée, *Fish Story* d'Allan Sekula apparaît comme une série d'images qui boucle un raisonnement figural sur la maladie, non plus entendue comme une destinée tracée à partir de la vie intra-utérine, mais conçue selon des connotations culturelles et sociales.

Dans ce corpus comme dans l'autre, il est pertinent d'aborder la maladie en tant que forme de vie, si nous l'entendons au sens Batesonien d'« absence de connexions », de structure et d'organisation. Ce sont à nouveau l'identité en tant que système écologique de forces et la dignité de la personne qui sont ici mises en jeu.

La série d'images de Sekula *Fish Story* met en scène une maladie de notre temps, l'exploitation de la force-travail liée à l'immigration. En ce sens, notre corpus apparaît comme un type de reportage composé d'« images du temps ». Les « images du temps » sont les images emblématiques de notre époque, les images représentatives de notre temps : *Fish Story* se

présente en effet comme un discours sur la globalisation et sur les conditions de travail actuelles¹.

Ces images apparaissent comme des photos documentaires de reportage, bien qu'elles soient reprises dans des catalogues et reçues en tant qu'œuvres d'art. Par leurs thématiques et leurs stratégies d'énonciation, les images de *Fish Story* se présentent surtout comme des documents et des témoignages d'une certaine situation socio-culturelle. Cette stratégie d'énonciation « référentielle », qui vise à représenter le monde avec transparence, est mise en tension avec le statut artistique sous lequel ces images circulent dans le social et qui implique quant à lui de jouer avec le double sens, le sens caché, le dépaysement. En outre, la photographie référentielle et le statut documentaire supposent que la photographie ne soit qu'un moyen, une preuve, un témoignage de quelque chose qui lui est extérieur, tandis que la photographie d'art « vaudrait pour elle-même », se donnerait elle-même pour fin ultime. A ce sujet, Schaeffer (1987) souligne que cette distinction ne concerne pas des classes d'images différentes, mais des niveaux de pertinences différents : il n'existe pas, de manière abstraite, une interprétation d'un signe visuel donnée une fois pour toutes, mais toute interprétation est située dans une pratique : les différentes possibilités d'interprétation dont est passible l'image ne sont pas dues exclusivement à une qualité intrinsèque de cette image, mais à l'activité de jugement de l'interprète, aux pratiques et aux régimes de communication, bref à l'univers interprétatif dans lequel cette image est inscrite. Il ne s'agit donc pas de se demander « ce qui est art », mais plutôt de reprendre la formule provocatrice de Goodman (1968) : « Quand y a-t-il art ? ». Il ne s'agit pas non plus de partir du modèle qu'aurait souhaité Hjelmslev (1943) pour l'analyse sémiotique de l'objet artistique et qui se caractériserait comme « une tentative d'établir les lois de la combinatoire formelle des signes esthétiques, et comme l'effort pour une compréhension des faits artistiques rigoureusement

1. On distingue ce type de reportage de celui composé d'« images à temps » et d'« images-temps ». On peut définir les « images à temps » comme des images « ponctuelles », qui saisissent le bon moment et qui mettent en scène leur instantanéité et leur caractère fortuit. Les « images-temps » rendent en revanche le temps phénoménologique, son intensité et sa qualité, et constituent souvent des reportages intimistes ou de réflexion.

intrinsèque et objective » (Vulli 1972, p. 91, nous soulignons, nous traduisons)².
Même pour Rastier, si :

les rapports internes priment, souvent les rapports externes *permettent seuls de les discerner*, par un détour dans le corpus ; on ne peut alors établir les relations internes que par le biais des relations externes (Rastier 2001, p. 35-36, nous soulignons).

Du reste, s'il existe une objectivité du texte, elle provient du fait que celui-ci est, pour reprendre les mots de Rastier (2001), *le support de différentes descriptions*, ou qu'en lui se rencontrent de multiples mondes. Ce qui « recrée » continuellement un texte, ce sont les exigences interprétatives mises en jeu par les différentes pratiques dans lesquelles le corpus se situe d'une fois à l'autre ; ces exigences ne retiennent du texte que certaines formes expressives et sémantiques comme pertinentes, à chaque fois différentes selon l'univers interprétatif³. En ce sens, étant donné que l'interprétation est toujours située, autrement dit toujours ancrée dans une

2. Un texte change de sens s'il est pratiqué en tant que texte artistique, même si beaucoup de théoriciens voient dans la réflexion métalinguistique un fonctionnement spécifique et nécessaire des textes de statut artistique. Certaines images s'auto-déclarent artistiques à travers des jeux linguistiques autoréférentiels ou, en d'autres cas, s'insèrent « par décret » à l'intérieur d'une discursivité considérée institutionnellement comme artistique. Tandis que Schaeffer (1987) considère que la pratique et le statut de l'image photographique déterminent la morphologie textuelle, les parcours interprétatifs et les valorisations, dans le cas de l'image artistique il recherche au contraire des qualités intrinsèques du texte photographique. Dans un article en 1997 il affirme : « Dans ses formes les plus aventureuses, celles qui thématisent la photographie elle-même comme acte, comme médium, comme pratique sociale, etc., la photographie artistique doit désormais être conçue comme une métaphotographie, c'est-à-dire comme un art qui crée des images dont l'unique référent est constitué par d'autres images, et qui par là même casse « l'illusion » de la transparence de l'image photographique [...] et accède à l'autonomie artistique » (1997, p. 12).

3. On peut, de cette manière, arriver à éviter l'ontologisme du texte : « A condition d'établir et de caractériser de façon critique les relations structurales, la décision de clore le texte et de l'étudier comme globalité peut échapper à l'ontologie : si chaque type, voire chaque occurrence de relation suppose un point de vue capable de la discerner, la structure peut alors se définir comme une globalisation de ces points de vue », Rastier (2001, p. 36).

pratique sociale, elle obéit aux objectifs et aux normes définis par cette pratique. Il ne peut donc y avoir d'interprétation définitive d'un texte étant donné que « l'interprétation d'un texte change avec les motifs et les conditions de sa description » (p. 101, note 2).

Une même image photographique peut passer d'un statut documentaire à un statut artistique ; mais une photo de dénonciation peut-elle encore fonctionner comme un témoignage politique tout en étant exposée dans un musée ? Peut-elle conserver sa prégnance éthique tout en étant située dans un cadre interprétatif artistique ? Le corpus de Sekula soulève la question de la relation entre statuts (documentaire et artistique) et de leur efficacité politique. Quel pouvoir la photographie possède-t-elle pour témoigner, rendre compte d'une dimension politique, mais aussi existentielle ? Et par quels moyens ?

8.1.1. *La diagnose du contemporain*

Depuis toujours, les images photographiques ont joué un rôle décisif dans la compétition représentationnelle qui marque politiquement chaque moment historique de notre société contemporaine. Il ne s'agit pas de mettre en jeu des « vérités » opposées, mais des textualités qui ont comme enjeu ultime des effets de vérité, même antithétiques. Cependant, il ne s'agit pas non plus de dissoudre la réalité dans le simulacre des discours, puisqu'il demeure une relation irréductible et effective entre les pratiques, les vécus et le monde-ambiant dans lesquels sont plongés les sujets. Une telle relation n'est cependant déployée comme une configuration de sens que par la discursivité (énonciation énoncée), selon différentes mises en perspective, assomptions, déclinaisons. En ce sens, la photographie apparaît comme une ressource mise en jeu, aux mains d'acteurs sociaux aux rôles différents, une ressource qui fait office de diagnose des tensions du contemporain. La photographie permet alors de « reconnaître à travers » (*diagnostikos*, « capable de discerner ») et de formuler un jugement. Nous sommes bien loin de la conception d'une photo qui « fait voir » la réalité : elle en montre au contraire un mode d'existence « symptomatique », et assume ce qui est représenté selon différents degrés d'intensité. Mais le potentiel sémantique de cette diagnose et la force illocutoire des jugements qui y sont inscrits (une sorte d'argumentation par images) dépendent des inscriptions dans des corpus, des genres d'afférence, des statuts sous lesquels les photos circulent.

Comme nous l'avons dit plus haut, bien qu'elle se compose de photographies qui présentent à première vue une configuration typiquement « référentielle » (Floch 1986), la vaste série photographique réalisée par Sekula circule sous un statut artistique. Cela implique que le récepteur est invité à saturer au maximum la sémantisation de ses traits figuratifs et plastiques ; en suivant Goodman (1968), nous pourrions dire qu'un tel statut garantit aux photos de Sekula d'être assumées comme des textualités dotées d'une haute densité sémantique et syntaxique. Outre qu'elle pousse à donner une grande importance aux connexions tensives entre énoncé et énonciation, la saturation sémantique et syntaxique est également à la base d'un véritable « raisonnement par figures », qui nous autorise à analyser cette série comme une diagnose sur l'identité politique et existentielle de l'homme « globalisé » contemporain. En outre, ces textualités revendiquent leur exemplarité par rapport au thème de la globalisation, aujourd'hui plus que jamais au centre de la compétition représentationnelle et de la crise identitaire de la contemporanéité. Tout ceci pour dire que le statut artistique ne compromet en rien l'efficace testimoniale des photos, pas plus qu'il ne la conduit à mettre au second plan la dimension cognitive par rapport à la dimension affective.

Nous tenons à préciser que notre travail d'analyse ne part pas du tout d'un savoir *a priori* sur le phénomène de la globalisation, ni d'un savoir déjà sociologiquement « conditionné » sur la question ; nous essayons plutôt de décrire sémiotiquement – à partir du niveau figural des textes photographiques – comment l'identité politique et existentielle du travailleur immigré se trouve problématisée par l'œuvre photographique *Fish Story* (voir Dondero 2006d). Celle-ci met en scène les paysages du travail contemporain et se donne comme un dépôt diagnostique pour une enquête sur l'émergence des phénomènes sociaux actuels. Dès lors, nous ne réduisons pas notre corpus au statut d'exemplification d'une idée préconçue de la globalisation comprise comme la propagation et l'hégémonie d'une seule culture (occidentale, libérale, etc.) à l'échelle planétaire. Ce qui nous intéresse, ce sont surtout les formes symptomatiques du contemporain relevées dans un cadre diagnostique pertinent (le corpus examiné) ; cela ne signifie pas pour autant que nous ne nous occuperons que de ce que « montrent » les photos. La figurativité, du reste, ne peut nullement être réduite à une attestation de ce que la photo « illustre » :

1) le plan figuratif se présente comme un horizon interactantiel (Basso 2003a) qui dépend d'une polysensorialité des valeurs en jeu ;

2) la figurativité est dotée d'une mémoire et d'une vectorialité tensives (préfiguration) ;

3) la figurativité peut être assumée de manières différentes et présenter des tensions internes insolubles qui réclament une résolution sémantique en termes figuratifs (si l'on veut, une rhétorique de l'image photographique).

A l'inverse, la figuralité émerge comme un profil discursif causé par le caractère encore incertain, mais préparatoire, de l'argumentation (comme les métaphores scientifiques) et par le risque d'enfreindre les règles institutionnelles de la communication (l'énonciation recourt aux tropes pour échapper aux interdictions sous le coup desquelles tomberait un parler direct).

Cependant, le figural nous intéresse également en fonction de la subjectivation de l'énoncé (aussi bien pour l'énonciateur que pour l'énonciataire), étant donnée la compétence requise pour en élaborer un cadre de transformations narratives.

Dans le cas de *Fish Story*, le photographe se trouve confronté, d'une part à des forces sociales et politiques en conflit, ainsi qu'à d'importantes tensions identitaires, d'autre part à une stratification d'énonciations qui ont précédé la série *Fish Story* et qui ont déjà stigmatisé des thèmes tels que l'aliénation, la déterritorialisation, l'exploitation, de même que la configuration textuelle du paysage portuaire.

La figuralité interne à la série sert aussi bien à élaborer un cadre diagnostique d'un « corps social » en mouvement et aux symptômes contradictoires, qu'à sortir des lieux communs de la compétition représentationnelle.

8.2. Le paysage du travail

Les images du photographe américain Sekula, réalisées pour la plupart dans les plus grands ports du monde, se présentent comme une cartographie contemporaine de lieux et de vies portuaires (photos 8.1 et 8.2).



Photo 8.1. *Sekula*, Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal, Los Angeles harbour, San Pedro, California, 1992



Photo 8.2. *Sekula*, The Sea-Land Quality dockside at automated ECTSea-Land Terminal, Port of Rotterdam, 1993

Comme l'affirme le théoricien indien Bhabha, dans ces images « port et marché deviennent le paysage moralisé d'un monde dans lequel le commerce planétaire est réduit à un énorme container informatisé » (1994, p. 20, nous traduisons). Par le biais de la représentation de différents panoramas portuaires contemporains, *Fish Story* apparaît comme la problématisation d'une condition identitaire, et pas uniquement politique.

Le titre, *Fish Story*, est sans aucun doute emblématique, précisément parce qu'il est très rare que les photographies de la série mettent en scène des bateaux de pêche, des pêcheurs, des poissons – à part dans un seul cas, sur lequel nous reviendrons – et, exceptionnellement, la mer. Il s'agit plutôt de représentations de paysages portuaires, avec machineries navales, grues, camions et hommes au travail. Notre analyse s'amorce précisément à partir de cette tension sémantique entre le titre de la série et le corpus textuel : le poisson du titre est absent des images, comme l'est d'ailleurs la mer. Si l'on postule que cette hétérogénéité entre le titre et la série doit avoir un sens, il faut chercher à savoir comment cette tension sémantique peut en fin de compte aboutir à une résolution.

Fish Story est une œuvre mêlant photographie et essai, composée de sept « chapitres » d'images et de deux articles signés par l'auteur qui reparaissent l'histoire et la théorie de la représentation du travail industriel et postindustriel, ainsi que l'histoire et la théorie de la tradition iconographique du paysage marin. En un sens, l'objectif des deux articles de l'auteur est de montrer en quoi *Fish Story* s'inscrit sur le mode excentrique dans la tradition iconographique occidentale de la représentation du travail et du paysage portuaire.

Les sept chapitres photographiques qui composent la série recueillent des images prises entre 1989 et 1994. La première séquence de photos, introductive, s'intitule elle aussi *Fish Story* (1989-93), comme la série entière ; et les images qui la constituent ont été prises pour la plupart dans le port de Los Angeles. La deuxième séquence, *Loaves and Fishes* rassemble quant à elle des photos des ports de Rotterdam, de Dantzig en Pologne et de Barcelone. *Middle Passage* reprend encore Rotterdam, mais présente aussi des images prises en plein océan Atlantique. *Seventy in Seven* se déroule dans des ports de Corée du Sud, à Séoul et à Ulsan, et propose une enquête visuelle sur la vie des travailleurs de la grande compagnie navale Hyundai. Le cinquième chapitre, *Message in a Bottle*, représente des paysages portuaires

portugais et espagnols, comme Puerto Pesquero, tandis que *True Cross* s'attarde sur des ports mexicains, comme San Juan de Ulua à Vera Cruz, ou cubains comme Malecon. Le dernier chapitre, *Dictatorship of the Seven Seas*, met une nouvelle fois en scène le port de Los Angeles et celui de Hong Kong.

Tous les sept chapitres présentent des photos de containers, de bateaux cargos en réparation ou prêts à appareiller, mais aussi des travailleurs anonymes dont on ne distingue presque jamais le visage et uniquement caractérisés par les grandes entreprises et compagnies navales pour lesquelles ils travaillent, Hyundai, Mitsui, Evergreen, American President, etc. Les différents lieux représentés, plutôt que d'être rendus pertinents pour leur capacité à signaler les différences identitaires d'une zone à l'autre de notre planète, sont tellement semblables et indifférenciables l'un de l'autre qu'ils posent la question d'un processus culturel qui nivelle les paysages du travail et neutralise les différences entre les travailleurs de chaque partie du monde. Dans toutes les villes portuaires, de Rotterdam à Séoul, les travailleurs partagent la même condition existentielle : il s'agit pour eux d'accomplir une « *redislocation de leur maison et du monde* – l'étrangeté au familier – condition de toutes les initiations extraterritoriales et transculturelles » (Bhabha 1994, p. 22, nous traduisons). En effet, dans les ports du monde entier photographiés par Sekula, tout a changé par rapport à l'époque où il était encore possible de distinguer la nationalité d'un bateau, d'un chargement ou d'une compagnie navale :

Les choses sont aujourd'hui plus confuses. Un enregistrement grésillant de l'hymne national norvégien résonne à plein volume d'un haut-parleur de la Maison du Marin sur la falaise, en surplomb du canal. Le bateau container ainsi salué bat le pavillon des Bahamas, clairement par commodité. Il a été construit par des ouvriers coréens, après de longues heures de travail dans les gigantesques chantiers navals d'Ulsan ; son équipage mal payé est composé d'originaires du Salvador ou des Philippines ; le capitaine est le seul qui écoute une mélodie qui lui est familière (Sekula 1995, p. 12, nous traduisons).

L'écart par rapport à une époque irrémédiablement passée est souligné dans les images qui représentent les bateaux d'autrefois : les voiliers. Mais les voiliers sont offerts à l'observateur uniquement en tant que modèles réduits placés dans les vitrines des musées de la marine (*Model of ironclad "turtle ship" used by Admiral Yi Sun-Sin to defeat invading Japanese fleet in*

1592. *Hyundai shipyard headquarters*, 1993) et à l'étalage d'un joaillier (*Jewelry store. Rúa Principe, Vigo, Galicia, Spain*, 1992). Les barques à rames sont également exposées au musée naval du Prins Hendrik à Rotterdam, et les bateaux à voyageurs – encore au musée de Rotterdam – sont devenus des objets de collection.

8.2.1. *L'épique du container*

A la place du voilier et du bateau à voyageurs, c'est pleinement le bateau container qui est le protagoniste dans *Fish Story*, à tel point que certains critiques ont suggéré que « Container Story » eût été un titre plus adéquat.

Du reste, l'habitation elle-même se confond souvent avec le container, comme le montrent certaines images, telle par exemple *Waterfront vendors living in containers* (photo 8.3), ou comme l'explique le titre d'une autre photographie : *Mike and Mary, an unemployed couple who survive by scavenging and who, from time to time, seek shelter in empty containers*.



Photo 8.3. *Sekula, Waterfront vendors living in containers, 1994*

Le container est un lieu de travail, mais devient souvent aussi un lieu de vie et les habitations anonymes deviennent des constructions semblables à des containers, comme celles construites pour les travailleurs de la compagnie Hyundai à Ulsan dans *Hyundai Company housing for shipyard workers*. Mural based on a painting by the eighteenth century Yi-dinasty artist Sin Yun-Bok. Ulsan, 1993 (photo 8.4).



Photo 8.4. *Sekula*, Hyundai Company housing for shipyard workers. Mural based on a painting by the eighteenth century Yi-dinasty artist Sin Yun-Bok, Ulsan, 1993

Dans tous les cas, le paysage existentiel de l'homme se confond totalement avec celui du travail, comme le prouve l'assimilation complète entre la boîte-container, contenant qui permet la circulation des marchandises sur les mers, et la boîte où l'homme est contraint d'habiter, elle aussi itinérante comme les marchandises (*Shipyard workers' housing – built during the Second World War – being moved from San Pedro to South Central Los Angeles*, 1990, photo 8.5). Pareil aux marchandises, le travailleur est lui aussi contenu, maintenu, encapsulé, emballé, confectionné à l'intérieur du container.

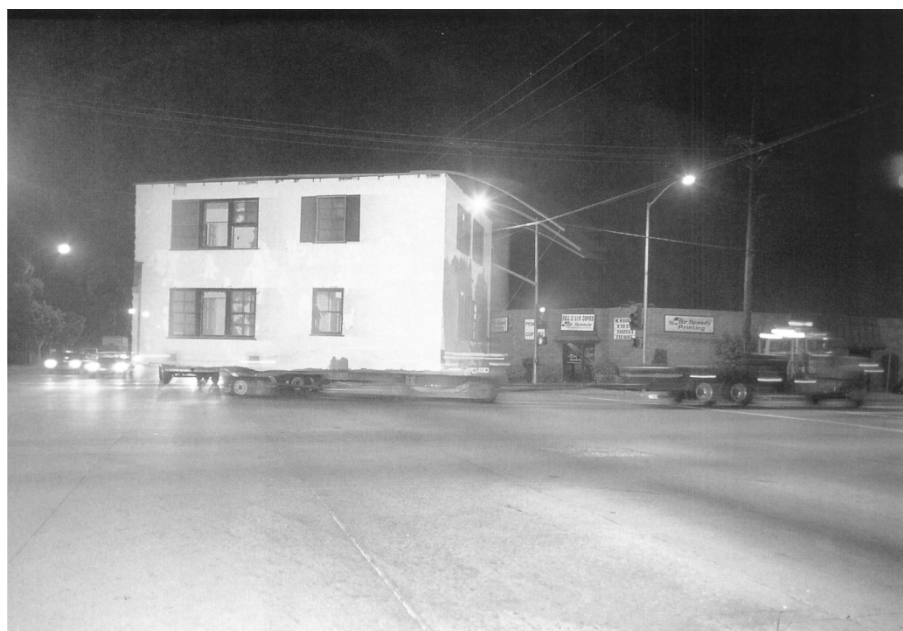


Photo 8.5. *Sekula*, Shipyard workers' housing – built during the Second World War – being moved from San Pedro to South Central Los Angeles, 1990

Cependant, il ne faut pas s'arrêter au fait que les images montrent presque exclusivement des containers, plutôt que des poissons : il ne suffit pas d'affirmer, comme le font la critique d'art et la sociologie, que le titre renvoie à ce qui est rendu absent dans ces images, l'élément naturel par excellence, substitué à l'époque postindustrielle par l'élément artificiel par excellence, la marchandise. Il nous faut découvrir une motivation plus profonde de la tension entre le titre et le corpus, sans nous limiter à analyser la représentation figurative, mais en nous attachant plutôt à la dimension figurale des images. Le figural, comme l'affirme Basso (2003a), ne peut être reconduit à des archétypes de l'imaginaire, ni à des signifiés symboliques (p. 29), ni à des connotations générales qui risqueraient de nous faire perdre de vue le raisonnement des photographies analysées. Il ne s'agit donc pas tant d'opposer le container et le poisson, mais plutôt de concentrer notre attention sur le fait que le container est avant tout quelque chose qui emballe et met en boîte, à l'intérieur duquel l'homme contemporain est fermement contenu, tandis que le poisson est lui aussi « plongé », mais dans l'eau de la

mer, qui contrairement au container est un contenant lié à son contenu par une relation organique. Le poisson est donc contenu dans l'eau de la mer d'une toute autre façon que la marchandise (et l'homme) ne le sont à l'intérieur du container : le poisson est contenu au sens où il est *lié étroitement* et biologiquement à son contenant, dont il fait *nécessairement* partie.

8.3. Le poisson hors de l'eau et le sacré comme « relation écologique »

Plutôt que d'opposer de façon banale l'imaginaire du transport de marchandises en containers et celui de la pêche, nous préférons faire appel à ce que nous appelons le raisonnement figural de l'image, c'est-à-dire :

le fruit d'une *allotopie* sémantique par rapport à laquelle la cohérence des transformations narratives dans le texte d'occurrence ne peut être retrouvée qu'en adoptant un point de vue excentrique, grâce auquel on peut résoudre la figurativité aberrante en la décomposant en formants plastiques réarticulables avec des contenus aptes à supporter un paysage de valeurs à nouveau homogène (ib., nous traduisons).

Pour résoudre le « rébus » de notre série photographique, il nous faut donc adopter un regard « anamorphique » qui :

opère une déflagration plastique dans le paysage figuratif pour le recomposer comme une expression de nouveaux contenus (ceux figuraux, précisément) qui, bien qu'instables, se donnent comme des connecteurs isotopiques privilégiés du texte, au sens où ils résultent de la perception de structures de relations sémantiques plus profondes (p. 30, nous traduisons).

La fracture sémantique entre le titre et le corpus fait émerger la tension entre les deux contenants, le container et l'environnement aquatique. Si à la place de la mer, lieu de la pêche, nous nous trouvons confrontés à des maisons-containers, nous pouvons avancer l'hypothèse que notre série problématise la question de l'*arrachement à l'environnement naturel*. Si le container, contenant rigide, est hostile à l'homme et, à l'opposé, le contenant aquatique, souple, est ce qui garantit la vie au poisson, c'est précisément l'*arrachement à l'environnement naturel* qui rend comparable la condition du

travailleur immigré à celle du « poisson hors de l'eau » : tous deux risquent la mort par suffocation.

La relation organique et salutaire du poisson contenu dans la mer – en opposition à l'homme contenu dans le container – rappelle le concept de *sacré* défini par Bateson dans son écologie. Le sacré est pour Bateson « une écologie saine ». L'arrachement à l'environnement naturel, pour le poisson hors de l'eau et pour le travailleur immigré, apparaît comme la violation d'un système écologique salutaire, sacré. Et la maladie, négation de la relation sacrée, survient dans notre cas précisément lorsque la relation entre contenant et contenu n'existe plus. Avec l'arrachement à l'environnement naturel, la relation entre contenant et contenu est abîmée et profanée. Si l'on s'avise, en suivant Bataille (1951), que ce que la totalité concrète est en relation aux objets considérés isolément, le *sacré* peut l'être en relation au *profane*, on réalise que la maladie, assimilée au profane, peut être décrite en termes de relations manquantes et de séparation.

Dans *Fish Story* on ne trouve qu'une seule image d'un poisson hors de l'eau : *Fugitive eel. Chagalchi fish market* (photo 8.6).



Photo 8.6. *Sekula*, Fugitive eel. Chagalchi fish market, *Pusan*, 1993

L'image met en scène une anguille en fuite qui tente de rallier les ruisselets d'eau sur le plancher d'un marché aux poissons à Pusan, en Corée du Sud. La fuite sans salut de l'anguille est tout à fait emblématique de la condition humaine rendue présente dans *Fish Story*. L'anguille est un poisson hors de l'eau comme le sont tous les travailleurs de *Fish Story*. Le poisson hors de l'eau, comme le travailleur « étranger au familier » dont parle Bhabha, est extrait de son habitat et conditionné comme une marchandise : au marché, il est prêt pour être mis en boîte, exposé, cuisiné, mis en plat. L'isotopie de « l'homme à vendre » est confirmée par d'autres images, où une écriture en première personne affirme « I cannot be fired. Slaves are sold » et rappelle que, pour le travailleur, la mort n'arrivera pas d'un coup de pistolet, mais de l'application des lois économiques qui gouvernent le marché.

Le travailleur contemporain, « étranger au familier », est alors le lieu identitaire d'une grande tension entre des forces de dispersion et des forces de contention. *Fish Story*, plus encore qu'un traité sur les lieux et les conditions du travail contemporain, se présente comme une réflexion sur la tension politique entre des forces identitaires en conflit, sur la relation non organique et profane, entre contenant et contenu, entre une dispersion ouverte et une contention rigide : d'un côté la dispersion dans le monde, de l'autre la mise en boîte. Aussi bien dans le cas de la dispersion que dans celui de la contention identitaire, l'idée de l'aliénation à soi-même nous renvoie de toute façon à une identité « séparée », « déliée » organiquement.

Tandis que la dispersion dans le monde contraint le travailleur à se construire une nouvelle « domesticité » pour rendre le monde habitable, voilà que c'est précisément ce qui apparaît comme domestique qui finalement l'empaquette, le met en boîte (la maison-container). L'immigré est dispersé dans le monde et, en redisloquant sa maison, il doit également redisloquer sa perspective sur le monde, car la nouvelle perspective du domestique le force à repositionner les lieux de l'étrangeté. En effet, comme le dit à nouveau Bhabha, « les cultures se reconnaissent par leurs projections d'altérités » (1994, p. 26, nous traduisons) : le domestique et l'étranger échangent leurs positions respectives pendant l'initiation extraterritoriale et transculturelle.

En ce sens, *Fish Story* se présente comme une diagnose par images. L'œuvre photographique de Sekula est une tentative de diagnostiquer une constellation de symptômes, un ensemble de signes symptomatologiques qui peuvent faire système. Le document est le résultat d'une construction, et pas uniquement le témoignage d'une présence passée. Les vecteurs de ces images, plutôt qu'être tournés vers une présence passée, sont plutôt tournés vers le présent, mais sont également des *memento mori*, des avertissements, des symptômes isolés à partir desquels il nous faut construire une cure du contemporain.

CHAPITRE 9

La fondation des valeurs et la sacralisation du profane

9.1. Michals et la représentation de la transcendance

Tout est matière pour la photographie, surtout les choses difficiles de notre vie :
l'angoisse, les grandes souffrances de l'enfance, le désir, les cauchemars.
Les choses que l'on ne peut pas voir sont les plus denses de sens. (Michals 1981)

Vouloir dire l'indicible, peindre l'invisible : des preuves que la chose, unique,
est arrivée, que d'autres choses sont peut-être possibles. (Greimas 1987)

Duane Michals est considéré comme un photographe-philosophe qui, par le biais de l'instrument photographique, parvient à mettre en scène non pas tant le monde visible que le monde invisible, fait d'émotions, de pensées, de mémoire. Ses techniques photographiques élaborées (doubles expositions, mouvement estompé, photomontage) ne peuvent être considérées comme des fins en soi, mais comme des instruments pour thématiser la condition humaine, notre vulnérabilité, la mortalité, le temps passé et le temps futur.

Comme l'affirme Livingstone (1997), « son travail pourrait être décrit comme une histoire des efforts pour dépasser les limites qui avaient toujours été considérées comme propres au médium » (p. 7, nous traduisons). Les œuvres de cet artiste sont en effet avant tout importantes pour la façon dont elles mettent en scène les limites et les possibilités de la pratique

photographique, la réflexion sur la lumière et sur le support photographique. Nous avons déjà souligné plus haut que la représentation de l'invisible (par exemple dans le cas des visions mystiques) impliquait nécessairement une réflexion métalinguistique : de même que dans la pratique picturale on se demandait comment rendre l'apparition divine, en photographie on se demande jusqu'à quel point on peut porter les possibilités du médium, jamais intrinsèques ni données une fois pour toutes. Comme l'affirme Foucault (1982), observateur attentif des séries photographiques de Michals :

Dans l'histoire désormais séculaire du rapport entre peinture et photographie, il était de tradition de demander à la photographie la forme de vie du réel ; et à la peinture le chant ou l'éclat, la part de rêve qui pouvaient s'y cacher. Duane Michals, dans le jeu avec la peinture qu'il a commencé au cours de ces dernières années, inverse ce rapport ; il prête à la photo, à l'acte de photographier, à la scène soigneusement composée qu'il photographie, et au rite compliqué qui permet de photographier une telle scène, la puissance du rêve et l'invention de la pensée [...] pour porter jusqu'à l'*incandescence* de la peinture le réel proposé à l'œil du photographe » (p. IV, nous soulignons).

En photographie également, la modulation de la lumière, textualisée de manière plus ou moins compacte, plus ou moins informe, plus ou moins « excédante », permet de rendre la *présence* au-delà de la *forme*. Michals vise à représenter l'immatériel et le transcendant, comme l'illustrent plusieurs de ses séries de photos ayant pour thématiques le mystère de la mort, la résurrection, l'autoconscience après la mort (*Death comes to the old lady*, *The spirit leaves the body*, *A man going to heaven*, *The man in the room*, *The fallen angel* et *The true identity of man*, ainsi que des images telles que *The illuminated man*, *The journey of the spirit after death*), mais son travail porte également sur des thématiques plus directement liées à la religion catholique, comme le péché originel et la venue du Christ. En particulier, dans une série intitulée *Christ in New York* (1981), Michals imagine que le Christ revient sur terre pour la deuxième fois, sous les traits d'un visiteur qui reste à l'écart.

9.2. Scènes de la vie quotidienne surnaturelle

La série au titre *Christ in New York* se compose de six images photographiques que nous pourrions définir à première vue comme des « scènes de la vie ordinaire », se déroulant dans les rues de la ville américaine, mais aussi dans des espaces intérieurs comme des chambres semi-désertes, des cuisines démodées, etc. Dans ces scènes de pauvreté, de violence ou de mort apparaît un personnage qui se démarque des autres acteurs de l'énoncé par au moins deux caractéristiques qui le différencient : l'aurole qui lui ceint le crâne et son positionnement topologique excentrique ; il est en effet séparé de la scène principale ou occupe le rôle du visiteur tenu à l'écart.

La première photographie de la série (photo 9.1), intitulée *Christ is sold on television by a religious hypocrite*, met en scène un prédicateur les yeux au ciel et un livre en main, filmé par une caméra. Son sermon religieux est retransmis par une télévision au premier plan, au-dessus de laquelle apparaît le buste d'un personnage qu'on identifie au Christ nommé dans le titre.



Photo 9.1. Michals, *Christ in New York, Christ is sold on television by a religious hypocrite*, 1981 (Courtesy Duane Michals)

Nous reconnaissons le Christ par son auréole, mais aussi par sa position topologique excentrique : tandis que le prédicateur est « centré », cadré par la caméra et à la télévision, et que son image apparaît trois fois (l'homme est debout au centre de l'image et entouré des images qui le *reproduisent* et le multiplient : la caméra et l'écran de télévision qui transmet l'image), Christ apparaît en buste, pratiquement caché par l'écran placé de trois-quarts devant nous. Si les vecteurs de la caméra et de l'écran construisent un point de fuite de l'image dans la figure du prédicateur fanatique, celle de Christ est complètement marginalisée ; elle semble même « ajoutée ». La figure du prédicateur forme un triangle avec ses simulacres médiatiques, tandis que celle du Christ est isolée. Le prédicateur, délégué de la parole du Seigneur, est d'autant plus délégué par les multiples écrans sur lesquels il nous apparaît ; ces images médiatiques, conçues pour diffuser le Verbe, rendent au contraire la parole originelle toujours plus lointaine. Le Christ apparaît comme un visiteur hors de la temporalité et de la spatialité de l'image, regardant les instruments technologiques de reproduction à travers lesquels se perd sa parole. Dans ce cas, les caméras et les écrans fonctionnent comme des dispositifs technologiques qui affaiblissent le rite de la prédication, qui le bradent : la reproduction et la multiplication retirent toute intensité à la présence, non reproductible, du Verbe incarné.

Dans la deuxième image de la série (photo 9.2), *Christ cries when he sees a young woman who has died during an illegal abortion*, la figure du Christ apparaît une nouvelle fois comme « ajoutée » par rapport à la scène qui se compose sous nos yeux.

Dans la chambre misérable, sale et en désordre où a eu lieu l'avortement, la femme a encore les jambes écartées : seul un drap, tiré pour lui couvrir le visage, la protège. Ici encore, le Christ a tout à fait l'air d'une apparition, d'un visiteur qui vient de loin, désarmé et impuissant face à ce qui est arrivé. Dans la troisième image (photo 9.3), *Christ eats dog food with an old Ukrainian lady in Brooklyn*, le Christ est assis à table avec une vieille dame, mais la direction du visage de la dame nous fait comprendre qu'elle ne le voit pas, et que peut-être elle ne fait que le percevoir. Par rapport aux deux autres photographies, dans lesquelles le Christ était placé derrière le prédicateur et devant une femme morte, ici une place lui est spécialement attribuée dans l'image : un siège et un plat.



Photo 9.2. *Michals*, Christ in New York, Christ cries when he sees a young woman who has died during an illegal abortion, 1981 (Courtesy Duane Michals)



Photo 9.3. *Michals*, Christ in New York, Christ eats dog food with an old Ukrainian lady in Brooklyn, 1981 (Courtesy Duane Michals)



Photo 9.4. *Michals, Christ in New York, Christ is beaten defending a homosexual, 1981 (Courtesy Duane Michals)*



Photo 9.5. *Michals, Christ in New York, Christ sees a young woman being attacked, 1981 (Courtesy Duane Michals)*

Dans *Christ is beaten defending an homosexual* (photo 9.4), le Christ n'apparaît plus comme une vision ou comme une figure « ajoutée » à la scène qui est en train de se dérouler, mais semble y participer en tant qu'acteur vu (et sans doute frappé) par les autres personnages représentés.

Mais en y regardant de plus près, on ne peut manquer de se demander : le Christ est-il vraiment vu par les malfaiteurs qui sont en train de frapper le jeune homosexuel ? Ou bien n'est-il visualisé que pour nous, observateurs, tandis que pour les autres acteurs de l'énoncé, sa figure ne se manifeste qu'en tant que force de résistance, remords futur, faute présentifiée. Christ adopte ici une position qui rappelle l'iconographie de la crucifixion, de l'abandon et de l'impuissance.

Dans la cinquième image (photo 9.5), *Christ sees a young woman being attacked*, le Christ, en regardant la scène de violence qui a lieu tout près de lui, tient en main un objet, peut-être pour essayer de défendre la jeune femme. Ici non plus, il n'est pas vu par les deux personnages de la scène représentés à côté de la fenêtre et ne parvient pas à intervenir dans la lutte.

Dans l'image qui clôt la série (photo 9.6), le titre dit ceci : *Christ is killed by a mugger with a hand gun. The second coming has occurred and no one noticed*. L'image représente un homme face à terre et les mains en l'air, évanoui ou plus probablement mort. On peut clairement identifier cette figure d'homme avec celle du Christ, qui porte les mêmes vêtements que ceux qu'il portait dans les cinq autres images de la série. Cependant, alors que dans toutes les autres photographies le Christ était clairement identifiable au cercle de lumière autour de sa tête, ici l'auréole a disparu.

9.2.1. La figure évangélique et la dénonciation politique

Dans ces images, la figure du Christ, dont le nom apparaît dans chacun des titres, et pas seulement dans le titre de la série, est intégrée dans des scènes de la vie quotidienne qui nous apparaissent à première vue comme des images témoignant d'un réel ordinaire et un peu banal. En suivant Floch (1986), nous pourrions définir les cadrages comme relevant d'une esthétique référentialiste, puisque l'instance d'énonciation fait semblant de se poser de manière neutre face au représenté. La succession des photographies au sein de la série renvoie elle aussi essentiellement aux séquences des « reportages

sociaux », qui visent à illustrer les maux de la société contemporaine : les bagarres racistes, les avortements illégaux, la pauvreté des immigrés à New York, etc. Ce qui distingue cette série d'une banale série de « reportage social » à visée politique, de dénonciation ou en tout cas de propagande, c'est précisément le personnage à l'auréole, observateur des maux contemporains, qui est descendu une deuxième fois sur Terre pour nous sauver et a fini vaincu, littéralement à terre.



Photo 9.6. *Michals*, Christ in New York, Christ is killed by a mugger with a hand gun. The second coming has occurred and no one noticed, 1981 (Courtesy Duane Michals)

Dans chacune de ces scènes, le Christ nous semble totalement incapable de faire quoi que ce soit pour les victimes auprès desquelles il se tient : il n'y a plus rien à faire pour la femme morte des suites de l'avortement ; dans la bagarre, le Christ lève les mains ; et la photographie de la femme agressée nous le montre comme « n'étant pas encore intervenu » pour la sauver de l'agression. Le Christ est représenté en visiteur, en personnage qui demeure séparé, lointain. Le Christ qui se promène dans les rues de New York souffre pour les victimes innocentes, mais ne peut rien faire pour elles : ce sont les hommes qui doivent se sauver eux-mêmes. Dans la dernière photo de la série, le Christ est par terre, étendu la tête au sol, comme touché.

Dans ces images, le personnage de la tradition religieuse est intégré comme un étranger dans un monde violent et cruel, sans qu'il ne lui soit donné aucune possibilité de le changer ; au contraire, lui aussi périt à la fin de son voyage. Le Christ ne perd son auréole que lorsqu'il cesse d'être un spectateur et qu'il tombe comme tombent les acteurs humains de cette série photographique, qui peut se lire dès lors comme une parabole : ce n'est que lorsqu'il tombe, lorsqu'il participe véritablement à la vie de l'homme, lorsqu'il est reconnu à l'égal de l'homme, qu'il perd son auréole et devient un protagoniste qui prend part totalement au vécu humain. Il tombe, il meurt, il se fait homme.

Si les lieux choisis appartiennent à la vie quotidienne la plus ordinaire, il nous faut cependant remarquer que les choix d'énonciation ne sont finalement pas si neutres que cela ; il y a bien une « politique » énonciative dans le choix du point de vue. Michals tend à représenter les victimes et les coupables en correspondance avec des angles et des coins. La construction de toutes ces images tourne autour d'un angle à 90 degrés, que ce soit celui d'une chambre ou celui d'un coin de rue : c'est toujours à l'angle que sont postés les personnages. Cette construction spatiale nous renvoie à notre condition d'être humains toujours dos au mur, poussés dans l'angle : comme s'il n'y avait pas de possibilité de fuir notre destin de culpabilité et de péché. Mais toute prise de direction, toute action, toute parole de notre part n'en advient pas pour autant sans une prise de responsabilité sur notre vie et sur celle des autres : l'apparition du Christ dans *Christ is beaten defending an homosexual* en tant que force et en tant que présence perçue – quoique non vue par les acteurs de l'énoncé –, s'affiche comme une *possibilité* et comme une *occasion* pour un choix différent. Tout cela apparaît de manière particulièrement claire dans la photographie où la présence du Christ s'interpose entre la victime et son bourreau.

9.2.2. La mort et la perte de consistance du corps

Dans *Christ in New York*, c'est la lumière qui ceint la tête de l'homme qui identifie le personnage de la tradition religieuse et indique à l'observateur que ce personnage doit être considéré comme appartenant à un autre ordre

d'existence par rapport à l'ordre phénoménal¹. Cependant, la technique du flou est à nouveau utilisée également dans d'autres brèves séries de photographies, comme par exemple dans *Death comes to the old lady*. Si dans *Christ in New York* le floutage indiquait une zone associée à un degré de présence et de visibilité *autre*, supérieur, dans d'autres séries il est également lié à la représentation de figures ou d'événements qui ne peuvent pas facilement être perçus par l'œil phénoménal, mais qui n'en sont pas pour autant moins présents.

Michals se confronte à des thématiques qui ont toujours été considérées comme relevant du domaine du sacré : la vie et la mort, la montée de l'âme au ciel, le rêve, la magie. Au-delà des thématiques abordées, il nous importe de comprendre comment ces images photographiques peuvent proposer une réflexion, au niveau figural, sur les valeurs transcendantes de l'existence humaine. Par exemple, dans *Death comes to the old lady*, la réflexion sur la mort et sur la perte de consistance du corps au moment de mourir est représentée comme s'il s'agissait de « partir en fumée », d'échapper aux formes définies, de se dématérialiser, de se diffuser dans l'air en amenant à dissocier la présence de la forme :

Le brouillage des figures obtenu soit par le mouvement du modèle soit par le frottement de l'épreuve, a pour effet de dissocier – comme chez Bacon – la présence et la forme ; celle-ci est distordue, effacée, méconnaissable, mais la présence est rendue d'autant plus intense que sont annulées toutes les lignes, tous les traits qui permettraient au regard de la fixer : *du visible effacé surgit l'insaisissable présence* (Foucault 1982, p. V, nous soulignons).

La présence est rendue par la confusion ou l'effacement des formes, par l'absence de fixation et de stabilisation de configurations reconnaissables.

Dans *The spirit leaves the body* (1968), le thème de la série, composée de sept séquences, est également la mort ; ici cependant nous n'avons plus

1. Dans cette série, la présence de l'auréole ne doit pas être considérée comme un produit de la technique photographique, justifiable par une stratégie du dispositif – au prix de lui faire perdre son efficacité –, mais doit être sémantisée de manière totalement débrayée dans le texte, comme faisant partie exclusivement du monde représenté.

affaire à la représentation d'un corps qui se défait, mais plutôt à un dédoublement fantasmatique du corps du mort. La première séquence représente une chambre où un homme nu est étendu sur un grabat ressemblant plutôt à une table de morgue qu'à un lit. Dans la deuxième séquence, une figure fantasmatique s'élève de ce corps étendu et s'assied au bord du lit dans la troisième séquence. Dans la quatrième séquence, la figure est debout et dans les cinquième et sixième séquences elle avance toujours plus vers l'espace d'énonciation, jusqu'à disparaître complètement dans la septième image, qui est une réplique de la première. La figure fantasmatique qui garde la forme du corps humain nous apparaît comme une silhouette, une ombre du corps, qui en garde la forme mais pas la densité matérielle. Tandis que le corps mort, étendu et inerte, est représenté selon une densité de particules lumineuses nécessaires et suffisantes pour le considérer comme une figure en chair et en os, la silhouette de la figure fantasmatique se compose quant à elle selon un rapport différent entre matière et énergie de lumière.

Pour représenter l'expérience de la mort et de la transcendance dans ses différentes séries, Michals nous confronte à des effets de :

1) pulvérisation du corps en train de mourir et représentation d'un corps qui s'évapore vers le haut sous l'effet de forces de dissipation (*Death comes to the old lady*) ;

2) construction d'un double fantasmatique du corps, composé de la même matière diffuse que le halo auratique, mais conservant les traits du corps humain. Ce redoublement/dédoublement du corps par la silhouette de l'ombre illustre la séparation de l'âme et du corps (*The spirit leaves the body*) ;

3) mise en scène d'un corps entouré d'une lumière tellement intense qu'elle le « brûle » et le fait disparaître. L'« entrée » du corps du mort dans la lumière éblouissante, où l'observateur ne peut plus le suivre, entraîne l'aveuglement de l'observateur (*A man going to heaven*) ;

4) liquéfaction du regard du mourant assumé en première personne par l'instance d'énonciation (*The man in the room*).

Tant les formes qui se défont en se dissipant, que les halos auratiques qui entourent les corps, que les silhouettes fantasmatiques qui gardent les traits

formels et l'intégrité du corps, nous renvoient à la tradition figurative de ce qu'on appelle la « photographie spirite ».

9.3. Iconographie de l'aura : la vision incommensurable

Au début de ce travail, en recourant aux théories de Benjamin, nous avons distingué deux niveaux descriptifs de la notion d'aura (la photographie en tant qu'objet unique et auratique, et l'iconographie de l'aura) ; or jusqu'à présent nous n'avons examiné (voir chapitre 2) que le niveau de l'objet-photographie, qui relève d'une certaine pratique de réception. Nous voudrions maintenant tenter d'associer à ce niveau de pertinence de l'objet l'étude de l'aura en tant que phénomène textualisé, se manifestant comme un halo de lumière « en surplus ».

Dans le cadre de la photographie médicale de la fin du XIX^e siècle, les halos auratiques sur la plaque (et sur le papier) photographique ont été interprétés comme des représentations de forces invisibles à l'œil nu, relevant d'un autre ordre de manifestation :

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

Au XIX^e siècle, cet effet de lumière était dû à des raisons techniques, qui faisaient en sorte que les phénomènes lumineux produisissent une auréole autour du sujet photographié. Des savants et des lettrés, tels Nadar (1994) et Balzac par exemple, ont réfléchi à cette iconographie de l'aura. La théorie spectrale des corps formulée par Nadar (1994) considère que tout corps est « composé d'une série d'images fantomatiques, superposées par couches jusqu'à l'infini, recouvertes des pellicules infinitésimales » (Didi-Huberman 1982, p. 88) : à chaque fois que le corps est photographié, l'une de ces fines pellicules se dépose sur le papier ou sur la plaque, tandis que le corps de chair et d'os s'en défait au fur et à mesure.

La photo était considérée par la critique du XIX^e siècle comme une technique apte à « impressionner les forces invisibles », autrement dit à donner un visage aux pellicules qui se détachent des corps, mais aussi à

toutes les forces invisibles qui, croyait-on, « venaient de loin »², d'un monde supérieur, et n'étaient visibles qu'à travers l'effacement de la figuration. C'est pourquoi on a tant parlé de « révélation », de supra-visibilité photographique et du caractère magique, diabolique, blasphématoire de la photographie (Benjamin 1931).

Du reste, c'est à travers les procédures du bain révélateur que l'image virtuelle se transforme en image « positive » ; voilà pourquoi le médium photographique apparaît ainsi dès les débuts comme un médiateur privilégié des théories spirites, postulant la présence latente de forces obscures qui ne demandent qu'à se manifester. Les théories spirites du milieu du XIX^e siècle conçoivent l'existence de *périsprits* (ou *péri-esprits*), entités indiscernables, intermédiaires entre les corps périssables et les âmes désincarnées des morts, qui construisent des enveloppes semi-matérielles – corps fluides ou astraux – participant à l'éther cosmique. Ces périsprits, dotés d'une très grande sensibilité, voire d'une sensibilité excédentaire, « enregistre[nt] et photographie[nt] en quelque sorte chaque pensée, chaque acte de l'esprit incarné ou désincarné, et cela, à l'aide de modifications fluidiques s'opérant par couches successives » (Delanne, cité in Grojnowski 2002, p. 251-252, nous soulignons) ; ils se prêtent donc à la photographie car ils sont eux-mêmes photosensibles.

Tandis que la représentation des figures fantasmagoriques est due en partie aux techniques utilisées en photographie au début de son histoire, l'iconographie du voile qui révèle l'invisible a quant à elle longtemps été associée à l'iconographie de la photographie spirite, visant à manifester le surnaturel et à en témoigner scientifiquement³ :

Dès 1842 Draper avait montré que la plaque photo (daguerréotype), 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

2. Comme l'affirme Didi-Huberman, c'est le contact avec le lointain – qui est au cœur de la technique photographique – qui se manifeste dans les halos de lumière. A l'époque, comme en témoigne Didi-Huberman, on se demandait « Pourquoi le lointain *vient trop* en photographie ? ».

3. Sur les enjeux scientifiques de la photo spirite, voir Grojnowski (2002), en particulier « Esprits et ectoplasmes », p. 245-274.

photosensible ouvre une porte sur un monde depuis longtemps *pressenti*, souvent *entr'aperçu*... (Grojnowski, 2002, p. 283, nous soulignons).

Ce type d'iconographie est propre à matérialiser les esprits de l'au-delà :

La présence qui s'imprime sur la plaque apparaît comme l'analogue 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).

Le pouvoir de représentation de l'iconographie de l'aura n'est pas utilisé uniquement dans le domaine du spiritisme, puis dans celui de l'art, mais également dans d'autres contextes, comme le contexte médical précisément, où il sert à diagnostiquer et à 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, nous soulignons).

Pour Baraduc et pour les photographes de la Salpêtrière, comme en témoigne encore Didi-Huberman dans son livre sur l'iconographie de l'hystérie, l'appareil photo a le pouvoir de témoigner au-delà de l'*hic et nunc*, vers le futur et vers l'ailleurs, en vue de diagnostiquer⁴. Les expériences du docteur Baraduc montraient le voile inscrit sur la plaque par « quelque'autre lumière » : la valeur de prévision du photographique réside dans sa « sensibilité » tout à fait spéciale⁵.

4. « Et c'est bien à partir de cette valeur probante (diagnostique, pédagogique) et « prévisionnaire » (pronostique, scientifique) de la photographie qu'il faut comprendre ce qu'on a appelé *l'impulsion iconographique* du travail de Charcot », Didi-Huberman (1982, p. 36).

5. Nous ne pouvons pas oublier, à la même époque, un autre type de photographie à ambition scientifique, à savoir la photographie électrique, dite « de Kirlian » d'après le nom de son inventeur. Le russe Kirlian conçut une technique pour photographier le champ d'énergie qui existe dans tout être vivant. L'un des phénomènes les plus

Nous ne pouvons évidemment pas ignorer que les régimes de réception de ces séries photographiques sont très différents de ceux de la photographie contemporaine de Duane Michals ; cependant, toutes ces images mettent en scène l'appareil photographique comme un médiateur qui permet, dans l'*hic et nunc*, l'apparition et l'inscription de l'altérité, de l'ailleurs, du futur. L'iconographie de l'aura renvoie ainsi à deux temporalités et à deux espaces qui se superposent, le passé/futur et le présent, mais aussi le lointain et le proche, comme du reste voulait le penser Benjamin : l'aura est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (1931, p. 311). Au niveau du plan expressif de l'iconographie de la nébuleuse de lumière, la configuration indéfinie du halo qui s'infiltré dans un monde fait de formes constituées, renvoie au niveau sémantique à l'intersection de présences (Basso 2002), à l'interposition et à la confrontation de deux temporalités et de deux espaces, deux chronotopes qui trouvent un interstice commun, ou plutôt une ouverture : l'iconographie du halo renvoie à la représentation du surnaturel dans le phénoménal, c'est-à-dire à l'ouverture qui associe deux segments spatio-temporels différents.

9.4. *The human condition* et le distal comme destin

Cette lumière radieuse, située en dehors de notre cécité pourtant munie d'yeux, ne peut être reconnue ni mesurée par la subjectivité *constituée*. (Fabbri, 1988)

Effacement effacé, fascinant, car c'est dans l'« effacé » que le lecteur recherche une révélation. (Rastier, 2002)

intéressants à observer avec cet appareil est ce qu'on appelle l'effet « fantôme », qu'on obtient facilement avec une feuille d'où a été découpée ou détruite une partie : on peut voir dans la photographie toute la structure électromagnétique, bien qu'il manque l'équivalent physique. Ceci démontrait scientifiquement l'existence d'un corps d'énergie autour de l'homme, ce que l'ésotérisme connaît depuis des siècles comme le « corps éthérique ». Dans la carte énergétique de l'homme sont renfermées des informations qui orientent la croissance cellulaire de la structure physique et toutes les données nécessaires pour la croissance et la réparation de l'organisme adulte, en cas de maladie ou d'autres accidents. Kirlian, avec ses « électro-photographies », démontre que des maladies comme le cancer provoquent des changements significatifs dans la structure électromagnétique des organismes vivants.

L'iconographie de l'aura sous la forme d'une nébuleuse de lumière réapparaît dans certaines images contemporaines de Michals, comme dans la série *The true identity of man*. Michals vise à représenter des forces qui agissent dans nos vies et qui ne se réduisent pas à de pures forces physiques.

Le photographe américain tente de trouver une forme pour ce que nous ne pouvons percevoir avec nos yeux : l'esprit est une chose qu'on ne peut ni voir ni toucher, mais dont on perçoit néanmoins la présence évanescence.

La première séquence de la série *The human condition* (1969), composée de six images, représente une station de métro (photo 9.7) : tandis qu'un train s'arrête pour faire monter et descendre les passagers, un homme tourne le dos à la rame et se présente face à nous observateurs.

Le personnage nous apparaît immédiatement comme le centre de l'image, car les autres passagers ne sont que des figurines anonymes photographiées de profil ou de dos.



Photo 9.7. Michals, *The human condition*, 1969

A l'extrême droite de l'image, on distingue une horloge analogique de forme ronde, d'où émane une lumière blanche presque incandescente.

Dans la deuxième séquence (photo 9.8), ce n'est plus seulement la lumière quasiment irréaliste de l'horloge qui attire notre attention, mais aussi celle du néon qui semble « descendre » sur l'homme et en transformer les contours.



Photo 9.8. *Michals, The human condition, 1969*

Dans la troisième séquence (photo 9.9), la lumière descendant du néon est devenue encore plus enveloppante, au point d'adopter une consistance dense et palpable au sein de laquelle l'homme semble se dissoudre.

Ce nuage de lumière qui descend de l'éclairage au néon projette autour de lui de petites langues de feu, des étincelles qui envahissent tout l'espace de la représentation. L'horloge sur la droite continue à isoler une concentration d'intensité lumineuse.



Photo 9.9. *Michals, The human condition, 1969*



Photo 9.10. *Michals, The human condition, 1969*

Dans la quatrième séquence (photo 9.10), la station de métro souterraine a disparu et les petits points que nous avons interprétés comme des étincelles dispersées émanant du nuage de lumière apparaissent à présent comme des étoiles dans le firmament.

Tout ce qui entourait l'homme, ou ce qui reste de lui, a disparu : à la place est apparu un ciel étoilé au sein duquel l'homme se trouve enveloppé par une langue de feu d'abord rectangulaire puis de plus en plus ovale. La transition du faisceau lumineux d'une forme plutôt rectangulaire vers une forme ovale provient de la transformation progressive des lignes : si les figures à lignes droites posent sur le sol grâce à leur base étendue, les figures ovales ne disposent pas d'une base stable sur laquelle s'appuyer et semblent tenir debout toutes seules, dominées par une qualité atmosphérique autre et incommensurable. Outre la langue de feu blanc sur laquelle s'enchâsse comme sur un bijou la figure de l'homme qu'on ne reconnaît désormais pratiquement plus, on retrouve à la droite de cette forme ovale une forme ronde, luminescente : étant donné le nouveau contexte, nous l'identifions à une galaxie, qui garde en mémoire l'un des objets les plus profanes de notre monde, l'horloge. Les aiguilles de l'horloge n'avaient pas du tout bougé durant le passage de la première à la troisième séquence, comme pour signifier que tout se passe dans l'instant, que tout se passe dans une temporalité *autre* par rapport à celle de la quotidienneté, une temporalité incommensurable au champ de l'humain⁶. Le fait que ce soit précisément l'horloge qui se transforme en étoile, en galaxie, en un élément du firmament tout entier, montre que l'événement surnaturel se déroule selon deux tempos inassimilables à la temporalité humaine : l'éternité et l'« événementialité » non physicaliste font irruption hors du cadre des connexions causales naturelles. Cet événement prépare à « quelque chose » après quoi *rien ne sera plus jamais le même* : l'événement surnaturel peut sans doute trouver dans le calendrier la célébration de son occurrence, mais en soi il ne relève en rien du temps ordinaire.

Dans les deux premières images, nous étions face à une scène construite dans un décor normal du monde ; dans la troisième et surtout dans la quatrième séquence, le régime de vision change. La troisième séquence ne conserve que très faiblement les formes de la station de métro, les contours

6. Sur la temporalité du sacré voir Basso Fossali (2008a), surtout paragraphe 6.

lumineux de l'horloge, l'homme debout sur le quai : du rapprochement extrême avec le personnage énoncé, qui nous fixait dans les yeux, nous sommes passés à une distance sidérale, celle de la galaxie et de l'univers. Du dialogue face à face dans un décor ordinaire de métro, nous sommes passés à la représentation de l'éloignement extrême, celui de la lumière insondable qui embrasse et défigure les formes. La forte concentration d'énergie lumineuse située au centre de la forme ovale de la quatrième séquence se dissipe à mesure que l'on s'éloigne du centre vers la périphérie : autour d'une luminescence plus dense apparaissent les contours volatils, qui créent une zone de vacuité et de tremblement lumineux. Si la zone de lumière incandescente nous apparaît comme une chose à laquelle on ne peut attribuer ni une forme reconnaissable, ni un nom, mais qui en même temps s'impose comme présente, le halo qui se crée autour d'elle en fait une présence *éloignée* de nous : comme l'aura, elle est une « apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 1931, p. 70). L'aura est elle aussi sans forme, ou plutôt elle contient en puissance toutes les formes. L'éloignement et l'incommensurabilité entre l'image et nous augmentent lorsque, dans la cinquième séquence (photo 9.11), la langue de feu qui enveloppe l'homme le dissipe complètement.

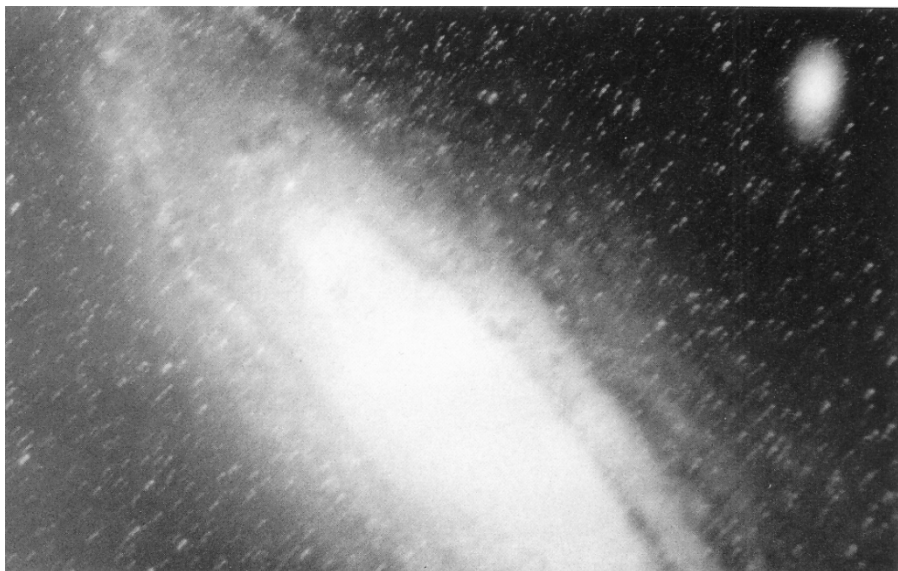


Photo 9.11. Michals, *The human condition*, 1969

La forme ovale se dispose ici en diagonale par rapport à l'axe de l'image et nous, observateurs, perdons toute coordonnée corporelle de référence spatiale avec l'espace énoncé. Si dans la quatrième séquence on pouvait encore distinguer au moins un cadre sensible de la figure, puisque la tête de l'homme constituait une orientation commensurable à nos habitudes perceptives, dans la cinquième et la sixième photographie, nous sommes face à une forme semblable à une galaxie en train de s'éloigner progressivement de l'espace d'énonciation. Si dans la cinquième séquence la forme ronde de l'horloge se transforme en ovale, dans la sixième elle perd son individualité ; on distingue en réalité une myriade d'autres étoiles lumineuses dans la galaxie. L'étoile qui garde en elle la mémoire de l'objet mondain finit par se confondre avec les innombrables autres étoiles. Dans la sixième image (photo 9.12), nous sommes face à une galaxie entourée d'un halo qui en décrit peut-être le mouvement circulaire dans l'univers : la configuration se compose d'un centre d'où irradie la lumière et d'un halo qui l'entoure, au degré d'énergie lumineuse plus faible et moins compact. Tout ce qui a des contours indéfinis apparaît comme une émanation qui tire son énergie directement d'elle-même, ou qui n'a d'autre cause qu'en elle-même.

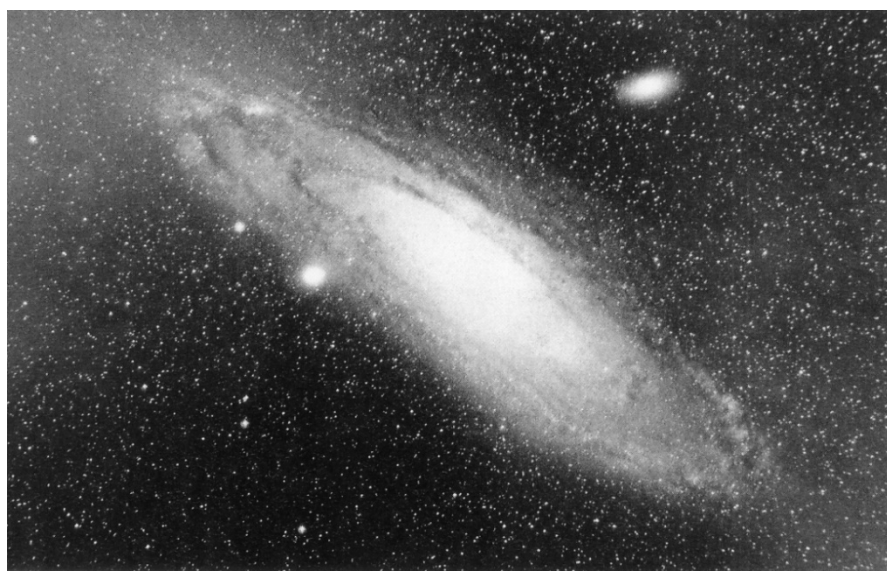


Photo 9.12. *Michals, The human condition, 1969*

Dans les autres analyses, nous avons accordé une pertinence à la distinction entre sacré et profane et mis en lumière les parcours de profanation du sacré, ou de commercialisation, ostentation, consommation du sacré. Ici, nous avons affaire à une sacralisation du profane. Dans *The human condition* de Michals, nous sommes passés de l'image de l'homme dans la station de métro nous regardant dans les yeux à la représentation de la galaxie ; ce passage est donc celui de la relation dialogique et personnelle à la relation distale, impersonnelle, ou plutôt à la relation avec l'impersonnel par excellence : l'univers, le ciel étoilé, la galaxie, la forme non anthropomorphe. Nous sommes passés de la représentation des valeurs partageables à celle de la distance sidérale, de la relation de dialogue dans un lieu quotidien à l'impersonnalité du lieu jamais vu et jamais éprouvé, le lieu de ce qui n'est pas approchable et qui nous surpasse. La série de Michals place la condition humaine dans une tension entre l'ordre d'existence phénoménal et l'ordre d'existence surnaturel. L'ordre surnaturel se manifeste comme l'occurrence de l'impersonnel, de l'incommensurable et du lointain dans l'expérience quotidienne, métropolitaine : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».

9.5. Techniques magiques et avènement sacré

L'aura est étroitement liée à la relation entre deux espaces-temps différents (présent/passé, ici/ailleurs, etc.), comme nous l'avons noté déjà plus d'une fois, mais également à la relation entre visible et invisible, comme dans le cas de la photographie spirite.

Si nous avons mis en rapport le halo de lumière inscrit sur la plaque avec la description que Benjamin (ib.) donne de l'aura, c'est parce que chacune de ces manifestations – révélations uniques d'un lointain, si proche soit-il – relèvent du domaine des apparitions échappant aux lois causalistes de la physique. L'aura, que ce soit dans la description de Benjamin ou dans la représentation du transcendant chez Michals, fait partie des « présences » que nous percevons sans pouvoir les *constater*, sans pouvoir les démontrer, les mesurer, les toucher, les analyser : il s'agit de « saisir ce que l'acte de comprendre rend insaisissable » (Fabbri 1988, p. XXIII, nous traduisons).

L'aura est un interstice qui connecte deux présences relevant de deux dimensions spatio-temporelles différentes, et son iconographie en témoigne

car elle renvoie à une trouée qui permet la communication entre deux niveaux de manifestation et deux ordres de réalité, la visible et l'invisible : c'est pourquoi elle est assimilable à un interstice magique. Or il y a deux manières de mettre en rapport le naturel et le surnaturel, la lumière visible et l'*autre* lumière, le proche et le lointain : soit par la relation magique, soit par la relation sacrée. Dans les deux cas il s'agit d'ouvrir une brèche qui met en rapport les deux niveaux de la manifestation⁷.

Le sacré, comme le magique, advient lorsque, sur le plan de la concaténation des événements qui font partie du causalisme ordinaire, se produit une manifestation qui relève d'un espace-temps, et donc d'un scénario, qui est de l'ordre du transcendant par rapport au plan phénoménal. Ce plan phénoménal étant celui où s'enracine l'expérience, l'aura doit toujours assumer la forme d'une figurativité ayant le moins possible de pertinences d'identification et une syntaxe figurative comparable avec le scénario phénoménal. Le surnaturel doit en quelque sorte se frayer une ouverture, pour apparaître sous une forme figurative saisissable *a minima*, autrement dit comme le produit, bien que réduit au minimum, d'une syntaxe figurative qui, comme dans le cas du halo de lumière, peut être identifiée comme la manifestation de *quelque chose* sans pour autant être nettement lisible, tant elle est aveuglante et informe. Face à de telles manifestations, on conçoit qu'il existe une syntaxe figurative, sans parvenir à la penser comme étant tout à fait analogue à celle qui relève du monde phénoménal. Tout se passe comme si son régime processuel appartenait à un autre ordre de choses, à un univers parallèle : il se traduit pour être compréhensible, mais sa syntaxe est celle de l'extraordinaire. Prenons l'exemple du fantôme : il est à la fois présent et absent. Il n'est pas coprésent puisqu'il n'est pas sur le même plan ; mais on saisit une ouverture révélant qu'une dimension étrangère au plan phénoménal a pu se fixer et trouver une certaine forme de traductibilité sur le plan de la syntaxe figurative : la lumière floue peut être reconduite à une syntaxe figurative, même s'il s'agit d'une syntaxe *autre*, autrement nous ne pourrions pas la saisir.

La manifestation du magique est une théâtralisation de transformations comparables sur le plan de la syntaxe figurative, mais inexplicables. Le regard de l'observateur ne peut que saisir l'intersection de présences, mais

7. Sur la relation entre photographie, magique et religieux, voir Dondero (2008b).

doit être conçu comme disjoint de l'occurrence du magique. En outre, il ne faut pas confondre la manifestation d'une ouverture magique et la vision de l'au-delà. Le magique ne consiste pas en une *vision*, au sens d'un « excès de la vue ordinaire », mais en une *vérification* : pour qu'il y ait magie, le regard qui se pose sur l'événement doit pouvoir être évalué dans son pouvoir de certification. On peut facilement saisir le phénomène magique, mais on l'attribue à un autre plan ou à un autre ordre de réalité : l'apparition du magique est le connecteur de l'événement de *l'extraordinaire dans l'ordinaire*. Lorsque ce monde extraordinaire est conçu comme responsable du *valoir des valeurs* du monde ordinaire, il n'est dès lors plus interprétable uniquement comme magique, mais comme dépositaire de valeurs sacrées. *Tandis que le magique connecte l'ordinaire et l'extraordinaire (il peut s'écrouler sur l'explication naturaliste, ou non), le sacré fait en sorte que la valeur extraordinaire décide du valoir des valeurs.* Si l'ordre « autre » décide des événements, y compris des événements naturels, il est alors déjà un ordre sacré. Si le magique relève de tout ce qu'on peut manipuler par des techniques, traiter stratégiquement, le sacré ne peut au contraire être ni manipulé, ni violé, ni éliminé et, à la différence de tout le reste, doit être sauvegardé, car il est la source du *valoir des valeurs*, il constitue les valences.

L'ordinaire dépend du sacré pour devenir sensé, pour acquérir une téléologie, une finalité. Michals se pose précisément cette question dans ses photographies : pourquoi vivre ? quelle est la valeur de la vie ? quelle est la valeur de la vie, de la mort et de l'amour, c'est-à-dire de ce dont nous ne pouvons nous passer et qui est généralisable à toutes les cultures, à l'homme, à la *condition humaine* ?

9.5.1. *Le sacré et la fondation des valeurs*

Il faut reconnaître à la magie une sorte d'analogie formelle avec la science, où réside l'idée d'une *légalité naturelle* ; et dans les pratiques magiques on trouve quelque chose de semblable à l'idée d'une possible maîtrise *technologique* de la nature. Tandis que la différence de principe avec ce que nous pourrions appeler « religion » saute aux yeux, avec évidence, dans la modification des pratiques qui révèlent une posture totalement différente par rapport à la réalité. Aux *artifices* du sorcier succèdent les *sacrifices* du prêtre : autrement dit, la projection d'une puissance surnaturelle et la conception d'une nature *dépourvue de légalité immanente*. (Piana 1988, nous traduisons)

Avec le surgissement du sacré, comme l'affirme Eliade (1965), on assiste à une rupture de niveaux. Le sacré implique une scission, une fracture : il se manifeste comme une irruption. La vision sacrée fonctionne autrement que la vision magique. Ce n'est pas tellement *ton* regard qui trouve la réalité et saisit l'au-delà, mais plutôt l'ailleurs qui *descend sur toi* : la vision du surnaturel dépend du surnaturel lui-même. Dans la vision sacrée, la visitation de l'au-delà part de l'au-delà, et ne se donne qu'à toi : *c'est le distal qui s'impose à toi comme un destin*.

Comme l'affirme Frazer (1922), la magie ne se caractérise pas tellement par la conception d'un monde parcouru de forces spirituelles, mais plutôt par l'idée d'une véritable légalité naturelle, autrement dit d'une concaténation stable dans le cours des événements, dans lequel le sorcier s'introduit, adhérant aux lois qui le régulent. Ce n'est pas ainsi que fonctionne la dimension sacrée, où les lois sont à construire d'une fois à l'autre, et où il n'y a pas d'adhésion à des règles préconstituées. La manifestation du magique a affaire au problème de l'*ordre*, tandis que la manifestation du sacré touche au problème du *sens*.

La série *The human condition* présente la question fondatrice, posée à nous et au monde, à partir d'une scène d'une absolue banalité quotidienne qui se *dissipe*, explose et se recompose en un scénario totalement autre. Pour Cassirer (1923-27), le plan de l'expérience de tous les jours est *dispersé* et précède cette *structuration* que seule l'expérience du sacré est en mesure d'apporter. Tout au long de l'uniformité de l'existence quotidienne, où règne l'absence d'orientation et de direction, ce sont les valeurs sacrées qui construisent le sens, qui donnent un sens au sens. Cette asymétrie entre la recherche de sens quotidienne et la construction globale du sens est conçue avant tout comme une rupture, induite par le sacré, de notre continuum homogène et privé de sens : le problème de la différence se profile d'abord comme l'insertion d'une *discontinuité de projet*. Le sacré réalise une véritable fondation du monde, une fondation des valeurs, de leur orientation, de leur *valoir* : tout comme la hiérophanie, le sacré identifie un point fixe, un centre qui structure. C'est pour cette raison que le sacré est, par excellence, ce qui fait sens s'il est lié au plan du vécu : le sacré entre en relation étroite avec l'origine et c'est de ce lien qu'il reçoit toute son intensité. Le magique ne décide pas du *valoir* des valeurs : les valeurs ne sont pas transformées dans le discours magique, la hiérarchie des valeurs demeure inchangée,

tandis que dans l'avènement sacré les valeurs sont décidées à partir de leur inhérence, qui est d'un ordre incomparable, irraportable, mais touche aussi aux petites choses de notre vie. C'est pourquoi le sacré ne doit pas être compris comme « le surnaturel », mais comme une chose qui, d'un autre endroit, lointain, nous atteint et décide de nous, de la valeur de notre vie, proche : en effet, comme l'affirme Piana, le sacré :

n'investit pas seulement des objets ou des événements inquiétants ou insolites, prodigieux ou simplement qui sortent de l'ordinaire, mais également – et tout aussi fréquemment – des objets quotidiens et familiers, des choses qui nous entourent et qui nous rassurent, tout ce qui est proche de chez nous (Piana 1988, p. 148, nous traduisons).

CONCLUSION

Au fil de notre parcours, nous avons tenté, dans un premier temps, d'examiner les théories qui ont considéré la photographie (et la peinture) non pas uniquement en tant que textualités, mais en tant qu'objets matériels. L'étude de la théorie de Barthes nous a permis d'éclairer la notion de *punctum*, mais aussi et surtout les pratiques de sacralisation de l'objet-photographie. Le passage en revue de certaines phases de la théorie de l'*aura* de Benjamin, qui sacralise l'unicité de l'exemplaire original des textes autographiques, a permis de mettre en lumière la manière dont la photographie avait toujours été interprétée comme un art profanateur de la peinture, parce qu'elle est reproductible, multipliable et « vendable » au pur prosaïsme du monde phénoménal.

Ainsi, tandis que Benjamin soutient que la photographie serait privée aussi bien de valence d'objet *cultuel* que de capacité à représenter quoi que ce soit qui aille au-delà des apparences phénoménales, nous avons quant à nous défendu la double hypothèse suivante : d'une part, il existe des pratiques qui peuvent authentifier l'objet-photographie et l'identifier comme *unique* exemplaire d'un négatif ; d'autre part, la photographie peut être candidate au traitement de thématiques et de sujets desquels elle apparaît exclue de prime abord. Tout cela a été rendu possible par un parcours théorique qui a convoqué d'autres théories plus directement sémiotiques et portant, non pas uniquement sur la photographie, mais sur la polysensorialité de l'image, sur l'intermédialité et sur l'expérience interprétative.

L'enquête sur les problématiques à travers lesquelles la sémiotique – de source greimassienne autant que peircienne ou barthésienne – a étudié l'image

photographique et son rapport avec l'image picturale nous a permis d'approcher la question de la sacralisation de l'objet photographique, aussi bien que d'analyser la théorisation de l'iconographie du transcendant. Nos analyses, bien au-delà de l'examen minutieux de corpus exemplaires, assument l'ambition de cartographier la relation entre peinture et photographie dans leur confrontation avec le champ de la représentation religieuse et de l'iconographie sacrée. Au fil des analyses, nous mettons en évidence comment le changement de médium (de la peinture à la photographie), mais aussi les différents statuts de la production photographique (artistique et documentaire), sont en mesure de transformer la praxis des genres cristallisés en peinture, les parcours interprétatifs pertinents, en somme la prégnance des images.

A partir de la parataxe des enquêtes menées, il est dès lors possible de remonter à la syntagmatique d'un chemin qui affronte les côtes découpées du sacré. En premier lieu, la tension entre la profanation et la sacralisation trouve un cadre d'élaboration explicite dans la reprise et la modulation de *motifs* iconographiques et de dispositifs « en palimpseste » propres à la représentation picturale (comme dans le cas du retable d'autel repropoé par les *Soliloquy* photographiques de Taylor-Wood). Les connexions intertextuelles activent ici une confrontation polémique-contractuelle entre les valeurs importées du texte cité et les valeurs illustrées par le texte citant. Voici alors que la textualité photographique se situe parmi des pratiques qui éprouvent la résistance du sacré face à un paysage figuratif contemporain fait de dérision et de banalisation.

La praxis énonciative à la base de la représentation du sacré trouve dans la photographie une critique du corps-modèle qui l'a toujours incarné : pensons au cas de Pierre et Gilles et à la tentative de rendre le « différent », l'homosexuel, le travesti et le transsexuel dignes d'être représentés dans un cadre religieux.

Le point de jonction entre la représentation du corps et la photographie, comme *texte testimonial*, définit le champ d'une textualisation très ambiguë de l'« image sacrée » : d'un côté, la photo semblerait s'afficher à la fois comme un emboîtement de traces (sur le support lui-même et sur le corps du martyr représenté) et comme la syntaxe terminative des « éclairs de la foi » (la lumière divine inonde la sainteté de l'homme et celle-ci éblouit la pellicule) ; d'un autre

côté, dans les images de Pierre et Gilles et de Saudek, l'image du corps semble s'afficher comme une autonomisation « diabolique » d'un reflet du divin, passible d'une marchandisation incontrôlée par rapport aux volontés de son propriétaire originel. Voici alors que la chair martyrisée reste elle aussi « en jeu », un instant de trop dans la persistance de la trace photographique, s'exposant ainsi à l'inévitable oscillation des manières selon lesquelles l'observateur peut la faire signifier. L'érotisation du sacré en photographie (Saudek) n'a plus rien de l'emphase esthétique du baroque en peinture, et ne fait que montrer le chemin vers une sorte de pornographie du sacré : dès lors, la nécessaire disparition du corps (la Madeleine de Richon) est-elle une tentative de sauvetage extrême du sacré, ou une dénonciation de sa perte définitive ?

Dans d'autres corpus photographiques, comme chez Witkin, ce n'est plus le corps marqué par le sacré (et ses stigmates), le corps-élu du saint, qui est placé au centre des enjeux de la représentation, comme dans la tradition picturale, mais plutôt le corps informe réclamant le droit d'accès à l'exemplification du sacré : le discours de la perfection, propre au transcendant, peut-il se combiner avec un corps en défaut, aux membres manquants, aux seuils de « défiguration » transgressés ou aberrants ?

Enfin, le rapport entre sacralité et magie trouve dans la photographie des connexions tout à fait spécifiques, qui touchent non seulement à l'élaboration figurative sur le plan des énoncés, mais aussi à la sémantisation des techniques et à l'adhésion aux valeurs dans les différentes pratiques de réception. Le dispositif photographique considéré, depuis son invention, comme extrêmement « mystérieux » a conduit à interpréter tout effet lumineux « exagéré » et « excédant » (aura) la « bonne forme » figurative comme un symptôme de l'inscription du transcendant à la surface de l'image. Dans un deuxième temps, l'effet de « congélation du temps » attribué à la photo à travers la circulation de différentes mythologies (Dubois 1983) en a confirmé l'étrangeté par rapport à l'ordre du quotidien et le rapprochement, si matériel et profane soit-il, avec l'éternité. La « transcendance » de l'image par rapport à l'écoulement de la vie, produite par la *persistance* du signe photographique (patine) et par l'*excédance* de la manifestation figurative du visible ordinaire (aura), a fait glisser l'iconographie de l'aura de la dimension magique à celle du sacré (Michals).

Au moment précis où l'on active, sur le plan théorique, une désontologisation de la nature indicielle de la photographie, en refusant ainsi de l'assumer de façon banale comme un discours de la réalité rendu en images, voici que la connexion de l'image photographique à l'événement productif demeure hors d'atteinte immédiate et que la photo se révèle dès lors compromise, en creux, avec quelque chose qui l'a transcendée. Tout se passe comme si la photo répétait constamment une interruption de transmission, un procès « masqué » qui ne peut être violé par le regard. La photo finit dès lors par exemplifier l'écologie de la signification humaine, qui se meut entre des indices précaires et des tensions en vue de repérer quelque chose de significatif, de sensé. Cela nous laisse entrevoir le rapport possible entre les pratiques photographiques et cette sacralité laïcisée dont Bateson fut le « prophète », dans son refus des signifiés oraculaires et son plaidoyer pour ces connexions avec le tout, avec le milieu ambiant, qui demeurent non perçues et qui sont pourtant les traces de notre enracinement au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN G., *Profanazioni*, Rome, Nottetempo, traduction française, *Profanations*, Payot et Rivages, Paris, 2005.
- BAETENS J., VAN GELDER H. (dir.), *Critical Realism in Contemporary Art around Allan Sekula's Photography*, Lieven Gevaert Series, vol. 4, Leuven University Press, Louvain, 2006.
- BAIOCCO E., *Il volto, il ritratto, la maschera*, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Sienne, 2000.
- BARTHES R., « Entretiens 1980 », *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens (1977-1980)*, p. 927-951, Le Seuil, Paris, 1995.
- BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, Paris, 1980.
- BARTHES R., *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Le Seuil, Paris, 2003.
- BASSO FOSSALI P., « La gestion du sens dans l'émotion : du vertige aux formes de vie », *Semiotica*, n° 163, « Les émotions : figures et configurations dynamiques », Fontanille J. (dir.), p. 131-158, 2007.
- BASSO FOSSALI P., « Les seuils du kitsch : de la "logique du bazar" à la "rédemption (apparente) des guillemets", essai de sémiologie critique sur la gestion des valorisations », *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=1430>> (consulté le 25/01/2009).
- BASSO FOSSALI P., « Tempo del soggetto in semiotica », *Semiotiche*, n° 1, Ananke, Turin, 2003.

- BASSO FOSSALI P., *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Lindau, Turin, 2003.
- BASSO FOSSALI P., DONDERO M.G., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Guaraldi, Rimini, 2006.
- BASSO FOSSALI P., DONDERO M.G., *Sémiotique de la photographie. Le diagramme, l'image et la prise de vue*, Paris, à paraître.
- BASSO FOSSALI P., *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Rome, 2002.
- BASSO FOSSALI P., *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Franco Angeli, Milan, 2008.
- BASSO FOSSALI P., *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, ETS, Pise, 2008.
- BATAILLE G., « La Guerra e la filosofia del sacro », dans Caillois (2001), traduction italienne, Bollati Boringhieri, Turin, 2001 .
- BATESON G., *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, Harper Collins Publishers, 1991, traduction française, *Une unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Le Seuil, Paris, 1996.
- BATESON G., BATESON M.C., *Angels Fear, Towards an Epistemology of the Sacred*, Smithsonian Institution Press, New York, 1987, traduction française, *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, Le Seuil, Paris, 1989.
- BATESON G., *Steps to an Ecology of Mind*, Chandler Publishing Company, 1972, traduction française, *Vers une écologie de l'esprit*, vol. 1, Le Seuil, Paris, 1995.
- BATESON M.C., « Comment a germé *Angels Fear* », *Bateson : premier état d'un héritage*, Colloque de Cerisy, Yves Winkin (dir.), p. 26-43, Le Seuil, Paris, 1988.
- BAUDELAIRE C., « Salon de 1859 », *Critique d'art*, vol. II, texte établi et présenté par Claude Pichois, p. 295-378, Armand Colin, Paris, 1965.
- BAXANDALL M., *Patterns of Intentions: on the historical explanation of pictures*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1985, traduction française, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Jacqueline Chambon, Paris, 1991.
- BELTING H., *La vraie image. Croire aux images?*, Gallimard, Paris, 2007.
- BENJAMIN W., « Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », *Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, p. 471-508, 1938 ; traduction française, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*

- technique* (dernière version de 1939), *Œuvres*, vol. III, p. 269-316, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN W., « Kleine Geschichte der Photographie », *Die Literarische Welt*, 1931 ; traduction française, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres*, vol. II, p. 295-321, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN W., « Über einige Motive bei Baudelaire », *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° 8, p. 50-89, 1939, traduction française, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres*, vol. III, p. 329-390, Gallimard, Paris, 2000.
- BENJAMIN W., *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, Bourgeois, Paris, 1993.
- BERGER P.L., *A Rumour of Angels. Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*, Doubleday & Co, New York, 1969.
- BEYAERT-GESLIN A., « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et Langage*, n° 147, p. 119-135, 2006.
- BEYAERT-GESLIN A., « Si l'absent était ici », *Sémiotique et esthétique*, Actes du congrès de l'Association française de sémiotique 2001, F. Parouty et C. Zilberberg (dir.), p. 389-402, 2003.
- BEYAERT-GESLIN A., DONDERO M.G., FONTANILLE J., « Arts du faire : production et expertise », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, à paraître.
- BEYAERT-GESLIN A., *L'image préoccupée*, Hermès, Paris, à paraître 2009.
- BEYAERT-GESLIN A., *Le portrait entre esthétique et éthique*, Thèse pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches (HDR), Université de Limoges, 2008.
- BEYAERT-GESLIN A., « De la texture à la matière », *Protée*, vol. 3, n° 2 (hors dossier), p. 101-110, 2008.
- BHABHA H.K., *The Location of Culture*, Routledge, Londres-New York, 1994, traduction française, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007.
- BORDRON J.F., « Expérience d'objet, expérience d'image », *Visible*, n° 5, « Image et visualisation dans le discours scientifique », Dondero M.G. et Miraglia V. (dir.), à paraître.
- BOURDIEU P. et al., *Un art moyen, essais sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1965.
- BOUTAUD J.J., VERON E. *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Hermès, Paris, 2007.

- BREUIL E., OBERMAIER H., « Crânes paléolithiques façonnés en coupes », *Anthropologie*, n° 20, p. 523-530, 1909.
- CAILLOIS R., *L'uomo e il sacro*, Bollati Boringhieri, Turin, 2001.
- CALABRESE O., « La natura morta e la nascita della pittura senza tempo », *La macchina della pittura*, Laterza, Bari, p. 144-146, 1985.
- CARSE J.P., *Giochi finiti e giochi infiniti : la vita come gioco e come possibilità*, Mondadori, Milan, 1987.
- CASSIRER E., *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Gotternamen*, Leipzig, 1929, traduction française, *Langage et mythe, à propos des noms des dieux*, Editions de Minuit, Paris, 1973.
- CHARVET J.L., *L'éloquence des larmes*, Desclée de Brower, Paris, 2000.
- CHASTEL A., *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Editions Liana Levi, Paris, 1993.
- CHÉROUX C. et al., *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris, 2005.
- CIORAN E.M., *De l'inconvénient d'être né*, p. 1269-1400, Gallimard, Paris, 1995.
- CIORAN E.M., *Des larmes et des saints*, p. 287-330, Gallimard, Paris, 1995.
- CIORAN E.M., *De l'inconvénient d'être né*, coll. Quarto, Gallimard, p. 1269-1400, 1995.
- COLLECTIF, *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Hazan/Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.
- CORRAIN L., FABBRI P., « La vita profonda delle nature morte », *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, Weiermair P. (dir.), Galleria d'Arte Moderna Bologna Electa, Milan, 2001.
- CRESPI F., *L'esperienza religiosa nell'età post-moderna*, Donzelli, Rome, 1997.
- DAMISCH H., *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Le Seuil, Paris, 2001.
- DAMISCH H., *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Le Seuil, Paris, 1972.
- DANTO A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, traduction française, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Le Seuil, Paris, 1998.
- DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990.

- DE CERTEAU M., *La fable mystique. XVI^e-XVII^e siècles*, Gallimard, Paris, 1982.
- DELEUZE G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1981.
- DERRIDA J., *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Galilée, Paris, 1991.
- DIDI-HUBERMANN G., « Il volto e la terra », dans Baiocco E. (dir.), *Il volto, il ritratto, la maschera*, L'HIVIC, 2000.
- DIDI-HUBERMANN G., « The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain) », *October*, n° 29, 1994.
- DIDI-HUBERMANN G., *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'invention photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982.
- DONDERO M.G., « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et Langage*, n° 147, p. 103-118, 2006.
- DONDERO M.G., « Il congelamento dell'osservatore nell'opera fotografica di J.-P. Witkin », *Locus Solus*, n° 4, p. 35-51, Mondadori, Milan, 2006.
- DONDERO M.G., « Il sacro approssimato : la fotografia artistica e devozionale », *Destini del Sacro. Discorso religioso e semiotica delle culture*, Dusi N. et Marrone G. (dir.), Meltemi, Rome, p. 129-142, 2008.
- DONDERO M.G., « L'iconographie de l'aura : du magique au sacré », *E/C*, revue de l'Association italienne d'études sémiotiques (AISS), publié en ligne le 02/08/2005, 2005.
- DONDERO M.G., « Le musée de la photographie et sa pertinence sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 96-98, p. 158-164, 2005.
- DONDERO M.G., « Le soliloque en photographie », disponible sur : <http://cri-image.univ-paris1.fr/dondero.html>, 2006.
- DONDERO M.G., « Le temps et sa représentation : les cas de l'astrophysique et de l'archéologie », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, « Les images scientifiques, de leur production à leur diffusion », Allamel-Raffin C. (dir.), disponible à l'adresse : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2587>, 2008.
- DONDERO M.G., « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, « Arts du faire : production et expertise », Beyaert-Geslin A., Dondero M.G. et Fontanille J. (dir.), à paraître.
- DONDERO M.G., « Les pratiques photographiques du touriste, entre construction d'identités et documentation », *Communication et Langage*, n° 150, p. 21-38, 2007.

- DONDERO M.G., « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, « Vers une sémiotique du médium », Bouteille B. et Mitropoulou E. (dir.), disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>, 12 p. 12, 2008.
- DONDERO M.G., « Marie Madeleine ou le goût de la sainteté », *Revue Voir*, n° 28-29, p. 98-107, 2004.
- DONDERO M.G., « Perspectives pour des sémiotiques de la photographie », *Recherches en communication*, « Photographie et communication », n° 27, Baetens J. et Derèze G. (dir.), p. 43-55, 2007.
- DONDERO M.G., « Photography as a Diagnostic of the Contemporary », *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Baetens J. et Van Gelder H. (dir.), 2006.
- DONDERO M.G., « 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>, 2007.
- DONDERO M.G., « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible*, n° 2, p. 13-34, Dondero M.G. et Novello Paglianti N. (dir.), Pulim, Limoges, 2006.
- DUBOIS P., *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1990.
- DUPERRAY E. et al., « Marie Madeleine dans la Mystique, les Arts et les Lettres », *Actes du Colloque International d'Avignon 20-22 juillet 1988*, Beauchesne, Paris, 1988.
- ECO U., « Rappresentazioni iconiche del sacro », *Destini del Sacro. Discorso religioso e semiotica delle culture*, Dusi N. et Marrone G. (dir.), p. 111-118, Meltemi, Rome, 2008.
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milan, 1999.
- ELIADE M., *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952.
- ELIADE M., *Le sacré e le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- FABBRI P., « Abbozzi per una finzione della cura », *In principio era la cura*, Donghi P. et Preta L. (dir.), p. 27-46, Laterza, Rome-Bari, 1995.
- FABBRI P., « Introduzione » à A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, p. 9-27, Sellerio, Palerme, 1988.

- FABBRI P., *Le tournant sémiotique*, Hermès, Paris, 2008.
- FERGUSON B., SPECTOR N., BRACEWELL M., CELANT G., *Sam Taylor-Wood*, Fondazione Prada, Milan, 1998.
- FLOCH J.-M., « The arms of the moon itself. Plastic Description of the Photograph Nude n° 53 by Bill Brandt », *Semiotics*, n° 15-16, p. 168-186, 2001.
- FLOCH J.-M., *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.
- FLOCH J.M., *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1986.
- FOCHESSATI M., SOLIMANO S. (dir.), *In Faccia al mondo. Il ritratto contemporaneo nel medium fotografico*, Neos Edizioni e Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, Gênes, 2003.
- FONTANILLE J., *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- FONTANILLE J., « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Visio*, vol. 3, n° 2, p. 33-46, 1998.
- FONTANILLE J., « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, p. 61-63, Pulim, Limoges, 1999.
- FONTANILLE J., *Pratiques sémiotiques*, PUF, Paris, 2008.
- FONTANILLE J., *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 1999.
- FONTANILLE J., *Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière*, PUF, Paris, 1995.
- FONTANILLE J., ZILBERBERG C., *Tension et signification*, Mardaga, Liège, 1998.
- FOUCAULT M., « La pensée, l'émotion », *Duane Michals, Photographies de 1958 à 1982*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1982.
- FOUCAULT M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- FOUCAULT M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, PUF, Paris, 1963.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, McMillian, New York, 1922, traduction française, *Le rameau d'or*, vol. I, Robert Laffont, Paris, 1998.
- FREUND G., *Photographie et société*, Editions de Minuit, Paris, 1974.
- GIRARD R., « La violenza fondatrice », dans Preta L. (dir.), *La narrazione delle origini*, Giuseppe Laterza & Figli, Rome, 1991.

- GOODMAN N., *Languages of Art*, Bobbs Merrill, Londres, 1968, traduction française, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Hachette, Paris, 1990.
- GOODMAN N., *Of mind and other matters*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, traduction française partielle, *L'art en théorie et en action*, Editions de l'Eclat, Paris, 1996.
- GREIMAS A.J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, n° 60, 1984.
- GREIMAS A.J., COURTES J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1979.
- GREIMAS A.J., COURTES J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, Hachette, Paris, 1986.
- GREIMAS A.J., *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987.
- GROJNOWSKY D., *Photographie et langage. Fictions Illustrations Informations Visions Théories*, José Corti, Paris, 2002.
- GROUPE MU, « Introduction » à *Protée, Rhétoriques du visible*, vol. 24, n° 1, p. 5-14, 1996.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Le Seuil, Paris, 1992.
- HEINICH N., *Comptes rendus*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2007.
- HJELMSLEV L., *Omkring sprogteoriens grundlæggelse, Festskrift ungitet af Kobenhavns Universitet i anledning af Universitetets Aarfest*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen, 1943, traduction française, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Les Editions de Minuit, Paris, 1968.
- JEANNERET Y., *Penser la trivialité*, vol. 1, « La vie triviale des être culturels », Hermès, Paris, 2008.
- JOINT-LAMBERT M., « Marie Madeleine. Introduction exégétique », dans *Marie Madeleine dans la Mystique, les Arts et les Lettres*, Actes du Colloque International d'Avignon, 20-22 juillet 1988.
- JULLIEN F., *Traité de l'efficacité*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1996.
- KLINKENBERG J.M., « La plasticité des catégories », ch. 1 « Les catégories iconiques », *Visio*, vol. 9, n° 3-4, p. 23-35, 2004.

- KLINKENBERG J.M., « Le signe plastique contre l'idéologie de l'œil. Deux expériences du corps », *Visio*, numéro spécial « Plasticité, sémiotique et nouvelles technologies », vol. 9, n° 1-2, p. 293-302, 2004.
- KLOCK-FONTANILLE I., « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », *L'Écriture entre support et surface*, Arabyan M. et Klock-Fontanille I. (dir.), p. 29-51, L'Harmattan, Paris, 2005.
- KRAUSS R., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990.
- LATOUR B., « The migration of the aura, or how to explore the original through its fac similes », *Switching Codes*, Bartscherer T. (dir.), University of Chicago Press, disponible à l'adresse : <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/108-ADAM-FACSIMILES-AL-BL.pdf>, 2008.
- LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole*, vol. 1, Albin Michel, Paris, 1964.
- LIVINGSTONE M., *The Essential Duane Michals*, Thames and Hudson, Londres, 1997.
- LOUBIER P., PAQUIN C., « Lire la reproduction photographique comme image : de quelques parcours sémiotiques revue et commentés », *Protée*, vol. 18, n° 3, p. 49-57, 1990.
- LUHMANN N., *Funktion der Religion*, Suhrkamp, Francfort, 1977.
- MARRA C., *Scene da camera: l'identità concettuale della fotografia*, Essegi, Ravenna, 1990.
- MARRONE G. (dir.), *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Esculapio, Bologne, 1995.
- MARRONE G., *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Turin, 2001.
- MARRONE G., *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milan, 1994.
- MAUSS M., *Essais sur le don*, PUF, Paris, 2007.
- MERLEAU-PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Merleau-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1999.
- MEYER M., *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, PUF, Paris, 2008.
- MICHALS D., *Photographs with written text*, Idea Books, Amsterdam, 1981.
- MICHALS D., *Real Dreams*, Addison House, New Hampshire, 1976.

- MOHOLY-NAGY L., *Malerei Fotografie Film*, Florian Kupferberg, Mainz, traduction française, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1967.
- MOSCO M. (dir.), *La Maddalena tra sacro e profano: da Giotto a De Chirico*, La Casa Usher, Mondadori, Milan, 1986.
- NADAR J.-F., *Quand j'étais photographe*, Le Seuil, Paris, 1994.
- NOIREAU C., *Marie Madeleine*, Editions du Regard, Paris, 1999.
- PARRET H., « Communiquer par aisthesis », *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Parret H. (dir.), Mardaga, Liège, 1991.
- PARRET H., *Le sublime au quotidien*, Hadès-Benjamins, Paris/Amsterdam, 1988.
- PARRY JANIS E., « Convalescent... incorruptible. Joel-Peter Witkin, photographe », *Joel-Peter-Witkin*, Nathan, Paris, 2000.
- PEREZ N. (dir.), *Corpus Christi. La représentation du Christ en photographie 1855-2002*, Marval, Paris, 2002.
- PEZZINI I., *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Laterza, Turin, 2008.
- PIANA G., *La notte dei lampi : quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini, Milan, 1988.
- PICAUDÉ V., « Classer la photographie, avec Péric, Aristote, Searle et quelques autres... », dans Picaudé V. et Arbaizar P. (dir.), *La Confusion des genres en photographie*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001.
- POZZATO M.P., « Esperienze estatiche e esperienze estetiche. Alcuni esempi in testi religiosi, psicoanalitici e letterari », dans Marrone G. (dir.), *Sensi e discorso*, Esculapio, Bologne, 1995.
- PRETA L. (dir.), *La narrazione delle origini*, Laterza, Rome-Bari, 1991.
- PRIETO L.J., « Fra segnale e indizio : l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica », *Saggi di semiotica II. Sull'arte e sul soggetto*, Pratiche, Parme, 1991.
- RASTIER F., *Arts et sciences du texte*, PUF, Paris, 2001.
- RICŒUR P., *De l'interprétation: essai sur Freud*, Le Seuil, Paris, 1967.
- RICŒUR P., *Soi-Même comme un autre*, Le Seuil, Paris, 1990.
- ROCHLITZ R., *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Paris, 1992.

- RCELENS N., « Deux croix censurés : la connotation religieuse dans l'affiche de cinéma », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne], Actes de colloque, disponible à l'adresse : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1616>> (consulté le 17/01/2009), 2007.
- RCELENS N., « L'incanto dell'oggetto fortuito in Ponge, Caillois, Breton et Sebald », *E/C, revue de l'Association italienne d'études sémiotiques (AISS)*, publié en ligne, 20 mars 2008.
- ROUILLE A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Gallimard, Paris, 2005.
- SAPIR M., « The Impossible Photograph : Hyppolite Bayard's Self Portrait as a Drowned Man », *Modern Fiction Studies*, n° 40.3, p. 612-629, 1994.
- SCHAEFFER J.-M. (dir.), « Du portrait photographique », p. 9-25, 1997.
- SCHAEFFER J.-M., *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Le Seuil, Paris, 1987.
- SEKULA A., *Fish Story*, Richter Verlag, Dusseldorf, 1995.
- SHAÏRI H.-R., FONTANILLE J., « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-75, p. 87-120, 2001.
- SICARD M., *La fabrique du regard. Image de science et appareils de vision (XVI^e-XX^e siècle)*, Odile Jacob, Paris, 1998.
- SONTAG S., *Illness as metaphor*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1978, traduction française, *La maladie comme métaphore*, Christian Bourgois, Paris, 2005.
- SONTAG S., *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1973, traduction française, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, Paris, 2008.
- SORLIN P., *Les fils de Nadar. Le siècle de l'image analogique*, Nathan, Paris, 1999.
- STOICHITA V., *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris, 1993.
- STOICHITA V., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books Ltd, Londres, 1995.
- THÜRLEMANN F., « Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale : à propos du *Christ en raccourci* de Mantegna », *Le Bulletin*, n° 15, p. 37-47, 1980.
- TISSERON S., *Le mystère de la chambre claire*, Flammarion, Paris, 1996.

VALLE A., « Mettre au monde le monde, sur la relation entre sémiotique de la production et production sémiotique », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, « Arts du faire : production et expertise », Beyaert-Geslin A., Dondero M.G. et Fontanille J. (dir.), à paraître.

VIOLI P., « Énonciation textualisée, énonciation vocalisée : arts du dire et sémiotique de l'oralité », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, « Arts du faire : production et expertise », Beyaert-Geslin A., Dondero M.G. et Fontanille J. (dir.), à paraître.

VOLLI U., « È possibile una semiotica dell'arte ? », *La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Volli U. (dir.), p. 87-111, Mazzotta, Milan, 1972.

VOLLI U., *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milan, 1991.

VOLLI U., *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Feltrinelli, Milan, 1992.

WÖLFFLIN H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915, traduction française, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gérard Monfort, Paris, 2002.

INDEX

A, C

allographie 32, 77
aura 20, 31-34, 41-43, 63, 65, 66-76, 82, 84-85, 93, 203-204, 206-208, 212, 214-215, 219, 221
autographie 32-33, 45, 55, 59, 69-71, 74, 76, 77, 82, 219
corps 15, 22-23, 37, 39-41, 57-59, 61, 67-71, 76-77, 96-98, 100-101, 104-105, 107-109, 111-112, 114-124, 130-133, 139-140, 142, 145, 156-159, 163-164, 166, 168-171, 173-175, 177, 182, 201-205, 207, 220-221

E, F

empreinte 22, 25, 41, 45, 49, 50, 52, 57-61, 67, 69, 77, 91-92, 108, 120-121, 166, 171
énonciation 16-17, 19, 22, 23, 37, 45, 50, 52, 54, 56-57, 105, 115-117, 123, 139, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 155, 157, 178, 180-182, 199-201, 203, 213, 221
figural 46, 85, 93, 159, 163, 177, 181-182, 188-189, 202

I

icône 16, 93, 141-142, 206
indice-indiciel 16-17, 22, 37, 38, 41, 49, 50, 60, 87, 147, 222
indicible 31, 34, 38, 103, 193

intertextualité 21-22, 26, 82, 135, 137-139, 153
invisible 18, 20-21, 25, 43-44, 71, 75, 81-82, 92-93, 97, 104, 108, 166, 193, 204-206, 214-215

L, M

larme 96-98, 114, 119, 123-126, 130-131, 142
magie (magique) 21, 34, 43, 71-72, 126, 202, 205, 214-217, 221
médium (médiatique, média, intermédiaire) 35-36, 45, 48, 51-52, 54-55, 57-58, 60-62, 82, 86-88, 92, 105, 108, 135-136, 179, 193-194, 196, 204-205, 219-220
mémoire 20-21, 23, 55-56, 63-64, 66-69, 72, 97, 106, 108, 112, 114, 118, 120-122, 127-128, 143-144, 159, 182, 193, 211, 213

N, P

nature morte 89, 109, 111, 115, 118, 130, 132-133, 168-175
patine 34, 69, 72-73, 76, 221
plastique 17, 22, 25, 47, 51, 53, 57, 72, 85, 87, 100, 118, 139, 146, 153, 161, 168, 174, 181, 189,
portrait 42, 86, 89, 92, 105, 109, 131-133, 142, 164-165, 166, 169, 172, 174

punctum 31-32, 34-35, 37-38, 39-40, 42, 74, 219

R

religion 18), 20, 22-24, 26, 31, 34, 72, 74, 81-83, 85, 88, 91-96, 101, 104-105, 107, 115-116, 123-124, 131, 135, 141, 160, 163, 171, 173, 194-195, 201, 215-216, 220

S

sacré 16, 18-19, 21-24, 26-28, 31-34, 36, 43, 69, 71-72, 74-76, 82-85, 87-88, 89, 91, 93-94, 100-105, 107, 115, 122, 125-126, 128-131, 133, 139, 141-142, 153, 160-161, 163-164, 168, 171, 173-174, 176, 189-190, 202, 206, 211, 214-218, 220-221

saint 22-23, 25, 33, 41, 85-86, 91-101, 105-109, 111-115, 118, 120, 121, 122, 123-126, 130-131, 206, 220-221

sémiotique 16-17, 19, 25-27, 34-36, 38, 44, 45-47, 49, 51-56, 58-60, 71, 74, 77, 82, 85, 87, 108, 117, 122, 132, 139, 181, 219

syntaxe figurative 55, 58-59, 62, 117, 215

T, V

technique 19, 22, 33, 41, 45, 47, 50, 53-54, 60, 63-64, 66-67, 76, 83, 86-87, 92-93, 129-131, 141, 193, 202, 204-206, 214, 216, 221,

transcendance 21, 24, 31, 43, 54, 81, 82-83, 88, 101, 104-105, 124, 160, 193-194, 202-203, 214-215, 220-221

visuel 15, 17, 19, 27, 37, 44, 51-54, 58-59, 67, 77, 88, 103, 117, 119-121, 135, 147, 151, 153, 178, 184

NOTES

NOTES

NOTES
