

LA PHOTOGRAPHIE COMME DIAGNOSTIC DE LA CONTEMPORANÉITÉ

Mots-clés: photographie, figuralité, immigration, forme de vie, paysage portuaire

DONDERO Maria Giulia
Université de Milan (IULM) et Université de Bologne

Résumé

Notre texte se propose d'analyser l'efficacité politique d'une série photographique intitulée *Fish Story* (Histoire du poisson) du photographe Allan Sekula. Ces photos, qui circulent sous un statut artistique, sont prises dans les plus importants ports du monde, et se présentent comme une cartographie contemporaine de lieux et de vies portuaires, c'est-à-dire d'outillage naval, de grue, de camion, d'hommes au travail, mais surtout des containers : le poisson du titre est absent des images comme du reste l'est également la mer. C'est la tension sémantique entre le titre de la série et le corpus textuel que demande une approche figural aux textes : la figuralité interne à la série sert à élaborer un cadre diagnostique d'un corps social aux symptômes contradictoires : celui des immigrés. De la fracture sémantique entre le titre et le corpus émerge la tension entre deux "contenants" : le container et le milieu aquatique. Si au lieu du poisson et de la mer, dans nos photos, on se trouve face aux travailleurs immigrés et aux containers, on peut affirmer que c'est justement la condition du travailleur immigré, soustrait à son milieu naturel, qui est comparable à celle du "poisson hors de l'eau".

INTRODUCTION

Les images photographiques ont toujours joué un rôle décisif à l'intérieur de la compétition des représentations qui marque politiquement chaque instant historique de nos sociétés contemporaines. Nous savons bien qu'il ne s'agit pas de mettre en scène des "vérités" opposées, mais des textualités qui ont comme enjeu ultime des effets de vérité même antithétiques. Toutefois, il ne s'agit pas de dissoudre la réalité dans la discursivité, vu qu'elle reste une inhérence effective entre des pratiques, des vécus et le monde-environnement où sont plongés les sujets. Le problème c'est qu'une telle inhérence n'est pas déployée comme une configuration de sens sinon par la discursivité, et ceci selon diverses mises en perspective, engagements, et déclinaisons. La photographie résulte être, dans ce sens, une ressource dans ce domaine, laquelle – dans les mains d'acteurs sociaux avec différents rôles, fait fonction de diagnostic des tensions du contemporain. La photo permet de "reconnaître à travers" (c'est-à-dire diagnostiquer) et de formuler un jugement. Nous sommes bien loin en somme de l'idée d'une photo qui montre la réalité ; elle se charge par contre d'un mode d'existence "symptomatique", et en assume les corrélations reconnues selon des degrés d'intensité différente. Mais le potentiel sémantique de ce diagnostic et la force illocutoire des jugements qui y sont inscrits fonctionnent comme une sorte d'"argumentation par images" et dépendent d'inscriptions dans les corpus, de genres d'afférence, de statuts sous lesquels les photos circulent¹.

¹ Au niveau épistémologique, on peut affirmer, comme le fait Rastier, que: "Les textes sont configurés par les situations concrètes auxquelles ils participent ; en outre, par la médiation des genres et les

C'est sous un tel cadre théorique que nous pouvons cueillir l'efficacité d'une vaste série photographique, intitulée *Fish Story*² (Histoire du poisson), en tant que textualité qui revendique son exemplarité par rapport au thème de la globalisation, qui est aujourd'hui sans aucun doute au cœur de la compétition des représentations et de la crise identitaire de la contemporanéité. Cette série, réalisée par le photographe et théoricien de la photographie Allan Sekula, circule sous un statut artistique, et cela implique qu'on y invite le spectateur à saturer le plus possible la sémantisation de ses traits figuratifs et plastiques ; avec Nelson Goodman, nous pourrions dire qu'un tel statut garantit aux photos de Sekula leur engagement comme textualité dotée d'une densité sémantique et syntaxique élevées³. Toutefois, tout cela ne suffit pas encore ; en plus de devoir donner un vaste relief aux connexions tensives entre énoncé et énonciation, nous devons noter que la saturation sémantique et syntaxique est à la base d'un véritable "raisonnement par figures"⁴, autrement dit de ce diagnostic sur l'identité politique et existentielle de l'homme globalisé contemporain dont nous sommes partis. Cela nous permet d'éliminer une ambiguïté : le statut artistique ne compromet pas du tout l'efficacité de témoignage des photos⁵, il ne la pousse pas non plus à mettre au second plan la dimension cognitive par rapport à la dimension affective.

PRÉLIMINAIRES THÉORIQUES

Nous tenons à préciser cependant que notre travail d'analyse ne part aucunement d'un savoir aprioristique sur ce phénomène de la globalisation, ni d'un savoir sociologiquement déjà confectionné sur la question ; il tente plutôt de décrire sémiotiquement – à partir du niveau figuratif des textes photographiques – comment l'identité politique et existentielle du travailleur immigré est problématisée par l'œuvre photographique *Fish Story*. Celle-ci met en scène les paysages du travail contemporain, et se propose comme dépôt diagnostique pour enquêter sur l'émergence de phénomènes de globalisation mais seulement à partir des symptômes effectivement relevés. C'est pour cela que nous ne réduirons pas notre corpus à des exemplifications d'une idée pré confectionnée de globalisation entendue comme infiltration, insinuation et hégémonie d'une unique culture (occidentale, libérale, etc.) à une échelle planétaire. Mais si ce qui nous intéresse sont surtout des formes symptomatiques du contemporain remarquées sur un cadre diagnostique opportun (le corpus pris en examen), cela ne signifie pas que nous nous occuperons seulement de ce que nous montrent les photos. Nous parlerons du caractère figuratif, mais ceci n'est pas du tout réductible à une attestation de ce que la photo illustre ; avant tout le plan figuratif se pose comme horizon "inter actanciel"⁶ dépendant d'une polysensorialité des valeurs en jeu ; en second lieu, comme l'affirme J. Fontanille⁷, le caractère figuratif est doté de mémoire et de vectorialité tensives (préfiguration) ; en troisième lieu, le caractère

discours, ils s'articulent aux pratiques sociales dont les situations d'énonciation et d'interprétation sont des occurrences", RASTIER F. (2001), p. 228.

² SEKULA A. (2002).

³ GOODMAN N. (1969)

⁴ FABBRI P. (1998).

⁵ La photographie appelée "artistique" et celle de témoignage ne dépendent pas seulement de qualités intrinsèques aux images mêmes, mais plutôt de leur statuts, qu'on peut définir comme des "points de vue" sur la textualité. Cela ne signifie pas qu'on peut parler d'un "sens littéral" de l'image auquel un "deuxième sens" est ajouté ex post: c'est le statut social sous lequel l'image photographique circule dans la société qui construit les pertinences textuelles. A propos de la détermination du global sur le local, v. RASTIER F. ouvrage cité.

⁶ BASSO P. (2003).

⁷ FONTANILLE J. (2004).

figuratif peut être différemment assumé et présenter des tensions internes irrésolubles qui demandent une résolution sémantique en clé *figurale* (si on veut, une rhétorique de l'image photographique). Nous savons comment la figuralité émerge comme un profil discursif qui est dû et au caractère encore incertain mais préparatoire de l'argumentation (comme les métaphores scientifiques)⁸, et au danger de contrevenir aux règles institutionnelles de la communication (l'énonciation recourt aux tropes pour échapper aux interdictions sous lesquelles succomberait un parler direct), etc. Toutefois, le figural est envisagé aussi en fonction de la subjectivité de l'énoncé (aussi bien par l'énonciateur que par l'énonciataire), étant donné la compétence requise pour en élaborer un cadre des transformations narratives. De plus, le figural ne se pose pas seulement comme une "région" du figuratif, identifiable à une baisse densité des traits susceptibles de devenir pertinents comme objets du monde naturel, mais plutôt comme une "mise en perspective du matériel discursif qui en emphatise les relations internes, surtout in termes de tension entre éléments plastiques et figuratifs"⁹.

Maintenant, dans le cas de Sekula, nous pouvons affirmer que le photographe se trouve confronté d'un côté à des forces sociales et politiques en contraposition – sans compter de fortes tensions identitaires –, celles des travailleurs immigrés, de l'autre côté, il se trouve confronté à une stratification d'énonciations – surtout de la représentation des paysages du travail – qui ont précédé la série *Fish Story* et qui ont déjà stigmatisé des thèmes comme celui de l'aliénation, de la déterritorialisation, de l'exploitation, etc.¹⁰.

La figuralité interne à la série sert et à présenter et à élaborer un cadre diagnostique d'un corps social en mouvement et aux symptômes contradictoires, et à sortir des lieux communs de la compétition des représentations.

Les images du photographe américain A. Sekula, prises en majorité dans les plus importants ports du monde, se présentent comme une cartographie contemporaine de lieux et de vies portuaires (photos 1, 2, 3, 4). Comme l'affirme le théoricien indien Homi 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"¹¹.

Le titre, *Fish Story*, est sûrement emblématique, justement parce qu'il est très rare que les photographies de notre série mettent en scène des bateaux de pêche¹², des pêcheurs ou des poissons – excepté un cas unique sur lequel nous reviendrons – et très rarement la mer. Il s'agit plutôt de représentations de paysage portuaires, d'outillage naval, de grue, de camion, et d'hommes au travail. C'est précisément de cette tension sémantique entre le titre de la série et le corpus textuel que part notre analyse : le poisson du titre est absent des images comme du reste l'est également la mer : si nous postulons que cette hétérogénéité entre le titre et la série a un sens, il est nécessaire d'étudier comment cette tension sémantique peut à la fin arriver à une résolution.

⁸ FABBRI P. (2000).

⁹ BASSO P. ouvrage cité, p. 29.

¹⁰ Voir à ce sujet les articles de Sekula "Red Passenger" (Rouge passager) et "From the panorama to the detail" (Du panorama au détail) in SEKULA, A. ouvrage cité.

¹¹ BHABHA, H. (1994), tr. it. p. 20, tr. de l'italien de M. G. Dondero.

¹² Les seules photographies de paysages portuaires qui ne représentent pas de container sont des lieux désertés et abandonnés, vestiges du passé, réminiscences d'un monde d'autrefois, où il était possible, à la différence d'aujourd'hui, de se dédier à la pêche. Voir à ce propos la photo *Remnants of a Roman Harbor near Minturno, Italy, June, 1992* (Restes d'un port romain près Minturno, Italie, Juin, 1992).

L'ÉPIQUE DU CONTAINER

Fish Story se présente comme une problématisation, à travers la représentation de différents panoramas portuaires contemporains, d'une condition identitaire, et non pas seulement politique. *Fish Story* est une œuvre photographique (et un essai) composée de sept chapitres d'images et de deux articles de l'auteur qui re-parcourent l'histoire et la théorisation de la représentation du travail industriel et post-industriel et de la tradition iconographique du paysage marin. Dans un certain sens, l'objectif des deux essais de l'auteur est de montrer comment *Fish Story* se situe de manière excentrique à l'intérieur de la tradition iconographique occidentale de la représentation du travail et du paysage portuaire¹³.

Les sept chapitres photographiques qui constituent la série sont composés d'images prises entre 1989 et 1994. La première séquence de photos, introductive, s'intitule elle aussi *Fish Story* (1989-1993) comme toute la série et les images qui la constituent ont été faites généralement dans le port de Los Angeles. *Loaves and Fishes* recueille par contre tout au plus des ports de Rotterdam, mais aussi de Gdansk en Pologne et de Barcelone. *Middle Passage* reprend encore Rotterdam, mais présente également des images prises en plein Atlantique. *Seventy in Seven* se déroule en Corée du Sud, à Séoul et à Ulsan et enquête sur la vie des travailleurs de la grande compagnie navale Hyundai. Le cinquième chapitre, *Message in a Bottle*, photographie des paysages portuaires portugais et espagnols comme Puerto Pesquero, tandis que *True Cross* reprend des ports mexicains comme San Juan de Ulua à Vera Cruz, cubains comme Malecon. Le dernier chapitre, *Dictatorship of the Seven Seas* met encore en scène le port de Los Angeles et celui de Hong Kong.

Tous les sept chapitres présentent des photos de containers, bateau cargo en préparation ou prêts pour appareiller, mais aussi des travailleurs anonymes (photos 5) dont on n'aperçoit presque jamais le visage, identifiés seulement à travers les titres des images qui les présentent comme travailleurs des grandes entreprises et des compagnies navales pour lesquelles ils travaillent, Hyundai, Mitsui, Evergreen, American President, etc.

La chose la plus intéressante à remarquer est que les différents lieux représentés, au lieu d'être rendus pertinents par leur potentialité de marquer les différences identitaires d'une zone à une autre de notre planète, sont tellement semblables et indiscernables l'un de l'autre qu'ils suscitent la question d'un processus culturel qui nivelle les paysages du travail et neutralise les différences entre les travailleurs provenant de chaque partie du monde¹⁴. Dans toutes les villes portuaires, de Rotterdam à Séoul, les travailleurs partagent la même condition existentielle : ils accomplissent une "ré dislocation de leur maison et du monde – l'étrangeté au familial – condition de toutes les initiations extraterritoriales et trans-culturelles"¹⁵.

En effets dans les ports du monde entier photographiés par A. Sekula tout a changé par rapport au temps où il était encore possible de distinguer la nationalité d'un bateau, d'un chargement, ou d'une compagnie navale. Comme l'affirme Sekula :

¹³ Quelques images de la série évoquent des configurations représentationnelles qui appartiennent au grand paysage romantique stabilisé au XIX en Allemagne. Toutefois, si dans le cas du paysage sublime, l'homme perçoit dans les éléments naturels une grandeur où il se reconnaît, dans le cas de *Fish Story*, au contraire, la série préfigure plutôt une épique de la machine et du container.

¹⁴ Sur le tissu social construit *ad hoc* pour le monde du travail, voir JUNG E. & HEIDEGGER M. (1998).

¹⁵ BHABHA H. ouvrage cité, tr. it. p. 22, tr. de l'anglais de M. G. Dondero.

Les choses aujourd'hui sont plus confuses. Un enregistrement grésillant de l'hymne national norvégien résonne à tout volume d'un haut-parleur de la Maison du Marin sur la falaise, haute sur le canal. Le bateau container si salué bat drapeau de 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 où des philippins ; le capitaine est le seul qui écoute une mélodie qui lui est familier ¹⁶.

L'écart par rapport à une époque irrémédiablement passée¹⁷ se note sur les images qui représentent les bateaux d'autrefois : les voiliers. Mais les voiliers sont offerts à l'observateur seulement en tant que modèles réduits contenus à l'intérieur des vitrines des musées navals, comme nous le voyons dans la photo 6¹⁸, ou dans la vitrine d'un bijoutier comme dans la photo 7. Même les bateaux à rames (photo 8) sont exposés dans le musée naval de Prins Hendrik à Rotterdam, et les bateaux- passagers (photo 9) – toujours dans le musée de Rotterdam – sont devenus des objets de collection. Au lieu du voilier et du bateau- passagers c'est vraiment le bateau container qui est le protagoniste dans *Fish Story* ; ce n'est pas pour rien que quelques critiques ont suggéré que "Container Story" aurait été un titre plus conforme. Du reste, même l'habitation se confond souvent avec le container, comme le montrent quelques images comme par exemple *Waterfront vendors living in containers* (photo 10), ou comme l'explique le titre d'une photographie *Mike and Mary, an unemployed couple who survive by scavenging and who, from time to time, seek shelter in empty containers* (Mike et Mary, couple de chômeurs qui survit en fouillant dans les détritiques et qui de temps en temps cherche refuge dans des containers vides).

Le container est un lieu de travail mais devient souvent aussi l'habitation et les habitations anonymes se transforment en containers comme nous pouvons le voir sur l'image (photo 11) – construites pour les travailleurs navals de la compagnie Hyundai à Ulsan¹⁹. Dans tous les cas le paysage existentiel de l'homme se confond totalement avec celui du travail, comme le prouve la totale assimilation entre le boîte container, le contenant à travers lequel les marchandises circulent sur les mers et la boîte où l'homme est forcé d'habiter, elle aussi itinérante comme les marchandises dans le cas des photos 12 et 13. Comme les marchandises, le travailleur est également contenu, retenu, capsulé, emballé, confectionné à l'intérieur du container.

Mais il est nécessaire de ne pas nous arrêter au fait que les images montrent presque exclusivement le container plutôt que les poissons : il ne suffit pas d'affirmer comme le font la critique d'art et la sociologie de la globalisation que le titre renvoie à

¹⁶ SEKULA A., ouvrage cité, p. 12, tr. de l'anglais de M. G. Dondero.

¹⁷ Sans doute trouve-t-on dans la série *Fish Story* des images qui gardent en mémoire un passé différent par rapport du mode de vie contemporain : sur les façades des colossales habitations d'Ulsan (Sud de la Corée) des dames qui tissent (le fil et le temps) sont vêtues de vêtements traditionnels : ces figures maintiennent un lien ténu avec la mémoire historique.

¹⁸ Le titre *Model of ironclad turtle ship used by Admiral Yi Sun-Sin to defeat invading Japanese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters* (Modèle d'un bateau blindé utilisé par l'Amiral Yi Sun-Sin pour détruire la flotte japonaise en 1592) reprend le nom d'un héros de la patrie. Ceci contraste de manière décisive avec les images de *Fish Story* dénuées de toute trace d'individualité ou d'un événement patriotique ayant permis la sauvegarde de la tradition culturelle.

¹⁹ L'anonymat des bâtiments "en série", qui évoquent des existences elles aussi sérielles, est également thématiqué dans une photographie, *Unemployment office. Gdansk, Poland, November 1990* (Bureau de placement. Gdansk, Pologne, Novembre 1990) représentant des travailleurs massés devant un bureau de placement polonais. Une autre image représente un type de jeux de loterie qui n'aurait aucun sens à l'intérieur de *Fish Story* si le long titre ne l'éclairait : *Lottery determining equitable distribution of work. La Coordinadora dockers'union dispath hall. Barcelona, Spain, 1990* (Loterie qui détermine la distribution équitable du travail). Il ressort du titre que le hasard domine la vie, les rythmes et les temps du travail.

ce qui dans ces images est “en absence”, l’élément naturel par excellence, substitué à l’époque post-industrielle par l’élément artificiel par excellence : la marchandise. Il faut découvrir une motivation plus profonde de la tension entre le titre et le corpus textuel, sans se limiter à analyser la représentation figurative, mais plutôt la dimension figurale des images. Le figural, comme l’affirme P. Basso, “ne sera pas reconduit par nous à des archétypes de l’imaginaire ni à des significations symboliques”²⁰, ni à des connotations générales qui risqueraient de nous faire perdre de vue le raisonnement des photographies prises en examen. Il ne s’agit pas tant de mettre en relation oppositive le container et le poisson, l’artificiel et le naturel, comme le font les critiques d’art, mais plutôt de concentrer l’attention sur le fait que le container est avant tout quelque chose qui enveloppe et met en boîte, à l’intérieur duquel l’homme contemporain est rigidement contenu, alors que le poisson est lui aussi contenu, mais l’eau de la mer, contrairement au container, est un contenant lié à son contenu à travers une relation organique. Le poisson donc est contenu dans la mer d’une toute autre façon par rapport à la marchandise (et à l’homme) à l’intérieur du container : il est contenu puisque il est lié étroitement et biologiquement à son contenant, en en faisant nécessairement partie.

POISSON HORS DE L’EAU

De la fracture sémantique entre le titre et le corpus émerge la tension entre les deux contenants, le container et le milieu aquatique. Si au lieu de la mer, espace de la pêche, dans nos photos on se trouve face aux maisons et au container, cela signifie que la thématique de notre série concerne la *soustraction à l’environnement naturel*. Si le container, contenant rigide, est hostile à l’homme, et à l’opposé, le contenant aquatique, doux, est ce qui garantit la vie au poisson, nous pouvons affirmer que c’est justement la soustraction au milieu naturel qui rend comparable la condition du travailleur immigré à celle du “poisson hors de l’eau” : tous les deux risquent la mort par suffocation²¹.

La relation organique et salubre 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 de l’esprit²². Le sacré est pour Bateson une “écologie saine”. La soustraction au milieu naturel, pour le “poisson hors de l’eau” et pour le travailleur immigré, se présente comme la violation d’un système écologique, salubre, sacré. Et la maladie, comme l’appelle Bateson, c’est à dire la négation de la relation sacrée, se produit dans notre cas précisément lorsque l’intégration nécessaire entre contenant et contenu n’existe plus. Avec la soustraction au milieu naturel, la relation entre contenant et contenu est endommagée et profanée. Si nous pensons, comme Bataille, 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, le profane, est descriptible en termes de relations manquantes et de séparation. Dans ce sens *Fish Story* se pose comme un diagnostic par images.

Pour résoudre le rébus de notre série photographique il est nécessaire d’assumer un regard anamorphique qui, comme l’affirme Basso, “déflagre plastiquement le

²⁰ BASSO, P. ouvrage cité, p. 30.

²¹ L’isotopie de la limitation, de la contention et de la suffocation trouve sûrement confirmation grâce à d’autres images plus explicites. C’est le cas de *Morning rush hour outside Hyundai shippyard, Ulsan*, qui montre des travailleurs de la compagnie Hyundai sur les passages pour piétons, passages qui marquent un destin anonyme et des vies déjà décidées par des parcours du travail. C’est le cas également des images intitulées *Girl with family car. Insa-dong district, Seoul* (Petite femme avec la voiture de sa famille) où l’enfant joue dans le garage de la maison à Séoul.

²² Voir à ce sujet BATESON G. (1998) et BATESON G. & BATESON M. C. (1989)

paysage figuratif pour le recomposer comme expression de nouveaux contenus (figuraux, justement) qui bien qu'instables, se proposent comme des connecteurs isotopiques privilégiés du texte, puisqu'ils résultent de la perception de structures de relations sémantiques plus profondes²³.

LA RÉ DISLOCATION DE LA MAISON ET DU MONDE

Dans *Fish Story* il existe une unique représentation d'un poisson hors de l'eau, et c'est celle d'une anguille fugitive (photo 14)²⁴ qui tente de rallier les ruisselets d'eau sur le plancher d'un marché au poisson à Pusan, dans le Sud de la Corée. La fuite sans salut de l'anguille est vraiment emblématique de la condition humaine "présentifiée" dans *Fish Story*. Dans cette image l'anguille est un poisson hors de l'eau comme 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 confectionné comme une marchandise : au marché il est prêt pour être exposé, cuisiné, mis en plat, en boîte. L'isotopie de "l'homme à vendre" est confirmée par d'autres images, voir en exemple la photo qui s'appelle *Engine-room wiper's ear protection*²⁵ où un écrit à la première personne "I can not be fired. Slaves are sold" (Je ne peux pas être tué. Les esclaves sont à vendre) rappelle que, pour le travailleur, la mort n'arrivera pas à cause d'un coup de pistolet, mais à cause de la mise en application de lois économiques qui gouvernent le marché.

Le travailleur contemporain, "étranger au familier", est alors le lieu identitaire à l'intérieur duquel on crée une forte tension entre des forces dispersives et un règlement rigide : *Fish Story*, plus encore qu'une tractation sur des lieux et des 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, entre une diffusion mondaine et une contrition existentielle: d'une part la dispersion dans le monde, de l'autre l'emboîtement passionnel²⁶.

L'idée de l'aliénation à soi-même et dans le cas de la dispersion, et dans celui de la contention identitaire, nous renvoie de toute façon à une identité "séparée", non homogène, pas organiquement "liée".

Si le figural dans un certain sens s'appuie sur "une anamorphose discursive" qui lit de façon excentrique mais holistique l'ensemble, la globalité des traits figuratifs qui sont décomposés "en des formants plastiques ré-articulables avec des contenus en mesure de supporter un paysage de valeurs nouvellement homogène", cela est en parfaite consonance avec le concept de syndrome, entendue comme une constellation

²³ BASSO, P., ouvrage cité. Le plus grand danger lié à la réduction du figural à la signification métaphorique - et plus généralement tropique - est de concevoir le figural comme une stratégie éminemment locale : "Il est au contraire le centre des re-motivations des choix expressifs, parce que, en proposant de nouvelles relations sémiotiques, il s'offre comme une possibilité de saturation sémantique des traits de l'expression et du contenu", p. 30.

²⁴ *Fugitive eel, Chagalchi Fish Market, Pusan*, dernière photo du chapitre *Seventy in Seven* entièrement dédié à la Corée du Sud.

²⁵ In SEKULA, A., ouvrage cité, p. 56.

²⁶ La difficulté, voire impossibilité du travailleur immigré à tenir les rênes de sa propre vie et de l'assumer totalement, même à niveau passionnel, est montrée par une autre image emblématique, mise en page à côté de *L'anguille fugitive, Worker installing hand-painted billboard for American movie* (Travailleur en train d'installer un affiche peint pour un film américain). Celle-ci met en scène un aide-maçon qui transporte l'affiche d'un film occidental à Séoul, une affiche que ce travailleur ne parvient pas à voir du point de vue où il se trouve. Le destin du travailleur oriental face aux passions occidentales manifestées par l'affiche est celui d'en être exclus qui ne peut que transporter sans le voir le simulacre passionnel d'autrui : c'est la colonisation américaine de l'imaginaire passionnel de Séoul.

de symptômes qui doivent créer un système pour se rendre lisibles et être diagnostiqués et soignés.

BIBLIOGRAPHIE

- BASSO P., 2003 – *Confini del cinema*, Torino, Lindau.
- BATESON G., 1998 – *Une unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil.
- BATESON G. & BATESON M. C., 1989 – *La peur des anges, vers une épistémologie du sacré*, Paris, Seuil.
- BHABHA H., 1994 – *The location of culture*, London and New York, Routledge,
- FABBRI P., 1998 – *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza,.
- FABBRI P., 2000 – *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- FONTANILLE J., 2004 – *Soma et sema, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GOODMAN N., 1969 – *Languages of Art an approach to a theory of symbols*, London Oxford U. P.
- JUNGER E. & HEIDEGGER M., 1998 – *Oltre la linea*, Milano, Adelphi.
- RASTIER F., 2001 – *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.
- SEKULA A., 2002 – *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag.

PHOTOGRAPHIES







19-70

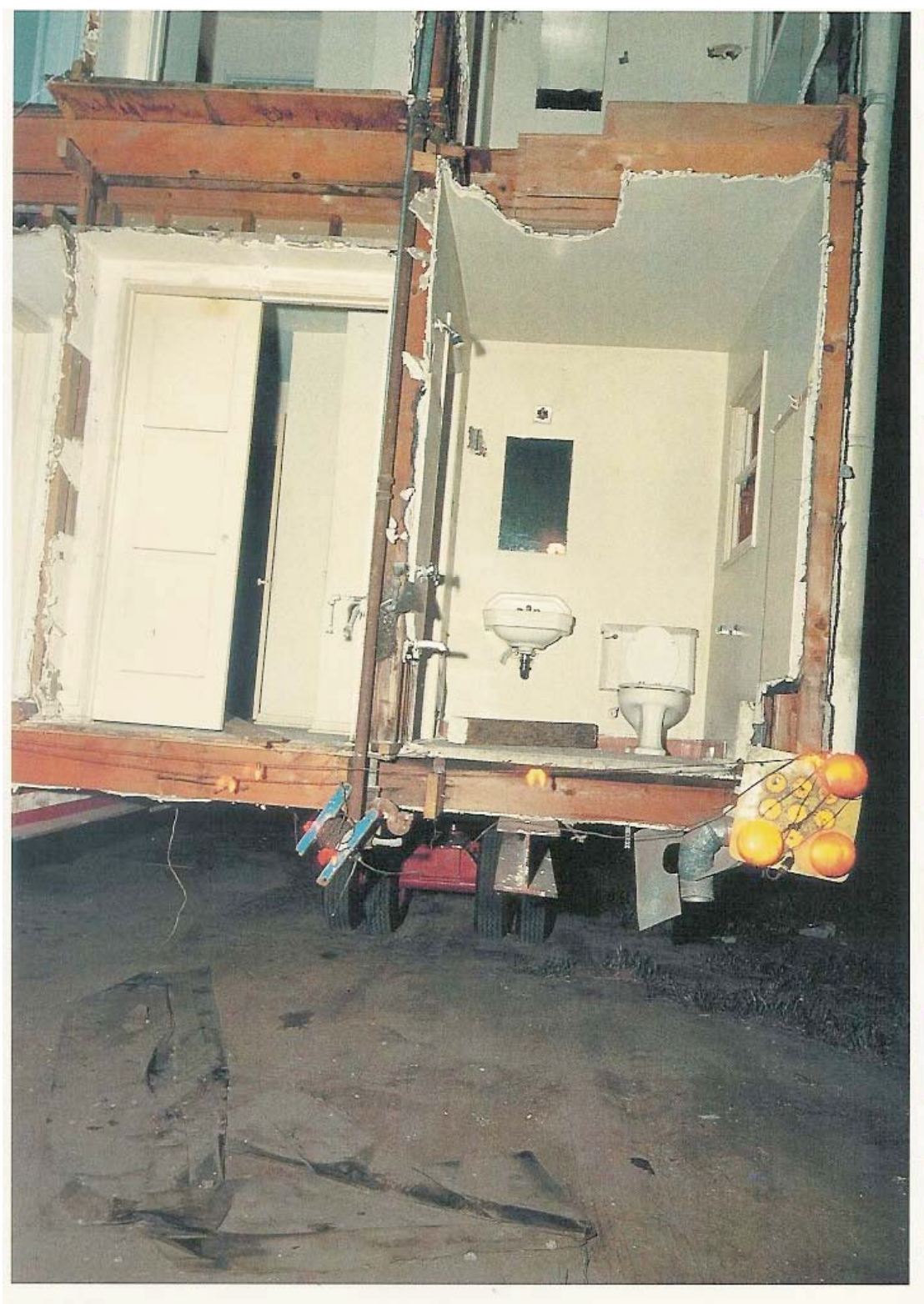


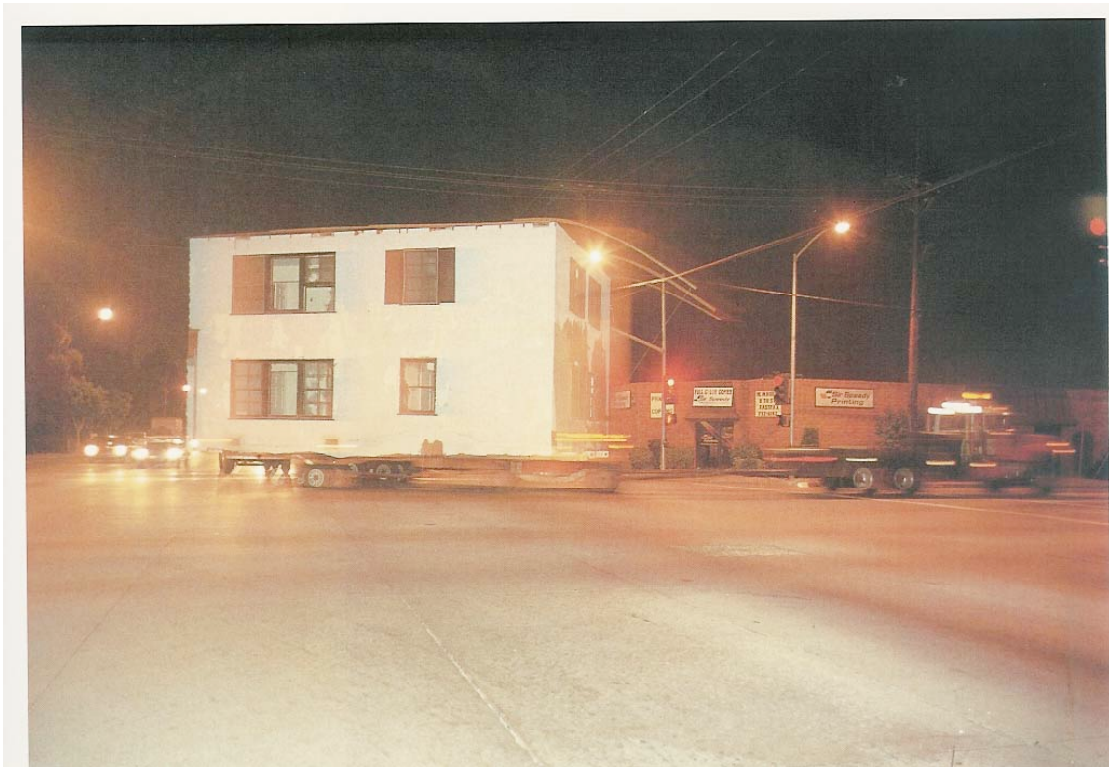












63