

Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation

MARIA GIULIA DONDERO

Cette étude repose sur un ensemble de photographies d'amateurs, prises par des touristes, principalement à Paris. Elle a deux visées principales. Elle vise d'abord à faire le point sur les différentes pratiques de description de la photographie. La photographie y est en effet envisagée à la fois en tant que texte¹ et en tant qu'objet culturel qui transite d'une pratique de réception à une autre. Il s'agit de s'interroger sur ce que peuvent être la description pertinente d'un texte photographique et celle des pratiques de sa réception – lesquelles sont nécessaires précisément pour rendre descriptible le texte lui-même. D'autre part, ce travail vise à montrer comment le texte photographique construit/décrit l'identité d'une ville : ceci, à partir des pratiques corporelles et machiniques du touriste/photographe.

LA PHOTOGRAPHIE : TEXTES, OBJETS, PRATIQUES

Le domaine de la photographie a été analysé par différentes disciplines : sociologie, anthropologie, histoire de l'art, sciences de l'information et de la communication, etc. Il peut donc être considéré comme un lieu de débat et de confrontation entre différents types de description, méthodologies, théories, épistémologies.

Les théories sociologiques, esthétiques ou les approches historico-culturelles, lorsqu'elles se sont intéressées aux questions sémiotiques posées par la photographie, l'ont fait avant tout en terme de définition d'une *spécificité génétique*. Cette approche par la spécificité du langage ou du médium

1. Selon un usage courant en sémiotique, la notion de texte désigne ici l'ensemble des éléments signifiants d'un objet, sans se réduire au cas particulier du texte linguistique.

Les analyses menées sur la photographie ont beaucoup commenté sa qualité d'image enregistrée, ses propriétés d'indice, son lien matériel et technique avec les objets. C'était sans doute nécessaire pour ne pas noyer la photographie dans la catégorie englobante de l'image. Maria Giulia Dondero essaie d'aller plus loin en regardant ce qui rend significative telle ou telle pratique photographique. Si la situation que crée l'enregistrement photographique est au cœur de sa réflexion, elle cherche à décrire l'inventivité particulière que permet le jeu entre objet, texte et pratique, montrant que l'objet photographique engage un geste d'interaction, dessine une posture et décrit un monde. Cette réflexion est ici développée à propos d'une pratique particulière, la photographie touristique, dont l'auteur montre qu'elle permet des modes d'organisation et des propositions de relation profondément différents entre eux, générateurs de figures différentes de l'identité personnelle et de la ville.

est, paradoxalement, une approche *généralisante* et *ontologisante* qui ne prête aucune attention aux textualités et aux pratiques culturelles à travers lesquelles ces textes mêmes sont interprétés et utilisés².

La tradition sémiotique des études peirciennes³, mais celle de Barthes aussi⁴, s'est occupée principalement de la production du signe, étudiant la photographie à partir de sa relation avec le référent. Une telle relation a pu être d'abord pensée en termes de ressemblance iconique, puis elle a été ensuite attribuée, sous l'impulsion de la polémique anti-iconique, à des conventions symboliques, enfin elle a été lue en termes de connexion indicelle. Dans ces développements, la référence à la plus connue des tripartitions peirciennes (icône, indice, symbole) est presque toujours explicite.

Du côté peircien, la photographie a donc été étudiée en tant qu'indice et empreinte d'un fragment du monde, « connexion et division du signe avec son référent », comme l'affirme Dubois dans son *Acte photographique* de 1983. Mais la théorie de l'indicialité se révèle cependant n'être qu'un passe-partout qui généralise et ontologise le discours sur la photographie et qui n'arrive à rendre compte ni des « formes de l'empreinte » – c'est-à-dire des configurations/constrictions textuelles – ni des pratiques en réception. En effet, la théorie de l'indice photographique sert à « expliquer » toutes les images photographiques et, par conséquent, n'en explique aucune, parce que cette théorie n'est pas mise à l'épreuve par les différentes textualités et pratiques d'implémentation⁵. C'est une théorie qui ne se mesure pas à la variété des occurrences concrètes et aux différents statuts qu'elles peuvent occuper, et qui n'est donc pas construite sur des textes attestés, mais sur des textes possibles (*prévisibles*) qui sont, comme l'affirme Rastier⁶ « privés de situation – et donc dépourvus de sens ».

Il faut *dé-généraliser* l'étude, focalisée sur la spécificité photographique, pour approcher la signification de l'utilisation de l'appareil photographique à l'intérieur de pratiques spécifiques et des productions qui leur sont liées – comme nous le verrons dans le cas de la photographie touristique.

La théorie sémiotique greimassienne, de son côté, s'est coupée de la prise en compte de la production du texte photographique, a rejeté la pertinence analytique

2. Cette approche qu'on pourra définir comme « idéologiquement technologique » a le défaut d'étendre les propriétés du dispositif de production, voire le procédé photographique, aux pratiques culturelles, qui s'en trouvent « décidées » de fait en amont par la technique productive. Sur le débat entre déterminisme technique et pratiques culturelles d'interprétation, voir Jeanneret, Y., « Économies de l'écran : discours, pratiques et imaginaires entre visible et invisible », dans *Imaginaire de l'Écran/Screen Imaginary*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 141-162.

3. Voir Dubois, P., *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990 (nouvelle édition) et Krauss, R., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

4. Voir Barthes, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres Complètes*, Le Seuil, 1995, p. 785-892. Sur la théorie de la photographie barthesienne, voir Marrone, G., *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani, 1994, et sur ses relations avec la sémiotique structuraliste greimassienne et celle peircienne, je me permets de renvoyer à Dondero, M. G., « Geografia della ricerca semiotica in fotografia », dans Basso Fossali & Dondero, *Semiotica della fotografia*, Guaraldi, Rimini, 2006.

5. Sur l'implémentation des objets culturels, voir Goodman, N., *Les langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1968.

6. Rastier, F., *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.

de la spécificité médiale, et a pu, de ce fait, affiner les instruments analytiques d'un texte à partir du parcours génératif du contenu et de l'étude de l'énonciation énoncée⁷. L'objectif des analyses textuelles a été de parvenir à une description des parcours sémantiques activés par chaque texte photographique manifesté et de construire par conséquent une *validité intersubjectivement négociable des descriptions*⁸. Tout ceci a servi à s'éloigner de l'impressionnisme interprétatif, du psychologisme, mais a laissé de côté deux axes importants de recherche : la prise en compte des textes en tant qu'objets (donc les technologies auxquels ils sont liés) et les pratiques interprétatives.

Si nous sommes convaincus que ce sont surtout les pratiques discursives qui « déterminent » la signification d'un objet, toutefois nous devons remarquer que rappeler l'importance des pratiques discursives ne doit pas devenir un alibi pour évacuer la médiation technologique des pertinences sémiotiques. La médiation technologique est liée à notre expérience de réception et la mémoire discursive des textes dépend des dispositifs adoptés. Il est nécessaire en somme de rendre compte de l'interface entre *faire machinique en amont* et *praxéologie de l'interprète en aval* pour rendre compte de la *structure de la processualité de la pratique d'un texte*.

S'il a été possible, pour la tradition greimassienne, d'étudier la textualité grâce au fait qu'elle confère une matérialité aux pratiques, il a paru plus difficile d'analyser les pratiques en cours.

D'un côté nous avons donc la sémiotique greimassienne qui étudie les textes à travers un point de vue « surplombant », désincarné ; du côté peircien il existe une opération d'ontologisation de la genèse : dans les deux cas il s'agit d'opérations d'abstraction du sens. À partir de cette perspective, il est possible de formuler une double exigence : d'un côté déblayer le terrain des réductionnismes liés à l'approche théorique exclusivement textualiste, de l'autre aborder les questions théoriques posées par les pratiques photographiques. L'objectif serait donc d'essayer d'approcher les pratiques de réception en tant que résultats de la relation entre morphologies de la textualité, matérialité des objets, et institutionnalisation de l'interprétation et des usages.

LA PHOTOGRAPHIE TOURISTIQUE ENTRE SOUVENIR DE FAMILLE, JOURNAL INTIME ET REPORTAGE

Nous proposons ici de nous interroger sur les formes de description de la ville, surtout de la ville d'art, à partir du regard du touriste et d'analyser comment ce regard et cette saisie de la ville sont textualisés dans la photographie d'amateur. Nous verrons en outre que les photographies retenues dans ce corpus mettent en scène, non seulement des façons différentes de saisir la ville, de la décrire et de la mettre en valeur, mais aussi, parallèlement, différents modes d'inscription du corps du photographe/touriste dans la ville.

La photographie touristique concerne des pratiques et des configurations textuelles qui se situent entre la photo de reportage et celle de famille ; elle documente des lieux, les énumère, comme dans le cas de reportages de voyage et, en même

7. Voir Floch, J.-M., *Les formes de l'empreinte*, Perigueux, Pierre Fanlac, 1986, sur la question de la photographie et, plus généralement, Fabbri, P., *La svolta semiotica*, Bari-Roma, Laterza, 1998.

8. Voir à ce sujet Basso, P., *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003.

temps, elle renvoie à une pratique de témoignage et d'appropriation, comme dans les portraits de famille⁹.

La photographie touristique vit de cette tension entre la mise en scène des affections (c'est un souvenir et, dans certains cas, elle va constituer un journal intime) et la volonté de consigner des expériences exemplaires afin de faire de son propre voyage un parcours *répétable* par d'autres touristes¹⁰. Tendue entre ces deux modèles descriptifs, de la documentation et du témoignage, la photo d'amateur met en scène la rencontre entre le touriste et certaines prises de vue d'espaces urbains plus ou moins « stéréotypés ». Le touriste tente d'embrasser l'extension de la ville d'art, autant dans ses dimensions spatiales que temporelles, à travers ses points d'intensité, voire ses monuments, reconnus institutionnellement comme les lieux majeurs d'*identification* de l'histoire d'une ville, mais aussi à travers ces coins suggestifs qui, à la différence des monuments, apparaissent comme de véritables constructions et *découvertes* de la part de chaque touriste. À ce propos, il est nécessaire de distinguer d'ores et déjà entre les formes de représentation de la ville, surtout de la ville d'art¹¹, et celles des paysages « naturels », ce qui nous amène à prendre en compte les différents degrés de stéréotypie de la prise de vue. La distinction globale entre photographie touristique en ville et photographie touristique de paysage engendrera dans notre travail la distinction entre la photographie de monument d'une part et la photographie de raccourcis et d'angles suggestifs, de l'autre.

En revenant sur la distinction entre photo de famille et reportage, on doit remarquer que souvent la photographie touristique de famille n'a aucune ambition d'exhaustivité, ni aucune prétention artistique, tandis que le reportage de voyage peut viser les deux. Pensons à la photographie à statut artistique des voyages « d'auteurs » étudiée avec finesse par Méaux¹². Un exemple d'exhaustivité est sûrement représenté par l'œuvre de Robert Frank « Les Américains », à classer à mi-chemin entre la photo ethnographique, donc à ambition scientifique, et la photo auctoriale, qui est interprétée depuis longtemps comme œuvre d'art.

La photo touristique qu'on prendra en considération ici est en revanche une photo totalement privée¹³, surtout celle que l'on a décidé de nommer « photo de

9. La photographie dite « de famille » et celle de voyage concernent toutes deux des pratiques de la photo-souvenir, des photos prises pour nous-mêmes et pour nos proches. Chez Schaeffer (Schaeffer, J.-M., *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987), la dénomination de photo-souvenir n'identifie pas une classe d'images, mais un point de vue et une pratique interprétative : la pratique de l'observateur qui, outre le fait d'être spectateur de l'image, est aussi sujet représenté. La même classe de photo, en effet, a pour un étranger un simple statut de témoignage.

10. Bien différentes (et bien plus rares) nous semblent être les photographies de la villégiature dans les stations balnéaires ou de montagne, presque totalement superposables aux photos de famille prises chez soi pendant les festivités.

11. Cette analyse reprend des suggestions déjà contenues dans Dondero, M. G., « Scenari del sé e monumenti in posa nella fotografia turistica », dans *E/C. revue de l'Association Italienne d'Études Sémiotiques en ligne*, 2005.

12. Voir Méaux, D., « Des mots et des images dans la relation de voyage », dans *La photographie au pied de la lettre*, textes réunis par Arrouye, Aix en Provence, PUP, 2005, p. 349-360.

13. Le choix du corpus a été plutôt difficile parce que les photos touristiques sont possédées, montrées et conservées par ceux qui les ont prises ou par ceux qu'y sont directement représentés. Il a été possible

monument » ; mais elle manifeste, comme limite envisageable, une photo intimiste qui se rapproche d'une part de la photo de famille et de l'autre du voyage auctorial, créateur.

Si la dénomination de photo touristique peut nous servir comme mot-valise, il est nécessaire de tenter de différencier les types de relation qui s'établissent à chaque fois entre les pratiques de production/réception et les textualités.

PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA POSE DANS LA PHOTO TOURISTIQUE DANS LA VILLE D'ART

Les premiers textes photographiques que je vais prendre en considération concernent des voyages à Paris et mettent en scène les relations entre le corps des sujets représentés et les espaces urbains (cf. photographie n° 1).



Cette photographie prise devant l'Arc de la Défense met en scène non seulement le monument et le sujet photographié, mais aussi la prise de position du photographe et les contraintes spatiales de la prise de vue. Cette

→ de ne pas recourir à l'album de famille grâce aux journaux de voyages publiés sur des sites touristiques comme <www.viaggi.etz.it> (je remercie Giorgio Montersino de m'avoir fourni des originaux). L'efficacité d'une photographie, sa relation avec la corporéité des récepteurs et avec les pratiques qu'y sont liées se trouvent complètement transformés si elle est transférée du support papier au support électronique. Mais il n'est pas possible en cette occasion de prendre en considération cet aspect de l'objet-photo, et les différents types de relations interprétatives qui engendrent la même photo sur l'album de famille et affichée sur Internet. J'ai choisi par contre de me consacrer surtout aux pratiques productives et à l'inscription du corps du photographe à l'intérieur de la ville (et à l'intérieur du texte photographique même).

indexation est proposée par le texte même : cette photo montre à l'œuvre un dispositif synchrétique formé par l'appareil photo, le photographe et le sujet à photographier. L'étude de l'ajustement entre corps et architecture doit tenir compte de la pratique de la mise en pose, c'est-à-dire de la prise de position d'un sujet dans un espace phénoménologique, et tenir compte de la manière dont ce même sujet pré-figure et projette cet espace vécu dans l'image future. Il s'agit donc de la *conversion* d'un espace d'expérience en un espace stratégique d'énonciation du soi : d'un *soi-idem*, si l'on tente de construire l'image du soi idéal, et/ou d'un *soi-ipse* si, au contraire, on vise à une image épisodique (cas de la grimace, du clin d'œil, etc.)¹⁴.

Dans ce genre de pratique photographique, trois points de vue s'entrecroisent :

- 1) Le point de vue du sujet à photographier sur l'espace urbain autour de lui, c'est-à-dire la scène qu'il « choisit » et construit comme théâtre de son portrait,
- 2) Le point de vue que porte le sujet à photographier sur soi-même et sur son propre corps, qui est un point de vue doublé : point de vue phénoménologique, mais aussi préfigurateur d'une future composition textuelle. En effet, le stéréotype représentatif des autres images vues ou prises agit fortement sur la pose du sujet qui va être photographié. Les clichés représentationnels exercent sur nous un « pouvoir stéréotypé » lorsque nous nous plaçons dans la position de sujets à photographier : comme l'affirme Barthes, dès que nous nous sentons regardés par l'objectif, nous nous *métamorphosons à l'avance en image*. La pré-visualisation possède une efficacité sur notre propre corps qui dérive de la construction stéréotypée du corps dans des images précédemment observées. Dans ce cas, c'est la réalité phénoménologique qui « s'adapte » aux conventions établies par les images et à l'efficacité du simulacre.
- 3) Le point de vue du photographe qui cherche une stratégie d'ajustement entre soi et le monde autour de lui ; en effet, pour cadrer un fragment de monde il est nécessaire avant tout de se sentir pris *dans le monde*. Ce sont des composants sensoriels non visuels, mais polysensoriels, qui mobilisent l'intention de photographier un événement.

Il faut donc prendre en considération les ajustements intermodaux entre l'extension de l'espace à représenter (les parcours préfigurés et entravés par ce dernier, les points destinés au regard et à l'encadrement), la position du sujet et la position choisie par le photographe. Le sujet à photographier subit aussi les stratégies du photographe : selon qu'il se place loin ou près, le photographe modalise la compétence du sujet à photographier (de la superposition du visage au monument, jusqu'à la construction d'un « devenir latéral ou imperceptible » du sujet à photographier).

Il existe donc différentes stratégies de pré-visualisation et de contre-pré-visualisation de l'image : celle du sujet devant l'objectif qui, se mettant en pose, préfigure un certain type de relation entre corps propre et architecture et celui du photographe, chargé de valoriser cette relation à partir de sa propre visualisation à travers le dispositif et à travers l'ajustement de son propre corps. L'attitude du

14. La distinction, empruntée à Ricoeur, concerne, pour simplifier, le fait que la personnalité peut se reconnaître comme cohérente, d'un côté, comme singulière, de l'autre (note des éditeurs).

photographe et des sujets à photographier est métareprésentative : le photographe se déplace et prend une photo à partir de la position du sujet en pose, c'est-à-dire qu'il doit répondre à la préfiguration d'image que celui qui se met en pose lui suggère de réaliser ; en même temps, le photographe doit pouvoir modifier cette pose par rapport à l'ensemble monumental sélectionné pour la photographie, jusqu'à suggérer à l'autre un déplacement. Les pratiques de production de ce type de photographie impliquent donc des ajustements graduels entre positionnements corporels du photographe et du sujet à photographier à la recherche de la composition équilibrée, qui en résulte, comme « configuration moyenne » par rapport à la préfiguration du sujet devant l'objectif et à celle du photographe. Nous ne pouvons pas oublier que l'adaptation sensori-motrice du corps du photographe au monde ne dérive pas seulement du regard à travers le viseur, mais d'un espace ambiant qui l'entoure à 360°. Chacun de ses mouvements sélectionne non seulement une « vision » de la ville, mais une épaisseur et une profondeur polysensorielle de celle-ci.

Dans la technique de l'auto-déclencheur (cf. photographie n° 2), les positions actuelles du sujet photographiable et du photographe coïncident dans le même acteur : les mouvements des sujets photographiables et du photographe dépendent les uns des autres encore plus fortement que dans les cas envisagés ci-dessus.



Dans l'intervalle de temps qu'il faut entre l'encadrement de la part du moi-photographe et le moi visé par l'objectif, il advient un échange de rôles, qui renvoie à une sensori-motricité qui reste inscrite dans le texte photographique.

La ville comme surface d'inscription

Dans la photographie du monument, le sujet se met souvent en pose avec le monument derrière lui et se met en place pour une photo qui témoigne d'une double frontalité en tension : celle du soi et celle du monument, tous deux tendus vers le fait d'offrir le visage et la façade idéaux. Toutes ces photos du sujet devant un monument montrent que c'est la vision frontale qui domine : il s'agit surtout d'une frontalité redoublée.

Ce type de photographie touristique utilise des paramètres de jugement différents de ceux des autres pratiques photographiques : une photographie touristique est considérée comme une photo réussie si la personne photographiée n'est occupée par aucune action quotidienne qui concerne la vie de la ville : les touristes nous regardent souvent et les habitants, lorsqu'ils se trouvent par hasard sur les photos des touristes, sont toujours de profil, occupés dans les activités quotidiennes¹⁵. Si le touriste est toujours bien cadré, bien visible, reconnaissable – autrement c'est une photo ratée – au contraire, l'habitant de la ville, pris par hasard dans la photo touristique, est souvent de profil ou rendu un peu flou¹⁶. Cette photo touristique « monumentale » est produite et vécue en tant que *signature* du sujet dans un espace culturel hétéronome et elle est pratiquée comme témoignage de la présence du sujet dans un certain lieu culte, en tant qu'attestation et valorisation du contexte et de la présence du sujet dans ce même contexte. Le sujet à photographier se dispose à être reconnu : la signature touristique est toujours une certification d'avoir été dans un certain lieu ; c'est-à-dire qu'elle est conçue comme la preuve testimoniale d'une présence qui est auto-représentation de soi à l'intérieur d'un lieu culte.

L'image touristique de face témoigne de notre empreinte sur le monde : le touriste, pour se construire un *chez lui* dans la ville d'art doit s'y photographier à l'intérieur, doit y être inscrit, contenu et entouré par des limites. Les limites du texte photographique lui permettent de s'approprier de ce que ces limites contiennent.

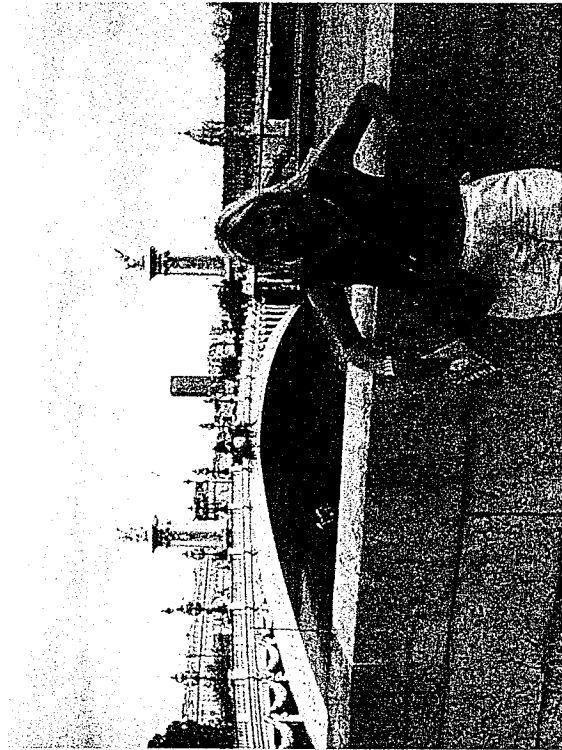
Entre la photographie en ville et la photographie de paysage : la photo de raccourcis

Cette photographie prise sur la rive de la Seine devant le pont Alexandre III (cf. photographie n° 3), très différente de celles considérées jusqu'à présent, combine deux formes de vie : l'une, singularisante, typique du portrait en ville, et l'autre, globalisante et cumulative, propre à la photographie de paysage, ouverte en rayons vers l'horizon. Il faut donc se demander si témoigner sa propre présence en ville, surtout dans une ville d'art, est la même chose que le faire à l'intérieur d'un paysage naturel exotique, ou de toute façon, fortement étrange.

La photo touristique de paysage, autant lorsqu'elle met en scène des sujets, que lorsqu'elle met uniquement en scène des configurations spatiales, vise à représenter la suggestion de lieux encore à explorer, et même à découvrir, plus

15. Cette prédominance de la frontalité dans la photo touristique est aussi liée à sa pratique de réception et à l'objet-support auquel elle est destinée : l'album de famille. Lorsqu'on feuillette l'album, on veut bien voir le visage du sujet photographié, en pose, au centre de la photo.

16. On doit se rappeler par contre que, dans le cas de la photo artistique, le flou est jugé autrement que dans la photo touristique, c'est-à-dire pas comme une photo ratée, mais historiquement comme une expérimentation métalinguistique.

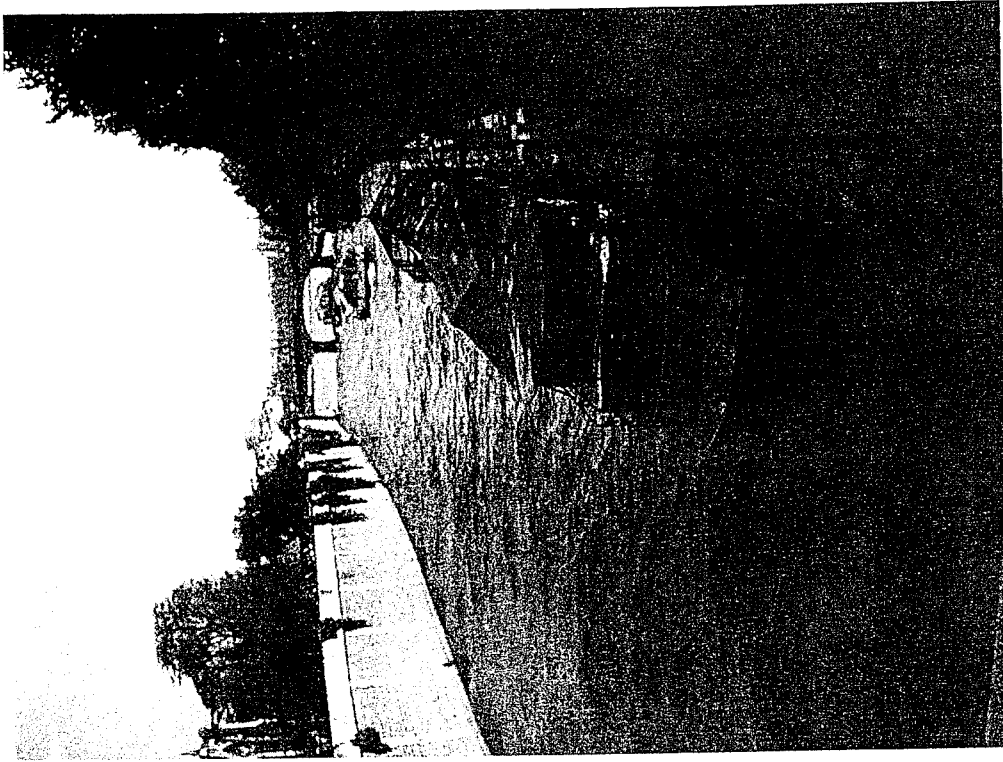


que la certification de la présence dans un lieu institutionnalisé comme celui du monument. La photo de paysage vise donc à la suggestion et non pas à la certification, à la confrontation du sujet avec la nature locale, avec les dangers, avec les alentours étrangers comme dans le cas du désert de l'Arizona (cf. photographie n° 4), alors que la photo en ville prévoit que cette dernière soit reconnaissable, dans un certain sens *muséifiée* : dans la photographie d'amateur en ville, la ville est donnée comme *exemplificatrice d'elle-même*. Le monument doit se montrer de face, se présenter à l'interlocuteur de la photo frontalement, comme le fait le sujet photographié, alors que souvent le paysage n'a pas de façades idéales à proposer, toutes les vues étant à découvrir à chaque fois, à chaque déclin. La photographie de paysage vise à la capture de ce qui n'a pas encore été visité : dans un certain sens, c'est la chasse au *non encore vu*, au non reconnu et au non-reconnaissable : c'est une recherche paradoxale parce qu'elle vise le lieu anonyme, non encore fabriqué, pour le personnaliser, y inscrire en premier sa signature.

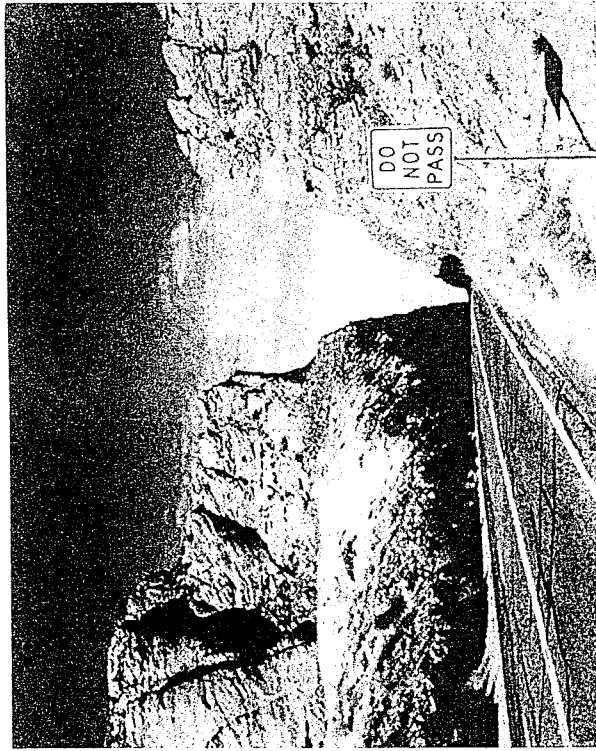
Le caractère reconnaissable du monument s'oppose bien souvent nettement à l'anonymat du paysage « naturel », même si, par ailleurs, il existe beaucoup de paysages déjà muséifiés, comme par exemple ceux du Grand Canyon : des paysages conditionnés à partir d'une certaine vue, rendus inertes, « déjà-vus », c'est-à-dire transformés eux aussi en monuments.

Dans les photographies de paysage où aucun sujet humain n'est pris, le photographe-touriste peut prendre possession d'un lieu à travers une empreinte de soi qui n'est pas celle de sa personne photographiée, mais qui est une empreinte corporelle *diffusée* dans l'image à travers la prise de position par rapport à un alentours à 360°. Le photographe se rend reconnaissable à soi-même et aux futurs

décrire pour la première fois », on vise à repérer l'inédit, pour mettre en scène le touriste comme quelqu'un qui fait apparaître des points de vue cachés, méconnus (cf. photographie n° 5).



La découverte du lieu demi-caché, même à l'intérieur d'un réseau urbain fait de monuments et de points focaux prédéfinis, advient souvent à travers une prise photographique oblique, un regard de travers, en enfilade où la ville n'est pas en pose, n'a pas encore eu le temps de se mettre en pose, et même le regard qu'on lui accorde peut la surprendre.



observateurs des images à travers l'empreinte de soi laissée dans la configuration entière d'une photographie, trace diffusée de son identité dans les zones et dans les gradients de lumière/ombre de l'image. L'empreinte identitaire sur le paysage naturel est obtenue à travers un « style » énonciatif propre à chaque corps photographiant. Bien plus qu'un « ça a été » de l'objet monumental, la photographie de paysage atteste un « ça a été vécu » par le photographe/touriste. Si le paysage s'expose au regard du photographe, le photographe s'expose lui-même à travers sa façon de prendre ce paysage.

Dans un certain sens, dans la photo en ville, le sujet photographié acquiert une identité grâce au monument, alors que dans le cas du paysage, c'est le paysage même qui est valorisé par le regard du photographe, et en même temps révèle l'identité affective du photographe : la photo de paysage est une photo intimiste, au contraire de l'urbaine qui « institutionnalise » le sujet photographié au moyen de l'histoire mémorable du monument.

Dans la photographie en ville le soi construit un circuit d'auto-représentation : même le monument doit correspondre à lui-même ; c'est pour cela qu'il doit être saisi par un œil qui en puisse certifier l'exemplarité, la stéréotypie. Devant une pose mémorable du sujet, le monument doit se rappeler sa pose typique, se réduisant ainsi à une sorte de prothèse compétentielle du sujet : la photo de monument est tout d'abord un monument *au soi* plutôt qu'à n'importe quel monument *en soi*.

Entre la configuration de la photographie en ville, monumentale, et celle de paysage, il existe la photographie urbaine de « raccourcis ». Dans ce dernier type de photographie, comme il arrive pour la photo de paysages « à conquérir et

La photographie panoramique et le journal intime de voyage

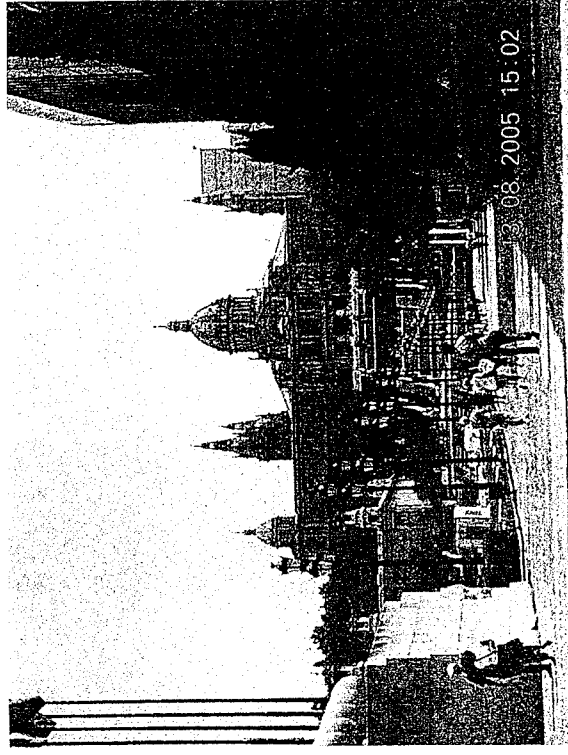
Au pôle opposé de la photo de raccourci, fortement et intensivement assumée, même si elle est souvent désertée par le sujet humain, se situe la photo panoramique en ville (cf. photographie n° 6), construite surtout à travers des points de vue d'en haut.



Ce type de production photographique se présente comme une certification de la ville et de son paysage, mais cette fois de l'extérieur, comme si était mise scène une vie désimpliquée, lointaine et abstraite du lieu choisi pour le déclin. C'est une ville débrayée et projetée : le sujet énonciatif vise à s'en absenter, comme cela arrive dans les cartes postales. La photographie panoramique ne se distingue pas d'une carte postale, produite par le désir et l'obsession de la photo idéale, où ne doivent être présents ni facteurs de dérangement, ni personnes parmi les statues ou sur les monuments. Aucun accident ne doit rompre les équilibres plastiques et figuratifs des œuvres d'art. Cette pratique énonciative des photos témoigne de la compétence du sujet au-delà du hasard d'être là juste à ce moment précis.

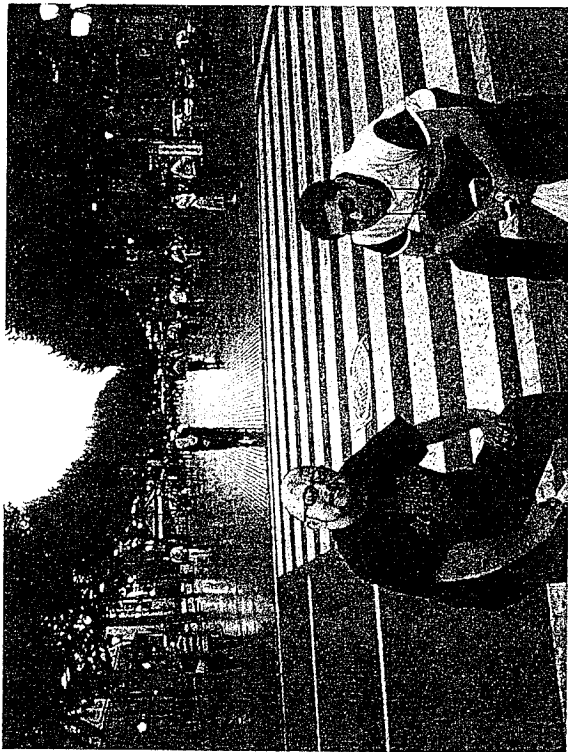
Tout à fait différente de la photographie-carte postale, il y a la photographie « de journal intime » sur laquelle se trouvent différents types d'indexation, comme par exemple la date et l'heure, qui sont une autre façon de se mettre en pose et de se mettre face à l'observateur de la photo. Dans les images suivantes, prises à Barcelone (cf. photographies n° 7 et 8), il n'y a pas de pose du corps du touriste : ce sont la date et l'heure qui s'y substituent, qui impriment une présence et qui témoignent non pas tant des lieux, mais plutôt du voyage, du chaos du voyage, et

surtout de la valeur syntagmatique des lieux visités, peut-être à distance temporelle rapprochée. Ces deux photographies gardent mémoire des localités et des photos passées et dans un certain sens annoncent déjà les prochaines.



Dans ce type de photographie quelqu'un entre toujours dans le champ visuel de l'appareil et rend asymétrique le champ même. La photographie de journal intime est désordonnée, spontanée et fortuite : elle appuie la bio-photographie de voyage et le hasard des événements.

De plus, la photo de journal intime certifie la fatigue du voyage ou témoigne de la fatigue pour atteindre un certain lieu (cf. photographie n° 9). Représenter la fatigue vise à donner à la photo une patine de vécu qui serait impensable dans la photo-carte postale et que celle de monument ne modulerait pas en faveur du voyage, mais en faveur de la mise en scène monumentale du soi du touriste.



La photo de journal intime met en scène le *soi-ipse*, la syntagmatique identitaire, la succession des *sois-ipse* à l'intérieur de la narration du voyage, alors que celle du monument met en scène un catalogue d'identités *idem*, qui se superposent l'une sur l'autre. La photo de journal intime construit la privatisation d'un sous-espace urbain et insiste sur le hasard et l'unicité de la conjoncture, qui se place en opposition avec la photographie de monument où la pose construit un *modèle* de quelqu'un ou de quelque chose (c'est-à-dire un *idéal-type*). Si la photographie de monument *confirme* ce que nous savons sur la ville que nous visitons, et calque des savoirs partagés, la photo de journal intime *crée* la ville pendant qu'elle la parcourt, et forme un « ensemble signifiant » susceptible de faire naître de nouvelles valeurs, qui ne sont pas tant des valeurs « déjà données » de la ville que celles du voyage même. Le journal intime de voyage construit une autre ville par rapport à la ville « monumentale » et à celle de la carte postale car il met en scène une ville qui *se fait* et *se défait* à travers des accidents, des occasions et des

aventures, étapes de voyage qui ne se réduisent pas à un plan de la valeur décidée a priori. La géographie de la ville dessinée par la photographie de journal intime ne calque pas des « rendez-vous fixes » avec les lieux de la valorisation collective, mais devient l'occasion d'une représentation itinérante de rencontres tout le long du voyage. Dans certains cas la ville d'art devient presque difficile à reconnaître. Comme le fait aussi la photographie de raccourcis, elle met en scène une ville méconnaissable, mais au contraire de cette dernière, la photo de journal intime la constitue en tant que « ville habitable ». Si dans la photographie de monument le corps s'inscrit sur la surface de la ville pour s'approprier de la stratification des temps historiques de façon ponctuelle, c'est dans la photo-raccourcis et de journal intime que, paradoxalement, la ville est « creusée », autant à un niveau temporel que spatial : il s'agit d'espaces non stéréotypés et de temps non récuratifs, reliés à un je-ici-maintenant du voyage.

LES DIFFÉRENTES CONFIGURATIONS CORPORELLES DANS LA PHOTOGRAPHIE TOURISTIQUE

La photo de monument enregistre la présence du touriste dans différents endroits, sans que rien ne reste de son chemin, de son parcours dans la ville : le plan de ce touriste est une collection de points focaux, déliés entre eux ; la photographie de monument met en scène un corps-point. Au contraire, la photo de journal intime configure un corps-mouvement, un corps « explorateur » qui se plonge dans le monde alors qu'il s'« ouvre » à lui : c'est un corps *hétérogène* qui rencontre des obstacles et qui « résiste » par rapport aux lieux traversés. La photo de journal intime met en scène les parcours non programmés, les efforts, la fatigue, l'empreinte du sujet sur l'espace traversé. Le corps-mouvement de la photo de journal intime est caractérisé par son ouverture au parcours, par la *disponibilité sensorielle du photographe*. La photo de journal intime implique un corps qui devient une vraie *machine d'enregistrement polysensoriel*, et qui présente une prise synesthésique de l'espace. Si la vision de la ville monumentale est modalisée selon le *devoir être*, celle de journal intime l'est selon le *pouvoir être*, où domine la forme de vie de l'occasion, de la contingence, de l'aventure, qui marque l'authenticité du parcours et l'authenticité de la ville. Dans la photo de journal intime les rencontres avec les monuments et les personnes sont contingentes, faiblement ou en aucun cas programmées ou organisées, alors que dans la photographie de monument il n'y a pas de rencontre, mais uniquement une « confrontation de façades ».

De manière différente, la photographie-carte postale implique un corps-regard, un corps qui ne pose pas de fortes restrictions dans une ville qui n'oppose pas de résistance. Différemment, la photo de raccourcis semble lacérer la façade des monuments et, dépassant les obstacles des différentes perspectives encaissées, semble trouver des interstices, des cavités, un espace vraiment « intérieur » à la ville, théâtre d'une vie possible. La photo de raccourcis met en scène un corps-interstice, un corps qui « dépayse » la ville, alors que la photo de paysage « naturel » construit un corps-enveloppe, diffus à 360° qui, différemment du corps-regard de la photo d'en haut, est un corps « tout-percevant ».

La photo de monument met en scène un point de vue « électif », elle va à la recherche du « meilleur exemplaire » ; la photo de journal intime, au contraire, va à la recherche du détail. La photographie de monument vise à l'élection d'une représentativité, celle de journal intime vise à la spécificité de la singularité du lieu : ici, tout peut devenir significatif. Le corps-mouvement de la photo de journal intime « signe » les sous-espaces urbains de façon singulière et imprime le corps de la ville, alors que dans la photo de monument l'« inscription » du corps sur l'enveloppe de la ville est sans profondeur : le monument est un point focalisé, prévu et préfixé, un lieu déjà destiné au touriste. Les signatures du touriste sur la ville sont différentes dans les deux cas : dans la photo de monument le touriste trace une signature bien lisible, une signature qui se superpose et se substitue à celles des autres touristes. En revanche, la signature du touriste dans la photo de journal intime est plutôt une signature-sigle, pas nécessairement lisible : il suffit simplement qu'elle indique une individualité, une sensori-motricité et un geste.

Si chaque type de configuration textuelle met en présence et en cause des types de corps différents du photographe/touriste, il préfigure aussi différents types d'appréhension de la ville et de manières de la rendre signifiante aux yeux de qui observera les photos.

La ville monumentale est faite de focalisations de points de vue dissocés les uns des autres, alors que la ville-carte postale est construite sur des appréhensions globales et débrayées. La ville de la photographie de journal intime est une ville-parcours, faite d'obstacles, de frontières, de résistances : elle est imparfaite, fortuite et occasionnelle et arrive même à se constituer en « ville-paysage habitable », au contraire de la ville « uniquement visitable » du touriste. La ville de la photographie de raccourcis est une ville entrevue, dénichée et puis trouvée. Comme nous l'avons vu, il n'est pas du tout évident que la photographie qui représente le touriste soit une photo à plus forte « assumption » : c'est plutôt le contraire. Lorsque le corps du touriste disparaît de la cible du viseur, sa vie à l'intérieur de la ville apparaît, comme cela arrive avec la photo de journal intime ou avec la photo de raccourcis. Le touriste qui se met en pose, en exposition, se fait déjà image, cesse de sentir, se fait déjà papier, comme l'objet-photographie ou comme la pierre du monument.

POUR CONCLURE

Le voyageur s'approprie l'identité phénoménologique et culturelle de la ville de différentes façons, comme nous avons tenté de le démontrer, mais surtout il s'en approprie de façon très différente de celle de l'habitant. Nous sommes d'accord avec Barthes, lorsque, dans la *Chambre claire*, il affirme que *l'on n'a pas envie de vivre là, dans la photo touristique*.

Le visitable et l'habitable sont deux configurations passionnelles de la photographie de lieu. Cette opposition nous renvoie à celle entre existence et expérience formulée par Fontanille¹⁷, pour distinguer deux types d'appréhension

17. Fontanille, J., « Paesaggio, esperienza ed esistenza », in *Semiotiche*, Torino, Ananke, n° 1, 2003, p. 73-100.

d'une ambiance et deux temporalités différentes. Le régime de l'existence renvoie à une intersection de temps différents, à la persistance du lieu, à sa durée indéfiniment de nous. Dans le cas du tourisme urbain, ce régime est lié à une photographie où le monument est vu en tant que théâtre d'événements historiques, culturels, etc. ; alors que le régime de l'expérience renvoie à la photo qui saisit le hasard de l'heure, du climat, la contingence du temps, en somme le localisme de toute expérience personnelle de voyage. La photo de journal intime saisit en effet l'unicité de l'instant, de l'« ici et maintenant », l'instant embravé et « arrêté » de l'expérience unique qui se rapporte à la persistance d'un temps lointain (celui de l'existence qui réunit la stratification des temps « monumentaux »). La photographie de monument est dans ce sens une rencontre entre la photographie-carte postale et la photo de journal intime, vu qu'il existe en elle un gradient d'autographe et donc d'appropriation expérimentale à l'intérieur d'un lieu comme le monument, fait d'empreintes et de patine de temps passés.

J'espère enfin avoir mis en évidence le fait que la photographie peut être décrite à travers des approches différenciées : celle de l'analyse textuelle, mais aussi celle qui considère la photo en tant qu'objet de sens qui dépend de ses pratiques productives et interprétatives en relation avec notre corporéité. J'espère avoir souligné ainsi que la photographie touristique ne met pas seulement en scène différentes appréhensions de la ville, mais aussi différentes inscriptions corporelles et sensorielles sur elle et différentes pratiques de voyage qu'y sont liées.

MARIA GIULIA DONDERO