

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 18 numéro 3
automne 1990

la reproduction photographique comme signe



Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Marie Carani

COLLABORATEURS Olivier Asselin Marie Carani Collectif Gresac Michel Constantin André Roy
ARTICLES DIVERS Jean-Claude Giroud Charles Perraton Jacques Pierre ICONOGRAPHIE Alain Laframboise

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE

Assistante à l'administration : Hélène ROY

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Responsable du présent numéro : Marie CARANI

Page couverture : Alain LAFRAMBOISE, «VEDUTA N° 7», 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Louise MILOT, Université Laval
Hélène ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université Queen's

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHESS)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Têluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario est, Montréal, Québec, H2L 1P1, (514)525-2513

PROTÉE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109 rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL
Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Mode de PAIEMENT :
Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Marie Carani

LA REPRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE COMME SIGNE

<i>Venise dé/masquée dans le tourbillon du post-moderne</i>	4
<i>Présentation du dossier / Marie Carani</i>	5
La photographie, l'extase et la compassion : <i>la Chambre claire de Roland Barthes / Olivier Asselin</i>	9
Du dire au faire. <i>Jauran, premier photographe formaliste / Marie Carani</i>	19
De l'image post-moderne / André Roy	29
L'objet, la sémiotique et la photographie / Michel Costantini	41
Lire la reproduction photographique comme image : <i>de quelques parcours sémiotiques revus et commentés / Collectif Gresac</i>	49
Sémiotique de la photographie post-moderne. <i>Pour une prospective de la discipline / Marie Carani</i>	59

ARTICLES DIVERS

Les stratégies à l'oeuvre <i>dans la production et la réception des énonciations spatiales / Charles Perraton</i>	73
Sortie et traversée. <i>Figures et organisation de l'espace dans le livre de l'Exode / Jean-Claude Giroud</i>	80
La spatialité <i>dans l'Épître aux Colossiens / Jacques Pierre</i>	84

COMPTES RENDUS

<i>Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité de Betty Bednarski / Jean-Guy Hudon</i>	90
<i>L'Art conceptuel, une perspective (catalogue d'exposition) / Claude M. Gagnon</i>	92



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N° 1, 1989,
photographie couleur, 102,5 x 135cm
(reprise en 4^e de couverture).

Alain Laframboise est artiste, critique et professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'Université de Montréal. Spécialiste de l'art italien de la Renaissance et du maniérisme, il s'intéresse à la fois comme théoricien et critique-artiste aux enjeux de l'art actuel. Il a participé à plusieurs expositions. Il a exposé récemment des photographies et des photos-installations chez Dazibao.

VENISE DÉ/MASQUÉE DANS LE TOURBILLON DU POST-MODERNE

Une photographie est toujours invisible : ce n'est pas elle que nous voyons
Roland Barthes

Réfléchir sur les apparences d'un passé et d'un présent comme ceux de Venise, c'est s'attarder — vu d'aujourd'hui — sur l'éphémérité, sur la nature fragmentaire, plus ou moins insolite, de cette coupe d'espace-temps. L'analogon, l'authentique reproduction photographique, n'est pas le but poursuivi par Alain Laframboise dans ses Palazzi et ses Vedute (1989). La transformation d'une réalité codée, hyper-codée, en une autre par l'effet simulacré de l'image photographiée veut plutôt rendre compte de la précarité actuelle du sens, d'une errance et d'une mouvance de la représentation. Au fil des images, malgré l'attache géographique, le photographe réussit à s'affranchir du référent, ou de sa récupération. Ici, des scénographies qui attestent l'existence d'un lieu concret, intime, deviennent une imagerie empruntée à l'histoire, qui est suffisante pour montrer, mais dont le message aux fonctions non imitatives pervertit la démonstration, et est (ou nous semble) modifiable à l'infini.

Soigneusement encadrées par l'appareil photo même, ou par un artifice d'installation du constructeur qui mime la mise en boîte — mettant en abîme la fiction même de l'image (re)produite —, les images réalisées se situent ailleurs, dans une distance critique, qui n'est pas un simple rejet, mais un déplacement. Celui-ci concerne ce lointain, physiquement, qui reste néanmoins proche par l'émotion mnésique, durable, ainsi que l'étincelle que supporte cette identité particulière qui est donnée à voir. En résulte une mutation profonde qui permet de voyager par la subtilité du dépaysement, par ses résonances encouragées, comme moyens d'un art photographique du trompe-l'œil, du trompe-sens.

On perçoit confusément que pour Laframboise, le document Venise, comme réservoir collectif d'émotions, est exposable, mais suspect; il faut en contourner les limites par une expérience seconde du monde, par un méta-langage poétique revendiqué comme mode de signification. «Extase photographique qui fait revenir à la conscience amoureuse le Temps» (R. Barthes). Venise ainsi débusquée. Là, tout se joue autour d'une telle idée de détournement provoquée par le «ça a été» de ce que les photos montrent, et traitée par deux figures de rhétorique essentielles, la métaphore et la métonymie, maintenant débordées cependant par un plus : l'hypo-icône imagique, soit l'assertion d'un innommable, cette «saveur particulière» dont parlait Peirce à propos de l'art, qui change sans cesse parce qu'il est ouvert, qui atteste de la présence cachée du Temps comme décalage et de son prolongement. Ce transfert, cette translation manifeste un désir de (re)voir, qui s'inscrit dans un registre temporel, dans la durée.

Le spectateur post-moderne participe de cette mise en scène, de cette mise en image; il pénètre dans le lieu transfiguré avec le souvenir qu'il garde du site. Appropriation, réappropriation assistent cette recréation trafiquée d'une figure urbaine, emblématique, toujours excessive, mi-tragique, mi-artificielle, à contempler et à découvrir continuellement. D'une oeuvre à l'autre, la tentation quelque peu parasitaire, et très connue, d'enrober Venise d'un excès de romantisme impressionniste et d'émerveillement, comme de l'illustration carte-postale, cède la place au nomadisme du voyageur, à un certain plaisir clandestin et indiscret du désaisissement, de la dissolution.

De chaque côté du miroir, Laframboise nous fait découvrir des moments saisis, recueillis en passant, ce qui est une autre façon de fabriquer fictivement des images qui ne veulent pas «documenter» Venise, mais qui sont prétextes à démont(r)er l'illusionnisme de la représentation qui empêche de voir. Au même titre que Walter Benjamin aura flâné dans Berlin, puis Paris, s'égarant dans le paysage urbain, et en aura tiré une méthode d'écriture par fragments d'instantanés — démarche déjà photographique — ainsi que par rêveries immergées dans cet autre contexte suivies de réveils métamorphiques, Laframboise apprivoise sur pellicule les signes de Venise, ses immeubles, son décor, il éveille l'observation, la mobilise dans un effort d'irréalité; il nous fait éprouver l'aliénation et l'étrangeté du périphe.

L'album de voyage devient là un théâtre de l'oubli, de l'abandon et de la perte. Il pointe l'invisible (du visible), cet espace narratif dont Venise demeure en cette fin de siècle l'ancrage transhistorique par excellence. Les oeuvres illustrées dans ce dossier permettent de découvrir une optique cohérente sur cette figure de l'allégorie si souvent associée à la mort, dont Thomas Mann avait fait l'idéal. Allégorie du photographe-artiste Laframboise, son commentaire sur le réel perçu et enregistré mécaniquement, pétrifié, dans le tourbillon et le rythme de la citation

M.C.

PRÉSENTATION

LA REPRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE COMME SIGNE

On le sait, 1989 aura été l'année de la photographie. Pour souligner ce 150^e anniversaire (1839-1989), Protée consacre ce numéro aux états actuels du médium, aux débats sémiotiques qui tentent d'en cerner la particularité en proposant que tout cela est affaire de représentation, de saisie du monde réel en vue de le remodeler. C'est dire que, devant une image photo, on serait confronté dès l'abord à un système signifiant, qui concerne (ou non) la simple reproduction automatique du monde, qui évite (ou au contraire supporte) ce sens unique.

En 1837, le physicien français Nicéphore Niepce, l'inventeur historique de la photographie, utilise la chambre noire et du papier enduit de chlorure d'argent pour obtenir les premières épreuves négatives. L'image ainsi obtenue est considérée comme un enregistrement mécanique de la réalité sur une surface sensible. Véritable substitut du réel, cette image est représentation iconisée, figuration soumise au regard, et se situe à la conjonction de deux interventions : l'une physique, opération mécanique de transcription, l'autre psychologique, spécifiquement connotative et hors de la réalité palpable.

C'est en mettant en présence deux inventions – la *camera obscura*, employée depuis plus d'un siècle, qui permet à l'artiste de reproduire à la main ce qu'il veut représenter par le biais d'une chambre noire maintenant portable, et un procédé de fabrication de l'image à l'aide du sulfite de sodium –, que William Fox Talbot invente lui aussi la photographie. Contrairement à l'image positive qu'obtient Daguerre, en 1841, à partir des découvertes de Niepce, le procédé mis de l'avant par Fox Talbot donne une image proprement négative qui constitue le véritable prédécesseur des procédés de reproduction du 20^e siècle.

Par la suite, l'histoire de la photographie naissante passe par différents procédés techniques, dont le calotype qui remplace le daguerréotype dès 1841-42, le cyanotype (1842), l'alumine (1850), la gomme bichromatée (1858), la chronophoto (1882), le palladiotype (1916), pour n'en nommer que quelques-uns. Pourtant, quelles que soient les possibilités optico-chimiques propres à chacun, c'est toujours un intérêt très varié pour la reproduction photographique que traduit l'engouement pour le médium, intérêt pour la précision optique de l'image, pour sa capacité à enregistrer des détails, même à arrêter le mouvement. La présence de ces photographies est celle de la nature comme vision, de la nature comme représentation.

C'est l'authenticité et la véracité de cette conception que les photographes du 20^e siècle ont voulu interroger en explorant la traduction de l'apparence – l'espace réel par rapport à son reflet technique – convertie en expérience de la réalité. La photographie devient outil de connaissance d'une spatialité dont on veut dépasser les limites. Par le tirage de l'épreuve, mais aussi par le cadrage lors de la prise de vue, le photographe (dé)coupe l'espace, le cadre, l'isole, l'amplifie, définit et délimite un objet, un champ, suggère la présence d'un sujet regardeur. Toute empreinte photographique fixe en ce sens une représentation dont les processus et les événements louvoient du miroir à la contre-vision, de l'analogon à l'anti-univers poétique. Chaque image photographique est avant tout une optique cohérente, sélectionnée et située dans un lieu et un temps arrêtés automatiquement, le reflet d'un point de vue, l'enregistrement par des moyens optico-chimiques de la trace lumineuse de l'objet avant son investissement imagier, avant l'image per se. Photographie manipulée. Pourtant, toute manipulation de sa facture ne peut effacer cette donnée ontologique initiale : l'enracinement de la photographie aura toujours été soit un arrêt positiviste sur l'iconicité, cette "épiphany du réel", et cela depuis Marey, Muybridge, jusqu'à Cartier-Bresson et Adams, soit parallèlement sa mise à mort depuis Daguerre, Puyo et Frank. Double mise en image, double problématique qui traverse et affecte toute son histoire.

Au cœur même de cette dialectique, le projet de la modernité a justement consisté en la construction / déconstruction du code analogique considéré comme le principe fondateur du médium. On aura cherché à mettre en évidence le code à travers entre autres le réalisme et le formalisme, ou au contraire à exacerber la subjectivité par les émotions et les stratégies, entraînant ainsi la dévaluation du rendu naturaliste et objectif. En outre, le photo

montage, le photogramme, la photo formaliste, la photo surréaliste ou la photo non figurative auront mis en question l'emprise du réel, installant sa transfiguration comme nouvelle image normée soumise à l'instantané de la prise de vue. Sous le post-modernisme, ce brouillage de la ressemblance s'est poursuivi pour contredire les apparences. Il s'obtient tout d'abord dans les années 70, par le biais du flou ou du bougé, techniques qui rappellent la phase d'invention héroïque du médium. Là, le leurre de la figure s'impose, les photographes accentuent la dévaluation du rendu naturaliste par l'affirmation du subjectif : ils travaillent l'acte photographique proprement dit en tant qu'énonciation inventive du sens; le processus photographique est donc bien un processus de production et de réception. Cet inventaire fragmentaire du monde et des phénomènes observables contredirait en l'hyperbolant l'usage positiviste de la photographie définie en termes d'enregistrement précis. Grosso modo, cette utilisation, qui veut susciter des modes renouvelés de perception et d'analyse critique, est plutôt déconstructive.

Plus récemment, en fabriquant des fictions incertaines, en proposant des scènes oniriques dans lesquelles a été incorporée une dimension narrative, les photographes auront joué autrement cette suspension du sens. On questionne la notion traditionnelle d'auteur, l'originalité et la paternité des oeuvres; dans les termes de Barthes, on assiste à l'émergence du scripteur. Celui-ci construit une scénographie basée sur la décision de l'oeil, à l'encontre de l'emprise habituelle de l'objectif posé comme prothèse perfectionnée. Ce qu'imprime dorénavant la pellicule, c'est une volonté (souvent autobiographique), une sélection fondée sur l'ambiguïté fondamentale, inscrite dans la polysémie des savoirs, et marquée par une intention de transgression qui va au-delà des conventions. La stratégie de ce genre de photographie pratiquée est d'utiliser l'apparente véracité du médium contre lui-même, créant des fictions à travers la pseudo ou fausse réalité de l'image. De nouveaux pouvoirs narratifs consolident cette attitude d'étrangeté, car l'autobiographie, la fiction du moi, c'est un récit ordonné de vie, une chronologie respectée ou non de l'ordre du narratif. C'est en se rappelant des textes séminaux de Baudelaire, où l'écrivain parlait du médium photographique comme d'un nouveau soleil dans lequel l'homme vient se mirer pour y retrouver sa propre image, que les photographes actuels oeuvrent ainsi à une mise en scène et une théâtralisation du moi, cette dimension du narcissisme étant aussi entendu dans son aspect social le plus large.

La simulation s'impose notamment depuis le tournant des années 80 comme une procédure de falsification de la représentation, réappropriation dans un autre contexte de l'analogon transformé en méta-code. Dans cet univers du simulacre, le surréel fantasmatique ou l'irréel sont autant d'égarements étendus de l'imaginaire, opposés à la vision utilitaire et positiviste, qui accusent l'autorité du médium, sa prétendue authenticité réaliste. Les images de cette photographie suggèrent aujourd'hui que la description du temps de la photo, qui avait été célébré par Barthes comme étant le «Ça-a-été», le «avoir été là», soit reformulé autrement en termes de «déjà-vu», la nature comme ayant déjà été vue, comme méta-représentation différée. Le faire-croire devient le fondement du photographe, il utilise l'emprunt ou la citation, l'hybridité, l'approche répétitive ou sérielle, le pastiche, le stéréotypé, le simulacré, en vue de détourner l'image photographiée de son idéal naturaliste historique. D'un point de vue théorique et critique, employé seul ou associé à d'autres, chaque procédé aborde les questions de la représentation dans une optique orientée vers l'espace discursif de l'art, catégorie au sein de laquelle s'inscrivent en 1990 les photographies les plus actuelles de reproductions, copies et faux, qui prennent à partie les prétentions du médium à l'originalité. En mettant l'accent sur cette dimension de fiction dans les scènes dépeintes, en cadrant directement sur les apparences, sur la fonction de l'absence, cette photographie de composition devient encore plus un indice (au sens de Peirce), un signe de l'authenticité dépassée, transgressée, et, par cela, un outil de critique, d'analyse ou de questionnement autant institutionnel (social), matériel qu'iconographique.

Parce qu'elle nous révèle un aspect manipulateur de la culture, cette photographie qui s'écarte singulièrement de l'usage traditionnel qui a été fait du médium, de sa fonction habituelle, qui fait place à l'étrangeté à travers les moyens mécaniques de faire l'image, à travers sa scénographie trafiquée, sera l'objet immédiat de ce dossier de Protée. On est dans le domaine de l'intentionnalité, du discours sur la représentation, du langage et de la signification, du sens et du contexte. Les articles rassemblés ici abordent en priorité la photographie post-moderne centrée sur le déplacement de la production à la reproduction qui se fait dans les ateliers et que l'on peut voir dans les lieux consacrés à l'art actuel, sans négliger pour autant la photo formaliste (moderniste) qui aura été à l'origine de l'évolution contemporaine du médium. Sémiotiquement parlant, les auteurs rendent compte d'une même problématique: c'est en tant qu'image, production globale d'imagerie essentielle au sens, à l'idéologie et au désir, que la photographie (plus justement les photographies) nous intéresse, l'existence du signe photographique pointant comment la photographie représente, plutôt que ce qu'elle représente mimétiquement. Sans privilégier exclusivement l'objectivité (fallacieuse) de la représentation naturaliste, l'image photographique trahirait ainsi le fonctionnement de son dispositif, les modalités de sa genèse.

Au plan de l'épistémologie de l'analyse, le signe visuel est un phénomène sémiotique; il n'a de pertinence que dans le cadre d'une stratégie communicationnelle. À cet égard, la photographie comme spécificité formelle, telle que posée par la modernité, aura longtemps participé à l'examen de l'analogon. En retraduisant par l'invention artistique le canon figuratif de l'idéologie de la représentation, elle aura recomposé le(s) code(s) culturel(s), elle aura

bien agi comme signe. De même, pour penser la contre-apparence ou l'entre-code, la photographie des années 80 aura problématisé cette convention, sa mise en signe, par l'emploi de fictions fabriquées opérant comme métamorphose, mutation du visible, réversibilité des signes, devenant la monstration d'un comment faire, représentation de représentation (i.e. méta-représentation).

La raison sémiotique peut éclairer ce phénomène de production de la signification au niveau culturel, sa circulation sociale, elle peut l'expliquer, la modéliser, l'interpréter, et ainsi ouvrir l'analyse aux moyens plastiques mis en oeuvre pour réaliser une distanciation effective signe / signification, image naturaliste / contenu expressif. Dans ce contexte, on a voulu saisir ici l'image photographique à partir d'un constat incontournable: l'impossibilité de comprendre cette image à partir d'une sémiologie centrée exclusivement sur une définition du signe formulée au niveau de l'émission et de la réception d'un code analogique, c'est-à-dire qu'on a voulu privilégier l'irréductibilité de la photographie au modèle de la *camera obscura*. Dans la foulée de Walter Benjamin et Roland Barthes, revus par la théorie post-structuraliste, on a plutôt reconnu que le statut sémiotique et la définition de la photographie concernent son caractère à la fois iconique et indicielle, soit sa nature de signe culturel en même temps motivé (c'est-à-dire causé par son référent), donc naturaliste, et conventionnel dans ses codes de représentation. Dès lors, toute photo manifesterait toujours une double identité sémiotique: comme image -représentation- et comme trace. De plus, s'il est généralement accepté que la photographie post-moderne privilégie le référent par rapport au signifiant, il faut préciser qu'il s'agit bien du référent comme problème esthétique-sémiotique, et non comme donnée.

Les intervenants réunis ici partagent une même orientation méthodologique de base: dans «ce champ de Protée» qu'est la photographie, ils s'accordent à privilégier l'importance des catégories de la sémiotique de Charles S. Peirce, notamment l'idée motrice de la nature indicielle du médium et l'affirmation qui s'ensuit d'une dimension pragmatique au plan de l'analyse du statut matériel de son image. Étant donné le caractère extrêmement théorique de la photographie contemporaine, chacun d'eux s'est proposé de développer comme objet, soit une description, soit une relecture du dispositif photographique, pour en ressourcer les fondements structurels de production de l'image et de (re)production de la réalité. Ensemble, ces études démontrent que, repoussant tant l'approche naturaliste ou le réel réaliste des objets photographiés que le médium lui-même comme moyen transparent de communication, la photographie s'exprime en 1990 du côté du signe quant à la signification même des représentés, à la façon dont ils sont représentés, donc en vertu du signe photographique considéré comme un sujet privilégié de l'investigation sémiotique.

Marie Carani



Alain LAFFRAMBOISE, PALAZZO, 1989, médium mixte

LA PHOTOGRAPHIE, L'EXTASE ET LA COMPASSION :

La Chambre claire de Roland Barthes

OLIVIER ASSELIN

Dans la *Chambre claire*, Roland Barthes entreprend une quête ontologique, celle de l'essence de la photographie. La «méthode» retenue est «entièrement subjective», fondée sur la conscience du sujet, le sentiment du «Spectator». De ce point de vue, l'essence de la photographie est d'être à la fois physiquement liée à son référent et à jamais coupée de lui — un index séparé. Ainsi dotée d'une aura de relique, la photographie est l'occasion, sublime comme les ruines, d'une réflexion «bête» sur le temps et l'humanité, qui suscite un sentiment mêlé de plaisir et de peine, mais combien ample : la compassion. Contre la thèse de l'arbitraire social du signe et du sujet, Barthes affirme ici, et en même temps, la naturalité de la photographie et la valeur du sentiment et cette double position n'est ainsi pas épistémologique — elle n'est ni ne peut être argumentée : elle est *morale*.

Roland Barthes' can be revisited by the ethic of images and discourses, in order to question the fictional nature of photographic representation, thus the perceptual truth of imitation. The author notes that Barthes adopts here a phenomenological approach built upon the spectator's conscious perceptive and mental activities. He construes that this spectorial knowledge is dependent on an idea of confession which is emphasized in the barthesian notion of , and which is related to sexual desires. But Barthes' uneasy reception of his mother's photography as a child cannot be fully explained in this context. Rather this act suggests other levels of interpretation: various indexical and pragmatic meanings. The spectator is located both in the present, here and now, and in the past, somewhere else, which is often the sign of a sublime situation.

La moralité d'une représentation est généralement évaluée à la moralité du représenté : la belle cause fait la bonne oeuvre. Mais le champ de cette question de l'éthique des images et des discours est plus vaste. Le différend — inaugural — entre Platon et Aristote au sujet de cette imitation particulière qu'est la tragédie est instructif à cet égard. La critique platonicienne (ou plutôt socratique) de la tragédie est double¹. Elle porte, d'une part, sur la nature même de l'imitation, sur sa vérité : les objets du monde sensible n'étant déjà pour lui que l'ombre des perfections du monde intelligible, Platon considère l'imitation comme l'image d'une image, comme un simulacre éloigné de la nature de trois degrés, qui représente les choses non telles qu'elles sont mais telles qu'elles apparaissent à l'oeil, à une certaine distance, d'un certain point de vue, et qui représente les choses absentes comme si elles étaient présentes. D'autre part, la critique platonicienne porte sur les effets de l'imitation sur le spectateur : l'imitation, par le sujet et le style, s'adresse toujours à la partie inférieure de l'âme, suscite des sentiments faibles et "féminins", comme le plaisir, la peine et la pitié, et donne ainsi de mauvais exemples. La moralité de l'imitation est ici jugée en fonction de sa vérité et de ses effets sur le spectateur et, par conséquent, sur la Cité.

Pour Aristote, la tragédie est aussi une imitation qui suscite des sentiments². Mais son jugement sur cette sorte d'imitation est plus nuancé. D'abord parce qu'il

privilegie la fin plutôt que les moyens, les effets de l'imitation plutôt que sa vérité: ainsi certains sujets et effets de style, rejetés chez Platon, sont ici acceptés s'ils peuvent contribuer à produire l'effet tragique. Ensuite parce que les sentiments troubles suscités par l'imitation ne sont pas néfastes : dans la catharsis, cette "purgation", les sentiments tragiques sont transformés en un plaisir sain et utile. Le succès de l'imitation est ici jugé en fonction de ses effets sur le spectateur (et peut-être, par là, sur la Cité).

Ainsi, le jugement porte ici successivement sur trois dimensions de l'imitation : la nature même du signe, son référent, ses effets. Ces trois dimensions sont peut-être hétérogènes mais pas incompatibles : le sujet et la manière de le traiter contribuent évidemment à la production des effets. Mais, de ce point de vue, la moralité de la représentation ne dépend pas essentiellement de la moralité du représenté. L'image la plus manifestement morale n'est pas la plus éminemment morale. L'art politique, par exemple, n'a peut-être pas la bonté des paysages, des ruines, des natures mortes et de certaines photographies.

LA MÉTHODE

Dans la *Chambre claire*³, Roland Barthes entreprend une étrange quête ontologique : celle de l'essence de la



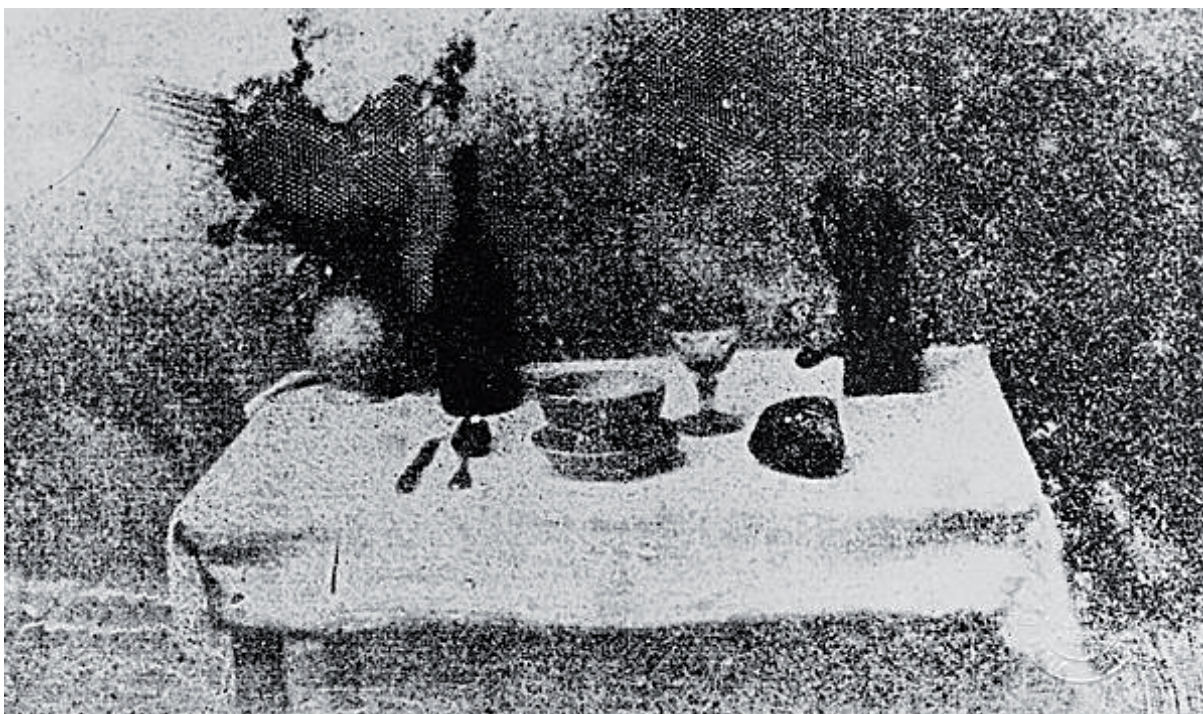
Niepce, PAYSAGE À SAINT-LOUP DE VARENNE, 1826

photographie. La méthode retenue n'est ni une histoire, ni une sociologie, ni une sémiologie, ni vraiment une psychologie, mais une approche "entièrement subjective" – une "phénoménologie". Ainsi, pour définir cette approche, il faudrait sans doute aller voir du côté des Méditations cartésiennes de Husserl : là, dans un doute de nature cartésienne – une suspension du jugement, une "mise entre parenthèses du monde objectif" –, la phénoménologie préconise un retour du sujet sur lui-même, un retour à l'évidence de l'expérience subjective, à la "chose même". Mais il faudrait surtout aller voir du côté de l'Imaginaire de Sartre, le livre auquel la *Chambre claire* est dédiée : là, Sartre entreprend de définir les images (et en particulier une photographie) du point de vue de la conscience de celui qui les perçoit. C'est sans doute au moins en cela que l'approche de Barthes est phénoménologique : elle se fonde sur la conscience du sujet percevant et pensant – le Spectator⁴. Et ici comme ailleurs, la phénoménologie peut sembler paradoxale : une quête de l'essence des choses qui passe par une introspection, un subjectivisme qui prétend à l'objectivité. Mais le je anonyme (transcendantal) de la phénoménologie devient dans la *Chambre claire* le je d'une personne, d'une âme et d'un corps particuliers. La méditation philosophique (au présent) devient ici une confession (à l'imparfait)⁵.

Pour trouver l'essence de la photographie, Barthes ne procède donc pas scientifiquement. Plutôt que de

rassembler sous le regard un grand nombre d'"images" pour les comparer et induire de cette comparaison la définition du genre, Barthes examine seulement quelques photographies, trouvées ou choisies, pour décrire la conscience qu'il en a et surtout les sentiments qu'elles suscitent en lui. Et la phénoménologie se double ici d'une esthétique. C'est à cette occasion que le studium et le punctum sont définis et opposés. Le studium est l'attitude cultivée qu'adopte le spectateur devant les photographies informatives. Le punctum est un détail de l'image qui pique sa curiosité et souvent lui fait plaisir. Barthes oppose ici deux attitudes vis-à-vis de l'image : une attitude cognitive, déterminante, qui cherche de l'information et une attitude plus esthétique, réfléchissante, qui ne cherche rien mais s'ouvre à l'événement de la contemplation⁶. La première partie de la *Chambre claire* poursuit inlassablement ce punctum imprévisible, pour en définir quelques caractéristiques, en particulier ses liens avec le désir. Mais la quête ainsi menée ne mène nulle part et la première partie du livre s'interrompt brusquement sur un constat d'échec, qui met en question non pas la nature esthétique de la recherche mais la valeur du sentiment particulier qui la guidait jusqu'ici :

Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la photographie, cette chose



Niepce, LA TABLE SERVIE, 1833

qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie. (p. 95-96)

Le jugement sur l'essence de la photographie, s'il reste esthétique et singulier, ne peut pas se fonder sur un sentiment aussi intéressé que le plaisir⁷. Comme Kant avant lui, Barthes semble vouloir ici discriminer les sentiments selon leur désintéressement, c'est-à-dire selon leur prétention à l'universalité⁸.

L'INDEX SÉPARÉ

La deuxième partie du livre au moins (le livre entier peut-être) est ainsi une "rétractation", comme celles d'Augustin. Barthes y contemple surtout une photographie de sa mère enfant au Jardin d'Hiver, en laquelle il retrouve enfin le visage aimé tel qu'en lui-même, dans toute sa bonté, et qui suscite non un plaisir mais un sentiment mêlé. Et, écrit Barthes, "quelque chose comme une essence de la Photographie flottait dans cette photo particulière" (p. 114).

Ce qui retient ici l'attention du Spectator et suscite en lui ce sentiment mêlé, c'est la vérité de l'image. Et telle est peut-être alors l'essence de la photographie. La photographie est en effet souvent conçue comme l'"image" la plus vraie: elle constitue à la fois une résurrection de l'objet représenté et une preuve de son existence, de son existence passée tout au moins. "Dans la photographie, écrit Barthes, je ne puis jamais nier que la chose a été là" (p. 120). Le noème de la Photographie,

son essence, est ainsi pour Barthes le "Ça-a-été". Et si la photographie a ce pouvoir de ressusciter ce qui a été et de prouver que ce qui a été fut, c'est en raison de ses caractéristiques matérielles. La photographie est une image presque naturelle, obtenue spontanément par l'action de la lumière de l'objet sur une substance chimique sensible. La photo est moins une image qu'une trace de son référent, "une émanation" – elle est "frottée de réel"⁹.

La sémiotique de Peirce – et en particulier la seconde trichotomie – est précieuse pour cerner la nature de ce "signe" photographique¹⁰. Essentiellement, le philosophe isole trois types de signes, le symbole, l'icône et l'indice, qui se distinguent surtout par le rapport qu'ils entretiennent avec leur référent. Le symbole est un signe conventionnel et général, lié à son référent de façon arbitraire, dont l'exemple le plus courant est le mot : le mot et la chose ont en effet généralement peu en commun. L'icône est un signe analogique, lié à son référent par une quelconque ressemblance, dont le meilleur exemple est la peinture : la peinture, dit-on, ressemble à la chose. Enfin, l'indice (ou index) est un signe naturel et singulier, physiquement lié à son référent, dont un bon exemple est l'empreinte. Ces catégories ne sont pas exclusives l'une de l'autre : un même signe peut participer, en même temps et à des degrés divers, du symbole, de l'icône et de l'indice.

Ainsi, comme le remarque Peirce, si les photographies sont des icônes en ce qu'elles ressemblent à ce qu'elles représentent, elles restent essentiellement des indices en ce qu'elles sont physiquement et néces-



Daguerre, BOULEVARD PARISIEN, 1839.

sairement liées à leur référent. La photographie est en effet une empreinte à distance, l'effet chimique d'une causalité physique : une surface discontinue de cristaux sensibles affectés par un flux électromagnétique de photons, continu et régulier, provenant d'un objet (par émission ou réflexion). Mais, physiquement, la photographie n'est pas vraiment liée à son référent : elle le fut mais ne l'est plus. La surface sensible n'est en effet mise au contact de la lumière qu'un bref instant pour être ensuite fixée. La photographie est un indice mais un indice séparé, séparé spatialement et temporellement de son référent. Et c'est là sans doute le cœur de la réflexion de Barthes. Mais cette thèse — si c'en est une — n'a jamais fait l'unanimité.

Dans l'Acte photographique¹¹, Philippe Dubois écrit une petite histoire de la théorie de la photographie, qui situe la position de Barthes et, de ce fait, en limite peut-être la portée. Depuis son invention, la photographie a surtout été envisagée du point de vue de sa ressemblance avec le réel, c'est-à-dire comme une icône parfaite de la réalité. C'est de ce point de vue qu'elle a été perçue comme une menace pour la peinture. Cependant un tel discours de la mimésis, une telle théorie représentationnelle, a été systématiquement critiquée, surtout par le structuralisme et le post-structuralisme. De ce nouveau point de vue conventionnaliste, pour qui le langage est le modèle de tous les signes, la photographie, malgré les apparences, n'est pas une image ressemblante de la réalité, une icône, mais un symbole, un signe arbitraire et construit, qui trouve

une référence et un sens non en rapport à une nature mais en rapport à une culture, non en rapport à un référent mais en rapport à d'autres signes, qui constituent un langage, un code, un système conventionnel — technique, culturel, sociologique. Cette critique de l'iconicité met radicalement en question la naturalité et la neutralité de la photographie, c'est-à-dire son indexicalité. Et pourtant, c'est précisément cette dernière dimension de la photographie que Barthes et quelques autres (comme le critique de cinéma André Bazin) s'entêteront à défendre.

Pour Dubois, ces trois positions sont extrêmes en ce qu'elles sont inutilement exclusives : en fait, le "signe" photographique est à la fois indice, icône et symbole. Dans cette conciliation, Dubois critique et relativise l'absolutisme barthésien : la photo est bien indice mais elle ne l'est que partiellement. L'inscription naturelle de l'image de l'objet sur la plaque sensible est cadrée par "des gestes et des processus tout à fait culturels"¹² : en amont, par le choix du sujet, de la pose du sujet, de l'angle de vue, de la distance à l'objet, du cadrage, par le choix de la pellicule, de l'appareil, de l'objectif, de la mise au point, de l'ouverture du diaphragme, du temps de pose, par la réduction et l'aplatissement du réel suivant les lois de la perspective, par la traduction de la couleur (en noir et blanc ou en d'autres couleurs), par la réduction de l'événement à ses dimensions exclusivement visuelles, par l'isolement d'un moment du continuum temporel, d'un fragment du continuum spatial, etc.; et, en aval, par le choix du



Nadar, VICTOR HUGO, 1885.

papier, du format, des liquides, des temps d'exposition, de révélation, de fixation, par les trucages, le tirage, la reproduction en plusieurs exemplaires, l'exposition, la publication, la légende, etc. Mais Barthes, en bon brechtien, sémiologue et mythologue, est sans doute le premier à reconnaître le rôle de la culture dans la formation et la réception des images en général et des images "naturelles" en particulier. Barthes choisit néanmoins de privilégier la dimension indexicale de la photographie.

La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de "réel" (grand mépris pour les "réalistes" qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice : Thésis, non Physis; la Photographie, disent-ils, n'est pas un analogon du monde; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code — même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture - ne prennent pas du tout la photo pour une "copie" du réel — mais pour une émanation du réel passé : une magie, non un art. (p. 137-138)

Ce n'est donc pas par ignorance que Barthes fait de la photographie un signe essentiellement indiciel, au détriment de toutes ses dimensions symboliques et envers et contre tous ces structuralistes et post-structuralistes dont il fut. Alors pourquoi? Pourquoi Barthes accorde-t-il tant d'importance à cette indexicalité, au point même de juger souvent de la qualité des photos qui se présentent à lui au respect qu'elles manifestent de cette dimension essentielle? Une telle emphase sur l'indexicalité, injustifiée d'un point de vue strictement scientifique, signale sans doute que l'enjeu de cette question de la définition de la photographie n'est pas pour Barthes ce qu'il est pour Dubois. Il ne s'agit plus ici de décrire la photographie telle qu'elle est, sous toutes ses facettes. L'indexicalité de la photographie n'est plus une propriété parmi d'autres. C'est l'essentiel : elle est ce qui, dans la photographie, met le spectateur dans cet état singulier et suscite ce sentiment mêlé auquel Barthes semble accorder la plus haute valeur. C'est pourquoi il importe d'abandonner ici la physique pour privilégier une phénoménologie et une esthétique de cette indexicalité, ou une pragmatique, mais une pragmatique de sa réception et non de sa production.

L'ICI-MAINTENANT ET L'AVANT-LÀ-BAS

La photographie, comme indice séparé, met le spectateur dans une position pragmatique singulière. Comme indice, la photographie n'établit pas seulement

un contact physique entre le référent et le support, mais aussi, de ce fait, un contact physique entre le spectateur et le référent. Comme l'air, la lumière est en effet pour Barthes un véritable "milieu charnel" (p. 127). Émanant de l'objet, la lumière vient d'abord se poser sur cette substance chimique, sensible "comme un organisme vivant" (p. 145), pour irradier ensuite vers le spectateur. La photographie établit ainsi, par l'intermédiaire de la lumière et du support chimique, un continuum physique entre deux corps, mais aussi, parce que la lumière et l'air lient le champ et le hors champ, entre tout un monde et un autre, entre un espace-temps et un autre. "La photo de l'être disparu, écrit Barthes, vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard" (p. 126-127). La photographie n'est pas une image, mais un corps. Elle ne relève pas strictement de la vue, mais bien davantage du toucher. Et c'est sans doute là l'une des raisons essentielles de l'attachement de Barthes à l'indexicalité de la photographie (c'est-à-dire au contact physique avec le référent) au détriment (relatif) de son iconicité (de sa ressemblance avec le référent), à la composante chimique du dispositif photographique au détriment de sa composante optique (ou même de la reproductibilité). La photographie est une relique — comme le Saint-Suaire — ou une relique de relique — comme ces petits bouts de tissu frottés sur le tombeau des saints.

Mais, en même temps, comme indice séparé, la photographie est aussi une séparation, qui, au moment du déclic, décolle le référent et le support (peu après les avoir unis) et, au moment de la contemplation, isole ainsi le spectateur du référent. Et cette séparation n'est pas seulement spatiale (ce qui serait un moindre mal), elle est surtout temporelle : au moment de la contemplation de la photographie, au moment de l'établissement de ce contact physique, le monde et le corps du référent ne sont plus. En même temps qu'elle établit un lien physique entre le présent et le passé, la photographie signale que ce lien est univoque et infranchissable, que le temps est irréversible : on ne peut pas agir d'un temps sur un autre, seule la vision (cette espèce de toucher) circule et elle ne circule que du présent au passé. Dans cette dimension temporelle, la photographie est une ruine. Comme l'aura pour Benjamin, elle est l'"unique apparition d'un lointain, si proche soit-il"¹³.

Comme indice séparé, la photographie met donc le spectateur dans une position pragmatique paradoxale, du point de vue spatio-temporel (le paradoxe pragmatique — ou «double-bind» — est d'ailleurs toujours spatio-temporel). Le spectateur est en même temps situé dans le présent, ici, et dans un passé, ailleurs. Cette position pragmatique paradoxale — une oscillation incessante, une dialectique insurmontable — n'est pas inconnue : elle est souvent l'indice d'une situation sublime. Et la photographie est peut-être ainsi une occasion du sublime tel que l'ont défini Burke et Kant au XVIII^e siècle et peut-être, bien avant, Aristote.

LA TERREUR ET LE DÉLICE

Pour Burke, en effet, dans *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, le sentiment sublime est, partiellement au moins, une terreur, ressentie à l'occasion d'événements (visuels ou sonores) qui mettent l'imagination en jeu, par excès ou par défaut : la nuit, les ténèbres, le ciel obscur, les éclairs, l'océan agité, les forêts, les déserts, les ruines, la solitude, les bruits violents (comme le tonnerre) ou lugubres (comme une cloche intermittente ou les cris d'animaux), le silence aussi, et tout ce qui suggère l'immensité (c'est-à-dire l'infini de l'espace) ou l'éternité (c'est-à-dire l'infini du temps). À l'imagination, ces spectacles évoquent une menace pour l'existence de l'homme ou sa disparition totale. La solitude, le silence, l'obscurité font en effet penser à la mort — la fin de l'expérience, de toute conscience. C'est cette pensée qui cause l'effroi sublime. En évoquant l'infini du temps auquel, comme sujet, je suis soumis — "il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future" (p. 151) —, la photographie ne manque pas de susciter un tel effroi.

Mais le sublime n'est pas tout de terreur. Le sentiment est plus complexe. Et les représentations de ruines, par exemple, s'accompagnent aussi d'un certain plaisir. Mais de quelle nature est ce plaisir déplacé ? Selon Burke, lorsque le spectateur est à une certaine distance (spatiale ou temporelle) de ce qui semble menaçant, lorsqu'il est en sécurité, c'est-à-dire hors scène, la terreur se mêle alors d'un plaisir, d'un plaisir négatif, indirect, qui vient de la suspension du danger ou de sa mise en représentation. C'est ce que Burke nomme le "delight", par opposition au "pleasure". Et la photographie place indéniablement le Spectator dans un tel confort — de ce côté-ci du temps.

D'un point de vue plus kantien¹⁴, le dispositif pragmatique de la photographie, par ce qu'il manifeste, est aussi une occasion du sublime. La photographie permet au Spectator de percevoir le passé et de concevoir le futur. Ce qui suscite des idées et des sentiments contradictoires. D'une part, la photographie présente ainsi négativement le temps, dans toute sa grandeur (il est infini), et dans toute sa puissance (il est inéluctable et irréversible)¹⁵. Mais la photographie révèle aussi de ce fait la finitude du Spectator : les limites de la puissance humaine, qui ne peut maîtriser le temps, les limites de la connaissance humaine — de la sensibilité et de l'entendement, dirait Kant —, qui est incapable de percevoir (de présenter), de concevoir (de représenter) le temps dans son entier. Car le temps n'est pas une grandeur relative, mais absolue. Et s'il est possible de maîtriser du regard et de la pensée un grand paysage en s'en éloignant, ou une série d'événements en faisant intervenir la mémoire, jamais cependant on ne peut percevoir et concevoir le temps dans son entier, instantanément — à la manière de Dieu, en une seule appréhension de l'esprit. Le sujet est toujours soumis à la durée. Devant une photographie, le Spectator est ainsi confronté à la grandeur et à la

puissance du temps, il est saisi par sa propre finitude cognitive et physique. Et une telle idée ne manque pas de susciter un sentiment de peine. Comme Diderot devant les ruines¹⁶ et Werther devant la nature¹⁷, Barthes ressent cet émoi devant la photographie.

La date fait partie de la photo : non parce qu'elle dénote un style (cela ne me concerne pas), mais parce qu'elle fait lever la tête, donne à supputer la vie, la mort, l'inexorable extinction des générations : il est possible qu'Ernest, jeune écolier photographié par Kertész, vive encore aujourd'hui (mais où? comment? Quel roman!). Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant? Certes, plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde — une co-présence; mais cette présence n'est pas seulement d'ordre politique ("participer par l'image aux événements contemporains"), elle est aussi d'ordre métaphysique. Flaubert se moquait (mais se moquait-il vraiment?) de Bouvard et Pécuchet s'interrogeant sur le ciel, les étoiles, le temps, la vie, l'infini, etc. C'est ce genre de questions que me pose la Photographie : questions qui relèvent d'une métaphysique "bête", ou simple (se sont les réponses qui sont compliquées): probablement la vraie métaphysique. (p. 131-133)

Mais d'un point de vue kantien, ces spectacles sublimes sont aussi l'occasion d'un autre sentiment que la peine. En même temps qu'elle manifeste les limites de la sensibilité, la photographie, a contrario, révèle l'ambition infinie de la raison, comme dirait Kant, la puissance de cette "faculté des Idées", capable de concevoir, au-delà de toute perception, de toute expérience possible, le "supra-sensible". En permettant simultanément de percevoir le présent et le passé et de concevoir le futur, la photographie libère de l'espace et du temps, de la Nature et de ses causalités. Elle révèle au sujet pensant la dimension divine de l'esprit, l'autonomie de la raison¹⁸. Et une telle idée ne manque pas de susciter un sentiment de plaisir — le plaisir d'une sortie extatique hors du corps¹⁹.

L'effet tragique, tel qu'il est défini par Aristote dans La Poétique, est sans doute aussi un effet sublime. Déjà, comme le sentiment sublime chez Burke et Kant, il est paradoxal — un mélange de crainte et de plaisir. Ensuite, comme chez Burke, les deux sentiments n'ont pas exactement la même source. La crainte est suscitée ici directement par ce qui est représenté — les actions tragiques. Le plaisir, lui, est suscité indirectement, par une purgation de la crainte, par la catharsis. Et la catharsis ne peut avoir lieu que parce que le spectateur sait que les actions tragiques sont représentées et non réelles. La mimésis est une condition de la catharsis, comme la distance au spectacle sublime était chez Burke une condition de la transformation de la terreur en délice. (Le théâtral est peut-être ainsi une condition du tragique sublime, de sa moralité même.) Par ailleurs, on peut penser que cette catharsis de la peine en plaisir est, comme chez

Burke et Kant, et malgré les apparences, incomplète, que cette dialectique sentimentale, indice d'un paradoxe pragmatique, est insurmontable. Mais, chez Aristote, le sentiment sublime (appelons-le ainsi) prend une dimension particulière — dimension exclue chez Burke, suggérée chez Kant et retrouvée chez Barthes, dans toute sa splendeur : le sentiment sublime est aussi un sentiment de pitié, l'émotion tragique est aussi un "sentiment d'humanité"²⁰ — "le poète doit procurer le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation"²¹. Mais comment la situation sublime, et en particulier la situation photographique, peut-elle susciter un tel sentiment d'humanité?

LA COMPASSION

Malgré son automatisme, la photographie est peut-être éminemment humaine. Elle est souvent dorée d'une aura, qui n'est jamais autre chose qu'une présence, une présence humaine — positive ou négative. Déjà, comme le note Benjamin²², les vieux portraits photographiques ont indéniablement cette aura : ils mettent le spectateur en présence de l'autre, éloigné ou disparu. Mais, malgré ce qu'en dit Benjamin, les vieilles photographies d'où l'homme est absent n'ont pas moins d'aura. Les choses photographiées sont en effet souvent humaines : elles ont été possédées, utilisées, disposées, ou touchées et abandonnées par le photographe ou par d'autres. Le paysage photographié est toujours le fragment d'un monde habité (jusqu'à présent, la photographie comme invention est contemporaine de l'histoire humaine). Et, même lorsque le paysage semble le fragment d'un monde désert, désert comme la nature²³, l'humanité ne s'y tient peut-être pas moins tout entière comme en creux — brillant par son absence²⁴.

Ainsi, la photographie n'est pas morale par son sujet — parce qu'elle informe — ou par ses effets empiriques — parce qu'elle fait plaisir ou rend triste, parce qu'elle incite directement à l'action²⁵. Elle est morale essentiellement, par son type particulier d'effets, par la situation pragmatique qu'elle déploie et dans laquelle elle inscrit le spectateur. Comme indice séparé, la photographie nous tire de l'ici-maintenant, auquel nous sommes habituellement rivés, pour nous lier au passé, c'est-à-dire à autrui, aux autres qui furent et qui seront. Elle nous porte, dans le présent et dans le passé, hors du présent et hors du passé. Elle nous libère du poids du monde, de l'espace et du temps, et nous prête, ne serait-ce qu'un moment et fictivement, un regard divin, libre et, par conséquent, omniscient et désintéressé, qui envisage cette humanité dans sa totalité. Le spectateur sensible, en réfléchissant sur cette situation pragmatique paradoxale qui cause plaisir et peine, découvre par là, en lui-même, dans son humanité même, une capacité divine de compassion, qui signale peut-être l'existence, par delà l'espace et le temps (et la mort), d'une communauté sentimentale — périssable²⁶.

Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de noeud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour. N'étais-je pas, en somme, amoureux de l'automate fellinien? N'est-on pas amoureux de certaines photographies? (Regardant des photos du monde proustien, je tombe amoureux de Julia Bartet, du Duc de Guiche.) Pourtant, ce n'était pas tout à fait ça. C'était une vague plus ample que le sentiment amoureux. Dans l'amour soulevé par la Photographie (par certaines photos), une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié. Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient "point" (puisque telle est l'action du punctum), comme celle de la négresse au mince collier, aux souliers à brides. À travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié. (p. 178-179)

1. Le problème de la mimésis traverse l'oeuvre entière de Platon. Cf. en particulier : République, Livres III, VII, X; Sophiste, 235a-236c.
2. Cf. La Poétique. La définition aristotélicienne de la mimésis est plus large que celle de Platon. Pour Platon, qui oppose, dans le Livre III de la République, la diégèse simple (le poète parle en son nom, comme il arrive souvent dans l'épopée) et la diégèse mimétique (le poète imite le discours d'un autre, comme c'est le cas dans la tragédie), l'imitation définit seulement un certain type de pratiques qui non seulement rapportent le passé, mais le rendent, comme s'il était présent. Pour Aristote, la mimésis semble définir toute représentation: la poésie en général est ainsi une imitation. Seulement la poésie épique imite en racontant, la tragédie imite en présentant des personnages en acte. Cf. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Introduction à «La Poétique», Paris, Seuil, 1980.
3. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, «Cahiers du cinéma», 1980. Les chiffres entre parenthèses renvoient tous à ce texte de Barthes.
4. Dans le dispositif photographique, Barthes distingue trois pôles pragmatiques : l'Operator (le photographe), le Spectrum (le référent), le Spectator (le spectateur).
5. Il serait intéressant de rapprocher la «méthode» définie ici par Barthes de la recherche proustienne, qui est aussi une sorte de phénoménologie (cf. V. Descombes, Proust. Philosophie du roman, Paris, Minuit, 1987, chap. 12 en particulier: «Le livre intérieur des impressions», p. 235-256).
6. La distinction entre studium et punctum rappelle la distinction kantienne entre le point de vue spéculatif et le point de vue esthétique. Pour Kant en effet, l'attitude cognitive et l'attitude esthétique sont hétérogènes en ce que le rapport des facultés n'y est pas le même. Dans un cas, l'entendement légifère et le jugement est alors déterminant, dans l'autre, l'activité de l'entendement est suspendue (au profit de l'imagination ou de la raison) et le jugement est alors réfléchissant (cf. E. Kant, Critique de la faculté de juger, Introduction, Paris, Vrin, 1979).

7. En français, le même mot "jugement" sert à désigner des notions qui sont clairement distinguées chez Kant : la faculté de juger, l'acte de juger, la proposition qui résulte de cet acte. Aussi la contemplation, qui est une activité "judiciaire", peut-elle ne pas se résoudre en un jugement propositionnel. Pour Kant, un jugement est dit "esthétique" s'il est subjectif – fondé sur un sentiment et non sur un concept – et "singulier" lorsqu'il ne qualifie qu'un seul objet.
8. En effet, dans le jugement sur le beau ou le sublime, il importe pour Kant de distinguer le sentiment suscité empiriquement par l'objet et le sentiment, plus "pur", qui évalue l'état des facultés – leur libre jeu dans le cas du beau, leur conflit dans le cas du sublime. Le jugement fondé sur ce dernier sentiment est dit "désintéressé" et par conséquent "universel", dans la mesure où il postule une universalité subjective – sentimentale (cf. Critique de la faculté de juger, §9 en particulier).
9. L'opposition entre le punctum et le studium est ainsi relative : le punctum que nous réserve toute photographie – le «Ça-a-été» – repose toujours, partiellement au moins, sur un studium ou un savoir – sur la connaissance du mode de production de l'«image» photographique.
10. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 138-166.
11. P. Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1983, p. 17-53.
12. *Ibid.*, p. 83.
13. W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", *Essais I: 1922-1934*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 161.
14. E. Kant, Critique de la faculté de juger, p. 84-114.
15. Kant distingue en effet le sublime "mathématique", lié à la grandeur, et le sublime "dynamique", lié à la puissance. Le temps, infiniment grand et infiniment dévastateur, est doublement sublime.
16. "Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! Et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!" (Diderot, *Salon de 1767*, XI).
17. "Devant mon âme s'est levé comme un rideau, et le spectacle de la vie infinie s'est métamorphosé devant moi en l'abîme du tombeau éternellement ouvert. Peut-on dire, "Cela est", quand tout passe? quand tout, avec la vitesse d'un éclair, roule et passe? quand chaque être n'épuise que si rarement la force que lui confère son existence, et est entraîné dans le torrent, submergé, écrasé sur les rochers? Il n'y a point d'instant qui ne te dévore, toi et les tiens qui t'entourent" (Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Lettre du 18 août 1771). C'est sans doute en référence à cette belle page de Werther que Barthes formule le noème de la Photographie comme "Ça-a-été". Le deuil du "Cela est" chez Goethe indique le passage à une philosophie entropique de l'histoire.
18. La nature sublime "nous fait connaître [...] notre faiblesse physique, mais en même temps elle dévoile une faculté, qui nous permet de nous considérer comme indépendants par

- rapport à elle [...]. La nature n'est pas considérée comme sublime dans notre jugement esthétique dans la mesure où elle engendre la peur, mais parce qu'elle constitue un appel à la force qui est en nous (mais qui n'est pas nature), force qui nous permet de regarder tout ce dont nous nous soucions (les biens, la santé, la vie) comme de petites choses et par conséquent de ne pas voir en celle de la nature (en laquelle nous sommes certes soumis en toutes ces choses) en ce qui nous concerne nous et notre personnalité une puissance devant laquelle nous devrions nous incliner, lorsqu'il s'agit de nos principes suprêmes et de leur maintien ou de leur abandon" (E. Kant, op. cit., p. 100).
19. "C'est "l'extase photographique": certaines photos vous font sortir de vous-même, quand elles s'associent à une perte, à un manque" (R. Barthes, "Du goût à l'extase", *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 327). La photographie est "folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du temps : mouvement proprement révoltif, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'extase photographique" (*La Chambre claire*, p. 183).
 20. Aristote, op. cit., 1456a, 21.
 21. Aristote, op. cit., 1453b, 11. "La pitié est une espèce de tristesse mêlée d'amour" (Descartes, *Les Passions de l'âme*, Art. 185). "J'avais compris qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort" (*La Chambre claire*, p. 115).
 22. "Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre. Mais dès que l'homme est absent de la photographie, la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle" (W. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Essais II : 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 100-101).
 23. "Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui la contemple, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation, – c'est respirer l'aura de cette montagne, de cette branche" (W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", op. cit., p. 161).
 24. On comprend pourquoi l'art photographique, avec son intelligence, son humour et ses surprises (le rare, le numen, la prouesse, la technique, la trouvaille), n'a pas souvent pour Barthes cette valeur morale particulière à laquelle il s'intéresse ici : l'art manifeste une intention – celle du photographe, celle du sujet photographié – qui trouble la transparence de la photographie. Comme Diderot rejetait le théâtral ou le mauvais théâtre (celui qui paraît théâtral parce qu'il ne l'est pas assez), Barthes rejette ici la mise-en-scène et la pose : la photographie appelle la "discretion" (p. 105), la "pensivité" (p. 65, 90) et le "silence" (p. 88) (il faudrait relire ensemble la *Chambre claire* et le livre de Michael Fried sur Diderot : *Absorption and Theatricality*, Chicago, University of Chicago Press, 1980). Par ailleurs, il faut dire combien le livre même de Barthes, bien qu'il soit autobiographique ou peut-être de ce fait même, a tout le sublime d'une photographie. Par son style, nuancé comme un sentiment, et son temps, mélancolique, le texte suscite la compassion comme l'apparition d'un lointain proche.
 25. Pour Rousseau, la pitié éveillée par la tragédie n'est qu'un attendrissement superficiel qui dispense de pratiquer la vertu : "J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur; soit, mais quelle est cette pitié? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions; une pitié stérile qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité" (*Lettre à d'Alembert*).
 26. L'obstination à défendre la thèse de l'indexicalité de la photographie et une approche sentimentale se justifie ici : le sentiment suscité par cette dimension de la photographie est moral et il est ou doit être universel. Le sentiment est aussi, d'ailleurs, au coeur de la philosophie critique de Kant, selon laquelle tous les jugements, qu'ils soient logiques, pratiques ou sur le beau et le sublime, sont en dernier ressort fondés sur un sentiment pur et désintéressé – le sentiment de la vérité d'une description, de la moralité d'une prescription, de la beauté ou de la sublimité d'une chose. La valeur de ce sentiment, c'est-à-dire son universalité et sa communicabilité, réelle ou espérée, n'est pas démontrable, mais, écrit Kant, il n'en est pas moins nécessaire de présupposer un tel "sens commun", une telle communauté sentimentale : il y va de l'objectivité même de la connaissance en général, qui repose précisément sur la possibilité de partager un sentiment, le sentiment de la vérité d'un savoir, de la réalité du monde.



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N° 8, 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm

DU DIRE AU FAIRE

Jauran, premier photographe formaliste

MARIE CARANI

Dans une perspective d'histoire de l'art et de sémiotique visuelle, il s'agit de présenter une démarche photographique peu ou pas connue ici, celle du critique-artiste montréalais Rodolphe de Repentigny (alias Jauran), puis de la situer dans les développements de la modernité photographique au Québec, et ailleurs. Dans la critique, et dans la photo pratiquée de Repentigny, on observe une transformation radicale du statut ontologique du médium, d'un art d'agrément vers une exploration formelle des possibilités de l'objectif, et une volonté d'inscrire le sémantisme photographique dans le creuset d'une psychologie émotive existentialiste. À partir des théories repentigniennes sur la photographie, théorisation qui privilégie les relations formelles des éléments, on propose une typologie formaliste de ce travail qui permet de voyager du dire au faire.

This paper adopts a history-of-art and visual semiotics perspective to document and define the photographic work of Montreal critic and artist Rodolphe de Repentigny (alias Jauran) whose aesthetic theories on plasticism defined a formalist mode of art both in painting and in photography. Aspects of this formal language are seen as challenging the ontological status of the photographic medium and interpreted in the realm of existentialist semantics. Then, as a theoretical and methodological frame, the author proposes a grid of analysis or text typology in which the critical discourse of Repentigny and his photographic practices are related. The result is a formalist matrix correlating subjective and objective aesthetic values that constitutes a textual scheme here studied as a propositional type.

DIRE LA PHOTOGRAPHIE

La pratique de la photographie au tournant des années 50 est un fait plus ou moins occulté de l'histoire de l'art québécois. On n'a pas encore documenté et analysé ce moment clé, où la photographie d'ici se dégage définitivement d'une notion imposée d'imitation obligée du réel ou d'imitation de la peinture, pour être enfin reconnue comme un art plastique à part entière, avec ses conventions et ses codes artistiques propres. Historiquement, au Québec, la reconnaissance de cette spécificité de la photographie renvoie directement aux interventions critique et artistique de Rodolphe de Repentigny (alias Jauran) en faveur de la photo comme fait socio-culturel et esthétique «autonome» des autres arts. Tant par sa volonté de développer un appareil critique capable de discuter formellement de la photographie que par sa propre pratique de photographe moderniste, Repentigny imposera en quelques années, à Montréal, entre 1953 et 1959, la légitimité, la pertinence et l'intérêt d'une réflexion structurée et organisée sur les propriétés formelles des oeuvres, sur le photographique.

Cette réflexion ne s'embarrasse pas de commentaires généraux ou impressionnistes sur les usages sociaux du médium, ou sur la qualité de la représentation de l'image saisie par l'objectif. Repentigny adresse plutôt – dans ses écrits et dans son oeuvre – ce que devrait être la «photo d'art», laquelle n'a plus pour seule fonction d'enregistrer



*Rodolphe de Repentigny
(alias Jauran) en 1956 lors
d'un vernissage à L'Actuelle.*

mécaniquement de beaux sentiments, des moments à préserver, des curiosités touristiques, ou certains rituels familiaux et quotidiens, mais est au départ l'expression d'une recherche thématique, d'un renouvellement constant des sujets et des méthodes, c'est-à-dire une recherche sur le matériel visuel et plastique, sur le matériel sémiotique. Dès lors, comme photographe, Jauran fera appel aux différentes possibilités du médium dans le but de s'attacher "à la plastique" et non au contenu idéalisé ou à "l'allure littéraire" d'une image. Là, ce qui compte, ce que Jauran juge essentiel à la photographie, c'est cette «tension dans l'objet», cette tension formaliste, qui n'est ni un effet dramatique comme dans le portrait

habituel, ni une analyse du comportement social ou de la psychologie individuelle comme dans la photo d'expression traditionnelle, mais qui correspond à une structure interne de l'image, à une nouvelle structuration de la surface photographiée. Chez Jauran, la photo ne servira donc plus simplement à montrer ou démontrer «la réalité des choses», mais à la faire connaître structurellement.

FAIRE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Dès 1953, Repentigny se procure une Leica d'occasion, puis s'équipe d'une chambre noire. Ses premières planches sont des photos de loisirs : albums de famille, souvenirs de camping ou d'expéditions géologiques. Quand il cesse de peindre quelques années plus tard, en 1956, il s'investit exclusivement dans la photographie dite artistique. Ses recherches formelles en photo répondront alors à une même exigence éthique fondamentale que sa peinture : l'assumer existentiellement comme critique d'art dans une pratique artistique cohérente, considérée comme une action et une expérience authentiques. Parallèlement, Repentigny s'enthousiasme pour l'alpinisme, sport qui lui inspire de remarquables photos de montagne où le photographe remet en question la perception populaire, le public ayant encore une conception qu'il juge beaucoup trop figurative (iconique), alors que la photo abstraite serait, selon lui, plus expressive des valeurs fondamentales



Paul Strand, *ROCHER*, 1919, photographie noir et blanc, Port Lorne, Nouvelle-Écosse, collection du MOMA.

et permettrait d'accéder à de nouveaux rapports de l'homme au monde.

La destinée imprévisible de Repentigny – il meurt dans un accident d'alpinisme en 1959 à l'âge de 33 ans seulement – aura cependant réussi au fil des ans à occulter cette vérité incontournable : Jauran est le premier artiste au Canada à faire ce type de photographie formelle dans la lignée des américains Paul Strand, Charles Sheeler et Aaron Siskind. On connaissait le rôle capital qu'il avait joué en peinture dans l'émergence et l'affirmation du formalisme géométrique au Québec, mais avant l'exposition de ses photographies à la galerie John Schweitzer, en 1987¹, même les familiers de son oeuvre picturale ignoraient sa contribution remarquable à la réflexion sur l'image fixe, son activité théorique et créatrice en photographie. C'est comme si le recul et une absence totale de diffusion avaient effacé toute trace de cette aventure qui pourtant aura été un passage irréversible de frontière, celui d'un art photographique perçu jusqu'alors comme d'utilité et d'agrément (au sens où l'entendait Gérard Morisset²) à un art qui cherche à transcender la réalité factuelle et littérale en privilégiant plutôt, sur le plan formel, les formes, les masses, les contours, les volumes, etc.

Rarement exposée du vivant de Repentigny – une première fois à l'Actuelle en 1956, une seconde à l'Université de Montréal l'année suivante –, cette production demeure peu commentée ou admirée de ses contemporains, bien que certaines planches sont alors publiées dans *La Presse* et dans la revue *Cahiers d'essai*. Seule une présentation posthume de plusieurs épreuves à l'École des beaux-arts de Montréal durant l'automne 1959 aura rappelé la valeur de cette recherche quant à une conceptualisation moderniste de la photo québécoise. Cette pratique est pourtant très audacieuse pour l'époque. Elle concerne en priorité des études formelles proprement dites, surtout des photos de structures naturelles, architecturales et urbaines. Quand Repentigny critique, commente sa propre participation, comme artiste, à l'exposition *Photographie 57*, tenue à l'Université de Montréal, en février 1957, il décrit comme suit ces photos de structures : « Jauran [...] photographie une image qui, imprimée en entier et en détails, donne une forte construction, un peu comme une peinture abstraite »³. On note aussi des dessins ou compositions automatistes – apparentés à ses premières gouaches de 1954 – exécutés en chambre noire sur papier photographique (donc directement sur pellicule), des photographies expérimentales où c'est la lumière qui dessine, et même une suite sérielle faite avec des alpinistes, autant d'explorations qui seront reprises plus tard par plusieurs adeptes du médium et qui conditionneront l'art photographique canadien et québécois jusqu'au tournant des années 70. Chez Jauran, l'origine réelle des images – l'analogon – n'apparaît plus déterminante : tout sujet répondant à un besoin de référents extérieurs est éliminé

au profit de la dimensionnalité plastique; la dynamique de l'espace photographique se veut ainsi strictement formelle et non représentationnelle. On y pressent l'affirmation d'un espace plasticien auto-référentiel, un peu avant la théorisation qu'en fera le critique américain Clement Greenberg.

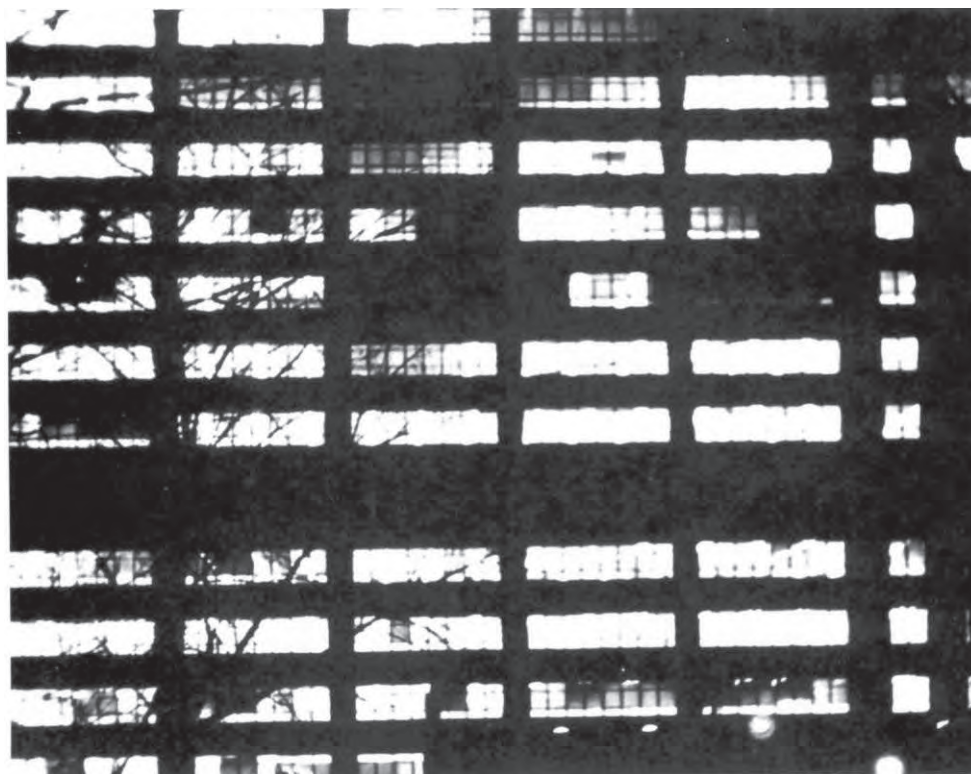
JAURAN ET L'ÉCOLE PHOTOGRAPHIQUE DE MONTRÉAL DES ANNÉES 50

Avant Jauran, même le statut artistique du photographe semble faire problème. Tout au plus la critique lui reconnaît-il des capacités d'enregistrement réaliste du réel. On lui accorde cependant des champs spécifiques d'expérience que la peinture ne retient pas : la réflexion de la lumière sur les cristaux de glace, la désolation de la caméra vérité ou les images documentaires ni historiques ni artistiques⁴. Autrement dit, au milieu des années 50, notre photographie d'art bénéficie déjà – par la négative – d'une certaine légitimité; on s'attache à l'instantanéité et à la fidélité de ses réalisations imagières, aux émotions qu'elle peut engendrer. Mais nulle part ne trouve-t-on encore d'appel au prestige particulier du langage photographique, à sa plastique constitutive.

C'est dans ce contexte centré sur l'image motivée, sur le rendu impressionniste (photos souvenirs, photos de famille, photos de voyage) que quelques photographes

montréalais – dont Jauran, Robert Millet, Jean-Pierre Beaudin, pour ne nommer qu'eux – se définissent comme un groupe "qui croit que la photographie est autre chose qu'un médium impersonnel de reproduction"⁵. Lors de l'événement Photographie 57, ils voudront accorder dans leurs oeuvres la primauté au dépassement des considérations communes. Cela se fera par une recherche formelle : là, le représenté devient la vision personnelle du photographe via différents moyens techniques, différents accents : cadrage de la pose, découpage de l'image, dimension du support, profondeur de champ, jeux dramatiques des ombres et des lumières, des textures et des intensités de contrastes. Le sujet ainsi photographié se mute en recherche d'expressivité, en allusions elliptiques qui se dressent au-delà de l'observé. Dans les termes de Barthes, on glisserait du dénoté au connoté pour problématiser l'illusion référentielle⁶.

En outre, Jauran veut insérer les objets photographiques dans certaines limites : des études en tons de gris, des photos où les noirs et les gris sont à peine modulés, ou encore des photographies où de puissants contrastes donnent un "choc émotif" sans pour autant "représenter en rien" des choses nommables⁷. Cette photo sera seulement en noir et blanc, car la photo couleur n'aurait pas encore réussi, selon Repentigny, à découvrir un moyen d'employer la couleur d'une manière tout à fait différente de celle qui est à la portée des peintres, donc elle n'aurait pas réussi à affirmer son



Jauran, *DIAGRAMME*, 1955, photographie noir et blanc, 21 x 16,5 cm, collection Marie Carani.



Jauran, *SANS TITRE 1955*, photogramme, collection Fernande Saint-Martin.



Jauran, *SANS TITRE 1957*, photographie noir et blanc, 53,4 x 38 cm, collection Françoise de Repentigny.

autonomie vis-à-vis des autres arts. De nouveau, le critique-artiste anticipe l'un des fondements de la théorie de Greenberg, soit le cloisonnement des disciplines artistiques: peinture, sculpture, photographie, etc. Tant à Montréal qu'à New York, le standard de légitimité et de qualité des arts, de la photographie à tout le moins, passerait donc au milieu des années 50 par un encodage moderniste qui exclut (du moins en théorie) tout transcodage, tout passage de frontière.

À la même époque, et dans le même sens, Suskind propose que des agrandissements de détails prélevés dans la réalité objective peuvent contribuer à une recherche authentique du photographe en contredisant le rendu naturaliste précis et délimité. Indépendamment, Jauran choisit lui aussi d'exposer formellement des moments de vérité qui sont susceptibles d'approfondir sa conception subjective des choses, sa connaissance du monde. À partir de deux problématiques différentes : l'agrandissement du grain qui est un procédé tenant davantage de l'ontologie du médium, et une analyse formelle de l'image produite, Suskind et Jauran auront cherché à contester radicalement l'hégémonie du visible.

Dans *Diagramme* (1955), par exemple, Jauran présente un effet de grille moderniste par l'affrontement des plans sombres et clairs, par la confrontation des lignes et des tons. Étant donné ce brouillage de la ressemblance, on oublie qu'il s'agit de la façade photographiée d'un édifice à bureaux. La surface de l'image est énergisée par la construction en réseau de droites perpendiculaires, par le dynamisme formel extrêmement rigoureux, régulier, et répétitif – à la limite, infini – de ce type d'organisation visuelle (dont la critique américaine Rosalind Krauss a théorisé qu'il traversait toute la modernité artistique⁸). Le résultat est la recherche d'une forme quasi matricielle, l'avènement d'une photographie pure où l'image conserve des qualités d'auto-définition. Cette pratique s'inscrivait dans une tendance inaugurée par les modernistes américains autour de Stieglitz et découverte au Bauhaus par Maholy-Nagy, puis utilisée habilement par Man Ray.

Dans d'autres travaux photographiques de Jauran, architectures urbaines et paysages naturels se métamorphosent aussi en des intervalles ordonnés de lignes et d'espaces, qui imposent le plan surface, le fouillage de la dimensionnalité de l'image. Si ces réseaux questionnent la profondeur du champ, au nom de la surface auto-référentielle, ils participent encore à l'ambiguïté du voir qui est médiatisé par le dispositif perspectiviste de l'appareil, car l'ordonnance spatiale, au lieu de clarifier la scène, la rend incongrue, incompréhensible. Le regard fixe qui prescrit l'instantanéité de l'image sous un mode clair et précis (donc moderniste) est pris à partie par une telle intégration des relations d'ombre et de lumière à la grille, donc par cet effet d'une grille naturelle greffée sur l'infra-grille structurante – comme dans *Diagramme* (1955) ou *Sans titre* (1956). L'hégémonie des structures anecdotiques ou analogiques de la photographie traditionnelle est remplacée par un nouveau besoin qui n'est pas strictement greenbergien, en ce qu'il admet l'introduction d'un contenu, plus précisément la nécessité de lier les symbolismes plastiques à une psychologie émotive et expressive. Cette démarche esthétique relève à la fois des deux principaux courants de l'art contemporain québécois, l'automatisme et le formalisme, et annonce la mise en oeuvre d'une solution originale, proprement québécoise, synthétiste, intégrant surface et contenu extra-objectal, extra-imagier.

Jauran, LE CONTRADICTEUR

Dans les quarante épreuves montrées à la galerie Schweitzer, on constatait la présence de cette contradiction héroïque, d'une opposition immanente entre le gestuel et le formel. Cette dialectique est exposée en termes de mouvement libre, intuitif, passionné, dans la série du *Geste révélateur* – 17 dessins automatistes sur pellicule. Ce sont des dessins lyriques, gestuels, de nature expressionniste, situés dans un espace perspectiviste, et qui manifestent pour la plupart des effets gravitationnels. Bien que cette recherche soit quelque peu marginale dans l'ensemble de la production photographique de Jauran, elle peut néanmoins être considérée comme un essai d'exploration des possibilités d'écriture plastique en photographie. Par rapport à la peinture, cette pratique peut être conçue comme un moyen d'intervention directe du photographe sur son matériau, pour court-circuiter le détour technique particulier au médium photo, notamment la prise de vue, ou le développement et l'agrandissement du film. Dans d'autres épreuves, on trouve une construction plus réfléchie, où le contenu iconique est réifié, accentuant le caractère indiciaire de l'image. Louvoyant d'une façon qui peut paraître indécise entre ces deux pôles génératifs de sorte que la difficulté de photographier se révèle, Jauran semble s'inscrire dans la difficile relève de l'Automatisme. Il conteste son imagerie réduite aux "épanchements poétiques", son émotion palpable versée dans le sentimental qui manipule le spectateur, tout en imprégnant souvent sa propre production de cette valeur

esthétique. Pourtant, dans ses travaux où sont exhibées les propriétés de composition automatistes, où les traces jaillissant de la lumière constituent "l'intensité d'un cri"⁹, on remarque aussi une volonté d'épure des éléments plastiques. C'est que Jauran considère qu'une démarche centrée sur l'expérimentation formaliste du médium serait garante d'une "émotion durable" (versus l'émotion passagère de l'intuitif) qui ressourcerait les référents de l'image¹⁰, bien qu'il ne puisse se résoudre à évacuer comme Greenberg la manipulation du contenu subjectif au plan des formants du langage photographique. Quinze ans plus tard, la critique post-formaliste américaine rassemblée autour de la revue *October* en fera autant pour sortir de l'impasse méthodologique du formalisme.

Cette double orientation qui fait le tour de la fonction descriptive, sémiotisable, définit la marge de travail de Jauran photographe : questionner le perçu et le nommé en jouant sur l'ambiguïté de la représentation, puisque le sujet n'est pas seulement l'objet comme tel, mais l'émotion à transmettre. Dit autrement, dans le débat entre l'émotion et la raison, Repentigny avance une proposition synthétique qui tend à l'autoréférentialité tout en maintenant néanmoins la nécessité du sens symbolique, rejoignant ainsi certaines propositions de Minor White et Stieglitz. Il fait se rapprocher dans la photo deux procédures en apparence contradictoires : on peut penser que Jauran hésite devant les implications exclusivement formalisantes d'un métier à tous égards défini par les contraintes matérielles de sa technique. S'il exige l'autonomie absolu du médium – rejoignant en cela les positions esthétiques de Greenberg¹¹ –, il ne peut récuser l'importance des valeurs humanistes et existentialistes, proprement universelles. Comme sa peinture, sa photographie supporte donc des tiraillements et des réductions au plan du système signifiant de l'image : celle-ci est ontologiquement un produit matériologique, mais elle est ancrée dans un logos méta-sémiotique, quasi métaphorique, qui permet de projeter des états d'âme suscités par les oeuvres.

La série *Séquence d'escalade*¹² est particulièrement révélatrice à ce sujet. Jauran y introduit un aspect de temporalité qui annonce le principe sériel. Des trouées de lumière focalisées, légèrement décalées d'une oeuvre à l'autre, galvanisées par des nuances et des contrastes auxquels sont joutés des décalages minimaux entre les espacements de rocher et de ciel, ainsi que des dégradés particularisants sur l'échelle des tonalités, envahissent la surface et ponctuent en même temps l'ordonnement des images uniques et celui de la succession des oeuvres. La stratégie moderniste figée et sans contenu est ainsi investie d'un temps-mouvement qui en pervertit l'idéal, le sens unique, d'une durée de perception de la série, d'où déjà (en 1955) une ouverture anticipatrice sur l'après-modernisme comme retour critique sur l'Histoire du médium, sur les expérimentations de ce temps-mouvement qui la ponctuent depuis Marey, Muybridge, etc. Des éléments post-modernes de flou, de tremblé,

se retrouvent notamment dans une photographie de laboratoire — Sans titre (1957) — qui aura servi à annoncer la manifestation chez Schweitzer sur la couverture du carton d'invitation. Le producteur semble hésiter devant la solution moderniste. Il exige l'autonomie absolue du médium, mais ne peut se résoudre à exclure complètement la pérennité des valeurs fondamentales proto-existentialistes. Au même titre que sa peinture, sa photographie supporte les tiraillements et les réductions générées par cette bi-polarisation. Même s'il se démarque d'une symbolique intra-imagière pour prôner le système signifiant de l'image, Jauran demeure prisonnier d'un sens méta-sémiotique idéaliste. Les épanchements poétiques repoussés théoriquement, critiquement, font place à des épanchements proprement éthico-esthétiques réorganisant les rapports entre l'art et la vie.

La cohérence de l'oeuvre repose sur le paradoxe d'un formaliste qui accepte d'une part que la photographie ne doive pas emprunter les moyens des autres arts — la photo de Jauran sera conséquemment en noir et blanc, la couleur s'inscrivant sous le mode pictural —, mais qui reste, d'autre part, étrangement pré-formaliste dans l'importance qu'il accorde aux qualités sensibles et esthétiques, tout en glissant dans une traversée post-formaliste (post-moderne). Tout se passe comme si le modernisme, muté ici en revendication formalisante, en une manipulation des éléments du langage photographique (donc en un travail d'exploration du médium), était annoncé chez Jauran pour ce qu'il a été effectivement : un passage historié et non une manifestation téléologique, au sens où Greenberg le considérait comme le point ultime d'évolution de la pratique artistique. C'est bien ainsi, et seulement ainsi, que pour Repentigny la photographie se fonde sur la dimension plastique comme proposition descriptive, dimension "qui rend les objets inquiétants, comme s'ils laissaient soupçonner une vie que l'on ignore"¹³. Ces images décriraient des structures dont l'origine réelle ne semble plus importante pour le photographe. La photographie d'art serait ainsi celle "qui dit autre chose que ce qu'elle dit"¹⁴. L'intérêt de l'oeuvre de Jauran résiderait dans ce parcours formaliste symbolique, inspiré de Strand et Stieglitz, dans cet itinéraire singulier, parfois ambigu et hybride, à la croisée des influences philosophiques (Bergson, Sartre, Camus) et esthétiques contemporaines.

UN ESSAI DE TYPOLOGIE

J'ai amorcé ailleurs une analyse sémiotique de l'ensemble des critères défendus par Repentigny dans sa critique d'art et sa pratique artistique, notamment ceux qui commandent le développement de sa réflexion en photographie¹⁵. On a déjà souligné que le photographe suggère la nécessité d'une recherche qui s'éloigne radicalement du «sujet émouvant», c'est-à-dire des sujets humains priorisés par la photo d'expression, et qui manifeste une simplification formelle, une réduction maximale des objets représentés, répondant ainsi à un prin-

cipe d'économie significative des détails. Repentigny insiste sur un cadrage partiel et fragmenté de l'image, sur une structure de composition parfois symétrique comme dans ses grilles, parfois asymétrique, pour dynamiser et rythmer (animer) sa surface. Il réclame un effort de distanciation par rapport aux tentatives de focalisation de l'image, car toute problématique de centration visuelle lui semble marquer la présence d'un certain statisme dans la composition, quand ce ne sont pas des effets ou relents de sujets proprement naturalistes.

Un envahissement plastique de toute la surface photographiée par des systèmes de réseaux linéaires, de réseaux d'ombre ou d'un motif circulaire, réduirait considérablement la profondeur de champ. Ce travail qui rappelle le all-over, qui épouse une représentation moderniste en grille (elle-même parfois plus ou moins irrégulière, asymétrique — comme dans Diagramme (1955) —, ce qui peut sembler une contradiction avec l'ordre orthogonal, mais ne l'est pas en raison de l'animation de surface qui en résulte), infirmerait les tendances exagérément réalistes ou documentaires de la photographie, affirmant de nouveau les seules dimensions plastiques du médium, sa particularité formalisante.

La photographie repentignienne obéit aussi dès l'abord à une volonté de découverte et d'exploration poussée des capacités de l'objectif même, par la procédure d'agrandissement du format selon les exigences du sujet traité et conformément aux valeurs plastiques exprimées, par des prises de vue en plongée ou contre-plongée, par un filtrage et un contrôle de la lumière qui pénètre dans l'objectif, par le type de tonalités, etc. Qui plus est, le photographe ne recule pas devant le traitement du grain du négatif même (forte versus faible granulation) pour affirmer l'importance de la «texture photographique», ou devant la constitution d'un espace-réseau plasticien de lignes et de formes, qui n'est peut-être pas tout à fait anti-illusionniste, mais qui, au mieux, est complexe, multipolaire, en équilibre instable, sans uniformité de motif ou de construction plus ou moins symétrique.

À travers les possibilités formelles tant de l'objectif que du matériau visuel, il s'agit donc d'éloigner la représentation exacte du réel au profit d'une construction autonome d'une telle représentation du monde. Sans qu'il soit question ici d'évaluation critique ou esthétique de cette approche méthodologique résolument catégorielle dans son orientation, on peut établir — suivant une épistémologie positiviste ou scientifique du modèle — une typologie opératoire des rapports discours/pratique chez Jauran (c'est-à-dire une table définie et limitée de correspondance), liant les valeurs subjectives proposées (réclamées) par Repentigny dans sa critique photographique et les critères objectifs qu'il défend comme artiste dans son oeuvre. Parmi la somme des variables possibles, il s'agit de sélectionner minimalement certains traits manifestes dans la perspective d'élaborer, sémiotiquement parlant, un réseau de circulation de la

signifiante, où la manière dont l'univers photographique est compris (connu) devient le lieu de la sémiotique.

Le tableau placé en annexe constitue cette première modélisation qui permet d'expliquer le glissement significatif du dire au faire chez Jauran, comme procès de signification, comme méta-langage destiné à rendre compte des relations de l'un à l'autre. Ce modèle entreprend de prendre en charge l'interrelation dynamique entre les deux pôles génératifs de son travail intellectuel.

DU DIRE AU FAIRE

Les rapports directs théorie/pratique ainsi abordés, la ratio subjectif/objectif chez Jauran, sont l'acte d'engendrement, d'énonciation, d'un codage descriptif, où la pertinence des critères choisis est souveraine. Il n'est pas question d'établir un système universel de translation, de traduction, du lisible au visible, mais de constituer une base minimale d'information descriptive et de catégorisation dont les traits constitutifs seraient comparables d'un objet photographique à l'autre et refléteraient d'un point de vue proprement structuraliste l'organisation de cet ensemble de données.

La réalisation d'un tel méta-langage comme procédure de description analytique et de typologisation, qui est l'une des solutions envisageables au problème posé par la recherche de scientificité de la discipline sémiotique, aura été historiquement (et se veut ici) un certain effort de rationalisation des assises d'une lecture interprétative. Cette démarche permet d'aboutir, à partir d'un ensemble quotient d'objets visuels, à l'élaboration scalaire, logico-mathématique, d'une sériation susceptible d'être traitée automatiquement, puis interprétée sémantiquement. C'est ainsi qu'on peut rendre compte de la séquence des changements et des transformations, donc de l'évolution intervenue au plan d'un ensemble d'objets photographiques, comme ceux de Jauran, posés en termes de classes et de sous-groupes typologiques.

Cette analyse m'aura permis de constater l'importance esthétique qu'a représenté pour Repentigny sa «soumission» artistique à ses conceptions théoriques sur la photographie¹⁶. La volonté manifestée par Repentigny dans son dire critique de faire retour sur la

pratique photographique de Jauran, par un processus de distanciation situant le photographe au niveau du «il» par rapport au «je» du critique quant à la réalisation des valeurs photographiques plasticiennes, indique non seulement un effort conscient et volontaire d'objectivation, mais aussi et surtout peut-être une volonté inconsciente, une projection d'une détermination de la pratique par la théorie artistique¹⁷.

1. L'exposition Jauran Photographies inédites 1954-1959 s'est tenue à la Galerie John A. Schweitzer, à Montréal, du 1^{er} au 22 février 1987.
2. G. Morisset, "Les pionniers de la photographie canadienne", *Revue populaire*, septembre 1951, p. 10-13.
3. R. de Repentigny, "Exposition de photos à l'Université", *Loisirs-Orientations*, I, 11, 25 février 1957, n.p.
4. A. Robitaille, "On peut toujours apprendre en étudiant le Salon de la photo", *Le Devoir*, 16 mars 1950; P. Gladu, "Le peintre et le photographe", *Notre temps*, 24 janvier 1953.
5. "Note de présentation", dans *Photographie 57*, catalogue de l'exposition tenue à l'Université de Montréal, du 5 février au 7 mars 1957, n.p.
6. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, «Cahiers du cinéma», 1980, 192 p.
7. R. de Repentigny, "Un Salon qui perd l'esprit de routine", *La Presse*, 8 juin 1957.
8. R. Krauss, "Grids", dans *The Originality of the Avant-Garde: A Post-Modernist Repetition*, Cambridge, MIT Press, 1986, p. 9-22.
9. R. de Repentigny, "Quelques aspects de Photographie 57", *La Presse*, 16 février 1957.
10. Loc. cit.
11. C. Greenberg, "Modernist Painting", *The New Art*, New York, Éd. Gregory Battcock, Dutton, 1973, 252 p., p. 66-77.
12. Ce titre a été donné par le galeriste John Schweitzer.
13. R. de Repentigny, "Une exposition de photographies", *La Presse*, 2 juillet 1955.
14. Loc. cit.
15. M. Carani, *L'Oeuvre critique et plastique de Rodolphe de Repentigny*, mémoire de maîtrise en Études des Arts, UQAM, 1983, p. 656-712; "Analyse scalogrammatique de l'oeuvre picturale de Jauran", *Travaux sémiotiques, Cahiers du département d'études littéraires*, N°3, UQAM, 1984, p. 37-85.
16. Loc. cit.
17. M. Carani, *L'Oeil de la critique. Rodolphe de Repentigny, théorie et critique d'art 1952-1959*, Sillery, Éd. Septentrion, coll. «Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT», 1990, 290 p.

Annexe

NIVEAU	VALEURS REPENTIGNIENNES	CRITÈRES D'ANALYSE
Format	— <i>Diversifié</i> vs unique selon le sujet	— Dimension : Petit Moyen Grand Très grand — Orientation : Rectangulaire horizontale Rectangulaire verticale
Impression de la photo	— <i>Recherche formelle sur le type de papier, sur le cadrage et la texture de l'image</i> vs absence de recherche formelle <i>Réduction des objets à un minimum/économie des détails</i> vs manque d'économie	— Type de papier : Papier mat Papier glacé — Cadrage de l'image : Entier Partiel — Traitement de l'image : Forte granulation Moyenne granulation Faible granulation
Forme de recherche photographique	— <i>Photos de "structures"</i> vs photos exprimant un sujet émouvant : <i>Recherche formelle de "structures"</i> vs sujets humains.	— Types de photographie : Études de structures formelles Études de représentations réalistes Études formelles expérimentales — Catégories de "sujets": Sujets humains Structures architecturales et urbaines Sujets "naturalistes" identifiables Structures végétales Structures minérales Sujets expérimentaux (dessins sur le papier photographique)
Espace	— <i>Recherche des "dimensions plastiques" des structures naturelles</i> vs absence de recherche formelle : <i>Espace plastique</i> vs espace naturaliste traditionnel	— Types d'espace photographique : <i>All-over</i> Réseau de lignes et de formes — Atavismes perspectivistes
Composition de l'image	— <i>Composition dynamique de l'image</i> vs composition statique régulière en "S" ou symétrique	— Structure de composition de l'image : En "S" Symétrique Asymétrie dynamique Dynamisation de toute la surface de l'image par le <i>all-over</i> — Prise de vue : Plongée Contre-plongée Normale Non pertinent (travail expérimental)

NIVEAU	VALEURS REPENTIGNIENNES	CRITÈRES D'ANALYSE
<p>Tonalité</p>	<p>— <i>Distribution des plans d'ombre et la lumière (distribution des noirs, des gris et des blancs) vs recherche d'un ton unique (un noir ou un gris à peine modulé) selon la recherche poursuivie dans une photo</i></p> <p><i>Contrastes puissants des noirs et des blancs vs gradation modulée des tons de gris selon la recherche poursuivie.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> — Type de composition de l'image : <ul style="list-style-type: none"> <i>All-over</i> vectoriel (avec mouvement) <i>All-over</i> non vectoriel Centration avec axe simple Centration avec axe(s) redoublé(s) Centration avec axe(s) perpendiculaire(s) Centration avec plusieurs axes — Localisation de la centration de la masse principale : <ul style="list-style-type: none"> Située au centre (focalisation) Située à gauche Située à droite Située en haut Située en bas Non pertinent pour le <i>all-over</i> — Orientation dominante des formes : <ul style="list-style-type: none"> Horizontale Verticale Oblique Circulaire Semi-circulaire Non pertinent pour le <i>all-over</i> non vectoriel — Orientation secondaire des formes : <ul style="list-style-type: none"> Horizontale Verticale Oblique Circulaire Semi-circulaire Non pertinent pour le <i>all-over</i> non vectoriel — Rapport de formes : <ul style="list-style-type: none"> Forme(s) sur un fond Forme(s) disposée(s) autour d'une centration Forme(s) disposée(s) autour de centrations multiples Forme(s) disposée(s) en damier Forme(s) également réparties — Échelle des tonalités : <ul style="list-style-type: none"> Noir Gris foncé Gris moyen Gris pâle Blanc — Traitement de la tonalité : <ul style="list-style-type: none"> Ton unique Faible modulation Moyennement contrasté Fortement contrasté — Rapports ombre/lumière : <ul style="list-style-type: none"> Lumière prédominante Ombre prédominante Équilibre ombre/lumière



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N°5, 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm

DE L'IMAGE POST-MODERNE

ANDRÉ ROY

L'argument théorique soutenu ici concerne la déconstruction du réel compris comme une illusion. On aborde la question globale de l'icône moderne, d'abord par le biais des images numériques, puis au plan des images de synthèse comme le photomontage. C'est l'occasion d'une remise en question du rôle des machines de vision quant à l'enregistrement (et éventuellement la simulation) du réel de l'expérience humaine. On perçoit qu'il en résulte une abolition du regard, du sens et du sujet. Celui-ci se fusionnant avec l'objet, la fiction, les puissances du faux s'imposent désormais. Les photomontages de Pierre Guimond sont un révélateur de cette situation; le bri/collage du sens qu'ils impliquent manifeste la propension des sociétés modernes à rendre supportable la réalité aliénante par ses images, à défaut d'en exercer comme avant une critique subversive.

This article presents a theoretical argument concerning the illusionary dimension of contemporary reality and representation. The central notion of iconism is critically examined through the study of numeric images and through the use of synthetic image-building as in the subject of photographic images made by photomontage. The author analyses the status of these types of ways of seeing and recognizes their propensity to simulate the human experience. He witnesses an abolition of the gaze, of meaning and of the subject; this integration with the object emphasizing the new fictional nature of reality and thus the power of the fake as a post-modern cognitive activity. Pierre Guimond's photomontage is illustrative of the way our liberal societies manage to render alienation acceptable and, turning away from the past, refuse to subvert it through their imagery.

1. LES RUSES DE L'IMAGE

1.1 *La diversion iconique ou à la règle de l'oubli*

Les questions relatives aux rapports que l'image entretient avec la réalité ont toujours intéressé la philosophie, mais en même temps, la tradition intellectuelle n'a cessé de considérer l'image comme étant plus ou moins digne de cette interrogation. Depuis Platon qui considérait les images comme trompeuses, les philosophes se sont, pour l'essentiel, contentés d'entretenir la méfiance à leur égard, croyant par là avantager le réel. Mais la méfiance ne suffit plus : les images modernes obligent aujourd'hui à dépasser l'opposition simpliste entre image et réalité. La nature technologique des images qui envahissent le champ de l'expérience humaine nécessite, en effet, qu'on élargisse le débat à l'aide de la sémiotique afin qu'il sorte, si possible, de la caverne où, depuis trop longtemps déjà, l'enferme la philosophie.

À cette fin, la réflexion que je propose ici se penchera sur le phénomène récent de diffusion des images de synthèse. Je confronterai ainsi le Sujet Regardeur aux éventuelles mutations que lui imposent ses contacts quotidiens avec l'univers de la simulation. Je tenterai en particulier de saisir divers aspects de la complexification de notre rapport au réel à travers le Devenir Simulé que génèrent ces images.

Cette approche me fournira l'occasion de proposer une interprétation du rôle des machines de vision en regard de la dévaluation de l'expérience humaine. Je chercherai à voir que l'effacement du réel engendré par la technologie s'articule autour de la notion d'oubli et qu'il débouche sur une triple abolition: celle du Regard, celle du Sens, et enfin celle du Sujet à travers sa fusion avec l'Objet.

1.2 *Plus réelles que la réalité*

*[...] soudain, éblouissantes et paraissant incomparablement plus solides qu'elles ne l'auraient fait en chair et en os véritables, bien plus réelles que la réalité, voilà que parurent les images stéréoscopiques [...]*¹

Aldous Huxley

Depuis quelques années déjà, la télévision, le cinéma et les jeux vidéo nous ont quelque peu habitués à la synthèse numérique de l'image. Ce ne sont pas les images stéréoscopiques du cinéma imaginé par Huxley dès 1932, mais des images informatiques actuelles qui suggèrent de nouvelles perceptions et interprétations de la réalité.

Les images numériques permettent de construire des mondes virtuels en deux ou trois dimensions visualisables sur divers supports (écran vidéo, écran de cinéma, photos, imprimantes...). Elles sont conçues

en convertissant des données numériques en information graphique. La référence à un modèle existant n'est pas nécessaire. Il est possible cependant de reproduire un objet réel en fournissant à l'ordinateur les données physiques qui caractérisent cet objet (couleurs, dimensions, positions).

Ce qui distingue donc fondamentalement l'image optique-chimique de la photographie et du cinéma, de même que l'image optique-électronique de la télévision, de l'image de synthèse, c'est son caractère numérique. En permettant à l'ordinateur de composer l'image, point par point, la technique informatique débouche sur une nouveauté radicale :

L'image synthétisée est la traduction et l'exécution d'ordres exprimés dans un langage [...] [Elle] est générée directement par du langage, elle n'existe pas sans ce langage.²

Ce type d'image qui ne "se tient plus à la place de son modèle"³ n'a donc que peu de choses à voir avec les modes traditionnels de représentation. Conséquemment, le Sujet Regardeur voit et vit une transformation radicale de son rapport à l'image. Son oeil n'occupe plus le sommet confortable de la pyramide visuelle des peintres du Quattrocento (et qui perdurent toujours dans la photo, le cinéma et la télévision). Le "Je pense donc je suis" cartésien devient moins évident.

L'image numérique est à la source de cette modification. Cette dernière, en effet, n'a plus une face, mais une infinité de faces potentielles. On n'est plus en présence d'une projection unique ou d'une représentation en tant que telle, mais bien plutôt d'une "totalité changeante que le Sujet ne peut plus surplomber d'un point de vue unique et privilégié"⁴. Pour Couchot, il devient dès lors impossible de la saisir dans son ensemble. L'image numérique, en proposant une infinité de points de vue, contribue, par ailleurs, à déloger "le Sujet de son confortable et rassurant observatoire épistémique"⁵. Elle ne constitue donc plus, à proprement parler, une projection de l'Objet permettant au Sujet de fonder son identité.

Selon Couchot, l'image numérique est carrément devenue le lieu de "nouvelles et incessantes hybridations avec la machine"⁶. Dans ce contexte, il faut même s'attendre, précise-t-il, "à ce que la machine numérique devienne le modèle général de notre "modernité"⁷, ce qui entraîne pour le Sujet Regardeur l'obligation de se re-situer face à la simulation. Qu'il l'accepte ou la rejette,

il devra bien se dire que sa position de Sujet, déjà fortement ébranlée par ailleurs, ne sera plus jamais ce qu'elle était. Ni d'ailleurs l'Image. Ni l'Objet, en fin de compte : notre convention du Réel.⁸

Plus radicale que ses prédécesseurs, l'image numérique annonce donc qu'elle va re-bouleverser totale-

ment notre rapport au réel. Déjà les images dites "traditionnelles" avaient perverti le signe iconique, puis son référent, que désormais les "nouvelles" images entendent abolir carrément. Déjà nous vivons dans la fiction, mais désormais s'annonce et s'amorce le monde comme simulation et programmation. On peut par ailleurs entrevoir que ce nouvel univers virtuel ne fera, en fait, qu'exacerber les tendances à la déréalisation déjà instituées par le déferlement de l'image médiatique. La médiatisation de l'expérience humaine s'accroîtra dans l'immatérialité nouvelle des images, qui nous fera définitivement autres. D'une certaine façon, l'habitude du faire semblant, qui imposera la simulation, dispensera de faire vraiment. Avec les images de synthèse, il est envisageable que nous pourrions vivre n'importe quelle expérience, mais il appert également que ces expériences, devenues représentations d'autres représentations, achèveront de nous éloigner de nous-mêmes pour nous confondre absolument avec la technologie.

En 1983, les studios Walt Disney, en réalisant le film *Tron*⁹, faisaient vivre symboliquement ce Devenir Simulé du Sujet. Avec une technologie totalement inédite dans le cinéma d'animation, ce film, dont les décors et les couleurs ont été créés par ordinateur (image de synthèse), obligeait les acteurs humains à imaginer leur position dans l'espace où ils évoluaient ainsi que les objets dont ils étaient supposés se servir. *Tron* raconte l'histoire de Flynn, jeune concepteur de jeux vidéo dépossédé de ses créations par un collègue peu scrupuleux, puis projeté à travers la barrière de l'écran vidéo dans l'univers de la simulation. Il y sera confronté à certains des programmes qu'il a lui-même créés et à d'autres qui, tous, vivent et s'affrontent sous l'apparence humaine de leurs concepteurs.

Symbolique donc que cette projection du Sujet au coeur de l'Objet. De l'autre côté du miroir, l'individu humain n'aura d'autre choix que de s'astreindre à jouer les règles du jeu que lui impose la machine. Tel semble bien être le destin humain, que de se laisser envahir par la technologie qui ne cesse de le dénaturer.

Quand je conduis une automobile, quand je frappe sur le clavier d'une machine à écrire, quand je regarde la télévision, quand j'écoute la radio, quand je travaille sur une chaîne de montage, quand je programme un ordinateur, la technologie cesse d'être un environnement. Elle n'est plus autour de moi, dans mes environs, à l'extérieur d'un périmètre qui serait moi en deçà et non moi au-delà, mais elle est en moi.¹⁰

On ne saurait assez dire l'importance de ce phénomène. Les images de synthèse, à partir du moment où elles se perfectionneront et se diffuseront massivement, complexifieront notre rapport au réel en le dématérialisant davantage. En pénétrant au coeur de nos machines (de vision ou autres), les signes numériques synthétiseront toutes les dimensions de nos existences. Les sensations tactiles, olfactives, thermiques... seront peu à peu abo-

lies. Notre corps ne reconnaîtra plus les mécanismes de l'univers puisqu'ils seront conceptualisés par notre esprit.

Si, comme le définit Le Petit Robert, simuler consiste "à faire apparaître pour réel, effectif, ce qui ne l'est pas, ou encore donner pour réel en imitant l'apparence (de la chose à laquelle on veut faire croire)"¹¹ — il semble bien que ce soit là le destin qu'annoncent les images de synthèse. En remplaçant progressivement les modes traditionnels de représentation, elles concrétiseront la dévaluation de l'expérience humaine que l'on vit déjà à travers l'actuelle médiatisation technologique.

Quand Philippe Quéau, auteur de l'Éloge de la simulation, décrit la fonction de cette dernière, il convie en fait "à entrer résolument dans un monde "intermédiaire", monde de modèles et de simulacres"¹². Assurément, la simulation est une fonction fabuleusement puissante pour l'expérimentation symbolique d'un modèle. Grâce à elle, il est possible de visualiser un modèle d'objet, une forme, une couleur, un mouvement comme si c'était la réalité.

La description du "monde de la simulation [qui] tisse mécaniquement son existence organique"¹³, Quéau la tempère pourtant lui-même :

Dès le moment où l'on commence à filer la métaphore de la "vie" des "êtres" mathématiques et informatiques, on risque bien sûr de se laisser aller à des extrapolations hâtives. Pourtant la tentation est grande, a priori, de chercher à lire, par réciprocity, dans les comportements des sociétés vivantes, la présence cachée de quelque algorithme "intermédiaire".¹⁴

Il faut néanmoins nous demander si ces métaphores, même lorsqu'on les reconnaît, n'induisent pas l'idée d'un Sujet totalement absent. C'est pour ma part ce qu'elles laissent entrevoir. Le déferlement, encore à venir, des images simulées, ne sera sans doute pas celui des images stéréoscopiques qu'avait envisagé Huxley dans le Meilleur des mondes — il sera beaucoup plus profond...

1.3 Je te vois... moi non plus

Ce qui vient d'être évoqué, à partir de l'exemple ponctuel des images virtuelles, je souhaiterais maintenant le généraliser, en montrant que les machines de vision — dont l'apparente fonction est d'enregistrer le réel (et éventuellement de le simuler) — sont en fait des machines qui contribuent à l'effacer. Je crois, en effet, qu'au coeur du Devenir Fictif et/ou Simulé de l'expérience humaine, et derrière la dynamique technologique imparable, le Sujet s'exerce à ne plus voir. À ne plus voir et à ne plus vivre, car sa culture, qui le façonne, le conduit désormais à devenir et à exister en dehors de lui-même. Ce qu'il est et ce qu'il continuera

d'être relève désormais d'une stratégie d'hybridation. En se fusionnant à l'Objet, le Sujet, pourrait-on dire à la façon de Paul Virilio, conclut

[...] une inversion radicale des rapports de dépendance entre ce qui perçoit et ce qui est perçu, illustrant à merveille la phrase de Paul Klee, "maintenant les objets m'aperçoivent" [...].¹⁵

Il en découle, pour l'individu, une situation totale de désarroi et d'éloignement à l'égard des autres. Ce phénomène s'explique, selon moi, par le fait que de plus en plus les seules images qu'on voit de nous-mêmes sont des images fabriquées. Ce manque d'être que nous vivons par et à travers les images, ce sont paradoxalement ces mêmes images qui nous le révèlent.

Cette abolition du Regard se comprend en effet à travers les images elles-mêmes. En fait, il faut voir, comme le pense Gilles Deleuze, que "l'image ne représente pas une réalité supposée, mais qu'elle est elle-même toute sa réalité"¹⁶. En tant que double, l'image est devenue le mode privilégié de l'expérience humaine. Arrachée à la fonction d'imitation qui l'a fait naître, elle chemine désormais émancipée du rôle que nous lui avons confié. Le Spectacle qu'elle offre ne nous sert ni plus ni moins que d'inspiration. En proposant sa fiction/simulation comme modèle, elle contribue à imposer des modes d'être. Jadis miroir du réel, elle se pose aujourd'hui comme le facteur déterminant de sa métamorphose.

Le réel glisse et s'efface non seulement parce qu'il n'est plus supportable (l'a-t-il déjà été?), mais parce qu'on a acquis la possibilité d'en annihiler certains des effets par l'image. À travers l'illusion que propose cette dernière, le Sujet cherche à abolir ses contraintes. Du moins, il ne demande qu'à le croire et son regard l'autorise à espérer qu'il en soit ainsi. Tout se passe comme si l'image, en transfigurant le réel, permettait de nous en prémunir. Le nouveau regard qu'elle inspire vient suppléer à la médiatisation de l'expérience qu'elle contribue par ailleurs à assurer.

D'autre part, on pourrait presque comparer l'effet-image à ce que l'on nomme en pharmacologie, l'effet secondaire des médicaments. On croit fabriquer l'image afin qu'elle éclaire le réel — et à un certain niveau, elle y parvient sans doute — mais à un autre niveau, à travers son déploiement massif, elle produit l'effet contraire, c'est-à-dire qu'elle le masque. Dans ce contexte, et pour rester dans la métaphore "médica/menteuse", on pourrait ajouter que ce que l'image offre plaît tellement qu'on ne peut plus s'en passer. Le plaisir de l'image, c'est donc un peu celui que procurent certains euphorisants. Cependant, la somnolence qui succède à l'euphorie risque peut-être d'empêcher l'avènement du résultat escompté. À la place, l'accoutumance qui ne manquera pas d'être créée, risque fort de faire en sorte qu'on s'y accroche.

L'image n'est certes pas, à mon point de vue, une "fausse expérience" en soi; cependant, l'écran symbolique qu'elle ne cesse d'interposer entre le monde et nous n'est pas sans se substituer à une perception directe de l'existence. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de constater que l'image mène tout droit le Sujet à un point de non-retour. Au "vanishing point" dont parle Baudrillard et "où le sens et le message ne sont plus des enjeux"¹⁷. En ne référant de plus en plus qu'à elle-même et en jouant réflexivement sur son propre code, l'image s'opacifie et ne transmet plus que la dissolution du sens qu'elle engendre.

Dans ce contexte, le Sujet, traversé de part en part par les images qu'il fabrique et qui le fabriquent, laisse ces dernières produire du Sens à sa place. Un sens qui n'est déjà plus le nôtre et qui n'a de cesse de se dissoudre dans son effrayante insaisissabilité. Que dire de plus, sinon que l'universalité de notre nouvelle condition humaine s'articule autour des mutations du voir que nous impose la technologie. Le Regard contemporain en est un d'oubli. L'expérience humaine est devenue tellement fautive et indirecte que le Sujet ne peut que désirer s'oublier dans l'artificialité de l'image. L'imaginaire du sujet ne se reconnaît plus devant l'écran qui génère une réalité extérieure indépendante de celui-ci. L'événement, le sens disparaissent à l'horizon des médias¹⁸.

L'avenir du Sujet passe désormais par l'Objet. Rien, dorénavant, ne semble pouvoir entraver cette dynamique fondamentale.

2. «F... FOR FAKE»¹⁹

2.1 *Les puissances du faux ou le photomontage comme révélateur*

Le cinéma, pour le grand Orson Welles, ne pouvait atteindre à la vérité qu'à la condition de mettre en lumière les puissances du faux, et ce, en allouant même jusqu'à fabriquer du faux (sur du faux) sur du faux: fausses lumières, faux décors, faux angles, fausses perspectives, faux masques, fausses images, etc. Avec son film, *F... for fake* réalisé en 1979, Welles livrait son ultime méditation sur l'illusion et le rôle falsificateur de toute représentation.

Inspiré par cette perspective, je souhaite témoigner ici de cette thèse de la dissolution du Regard, du Sens et du Sujet à travers le déferlement de l'image-média. Pour ce faire, ma réflexion s'appuie principalement sur l'idée que pour comprendre les mutations profondes que la technologie impose à l'expérience humaine, l'Art, davantage que d'autres formes d'expression, est un embrayeur privilégié. Dans cette optique, j'ai fait le choix de m'intéresser à une pratique esthétique caractéristique du 20^e siècle : le photomontage. Je chercherai

à en interpréter certaines productions en tant que révélateur de la stratégie symbolique développée par les sociétés modernes à l'égard de la réalité, et qui consiste à l'oublier ou tout au moins à la rendre supportable par ses images, à défaut de ne pouvoir la changer.

À cette fin, il me faut d'abord définir cette pratique esthétique en m'attardant, en premier lieu, à son mode d'opération, pour ensuite me pencher sur son procédé de signification. Pour ce faire, je m'appuie essentiellement sur mes recherches antérieures qui m'avaient conduit à associer le photomontage au phénomène de détournement d'images pour, ensuite, le définir en tant qu'opération constitutive d'un sens second. Ces mêmes recherches m'avaient par ailleurs permis de faire le rapprochement entre le détournement d'images et la notion de bricolage chez Levi-Strauss (à titre de modèle explicatif), ainsi que de proposer une analyse de type structural du message iconique délivré par l'image détournée²⁰.

2.2 *Le bri-collage du sens*²¹

*Revenge is the mother of invention.
(Time, 24-01-83)*

C'est la photographie qui permet l'apparition vers 1919-1920 du photomontage. Cependant, son principe constitutif reposait sur une des principales innovations de notre siècle, apparue dans les arts plastiques vers 1910 : le collage. En effet, le procédé technique à l'oeuvre dans les photomontages repose sur la technique même du collage. De fait, il ne s'en distingue essentiellement que par l'utilisation finale de l'épreuve photographique qui vise à unifier en un tout homogène l'ensemble des éléments qui le constituent.

Pour caractériser le mode d'opération du photomontage, on peut donc, en toute légitimité théorique, se reporter à la définition du procédé technique du collage que propose le Groupe MU :

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des oeuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers.²²

Dans cette définition, on peut relever quatre caractéristiques attribuées au collage : un découpage de messages pré-performés, suivi d'un assemblage avec des ruptures internes. On retrouve donc :

[...] une sélection et une combinaison, comme n'importe quel message, mais avec la double condition constitutive de s'emprunter à des ensembles déjà organisés et de se disposer en un système d'allo-topies.²³

Il importe toutefois d'approfondir la définition de cette forme d'expression. À cette fin, j'ai examiné quantité

de textes d'auteurs divers qui se sont exercés à définir le photomontage en tant que pratique esthétique autonome²⁴.

Il ressort que ces auteurs articulent différemment leurs définitions selon qu'ils insistent sur la dimension technique du procédé, sur la création d'un sens nouveau, ou encore sur la fonction attribuée à cette pratique esthétique. Cela dit, on peut classer les quinze définitions inventoriées selon trois grandes catégories qui correspondent en gros à trois conceptions distinctes du photomontage. La première, qui met l'accent sur la nature du procédé technique à l'oeuvre dans le photomontage, peut être illustrée par la définition que nous propose Serge Jonqué :

Le photomontage est une forme d'expression qui subordonne la technique et le matériau photographique à la pratique du découpage prise à la fois dans son sens prosaïque et dans son sens figuré. En ce sens, il peut être assimilé au découpage en général, technique picturale qui, avec l'acte de peindre, est un des gestes premiers de la création artistique. De plus, la notion de montage indique qu'à ce découpage des temps modernes correspond également l'idée d'une combinaison d'éléments divers, donc une donnée narrative.²⁵

Ce qui caractérise le photomontage, c'est donc qu'il s'effectue à partir du support photographique et qu'il opère en deux temps : le découpage (ou sélection) suivi du montage (ou combinaison).

Au-delà du procédé technique en lui-même, le second type de définition insiste plutôt sur la création d'un sens nouveau à partir d'un sens déjà existant. Pour Gisèle Freund, par exemple, le photomontage résulte de l'association d'images "ayant chacune sa signification propre, mais en les juxtaposant, on crée une signification nouvelle pour l'ensemble"²⁶. Il s'agit d'une opération qui transforme le sens de la photographie initiale, et l'on peut parler, dans ce cas, de détournement du sens de l'image.

En ce qui concerne la troisième catégorie de définition, bien qu'elle contienne les deux précédentes, elle met plutôt l'accent sur la fonction même du photomontage. Qu'il s'agisse d'une fonction politique ou esthétique, que les auteurs parlent de tromperie, d'art diffamatoire, de manipulation ou, plus généralement, de démythification, le photomontage constitue avant tout un acte subversif. Pour Dawn Ades, le photomontage consiste "en un découpage et un assemblage d'images photographiques pour former un ensemble chaotique explosif, un éclatement provocateur de la réalité"²⁷.

Voilà donc le photomontage : véritable "machine à voir", il peut même accéder, dans ses réalisations les plus remarquables, au statut de "machine à penser". Il fait alors parler un autre langage à l'image créée en s'en

prenant aux fonctions d'illusion et de reproductibilité incarnées par son matériau même : la photographie.

De ces définitions, il ressort clairement que le photomontage constitue une forme de détournement d'images, qu'il s'appuie sur le procédé technique du collage, et que, en tant que tel, il opère en deux temps: une sélection à partir d'images existantes, suivie d'une combinaison aboutissant à une nouvelle signification à caractère subversif ou démythificateur.

Des débuts du photomontage avec Raoul Hausmann et John Heartfield, en passant par Ed Lisztzky et Richard Hamilton, jusqu'aux contemporains Pierre Guimond, Roman Cieslewicz et Jacques Brissot, le caractère transformateur de la technologie à l'égard de l'être humain n'a cessé d'être un thème majeur. Raoul Hausmann l'exploita le premier, dès la naissance de cette forme d'expression. Avec Tatlin at Home (1919-1920), cet artiste nous proposait sa vision des mutations que la technologie impose à l'être humain, en représentant ce dernier non seulement dans un décor bouleversant l'ordre habituel de vision, mais également transformé dans sa façon de penser par la machine. Un regard sur l'oeuvre nous permet de constater que prend place sur la tête du personnage représenté un volant auquel est greffé un appareillage mécanique qui lui tient lieu de cerveau au point même d'envahir jusqu'à son oeil droit. Nul besoin de pousser bien loin l'interprétation de l'oeuvre pour saisir le message de l'artiste, qui concerne ici la mainmise de l'Objet-Machine sur le Sujet-Humain et sa vision du monde.

À partir du moment où l'intervention de l'appareil photographique bouleversa de façon radicale la façon de voir des êtres humains, le visible prit un sens différent pour eux.

Je suis un oeil. Un oeil mécanique. Moi, la machine, je vous montre un monde sous un jour qui m'appartient en propre. Je me libère pour aujourd'hui et pour toujours de l'immobilité humaine. Je suis constamment en mouvement. Je me rapproche et je m'éloigne des objets. Je me faufile sous eux. Je me déplace à côté des naseaux d'un cheval au galop. Je tombe et je me relève en même temps que les corps. Je suis, moi, cette machine qui manoeuvre dans le chaos des mouvements, les enregistrant les uns après les autres en les combinant de façon complexe.

Libéré des contraintes du temps et de l'espace, je coordonne tous les points de l'univers où que je désire les situer. Ma façon de faire conduit à créer une nouvelle perception du monde. C'est ainsi que j'explique sous un angle nouveau un monde qui vous est inconnu.²⁸

Dès lors, les moyens de reproduction moderne, comme l'a démontré Benjamin, permirent une utilisation diversifiée de l'image. Or, c'est précisément de cela que témoigne le photomontage. Les reproductions, par leur caractère éphémère et omniprésent, transforment la si-

gnification de l'image au point de l'ouvrir à toutes les significations. Dans ce contexte, la manipulation artistique de l'image-média s'inscrit dans un processus de questionnement de la place de l'image et de son rôle dans notre univers médiatique.

À cet égard, les détournements d'images de l'artiste montréalais Pierre Guimond apportent une touche particulièrement originale à la pratique du "bri-collage du sens" qu'est le photomontage.

3. LE VRAI DU FAUX /

Les photomontages de Pierre Guimond

*L'art ne reproduit pas le visible,
il rend visible.²⁹*

Paul Klee

Une pratique esthétique comme celle de Pierre Guimond est intéressante parce qu'elle me paraît illustrer de façon exemplaire un questionnement concernant les mutations que l'image impose au réel et, partant, les conséquences que cela entraîne. Une des caractéristiques essentielles de son oeuvre semble être en effet l'utilisation qu'il fait de ce que Serge Jonqué a appelé



Pierre Guimond, SANS TITRE, 1984.

des "motifs récurrents" qui permettent à l'artiste d'exprimer de façon bouleversante l'angoisse profonde qu'il ressent face à la déréalisation de l'expérience humaine.

Le premier de ces motifs sur lequel je souhaiterais m'attarder concerne la présence de l'image dans l'image.

Qu'il s'agisse d'oeuvres récentes ou encore plus anciennes – au-delà même des thèmes qui sont abordés –, s'affirme chez lui cette constante. On remarque en effet son insistance à intégrer de façon répétitive les multiples formes que prend aujourd'hui l'image à travers l'actualité, la fiction et la publicité; cela va de l'image photographique à l'image de télévision, en passant par celle de l'écran cinématographique.

Tout se passe comme si, par ce procédé, Guimond voulait mettre en lumière la dépendance croissante à l'égard de l'image et de son omniprésence. Ses photomontages dénoncent en effet, par l'image, les tromperies que cette dernière fabrique et auxquelles nous sommes quotidiennement confrontés. En regardant ses images, qui se dévoilent dans tout leur caractère fabriqué, on ne peut faire autrement que de réfléchir sur la fabrication même de celles qui se donnent pour objectives. Celles-là mêmes que nous communiquent les médias et auxquelles on adhère sans plus y réfléchir. Car il ne nous est plus possible de le faire. De plus en plus, on a appris à se satisfaire – au point de ne pouvoir s'en passer – de cette mise en scène de l'expérience humaine que produit l'image. C'est désormais à travers elle que se vit une part toujours croissante de cette expérience. Et si on la fabrique, l'entretient, la chérit, c'est sans doute parce qu'elle est aujourd'hui devenue indispensable.

De cet univers de l'illusion qu'on s'est fabriqué avec la complicité des machines de vision, Guimond nous dit pourtant qu'il ne nous est plus possible de nous en départir. J'en veux pour preuve le profond pessimisme qui se dégage de ses photomontages, à travers les thèmes de la violence, de la froideur et de l'isolement qui caractérisent son oeuvre. À de rares exceptions près, les individus qui apparaissent dans les photomontages de Guimond sont des êtres détruits par ce qu'ils vivent. Satisfaits ou non, conscients ou non, Guimond les montre comme n'ayant d'autre choix que de vivre l'artificialité de leur expérience. Si certains apparaissent comme saisis par le "rôle" que l'artiste leur fait jouer, ce n'est que pour témoigner de l'inéluctabilité de leur situation.

Par le procédé de l'image dans l'image, Guimond ne fait rien d'autre que de nous montrer tels que nous sommes devenus. Comme Boorstin nous comparant à Narcisse amoureux de sa propre image et comme Benjamin parlant de l'humanité s'autodétruisant

dans sa propre contemplation, Guimond dépeint l'individu moderne comme un voyeur fasciné par les images qu'il fabrique pour se tromper. Par ailleurs, les oeuvres de Guimond témoignent de l'environnement hyper-médiatisé qui organise la techno-culture. Ses photomontages pullulent d'écrans de toutes sortes qui s'interposent entre l'individu et le monde, le coupant ainsi de l'expérience directe – tout en l'assujettissant à l'univers médiatique.

L'individu moderne, tel que le représente Guimond, est contraint de vivre sa vie à travers un environnement technique qui non seulement le transforme, mais encore le réduit à une dépendance qui le fragilise. La distanciation du réel que provoque la médiatisation nous dévoile clairement le caractère de seconde main de l'expérience humaine. Guimond semble dire que l'univers qu'on s'est fabriqué ne peut que nous éloigner de nous-mêmes en nous enfermant dans le cycle infernal de nos représentations. À travers les interpositions multiples et incessantes de l'image, c'est véritablement à un brouillage du réel qu'on assiste. Un réel qui prend de plus en plus des allures de reproduction en se contentant de copier les images qui se substituent à lui. Tout n'est plus que répétition, déjà vu, duplicata. Où est l'original? Où est la reproduction? dirait Boorstin... Personne désormais, ne peut le dire.

Un autre motif utilisé par Guimond, encore plus dominant celui-là, au point d'être devenu son leitmotiv, vient confirmer l'analyse qui précède. Il concerne la transfiguration quasi systématique du Regard que Guimond impose à ses personnages. En effet, il change constamment leurs yeux, ou leur ajoute des lunettes, des masques divers ou encore des visières, afin, précise-t-il, de créer un effet de dramatisation. Ce procédé, sans lui être spécifique, caractérise bien l'oeuvre de cet artiste, par le fait qu'il témoigne de sa volonté d'illustrer les conséquences multiples de l'artificialisation de l'expérience humaine. En déposédant les personnages de leur regard ou encore en leur imposant un "intermédiaire", les photomontages qu'il réalise révèlent, me semble-t-il, deux choses distinctes. D'une part, on pourrait penser qu'en transformant ainsi le regard de ses personnages, il veut illustrer leur aveuglement face à l'existence. Aveuglement qui les conduit à se fermer totalement au réel, à n'en pas tenir compte, pour plutôt lui substituer des images rassurantes. D'autre part, on pourrait également voir, dans l'attitude de certains de ces personnages, un véritable geste de réveil devant la saisie soudaine de ce trop-plein de "réel" que Guimond se charge de leur faire subir dans toute son horreur.

Il semble, en effet, que ces deux attitudes opposées des personnages sont bien présentes dans les oeuvres de Guimond, et que loin de s'exclure, elles se complètent l'une l'autre. D'autre part, elles illustrent, encore une fois, le caractère désespéré du regard de Guimond



Pierre Guimond, JEUNE COLLECTIONNEUR, 1984.

face à ce qu'il est aujourd'hui advenu de l'être humain dans ses rapports avec la technologie. Par ailleurs, ce même procédé de transfiguration du regard n'est pas sans évoquer les significations qu'on a rencontrées plus tôt, relativement à la présence envahissante des écrans dans les images de Guimond. De la même façon, les intermédiaires du regard que sont les lunettes, les masques et les visières nous paraissent s'interposer symboliquement entre le vécu et le réel, pour ne plus laisser de place à une perception directe de l'existence.

Le troisième motif récurrent qui retient l'attention dans l'oeuvre de Guimond, on pourrait le nommer la Confrontation Spectaculaire. Guimond, qui se décrit lui-même comme une sorte de metteur en scène, s'acharne, en effet, à travers ses photomontages, à illustrer notre ère du vide en créant dans un même espace un Spectacle où s'affrontent des "réalités" qui s'excluent mutuellement. Pour ce faire, il confrontera régulièrement des personnages et/ou des objets dont les contextes et/ou significations sont diamétralement opposés. On pourrait, à cet égard, évoquer de nombreux photomontages où Guimond juxtapose des éléments qui se nient les uns les autres : une Vietnamienne devant une bouteille de Chanel, des starlettes insouciantes de la détresse des enfants du Tiers-monde, un esthète qui contemple des photos de la misère humaine, un "TV dinner" de mets chinois devant l'image télévisée d'une guerre asiatique, etc.

Ce faisant, Guimond atteint un double objectif. Celui, d'abord, de dénoncer de façon extrêmement brutale l'indéfinissable horreur de ces réalités hu-

maines. Au-delà de la radicale absurdité de la vie, celle de se voir vivre si mal dans un monde qui s'appuie sur l'injustice, l'exploitation et la souffrance. Puis, un second objectif, qui est celui de mettre en lumière la cruelle équivalence des significations dans un univers qui n'a de cesse de fragmenter notre perception contemporaine. Un univers qui contribue à faire éclater le réel à travers, par exemple, le déferlement des images sans lien qui se succèdent à la télévision : massacres au Liban, éliminatoires de hockey, téléromans sur la vie familiale, publicités de produits alimentaires, etc. Les photomontages de Guimond montrent qu'on ne sait plus faire la différence entre les "réalités" de ces images et leurs illusions.

Quelque part, dans ce monde absurde, Pierre Guimond cherche à "faire sonner un son de cloche un peu faux"³⁰. Or c'est précisément en instaurant le faux, c'est-à-dire en se désignant comme images manipulées, que ses photomontages mettent en lumière une disparition des références du signe au réel et, par là, informent (indirectement) sur le statut de ce dernier. En d'autres termes, les photomontages de Guimond, par les détournements de sens qui s'y opèrent, sont interprétables en tant que reflet, non réel, mais de la "teneur" actuelle en réel de nos sociétés technologiques. Relevant essentiellement de la connotation, les images de Guimond ont pour message l'image elle-même, que l'artiste n'a de cesse de dénoncer. À ce propos, Marcel Rioux écrivait récemment que :

Guimond semble nous dire que la prolifération des marchandises exprime le vide spirituel de notre époque et que les images savamment présentées de ces objets prennent le pas sur la réalité.³¹

De son côté, Serge Jonqué parle, à propos des photomontages de Guimond, de :

[...] la volonté systématique de se réapproprier l'immense quantité d'images photographiques produites par la société et celle non moins forte d'organiser ces éléments, ces découpages, en un langage plus ou moins articulé.³²

Pour Jonqué, ce qui caractérise l'oeuvre de Guimond, au-delà de la volonté de coercition de l'image banale, du goût pour la dramatisation et l'effet de distanciation, c'est

[...] l'illustration du vide présent entre le caractère anodin, anonyme, fragmentaire, de la réalité des sociétés post-industrielles et cette rumeur alarmante de la télévision décrivant l'état actuel de ce "village global" dont parlait McLuhan.³³

Tout cela, par l'utilisation d'une syntaxe jouant

sur les mêmes catégories d'expression que la télévision, ce médium de la simultanéité et de la fragmentation qui façonne notre perception contemporaine.³⁴

Ne niant pas la possibilité d'être perçu comme un artiste "faisant des images engagées, où la forme est

un instrument discret au service du contenu"³⁵, Pierre Guimond n'hésite toutefois pas à voir les limites de sa démarche esthétique :

Devant les tables inondées de découpures se déroule la quotidienne bataille, la tension entre l'envie de dire et la conscience de la si petite utilité de le faire.³⁶

Même si le photomontage permet de déconditionner nos habitudes de réception des images en ajoutant une dimension nouvelle à leur lecture, il ne peut toutefois pas briser la dynamique du déferlement iconique.

La presse imprimée de maintenant, avec ses ektachromes impeccables, finit par assigner une valeur iconographique égale aux images : au hasard d'une revue, une photo d'Irlande du Nord, une photo de Craven A, une photo de whisky-glaçons-buée, une photo d'un chômeur... finissant par produire le même effet sur le lecteur, c'est-à-dire aucun effet. La profusion d'images "insensibilise" à l'image, et immunise face au contenu.³⁷

Dans ce contexte, Guimond n'a d'autre choix que de se convaincre lui-même de l'utilité du photomontage comme solution personnelle et "comme façon de reconstruire du sens"³⁸ là où il n'y en a plus. "C'est aussi, espère-t-il, le moment d'une réflexion sur ce que l'image elle-même véhicule", et une façon "de pointer du doigt certains contenus qu'on regarde sans voir"³⁹.

C'est surtout dans la confirmation de la question des rapports que l'image entretient avec le réel que l'utilisation de cette oeuvre me paraît ici pertinente. Véritable opération méta-iconique de bricolage du code, l'oeuvre de Guimond illustre à merveille l'ambiance de sur-médiatisation qui détermine aujourd'hui l'expérience humaine. D'autre part, non seulement l'illustre-t-elle, mais encore elle l'analyse à travers l'organisation même de son propre discours. En nous confrontant à l'utilisation linéaire qui est habituellement faite de l'image, les détournements de Guimond se veulent une réponse aux discours normalisants que les images de la culture de masse nous imposent. En tant que reflets déréglés, ils impriment chez le spectateur un effet de distanciation critique. Les images, simulacres, hybrides et contre-nature qui naissent de l'imagination de l'artiste, et qui résultent de la manipulation des apparences, amènent à une perception autre de la "réalité" par un certain déplacement de l'attention. Détournées, elles constituent un échange symbolique, l'illusion faisant paradoxalement apparaître toute l'artificialité contemporaine de l'expérience humaine. Comme l'indique Gilles Deleuze :

Les images donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvements pour le cinéma, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas de pensées abstraites qui

se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens.⁴⁰

Dans cette optique, les images détournées de Guimond témoignent de la volonté de l'artiste de s'inscrire doublement en faux (au sens prosaïque et au sens figuré) contre l'entreprise mystificatrice de l'image-média. Au lieu de prendre le réel comme point d'appui, Guimond part plutôt de l'image pour donner à voir la dissolution du réel qu'elle entraîne par son déferlement. Au-delà de ce réel qui se contente désormais de copier l'image, il sera peut-être possible de percevoir que la prolifération iconique contribue avant tout à tromper, en bafouant le Sens, en hypnotisant le Regard, pour finalement exterminer le Sujet. Triple abolition donc que celle du Regard, du Sens et du Sujet au coeur même des images mises en scène par Guimond.

Les découpages de Guimond fonctionnent comme des symboles : visages sensuels et équivoques de femmes diaphanes et inaccessibles, cohortes tiers-mondistes exorcisées sur un panneau publicitaire, vieillard asiatique cheminant sur la route d'un exode qui l'exclut à jamais de villes qui, édifiées comme autant de monuments à l'humanité, se sont transfigurées en forêts inhospitalières de gratte-ciel, de fusées et de drapeaux plantés sur un genre humain agonisant.⁴¹

En détournant ironiquement de leur sens les ingrédients mêmes de la fascination médiatique, Pierre Guimond réussit à bouleverser à partir "du déjà-vu jamais vraiment regardé"⁴². Selon Jacques Godbout, l'ensemble de son oeuvre atteint même la dimension d'une "méditation philosophique et morale dont l'humour n'est qu'apparent"⁴³. Selon lui, les photomontages de Guimond devraient même

être utilisés pour marquer le temps, à la télévision, dans le monde entier. Plutôt que des promotions maison, les sociétés nationales de télévision pourraient, toutes les heures, proposer les images-réflexions de Guimond, qui sont à notre univers cathodique ce que les pensées de Pascal étaient à l'univers catholique. Ses photomontages deviendraient alors le contrepoids du discours marchand.⁴⁴

Si la comparaison avec le grand philosophe français peut paraître quelque peu démesurée, elle exprime bien, par contre, la dimension philosophico-critique de la démarche de création de Guimond. D'autre part, il faut savoir que des préoccupations communes se retrouvent dans leurs oeuvres respectives. À Pascal qui déclarait, il y a plus de 300 ans : "Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!⁴⁵, fait pendant, aujourd'hui, le propos ironique d'un Guimond qui questionne la nature du réel en regard du foisonnement moderne de l'image-média.

Par ailleurs, l'émotion désespérée qui se dégage des oeuvres de Guimond est bien celle de l'art. Et si comme

Paul Valéry le pensait, "une oeuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons"⁴⁶, les photomontages de Guimond sont bien de cette trempe. Ils fonctionnent comme des miroirs qui finissent par ne plus faire qu'un autour de l'idée visionnaire d'évacuation du réel par l'image. Ses oeuvres introduisent dans l'univers froid du simulacre quelque chose de cette recherche incessante d'une "vraie vie". Recherche illusoire sans doute, mais dont la désespérante lucidité permet néanmoins d'illustrer comment un travail de "seconde main", tel que le photomontage, parvient paradoxalement à si bien mettre en lumière le caractère indirect de l'expérience humaine moderne.

Désormais, nous opérons dans un réel dont nous n'avons plus la preuve : nous baignons dans l'immatériel des informations, distances, vitesses, changements de notions, déplacements et dématérialisations de tous les signes de l'ancienne reconnaissance : ordre naturel, cycles de procréation, sexualité, argent... Obligés de naviguer à vue, nous sommes des Hommes sans qualité, sans mandat de maîtrise, avec la seule obligation d'inventer la règle du jeu, de toutes les situations inédites auxquelles nous sommes affrontés. Et nous ne sommes plus seuls, ni maîtres à bord; peut-être pas dans l'univers, et certainement pas chez nous : les dispositifs technologiques font partie intégrante de notre propre outillage de connaissance et de notre système nerveux.⁴⁷

Face aux oeuvres de Guimond, et en accord avec les intentions présumées de l'artiste, se renforce donc l'idée que l'être humain ne doit plus sa survie qu'à un certain nombre d'outils culturels qui prennent aujourd'hui la forme de l'hyper-médiatisation. L'expérience directe ne cesse de s'atténuer à travers l'appareillage technologique qui a de plus en plus pour rôle de lui substituer des reconstitutions de seconde main. En conclusion, on verra que cette horreur concerne déjà l'individu, jusque dans sa propre mort.

4. "DRIVE-IN" DE LA MORT DU SUJET

La presse américaine nous apprenait récemment qu'il est désormais possible de faire une visite au salon mortuaire sans même sortir de sa voiture. En effet, une entreprise funéraire de Chicago offre désormais aux visiteurs la possibilité de voir des images de l'ami ou du parent embaumé sur un écran de télévision, et ce, à partir de son propre véhicule.

Visitors drive through slowly and push a button for service. An attendant asks whom they wish to see.

"I would like to view the remains of John Doe," the visitor says into the speakerphone.

"You may proceed," the attendant says, using controls to turn on the lights and cameras over the body of the deceased lying in one of the rooms.

The motorist then signs the register at the speaker-

phone and drives just ahead to the viewing area, where a head shot of the loved one in a coffin instantly appears on a 25-inch screen.

As an additional service, Gatling soon plans to make video-tapes of the remains and the funeral services, which he hopes to sell to the bereaved.⁴⁸

Déjà il était possible d'y manger, d'y voir un film, d'y téléphoner, d'y réaliser des opérations bancaires, d'y être en contact avec le monde par le biais de la radio et de la télévision, etc.; mais bientôt laisser sa voiture constituera pour l'être humain l'abandon de sa propre "nature" humaine. Pourquoi? Parce que la technologie est devenue l'instrument idéal pour entrer en rapport avec le monde. Dans son roman apocalyptique *Crash*, où il présente l'automobile comme le lieu de satisfaction de nos désirs de vitesse, de puissance et d'agression, J.G. Ballard émet l'hypothèse qu'elle puisse un jour devenir l'instrument suprême d'exercice de notre libido. Par là, il cherche à mettre en garde contre l'envahissement destructeur de la technologie. Une technologie toujours de plus en plus envahissante et dont le pouvoir d'interposition entre l'expérimentation directe et nous ne cesse de croître. En offrant des succédanés qui se substituent à l'expérience vitale, la médiatisation technologique transfigure l'expérience humaine au point de la rendre insignifiante.

De façon analogue, mais avec d'autres images que celles de la littérature, la démarche esthétique de Guimond est là pour rappeler la mort du Sujet.

Nous avons toujours vécu de la splendeur du sujet, et de la misère de l'objet. C'est le sujet qui fait l'histoire, c'est lui qui totalise le monde. Sujet individuel ou sujet collectif, sujet de la conscience ou sujet de l'inconscient, l'idéal de toute la métaphysique est celui d'un monde-sujet, l'objet n'est qu'une péripétie sur la voie royale de la subjectivité.

Le destin d'objet, à ma connaissance, ne fut revendu par personne. Il n'est même pas intelligible en tant que tel: il n'est que la part aliénée, la part maudite du sujet. L'objet est honni, obscène, passif, prostitutionnel, il est l'incarnation du Mal, de l'aliénation pure. Esclave, sa seule promotion sera d'entrer dans une dialectique du maître et de l'esclave, où on voit poindre bien sûr le nouvel évangile, la promesse pour l'objet d'être transfiguré en sujet.⁴⁹

Par ses manipulations diverses des images de la mythologie moderne qui meublent notre univers visuel, Guimond explore de façon critique et ironique l'imagerie technologique de notre ère. Sa relecture de la dérive éclatée qui repose sur "le seul et exclusif fait de la technique"⁵⁰ révèle jusqu'à quel point "l'âme des choses se bat pour devenir la nôtre"⁵¹.

Dans le contexte des pratiques esthétiques issues de la photographie, se dégage de la démarche de Guimond

l'idée fondamentale que "changer la représentation du réel revient à le fonder autrement"⁵².

1. Huxley, A., *Le Meilleur des Mondes*, Paris, Presses Pocket, n° 1438, 1977, p. 190.
2. Couchot, E., "La synthèse numérique de l'image. Vers un nouvel ordre visuel", *Traverses/Les Rhétoriques de la technologie*, n° 26, oct. 1982, p. 58.
3. Couchot, E., "Hybridations", *Modernes et Après. Les immatériaux*, Paris, Éd. Autrement, 1985, p. 127.
4. *Ibid.*, p. 128.
5. *Loc. cit.*
6. *Loc. cit.*
7. *Loc. cit.*
8. *Ibid.*, p. 129.
9. S. Lisberger a réalisé ce film en 1982 (96 min.).
10. Couchot, E., "Hybridations", *op. cit.*, p. 122-123.
11. *Le Petit Robert*, Paris, 1987, p. 1817.
12. Quéau, P., "Du langage à l'image", *Libération*, Paris, mercredi 10 février 1989, p. 6.
13. *Loc. cit.*
14. *Loc. cit.*
15. Virilio, P., *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 135.
16. Deleuze, G., "Portrait du philosophe en spectateur", (entrevue avec H. Guibert), *Le Monde*, jeudi 6 octobre 1983, p. 17.
17. Baudrillard, J., "Totalelement obscène, totalelement séduisante", *Autrement/La Pub*, n° 53, octobre 1983, p. 180.
18. Baudrillard, J., *Les Stratégies fatales*, Paris, Biblio/Essais, n° 4039, Livre de poche, 1986, p. 94.
19. Ce titre s'inspire de celui du film d'O. Welles ainsi que de celui du chapitre que G. Deleuze consacre à Welles, dans son livre *L'Image-temps Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, chap. 6, p. 165-202.
20. D'où le titre de mon mémoire de maîtrise : *Le Bri-collage du Sens*, Faculté de Philosophie, Université Laval, 1985.
21. L'essentiel de la première section de ce chapitre reprend en les adaptant des parties de mon mémoire de maîtrise.
22. Groupe Mu, "Douze bribes pour décoller", *Revue d'Esthétique* 1978/3-4, numéro consacré aux Collages, Paris, 10-18, n° 1277, 1978, p. 13.
23. *Ibid.*, p. 14.
24. A. Roy, *op. cit.*, p. 61-72.
25. Jonqué, S., "Les photomontages de Pierre Guimond", *Vie des Arts*, vol. XXV, n° 102, printemps 1981, p. 36. On retrouve des conceptions analogues chez J.C. Bailly, M. Lalonde, G. Sadoul.
26. Freund, G., *Photographie et Société*, Paris, Seuil/Points, n° H-15, 1974, p. 188. Cette définition s'apparente à celles de L. Aragon, J. Pierre, R. Hausmann, P. Guimond, D. Boone.
27. Ades, D., *Photomontage*, Paris, Chêne, 1978, p. 9. Se reporter également aux définitions de D. Roche, C. Naggar, Y. Aubry, R. Cieslewicz.
28. Vertov, D., cité dans B. John, *Voir le Voir*, Paris, Alain Moreau, 1976, p. 18.
29. Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Paris, Médiations, n° 19, 1977, p. 34.

30. Guimond, P., cité dans *Entre Freud et Dracula*, film de Michel Poulette (27 min.), Nuit Blanche, Montréal, 1979.
31. Rioux, M., texte daté de février 1980, reproduit dans Pierre Guimond — *Photomontages*, Ville de Montréal (Maison de la Culture de Côte-des-Neiges), novembre 1986, p. 19.
32. Jonqué, S., op. cit., p. 36.
33. Ibid., p. 37.
34. Loc. cit.
35. Guimond, P., dans Pierre Guimond — *Photomontages*, p. 17.
36. Ibid., p. 12.
37. Ibid., p. 15.
38. Ibid., p. 16.
39. Loc. cit.
40. Deleuze, G., “Gilles Deleuze, cinéma première”, *Libération*, 30 octobre 1983, p. 30.
41. Jonqué, S., op. cit., p. 37-38.
42. Godbout, J., dans Pierre Guimond - *Photomontages*, p. 8.
43. Loc. cit.
44. Loc. cit.
45. Pascal, B., *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, p. 54.
46. Valéry, P., “Introduction à la méthode de Léonard de Vinci”, *Écrits sur l’Art*, Paris, Club des libraires de France, 1962, p. 23.
47. Théofilakis, É., “Condition Humaine, L’interface ou la Transmodernité”, *Modernes et après. Les immatériaux*, Paris, Éd. Autrement, 1985, p. X.
48. *The Gazette*, Montréal, 23 février 1989, p. 1 : il s’agit d’un article non signé emprunté au *New York Times*.
49. Baudrillard, J., *Les Stratégies fatales*, p. 127.
50. Ellul, J., *L’Empire du non-sens*, Paris, Puf, 1980, p. 183.
51. Théofilakis, É., op. cit., p. XI.
52. Quéau, P., *Éloge de la simulation*, Paris, Champ Vallon/INA, 1986, p. 197.



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N° 3, 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm

L'OBJET, LA SÉMIOLOGIE ET LA PHOTOGRAPHIE*

MICHEL COSTANTINI

Le point d'ancrage de cet article est une «sémiotique subjectiviste» d'inspiration greimassienne. Il s'agit de comprendre ici la photographie comme énergie engagée dans une stratégie complexe de communication. Devant une séquence de six photos de Michel Krzyzanowski qui montrent une main et sa trace empreinte, séquence qui pointe aussi le regardant, en l'occurrence l'auteur, on appréhende narratologiquement le fait photographique par le biais d'une double synecdoque. Autour de la notion de «zone» s'élabore un découpage logico-mathématique de l'imagerie visuelle qui identifie au plan de l'expression deux séries d'isotopies; puis, à partir du concept de «co(n)texte», intervient un programme fortement structuré et enchaîné de relations opératoires. D'où un énoncé «photogrammatique» isolé de la production photographique, comme méta-objet de la réflexion.

The development of a «subjectival semiotics» inspired by greimassian text analysis is the focus of this paper. Working with the observable notion of indexical mark as a paramount characteristic of photography, the author puts forward the idea of its reception as an act of energy integrating narratological procedures and context in a complex and dynamic strategy of communication. Squarely facing a sequence of six photographs by Michel Krzyzanowski which shows a hand and its mark in the sand, this spectator-author's activity is understood as the elaboration of pertinent information on this photographic act and the establishment of a semiotic point of view on this fact. From notions of «zone» and «context» stem a network of interconnected isotopic operators, which result in a logico-semantic, meta-critical photogrammatic construct isolated from first-hand photographic production.

PROBLÉMATIQUE SÉMIOLOGIQUE

L'approche menée ici est celle qui s'attachera pour l'essentiel à regarder, dans la photographie, moins ce qu'est l'image photographique elle-même – on appelle cela de la sémiotique objectale (Coquet, 1986) d'origine barthésienne – que ce rapport que la photographie comme Objet instaure d'elle-même au Sujet, dans la perspective d'une «sémiotique subjectale» encore à découvrir. Il ne s'agira donc pas, en priorité, de déconstruire l'Objet, de le décrire complètement, morphologiquement, dans ses traits pertinents, sauf dans la mesure où ce travail serait orienté vers la construction de la position du Sujet intentionné et percevant. Ainsi, je considère et je pose, par-delà les modélisations reçues, la présence irrépressible du Sujet, qui est un Sujet exerçant une fonction élémentaire de classification dans le champ du perceptible et qu'on peut nommer un Sujet esthétique évaluateur.

En d'autres termes, quel est le Sujet (énonciataire) idéal de cet Objet photographique qui s'offre à nous? Il est bien un Sujet en quête. Mon objectif est donc une approche du Sujet sémiologique de l'énonciation sous les espèces de l'acteur énonciataire, en ce qu'il est particulièrement intéressant pour la discipline de suivre la transformation de ses valeurs au plan de sa compétence et de sa performance. Cette tentative d'évaluer le parcours du Sujet tel que l'Objet le fixe m'entraînera à

insister sur la virtualité du vouloir, doté d'une volonté de savoir ou d'apprendre davantage sur les diverses facettes de l'art du photographe. Enfin, il est loisible de remarquer au passage que cette sémiotique du Sujet, lors même que pour se construire, elle est amenée à poser des stades, à définir des états, à figer des positions, laisse entendre que son déploiement s'opère néanmoins selon la continuité.

Cette inquiétude d'ordre épistémologique m'incite à revisiter la prise en charge des pôles subcontraires menée dans les analyses greimassiennes qui se sont intéressées à cette position du Sujet. Par leur nature même, ces pôles sont en effet fragiles, si l'on considère leur état statique, et labiles, si l'on considère leur dynamisme. Si on a pu dire, en sémiotique objectale, qu'ils inquiétaient, leurs propriétés mêmes suggèrent au contraire qu'ils doivent jouer un rôle fondateur en sémiotique subjectale, pour autant que celle-ci travaille sur le continu, donc, entre autres, sur le labile et le précaire. Si ces pôles font encore problème, c'est un problème d'ordre méthodologique, et non plus épistémologique. Comment alors se donner théoriquement les instruments aptes à saisir cette labilité sans la figer, sans la détourner, sans la trahir, quand on aborde l'analyse d'un objet concret? La recomposition textuelle que je développe ici en photographie se veut en ce sens prémissière pour une sémiotique subjectale.

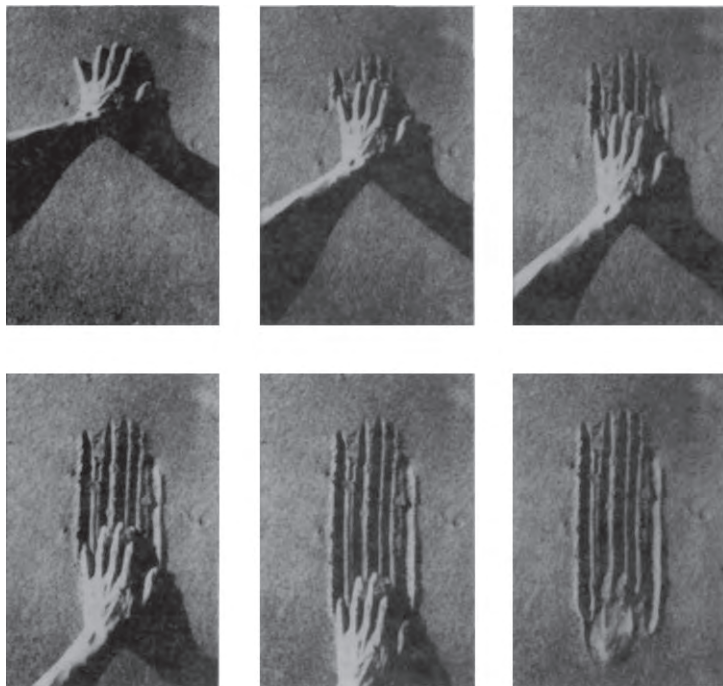
COMMENT APPROCHER SUBJECTALEMENT (DE) LA PHOTOGRAPHIE

L'amorce qui me permet d'atteindre le centre de mon propos est une présentation de la photographie-Objet telle que je la vois chez moi, le plus souvent épinglée au mur. Là, la place singulière que cet Objet occupe, l'anecdote de la rencontre met en place des lieux de visualisation. Je considère d'entrée de jeu et sa provenance, et son emplacement, qui entraînent des contraintes d'évaluation. Comme Sujet énonciateur, je suis aussi convoqué par la notion de distance. Il est notable que depuis quelques années la sémiotique s'est confrontée à cette question de la distance (Coquet, 1979, 1984a, 1984b). Le Sujet met, c'est le moins qu'on puisse dire, une certaine distance entre lui et l'Objet; il prend, selon l'expression courante, ses distances avec lui. Or, si l'on considère les autres objets photographiques — la photographie en d'autres états, en d'autres lieux —, il est aisé de deviner que les distances à prendre en compte alors ne sont pas les mêmes. On indique ainsi que le Sujet sémiologique qui regarde la photographie s'emploie à définir la bonne distance épistémologique — selon le mot de Valéry, retravaillé par Coquet. Alors, de quelle mise à distance doit-il être capable, de quelle compétence et de quelle performance doit-il être qualifié pour que la photographie comme procédure artistique se livre? Que faire pour approcher d'un objet, assez vaste, considéré dans sa continuité, et identifié comme l'ensemble des photographies ?

La première réflexion qui vient à l'esprit du Sujet sémiologique est qu'au même titre que la peinture, mais

différemment, la photographie pose un univers privatif virtuel, le Sujet artistique, qui est constamment invité à se repérer de prime abord dans la distance perspective que la photographie lui assigne (Damisch, 1987). Pourquoi? Si je considère la photographie, ou mieux, chaque photographie, comme venant à moi, et non sous l'angle d'un regard du Sujet qui la maîtrise ontologiquement — la saisit, la découpe et la fouille —, si donc je ne la reçois pas comme signe figé pour l'éternité à la façon dont la trop facile comparaison (fût-elle techniquement fondée) avec la camera obscura des systèmes perspectivistes y entraîne, mais si je la reçois plutôt comme signe dynamique résultant d'une «stratégie communicationnelle», je suis amené à découvrir aussi dans cet Objet une force, une dynamique. L'énergie — en-ergon, le travail qui se fait — de l'acte photographique contribue à construire pour l'énonciataire un autre objet, exigeant en retour de ce dernier une autre stratégie. Pour passer d'un univers à l'autre, il y a des opérations, donc des opérateurs. C'est dire que la photographie, dans son histoire, se métamorphose spécifiquement (versus la peinture) par les valeurs qu'elle acquiert au cours de ses relations avec le sujet énonciateur; par les opérations synecdochiques dont elle est partiellement faite et, donc, les opérations auxquelles elle oblige. C'est à cette nouvelle situation que je me propose de réfléchir à partir d'une double synecdoque basée sur un Sujet énonciateur se subdivisant en plusieurs acteurs, successivement sujets de l'énonciation, soit respectivement le créateur, le photographe, le regardeur, etc.

Comment, en effet, approcher subjectalement d'un tel objet, sinon en tentant d'appréhender le fait photo-



Michel Krzyzanowski, *SIZAIN*, n.d.

graphique par la voie synecdochique. On sélectionnera, par exemple, une séquence de six photos particulièrement indiciaires (au sens de Peirce) du français Michel Krzyzanowski, série sans titre que j'appelle par commodité Sizain. Pour avancer dans l'analyse, j'exercerai pour la seconde fois le principe de pertinence, réitérant le prélèvement synecdochique. Découpant en cela, non sans un certain arbitraire, ces six images en six segments – certes, le travail du photographe m'y incite, me le propose, mais ne me l'impose pas, pas plus qu'André Martinet ne s'est cru obligé de découper les phrases en mots! –, j'isole davantage une image que j'appellerai, pour les besoins de la segmentation, Trace n° 6, sixième de la série que Krzyzanowski a créée à Baja, en Californie. Sémiotiquement parlant, je classerais volontiers cette image fragmentaire que je fixe, dans la catégorie des méta-Objets : non ceux internes aux récits du monde naturel par leur fonction de reproduction objective, mais ceux qui lisent les récits innombrables du monde en les pointant, et qui deviennent ainsi traces de ce lieu, autant fragments de la famille Krzyzanowski, fragments de photographie, que métamorphose de l'image enregistrée mécaniquement. Cependant, en poursuivant la lecture, je ne tarde pas à rencontrer toutes sortes d'autres objets : l'objet, tout comme l'être aristotélicien, se dit de multiples façons.

Qu'en est-il du statut relatif de tous ces objets? On peut essayer de les situer au fur et à mesure de la rencontre subjectale. Le premier, c'est donc la photographie n° 6. Merleau-Ponty parle du monde qui nous entoure, qui fait cercle autour de nous. Et il explique bien comment, par un geste fondateur, le Sujet pose en face de lui ceci ou cela, le faisant advenir alors à l'état d'objet. Voici donc mon méta-Objet photographique posé statutairement en une toute première étape de mon parcours, résultat de l'opération de prélèvement et de découpage fragmentaire d'une trace-cible, du positionnement de face. Phénoménologiquement, il est d'ailleurs ce fragment de photographie que je regarde. Mais je le nommerai plutôt sémiotiquement $\mu O1$, c'est-à-dire littéralement méta-Objet 1. Or ce premier construit sémiotisable ou méta-Objet va se transformer par étapes sémio-narratives en l'Objet accomplie de la quête (méta-Objet 4) pour le Sujet-héros que je suis, actant thématique en Sujet sémioticien, car alors en passant par des phases de construction scientifique (méta-Objet 2) et sémiotique (méta-Objet 3), je veux chercher du sens dans cette image photographique.

C'est là qu'apparaît l'Ov, l'Objet-valeur (ce qui est mieux, me semble-t-il, que l'Objet de valeur), et cet Ov est, encore que sa définition puisse demeurer indéfinie à ce stade de la démonstration, le sens per se, la signification de l'Objet. Soit donc μOa , méta-Objet a, si je classe par des lettres, et non par des chiffres, les Objets-valeurs (Oa, Ob, etc.), alors que je classe par des chiffres, et non par des lettres, les Objets de quête (O1, O2). Le $\mu O1$, méta-Objet qui était jusqu'alors dénommable indistinctement «photographie», devient, du fait

même de mon regard – the product of the gaze, disent les Américains – un texte visuel, quand mon point de vue le découpe, le cerne, ou encore pour l'approche qui vise la position du Sujet, un énoncé, parce qu'en tant que Sujet scientifique, je veux y reconnaître, virtuellement, un plan du signifiant et un plan du signifié. Soit dès lors $\mu O2$: ce construit textuel ou méta-Objet 2 comme entrée en sémiotique qui n'est pas encore, mais est appelé à devenir au fur et à mesure du parcours de signification, la Trace n° 6.

L'ENCHAÎNEMENT ÉNONCIF DU TEXTE

On pressent déjà qu'au plan du fragment photographique choisi de Krzyzanowski, la quête du sens textuel est en quelque sorte la conquête de ce titre par lequel je le désigne : Trace n° 6. Pour y arriver, il faut procéder, en cours d'analyse, à des transformations classificatoires complexes. La première procédure utilisée consiste à se donner des zones visuelles, entendant par là des partitions qui résolvent intuitivement les problèmes théoriques posés par le découpage, un peu comme on tranche un nœud gordien. Ces zones, à l'instar des formants proposés par Floch (1985), ne prétendent pas à un autre statut que provisoire, à une autre fonction que celle de marche-pied à l'analyse du contenu. Dans Trace n° 6, nous distinguons ainsi une zone qui encadre et une zone qui est encadrée. Les limites de la première coïncident avec celles de la répartition tonale du clair, alors que celles de la seconde coïncident avec les limites du sombre. Aussi puis-je poser une première opposition des pôles subcontraires entre zone 1 et zone 2 :

$$Z1 (t1, t3) \text{ vs } Z2 (t2, t4)$$

où t1 est «encadrant», t3 est «clair», alors que t2 est «encadré» et t4 est «sombre».

À ce moment, il apparaît que cette distinction basique du signifiant dans le méta-Objet 1 (le $\mu O1$, puisque nous ne sommes pas encore entrés en sémiotique) engendre une distinction de l'ordre du contenu, au sens de valeur ou de qualité planaire des choses, qualités que je dénomme, tout en reconnaissant le caractère approximatif de ces dénominations, respectivement **q1** «aplani» et **q2** «creusé». J'indique par là que, grosso modo, deux séries de corrélation d'éléments constitutifs, donc deux séries d'isotopies, l'une réalisée identiquement dans les deux qualités, l'aspect résultatif du travail plastique au plan de l'image photo, l'autre réalisée antithétiquement, unicité ou dualité des plans, peuvent être repérées dans l'image. Mais c'est la première isotopie qui va me servir pour avancer : elle me donne les moyens de passer à l'écriture du $\mu O2$ qui constitue une nouvelle étape de la description sémiotique à même son inscription dans un programme narratif (PN) double, PN 1 (aplanir) et PN 2 (creuser), parfaitement réussi.

Par cette opération, nous entrons dans l'ordre du sémiotique énoncif, de la sémiotique qui relève di-

rectement de l'énoncé du Sujet : la zone, simple outil d'analyse arbitrairement fixé au départ, apparaît maintenant dans l'optique d'une fonction (F) recherchée de signification, $F(Sx)$ et $F(Sy)$, comme un Sujet d'état sous la forme de S1 (pour Zone 1) et de S2 (pour Zone 2), susceptible de recevoir une valeur ou une qualité significative, elle-même considérée comme un Objet-valeur qui est attribué à ce Sujet d'état. Il s'ensuit qu'elle est, à ce stade, proprement sémiotisée et qu'avec elle, le texte photographique visé est bien considéré comme tel, un $\mu O2$ décomposé en éléments corrélés parmi lesquels deux objets investis de sens : Oa et Ob. La formule logico-sémantique suivante résume ces opérations :

PN 1 (aplanir) $F(Sx) : S1 \cup Oa (q1) \longrightarrow S \cap Oa$
 PN 2 (creuser) $F(Sy) : S2 \cup Ob (q2) \longrightarrow S \cap Ob$

Il y a dans cette transformation d'écriture un gain indiscutable, un engagement dans un processus énonciatif fécond. On en viendra en effet à définir l'Objet final de la quête ($\mu O4$), la Trace n°6, comme une forme issue de deux programmes narratifs (PN), alors même qu'on aura entamé la démarche proprement sémiotique par la transformation des innocentes zones en résultats d'opérations narratives.

Cependant je ne peux ignorer que ces deux programmes n'apparaissent en aucune façon sur l'image étudiée. Il ne s'agit donc pas d'une description de ce qui est posé visuellement par cette dernière, mais d'une recomposition de présupposés qu'il est peut-être loisible de comparer à cette reconstitution du «réfèrent lacunaire», à partir des «indices rétrospectifs» que suscite l'image narrative (Fresnault, 1983). Ici commence alors une seconde procédure, l'utilisation d'un second adjuvant: après le concept de zone, c'est celui de contexte qui intervient. En effet, à considérer ma seule image de départ, je peux à la rigueur hiérarchiser logiquement mes deux PN, PN 1 aplanir, PN 2 creuser, en affirmant, par exemple :

si PN 2 est posé, alors PN1 est présupposé

En aucun cas, cependant, je ne puis vérifier cette assertion, ni, à plus forte raison, les hiérarchiser chronologiquement sur le modèle

PN 2 est posé après PN 1

Que le creusement soit figuré antérieurement à l'aplanissement est tout à fait possible, même dans une esthétique photographique du vraisemblable, mais bien plus facilement encore lorsqu'on envisage toutes sortes d'images possibles, c'est-à-dire le contexte d'inscription de l'Objet.

Or, ici, chez Krzyzanowski, le recours au co-texte (que je définirais comme la portion du contexte qui est posée comme devant être lue par le même regard que le texte), ne serait-ce que parce qu'il fait apparaître l'image considérée comme la dernière de la série de 6 photos, m'interdit d'inverser l'orientation chronologique. C'est notamment en lisant Trace n° 2 que j'en prends

la mesure. On y trouve posé l'acte de creusement, qui n'apparaît sur notre image n° 6 qu'à titre résultatif; et on doit aussi présupposer logiquement et chronologiquement l'acte d'aplanissement, qui n'apparaît nulle part dans la série, si ce n'est sous sa forme résultative dans Trace n° 1. Il s'ensuit qu'après la zone, qui me guide vers l'interprétation sémio-narrative, le co-texte m'achemine petit à petit vers la conquête de mon Objet-valeur. Nous arrivons à une première conclusion provisoire : le $\mu O2$ est composé d'éléments corrélés et peut être décrit comme une organisation hiérarchique de programmes, ce qui impose nécessairement autant la question de l'objet énonciatif et de son statut, que celle de l'Objet syntaxique, ainsi que leur soumission à des contraintes manifestes de localisation.

En relation avec ce co-texte, le rôle joué par l'acteur énonciatoire au plan des contraintes d'évaluation complètera enfin cette construction sémiotique du PN de l'Objet. J'ai retenu dans les programmes narratifs du fragment n° 6, un S1 et un S2, soit deux énoncés relatifs à ces deux zones. Rien ne nous interdit de penser qu'un seul et même acteur subsume cette actance. À s'en tenir à Trace n° 6, ce point est indécidable. À regarder cependant Trace n° 5, il se révèle que le S2 est synecdochiquement indiqué par le couple main/avant-bras comme un acteur «humain». Ainsi, au niveau $\mu O2$, objet sémiotique en construction par opposition au $\mu O1$, objet non sémiotique mais sémiotisable, et au $\mu O3$, objet sémiotique construit, c'est bien le recours au co-texte qui m'entraîne à qualifier mon actant Sujet, et à définir un acteur, «Sujet opérateur humain». Cela m'entraîne à écrire une relation entre S2 et une nouvelle valeur ou qualité significative de contenu nommée q4 («humain»), puis à présupposer une relation sub-contraire entre S1 et q3 («naturel»). En conséquence, si on traduit le premier programme narratif «aplanir» :

la nature non apprêtée, la nature originelle a transformé un premier objet de chaos en plan lisse,

et le second «creuser» :

l'homme a transformé une partie du plan lisse en empreinte de sa main en mouvement,

je trouve une troisième relation fort nouvelle pour «justifier» le passage de la première à la seconde : une relation ternaire. Tout se passe comme si ce Sujet de l'aplanir était la Nature, quand le Sujet du creuser est l'homme, et que ce dernier recevait de la première le don même de l'Objet premier résultatif — la surface malléable et plane où il va apposer, imposer son toucher, son creuser multiple et régulier.

Se précise ainsi une troisième relation où un Destinataire laisse au Sujet du second programme («creuser») ce qui apparaîtra comme l'Objet où ce dernier exercera sa compétence et sa performance. À partir de cela, il est possible d'envisager une recomposition sémiotique subjectale, qui serait faite de trois relations enchaînées (R1 «aplanir», R2 «creuser») et R3 «présupposer») et de recourir au co-texte pour la décrire encore plus

précisément. La Trace n° 1 commence au moment où s'achève le don, c'est-à-dire au moment où **R2** cesserait d'être le posé de l'énoncé (inexistant, *Trace n° 0) pour se glisser dans la case **R3** des pré-supposés. Cette situation peut nous expliquer pourquoi **R1** est très loin reléguée dans notre perception et pour ainsi dire oubliée: autrement dit, quand on regarde la Trace n° 6, on ne pense pas spécialement à l'aplanissement des plages. Dans ces films logico-chronologiques de l'intentionnalité de l'acteur-regardant, il y aurait en effet une toute première case à réserver aux antériorités tombées en désuétude, aux fondements totalement refoulés. Par exemple **R1**, «aplanir», qui peut être admis comme pré-supposé de Trace n° 1, tombe dès la lecture de Trace n° 2 dans la case du hors propos, du hors service, dans celle des schèmes qui ne sont plus mobilisables sinon par une anamnèse, et l'analyse sémiotique apparaît alors comme une forme spécifique et systématique d'anamnèse...

Retournant au cas de la Trace n° 6, on trouve reléguées, logiquement, non seulement **R1** mais encore **R2**, non seulement les phénomènes naturels qui ont créé cet état de choses, mais ceux qui l'ont amené à la portée de l'action humaine. Seulement, dans cette organisation imbriquée des relations, on en vient à affirmer qu'aucune d'entre elles n'est manifeste dans l'image : ni **R1**, ni **R2**, que nous venons de caser hors service, ni **R3**, qui n'est que pré-supposée. C'est pourquoi il semble nécessaire de reconnaître encore une quatrième relation, qui soit posée dans l'image, ou plutôt pro-posée par l'image. Mais pour se faire, il faut examiner une autre implication de l'arrivée du Sujet dans l'écriture du $\mu O3$, c'est-à-dire du $\mu O2$ considéré dans son organisation actantielle.

Depuis Greimas, on sait que la structuration même de l'espace (je réserve ce terme pour la division du parcours narratif d'un Sujet, et cela pour chacun des choix possibles) comporte pour l'essentiel, en paradigme, deux espaces : topique versus hétérotopique (je réserve le terme topique pour les lieux, la division de l'étendue) et, syntagmatiquement, trois autres : hétérotopique initial (**E1**), topique (**E2**, qu'on le dédouble comme on voudra), hétérotopique final (**E3**). On rappellera à cet égard les essais de définitions suivantes : espace final : sur la chaîne, le dernier lieu abstrait où il ne peut plus rien se passer du point de vue adopté; espace hétérotopique : lieu abstrait où il ne peut rien se passer du point de vue adopté; espace topique : lieu abstrait où il ne peut que se passer l'épreuve, du point de vue adopté. Dans l'espace topique, le Sujet acquiert sa compétence et accomplit sa performance jusqu'à en exhiber sa marque. C'est précisément le statut de la marque exhibée dont il est question maintenant. Je lis là le Sizain de Krzyzanowski, j'en arrive enfin à cette Trace n° 6. Que se passe-t-il? Même si je le pressens maintenant du regard, il m'est pourtant difficile d'affirmer qu'avec la lecture de la sixième trace de la série, je suis entré dans l'espace hétérotopique (**E3**), où il ne se passe plus rien, où il n'y a plus rien à voir ni à savoir. C'est sans doute seulement quand, littéralement, je tournerai le

dos à l'image que j'entrerai, en tant que sujet regardant, dans cet espace de l'accomplissement. Peut-être que cet espace hétérotopique final serait alors adéquatement représenté par une main sans fond, ni agissement, dans une inexistante * Trace n° 7.

C'est dire que l'image n° 6 n'occuperait donc pas exactement l'espace final que spontanément on lui assigne, mais le seuil entre l'espace posé **E2** (topique) et l'espace impliqué **E3** (hétérotopique), et que, si l'on se représente un parcours complet de la syntagmatique à l'aide des trois types de syntagme mis en place par Greimas (1966a), on retrouverait ici une succession du type

E—d—E—d—E—d—E

On regarde ainsi, dans l'image photographique, le moment entre l'espace topique et l'espace final, où doit se situer la reconnaissance de la marque indiciaire. On rejoint, tout en la débordant, la secondéité peircéenne par le biais des structures actantielles. C'est ce moment de passage par excellence qui installe une nouvelle relation ternaire, dont les protagonistes actorialisés sont la main, le résultat de son tracé, soit sa trace empreinte, et le regardant, l'auteur de cet article en l'occurrence. En vérité **R4**, comprise comme un ensemble (Destinateur, Sujet, Objet) de l'énoncé, devrait signaler comment le Sujet du faire présente la marque de son épreuve réussie, de son Objet transformé, au Destinateur qui le sanctionne en tant que juge de la performance. Mais, supprimant la représentation du Destinateur-judicateur, évaluateur de son énoncé, Krzyzanowski fusionne, en quelque sorte, les niveaux énoncif et énonciatif. Je proposerais volontiers une relation **R4** plus «ouverte», au sens où en supprimant l'évaluateur énoncif, en lui substituant dans cette fonction actantielle tout regard du niveau énonciatif, le photographe la fait s'ouvrir (ou ouvrir) sur la relation énonciative proprement dite, laquelle relie non le maître de la main au voyeur de la plage, mais le maître du déclic au juge de la galerie. Cette relation **R4** appelle un commentaire :

*l'Homme juge la performance de l'homme qui donne
à X l'appréciation de la troisième relation.*

Ainsi **R4** doit-elle plus précisément se poser comme une double chaîne :

Sujet —> Objet —> Destinateur
possesseur de la main —> empreinte —> voyeur
et

méta-Sujet —> méta-Objet —> méta-Destinateur
photographe —> photographie —> moi

double chaîne où se confondent Destinateur et méta-destinateur, comme d'ailleurs (c'est une constante du travail de Krzyzanowski) Sujet et méta-sujet. Autrement dit, la main photographiée, indicative, était la sienne. Qu'en est-il alors, dans ce cadre-là, de l'image dont je quête le sens? Retirant sa main, n'introduisant pas de voyeur, le photographe n'y a placé de la relation **R4** dé-

doublée qu'un signifiant / plan + trace / = / empreinte / qui se définit comme

*l'Objet livré à l'évaluation d'une double instance
judicatrice fusionnée.*

C'est l'objet $\mu O4$, qui me paraît correspondre, avec toutes ses implications actantielles et actorielles, au méta-Objet a (μOa), que plus tôt j'appelais le sens. En effet, **R4** une fois posée et analysée, je n'avais plus qu'un pas à faire, comme Sujet sémioticien, pour définir rigoureusement, dans une optique subjectale, mon image, c'est-à-dire passer au $\mu O4$, à la Trace n°6, où l'image devient un état parcellaire (ou une combinaison parcellaire d'états) d'un (ou plusieurs) Programme(s) Narratif(s).

QUESTIONS DE MÉTHODE

Pour conclure provisoirement, je voudrais ouvrir rapidement deux perspectives, l'une sur la méthode, l'autre sur l'évolution du regard que nous dirigeons vers l'image fixe, et singulièrement l'image picturale. En effet, aboutissant à la détermination d'une sorte de signifié ($\mu O4$), j'en extrapole une définition de la classe des méta-Objets 4 ($\mu O4$), de ce que j'appelle photogramme, c'est-à-dire un énoncé isolé de la production photographique, méta-objet provisoirement ultime de ma quête comme Sujet.

Le photogramme est la réalisation de surface d'un enchevêtrement de parcours narratifs aux fragments

inégalement prélevés, singulièrement corrélés et agencés, dont la détermination sémantique est susceptible de varier par l'intertexte qu'on a convoqué.

Cependant, cette définition frappe par son caractère trop général. D'autant que j'en proposerais une autre qui paraphrase celle qu'a faite Maurice Denis du tableau peint, mais qui a le défaut d'être dangereusement picturale:

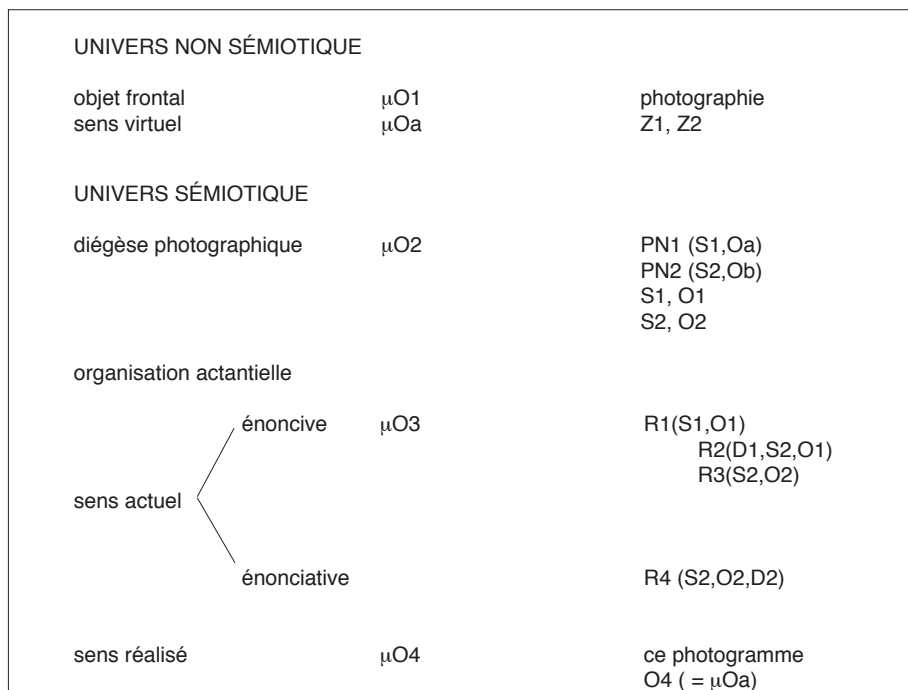
se rappeler qu'un photogramme — avant d'être l'empreinte d'une main, une femme nue ou un coucher de soleil — est essentiellement une surface plane couverte d'énoncés narratifs fragmentaires en un certain ordre assemblés.

Dès lors, deux remarques s'imposent : d'une part, j'aurai écrit de la photographie d'une façon qui exige une redéfinition de mon propos. Le titre devrait être alors:

de l'image fixe bidimensionnelle, considérée comme une émergence de la diégèse et des nombreux Objets que cette diégèse énoncée véhicule.

D'autre part, si, de ce point de vue narratologique, la définition ne distingue pas la photographie des autres pratiques, c'est qu'alors cette distinction relève du seul aspect technique. Nous nous trouvons alors confrontés à une contradiction, puisque nous aboutissons à cette assertion à partir d'un point de départ qui proposait explicitement un critère non technique de la différenciation. La seule solution à l'aporie est de poursuivre

STRUCTURE CONTINUE DE L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE



D/destinateur; μ /méta; O/Objet; R/relation; S/Sujet; Z/zone.

la sape critique un peu plus loin : «l'irréductibilité de la photographie au modèle de la camera obscura» aura pour effet épistémologique de montrer que ce dernier modèle est tout à fait régional, et que la peinture linéaire (figurative) aussi est irréductible à ce modèle, contrairement à ce qu'une approche superficielle voudrait nous faire croire.

Deuxième perspective : du monde réel (la photographie) au monde sémiotique, du $\mu O1$ au $\mu O2$, le passage «continu» s'est fait par le biais du Sujet énonciatif; la zone de partition, avec ses traits intuitivement perçus, entraîne la prise en considération de qualités plus ou moins de l'ordre du signifié, et qui entraîne aussitôt à poser, face à ce signifié «objet-valeur», un Sujet confronté à ces valeurs. Quand on se situe dans la zone, on est encore en $\mu O1$ (méta-Objet non-sémiotique, sémiotisable), quand on pose le Sujet, on est définitivement entré dans $\mu O2$ (méta-Objet sémiotique). Ce passage s'opère selon le principe du «continu». Quant au voyage à l'intérieur du champ sémiotique jusqu'à la sortie énonciative, il est aussi continu. Car, non sans paradoxe, si la discontinuité assumée de mon découpage est justifiée partiellement par la discontinuité spatiale de la série des six photographies qui semble renvoyer à une discontinuité temporelle, le travail de redécoupage qu'opère la sémiotique-standard d'inspiration greimassienne aboutit à rétablir des continuités entre des éléments discrets jusque-là, ou à déplacer les lieux de rupture. (Le tableau de la page précédente résume cet ensemble théorique continu développé dans cet article.)

Et cette notation du continu peut, et même doit également travailler, au sein d'une haptique, non seu-

lement la présente série de Krzyzanowski, mais aussi bien d'autres; celle où le photographe enferme progressivement le soleil dans sa main, celle où il lance et récupère un galet, celle où il se transmet à lui-même un bâton comme s'il courait le relais. Suggérons pour terminer que la saisie complète de l'objet photographique exige les instruments de la sémiotique-standard (Coquet, 1984), relevés par ceux que se donne la sémiotique du continu.

- * Cet article est le résultat d'un double remaniement (mars 1990) : une communication, d'inspiration strictement greimassienne, au colloque de 1985 sur la photographie tenu à Aix-en-Provence, a été reprise au cours du séminaire de sémiotique de Paris, dans une perspective de sémiotique subjectale, en février 1989, puis révisée pour Protée.

Références bibliographiques

- COQUET, J.-C. [1984] : Le Discours et son sujet I, Paris, Klincksieck.
- FLOCH, J.-M. [1985] : Contribution écrite au Colloque international «Définition(s) de la photographie», 6-9 novembre 1985, Aix-en-Provence, inédit.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. [1983] : L'Image manipulée, Paris, Edilig.
- GREIMAS, A.J. [1966a] : «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 34-65.
- [1966b] : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N° 2, 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm

LIRE LA REPRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE COMME IMAGE :

de quelques parcours sémiotiques revus et commentés

COLLECTIF GRESAC

Patrice Loubier, Chantale Paquin

Cette lecture se concentre sur un objet précis : pourquoi, comment, et sur quelles bases conceptuelles, la littérature récente en sémiotique de la photographie aborde la question de l'image reproduite mécaniquement par l'objectif, en tant que construit, coupe d'espace-temps. Les auteur(e)s brossent un tableau des thèses de Floch, de Dubois, de Schaeffer, et de Carontini sur le sens et les opérateurs de l'acte photographique, ainsi que sur la signification symbolique du sujet photographié, et ses effets formels. Ils interrogent les relations réalité/irréalité/surréalité développées dans ces essais de définitions ancrés dans les traditions binaires (saussuro-hjelmsléviennes) ou trichotomiques (peircéennes) du signe, postulant la permanence d'une notion ambiguë de production comme représentation, qui ne correspond nullement au sémantisme réaliste naturaliste.

The attention of the authors is concentrated here on current semiotic readings and modellings of photographic signs, notably on the more precise act of photographic reproduction as a dimension of representation, thus as a central notion of time, of space and of perceived or imagined artistic worlds. Their goal is to paint a general picture of some of these enunciation processes: the cognitive theories of Floch, Dubois, Schaeffer and Carontini are thus surveyed and commented upon with a special attention to structuring through the use of photographic operators, symbolic signifiers, and their formal effects. The authors focus on post-modern notions of reality, unreality, hyperreality, and on saussurian or peircian narrative perspectives on the subject, relating those choices to a permanent *modus operandi* by which an ill-defined notion of photographic production becomes representation without the manipulative pull of naturalistic semantics.

La photographie a radicalement bouleversé les rapports que l'humanité entretient avec l'univers des signes. Sous l'impact de ce médium, la réalité dans laquelle nous vivons tous aura été instantanément exposée pour ce qu'elle est : une coupe spatio-temporelle, un construit, et non un donné préalable, absolu. En outre, l'évolution qu'ont connue les procédés photographiques depuis l'invention des premiers daguerréotypes (en 1839) jusqu'aux récents Polaroids aura contribué à modifier en profondeur notre concept de mimésis, de ressemblance, c'est-à-dire les contours visibles de l'univers que suppose notre expérience du monde.

Il faut insister sur le fait suivant : aussi objective, transparente qu'elle puisse sembler être vis-à-vis de la mise en image du monde naturel, par sa nature technique, physico-chimique, l'image photo n'est pas une copie du réel. En la travaillant de plus en plus comme une fiction, les photographes de notre siècle ont voulu la détacher de son contexte référentiel, problématiser ses capacités de médiatiser la réalité extérieure. C'est justement l'authenticité de cette situation que ces photographes ont travaillée en explorant deux états constitutifs de la photo : 1) l'épiphanie du réel, l'arrêt positiviste sur l'iconicité de l'image photo, ou parallèlement sa mise à mort; 2) l'enregistrement par des moyens optico-chimiques de la trace lumineuse de l'objet avant son investissement imagier, avant l'image iconique, comme optique photographique située dans

un lieu et un temps arrêtés automatiquement, figés, suspendus. L'une et l'autre démarche étant une mise en question radicale du rendu naturaliste comme critère de vérité.

Récemment plusieurs sémioticiens ont voulu cerner ces deux conditions de la photographie contemporaine en insistant sur la mort du réel et/ou sa signalisation comme trace dans l'image.

1. Dans *Les Formes de l'empreinte* (1986), le greimassien Jean-Marie Floch nous rappelle que pour Henri Cartier-Bresson, la photographie est, par définition, en un même instant, la reconnaissance simultanée de la signification d'un fait et "de l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait"¹. Sa photographie rendrait ainsi compte de son inévitable relation avec le monde extérieur, et de la maîtrise nécessaire pour rendre ce monde visible aux autres. Depuis le travail de Cartier-Bresson, la photo devrait s'avouer ce postulat originaire: il y a, dans la réalité du monde extérieur, des significations qui attendent d'être exprimées. Le tout est de les débusquer, de les mettre en joue, d'en tirer l'épreuve, selon Floch.

Alors le sémioticien visuel peut étudier la conjonction du plan de l'expression et du plan du contenu de cette image photographique, il peut en définir les différents moyens d'expression et les mécanismes plastiques

qui font sens. Car dans la tradition hjelmsléviennne, le but de l'analyse, c'est de découvrir le système derrière le texte, son langage particulier, et non de dresser une "taxinomie positiviste" des signes, selon l'interprétation orientée que donne l'École de Paris des catégories peircéennes:

Nous ne participerons pas à cet acharnement taxinomique. Les farouches débats sur la nature du signe photographique — est-il symbole, icône ou index? — nous rappellent ceux des années 1850 où l'on discutait sur la question de savoir si la photographie est un art ou une industrie.²

Floch précise encore qu'il lui importe plutôt de comprendre comment telle photographie "s'organise pour signifier", en ce que ce ne sont pas les signes qui l'intéressent, "ce sont les formes signifiantes, les systèmes de relations qui font d'une photographie, comme de toute image ou de tout texte, un objet de sens"³. Chez Floch, la considération du procédé technico-chimique ne suffirait pas à classer la photo comme indice (puis comme symbole ou icône). Il s'agirait de simuler le parcours génératif de la signification d'une photo particulière, comme de son expression plastique, à partir d'une théorie sémiotique structurale du discours visuel. Seule, comme méthodologie, la sémiotique héritière des travaux de Hjelmslev et Greimas serait susceptible d'aborder le rôle clé de la dimension plastique de l'image, ses bords, ses lisières, ses configurations, ses articulations, donc d'analyser la photo

comme un discours second détournant les figures du monde [qu'elle] transpose, comme la production poétique d'un sens et non l'interprétation d'une signification donnée par ailleurs.⁴

L'iconicité imagière devient l'enjeu d'une énonciation manipulatoire, ce qui présuppose, en tant qu'énoncé, une instance de l'énonciation. C'est ainsi que Floch veut inscrire la problématique de la ressemblance dans celle de l'établissement d'un "contrat énonciatif", le sémioticien s'intéressant moins à l'iconicité qu'à l'iconisation, qu'aux procédures du faire-paraître réel qui visent à produire cet effet de réalité. Les pouvoirs de l'image ou du visible comme fondements seraient ainsi piégés en tant que surface plane (liée aux catégories peircéennes), via une articulation des profondeurs de l'image-photo.

Délaissant les questions de spécificité, Floch préfère par conséquent aborder la photo comme texte; il veut prouver que tout cliché est effectivement un discours articulé sur la ratio d'un donné plastique et d'un donné figuratif intelligible. Comme Floch reconnaît d'emblée l'existence de photographies — au pluriel —, qu'il ne parle pas de "la" photographie per se, il suggère dès le départ une typologie de ses usages (de ses pratiques). À l'aide du carré sémiotique de Greimas, il développe les sub-contraires de l'opposition traditionnelle entre la photo artistique et la photo auxiliaire des arts et des

sciences. Floch obtient ainsi quatre types fondamentaux: la photo témoignage et la photo artistique, ainsi que leurs contradictoires, la photo en tant que prouesse technique et la photo loisir. De là un projet de lecture qui vise à l'application ponctuelle d'une grille d'interprétation greimassienne formée/reformée, programmatique/re-programmatique, au plan de chacune des photographies retenues comme objets d'étude.

Floch double ensuite cette première distinction d'une seconde basée sur un nouveau carré sémiotique, qui concerne la conception que l'on se fait du médium photographique en tant que langage par rapport à la réalité, qui poursuit ainsi le débat entre ceux qui se réclament d'une fonction interprétative du langage, et les tenants de sa fonction proprement constructive où l'articulation significative se fait à partir des phénomènes perçus devenus matériaux visuels. D'où la présence d'une photographie référentielle (comme chez Lartigue) et de son opposé, la photo utopique (chez Robert Frank ou Bill Brandt, par exemple), mais encore du contradictoire de la photo référentielle, la photo oblique, plus ou moins surréalisante, qui nie l'interprétation (comme chez Cartier-Bresson ou Doisneau), et du contradictoire de la photo utopique, la photo substantielle (qu'on retrouve chez Walker Evans ou Paul Strand). Dans chaque chapitre, en regard de ce système de signification, Floch s'attardera donc à cerner les rapports structureux de quelques cas précis, pour ainsi élucider comment la photographie constitue un véritable texte poétique, sémiotisable, qui s'appuie sur une valeur plastique et figurative déterminante.

Cinq analyses concrètes permettent à Floch d'accuser les mécanismes de l'iconisation, la forme narrative du contenu photographique, "quand même toute photographie n'est jamais techniquement qu'une empreinte"⁵. Là, il s'arrête aux statuts de l'énonciataire et de l'énonciateur. Toujours l'espace de l'image photo y est assumé comme une structure textuelle, où l'ordonnement répond, par exemple, à des contrastes plastiques (modelé versus à plat) qui délimitent des zones spatiales correspondant à des éléments du plan du contenu, la thématique nudité⁶. À cet égard, entre autres, le photographe Bill Brandt a vu et osé montrer une matière et un espace photographiques qui se sont libérés de la réalité concrète. À travers l'éclatement de la forme humaine, des déformations palpables, une exagération des contrastes de noir et de blanc, des ombres envahissantes, c'est un voyage de l'objectivité à la subjectivité que suggère le photographe, selon Floch, un dépassement de la norme réaliste par le jeu des attributs du nu féminin⁷.

Ce passage d'une ressemblance évidente à une énigme plastique se retrouve aussi chez Cartier-Bresson. Alors qu'un photographe remarquable comme Ansel Adams proposait des images mimétiques naturalistes, sublimes, Cartier-Bresson — en photographe plus cri-

tique, d'après Floch – souligne que les significations naturelles n'existent pas vraiment, que c'est le code de la reconnaissance qui colle ces signes sur la réalité. Pour Cartier-Bresson, si la photo iconique a un intérêt original, c'est de surprendre, de cadrer une vision du monde, ou, en même temps, de fixer sur la pellicule le souvenir d'un instant saisi à travers la vue, la caméra. Par l'image fabriquée, il veut en démonter le code de réalisation et de transmission du message. C'est dire que l'oeuvre rappelle à la fois l'instantanéité de la prise de vue, son contenu représentationnel, et l'enregistrement de sa mise en scène par le photographe. Elle n'est pas la reproduction exacte, mimétique, d'une réalité, elle est déjà un récit fabriqué, une composition plastique; elle déroute d'entrée de jeu au lieu de nous transposer seulement une image codée du monde extérieur. Donc, chez Cartier-Bresson, l'oeuvre n'est pas qu'un acte iconique; selon Floch, elle refuse d'être au service de la réalité à reproduire. La tridimensionnalité conventionnelle de la représentation imagière serait confondue par une bidimensionnalité plastique suggérée, énoncée, qui met en échec⁸.

Floch précise que les Arènes de Valence (1933) de Cartier-Bresson nous montrent, à droite, un gardien casqué, littéralement cadré dans l'épreuve, qui observe et qui a le pouvoir d'intervenir au nom de l'autorité⁹. Ce gardien implique l'exercice d'un contrôle, qui peut être aveugle, comme semble le souligner Cartier-Bresson par l'opacité de l'une de ses lunettes. À gauche, on remarque un jeune garçon qui se glisse furtivement le long d'une porte qu'il entrouvre en jetant un regard par-dessus son épaule. On a l'impression trouble d'une activité suspecte, ni vue ni connue. Cette figure quasi fuyante participerait d'une image à double sens : soit

d'une activité de surveillance, soit d'un flagrant délit (d'une infraction en train de se commettre).

Formellement, la partie droite de la photo est composée de formes et de plans relativement clairs et nets; la partie gauche de formes et de plans aux contours flous, d'effets de bougé. Devant cette dialectique manifeste, Floch pense à un montage visuel, un trucage, à un bricolage en surface qui travaille la juxtaposition des plans, l'avancée et le recul dans l'image, l'aplatissement photographique versus la profondeur de champ. La bipartition imagière – qui favorise et appuie une lecture des contrastes –, l'absence de ségrégation nette de certains plans, les trois éléments figuratifs plus ou moins alignés (la silhouette du jeune garçon, le chiffre 7 et la tête du gardien) joueraient a contrario de la profondeur classique pour contourner les habitudes de lecture héritées de la peinture renaissante. Si une troisième dimension reste suggérée, notamment par la diagonale, le regard ne cherche plus un horizon illusionniste. L'oeil s'ancre plutôt dans un voyage imaginaire : de l'objectivité donnée par la partie nette et précise de l'image photo à la subjectivité, aux formes de l'empreinte données par la partie floue et ombrageuse.

Pour Floch, le résultat de cette situation est manifeste : avec Cartier-Bresson, on s'aperçoit qu'on ne peut comprendre l'objet de la photographie en dehors du jeu qui l'anime, donc sans problématiser son inscription référentielle. Aussi cette mise en cause d'une esthétique basée sur la mimésis illusionniste nous obligerait à concevoir d'un dispositif énonciatif effectif et opératoire qui serait ancré dans le logos greimassien. Le reste de ses analyses concrètes de la photographie veut faire le tour de ces prescriptions, dans l'optique d'un contraste



Henri Cartier-Bresson,
LES ARÈNES DE VALENCE, 1933.

reposant sur la recherche d'unités proto-linguistiques co-présentes dans l'image-photo.

Autrement dit, Floch ne peut éviter le piège (l'emprise?) d'une méta-discursivité où la signification attribuée relève en dernière instance du perçu et du nommé. Comme il l'avait fait dans son ouvrage précédent, *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit* (1985)¹⁰, Floch joue encore l'oeuvre visuelle (photographique) en tant que modélisation secondaire proto-poétique qui recouperait les grands axes lévi-straussiens¹¹. Un tel codage "semi-symbolique", où les répertoires figuratifs se dédoublent, se superposent en regard d'une lexicalisation réalisée à travers le langage verbal, selon la sémiotique du monde naturel de Greimas, ne peut vraiment nous renseigner sur la définition, l'organisation et l'ordonnement particulier du photographique, sur ses modes privilégiés, autonomes, d'articulation syntaxique/sémantique. Car, indépendamment d'un refus explicite de l'illusion référentielle, la démarche de Floch demeure prisonnière d'une conception de la sémiotique comme adéquation du procès plastique à un système universel d'interprétation qui est basé sur l'anthropologie de la figure.

Une voie plus satisfaisante jusqu'à maintenant, qui n'aboutit pas en une discussion ontologique du champ de l'image figurale en photographie (de ses bords, de ses lisières, de ses contrastes polysémiques), par opposition au champ proprement visuel du photographique, semble avoir été ouverte depuis la fin des années 70 par la reprise des idées anticipatoires de Charles Peirce sur le médium photographique¹².

2. Dans la littérature critique actuelle, la question de la définition du langage photographique, par la prise de possession des énergies (de la force) et de l'efficace des signes non exclusivement mimétiques, renvoie dans le contexte d'un modèle sémiotique différent de celui de Greimas à celle de la conquête par la photographie d'un langage qui lui est propre, qui serait autant iconique, indiciel que symbolique, tout en étant prioritairement indiciaire. Philippe Dubois en a eu l'intuition dans son ouvrage séminal, *L'Acte photographique* (1983) : l'impact perceptuel de l'image-photo surgirait d'une façon différente de penser à la fois la réalité, le sujet regardeur, et le rapport de celui-ci à celle-là. En effet, toute l'entreprise de Dubois prend son sens et sa portée par rapport à l'affirmation de cette logique autre, pragmatique, basée sur la catégorie (peircéenne) de l'indice, donc sur une autre façon de penser, de percevoir et d'organiser l'expérience du monde en substituant le signe pour la chose signifiée¹³. La redéfinition de l'image photo apparaissant comme une démarche visuelle qui tient compte des circonstances de sa production (d'où un objet totalement pragmatique), et qui implique le problème ontologique du sujet.

D'après Dubois, il y a dans le champ de la représentation en général, jusque dans ses mythes fondateurs, une logique de l'indice, c'est-à-dire la logique d'un

contact effectif entre le signe et l'objet qu'il représente, par proximité physique, contiguïté, singularité. Tant au niveau de la peinture que de la photographie, il y aurait une construction théorique supportant la co-présence de l'objet réel et de sa représentation figurée. À cet égard, au plan des schémas de représentation, des modèles de pensée, Dubois s'attache à trois mythes originaires: le mythe de l'origine de la peinture (le tracé du contour laissé par l'ombre), le mythe de Narcisse (la première image est celle de soi-même) et le mythe de Méduse (la fixation du regard dans un instant temporel), ces deux derniers mythes ayant recours au miroir selon un procès de fascination/répulsion. Centrant spécifiquement son approche sur les problèmes de l'acte photographique, Dubois reconnaît la forme particulière que prennent ces figures mythologiques dans le fonctionnement des dispositifs photo. D'où l'effet Narcisse, la photo étant liée à la représentation/révélation individuelle et sociale sous toutes ses formes comme attestation de son existence, et l'effet Méduse, approprié à la prise de vue; l'obturateur travaillant tel un couperet, une coupe instantanée dans l'espace-temps¹⁴.

Dans l'histoire de la photographie, c'est dans le cadre de cette raison déplacée hors du champ restrictif de l'esthétique analogique vers le domaine étendu du signe culturel que s'inscriraient, selon Dubois, les esthétiques ainsi que les pratiques modernistes et post-modernistes des photographes. En ce sens, la monstration de la photographie comme coupe d'espace-temps, pétrification du sujet et de l'objet de son message, dévoile/découvre la valeur de (re)création indicative d'une réalité du signe photographique. Conjugué essentiellement au passé, ce signe serait trace de quelque chose, du "Ça-a-été" dont nous a parlé Barthes dans la *Chambre claire* (1980)¹⁵. Double statut désignatif des images photo, selon Dubois: la qualité profonde de la photographie est de saisir fragmentairement le monde et les phénomènes observables avant l'image iconisée de ce monde des choses; aussi, quand on voit une photo, on vise l'objet qu'elle a enregistré mécaniquement comme découpage, méta-langage sur la réalité, fabricated fiction, donc discours au second degré. La photographie s'inscrit alors comme une réflexion sur la photographie, comme une recherche théorique sur elle-même, sur sa matérialité, sur le "photographique", par l'exploration de ses propres limites – notamment au plan des relations entre le champ et le hors-champ – et des possibilités d'en élaborer une typologie descriptive à partir de la catégorie sémiotique de l'indice.

Avec ces thèses de Dubois, l'idée d'une photographie qui est tout autant acte indiciel qu'image iconique, un acte chargé d'une force opératoire, reçoit son éclairage théorique. Ce qui semble se jouer par delà l'ouverture analogique du médium, par delà toute coïncidence du signe et de la chose réelle, c'est la valeur agissante, transformationnelle, mobilisatrice (pour le producteur comme pour le regardeur) d'une empreinte mutée en présence et non en valeur de représentation. Dans ce



Edward Muybridge, *SANS TITRE*, 1887, calotype, 15 x 44 cm. Collection Museum of Modern Art, New York.

contexte, Dubois n'aura pas apporté une méthode structurée et organisée comme Floch que l'on peut essayer d'appliquer, mais une réflexion, un immense champ d'investigation, devenu depuis lors un horizon de recherche sur le statut indiciaire du médium.

Par exemple, comme le signale le critique, avec les photographies de Robert Frank, on prend conscience que les photos les plus objectives sont aussi nécessairement subjectives. Chez ce photographe, le réel vécu est fait beaucoup plus d'instant absurdes, marqués au-delà de l'attendu, que d'instant porteurs de signification réaliste. Dans sa célèbre série *les Américains* (datée de 1958) – dont plusieurs épreuves ont été exposées, on peut le rappeler, au Musée du Québec en 1987 –, Frank semble chercher les moments "in between", c'est-à-dire en même temps images de moments extérieurs et aveux de moments très intimes, liés à la vie intérieure, moments où les choses et les gens sont pris (par l'objectif) en flagrant délit de n'avoir aucun sens apriorique. La photographie a ainsi le pouvoir de nous révéler un monde antérieur à l'idée qu'on s'en fait, à l'investissement imagier, iconique : premier passage envisagé/envisageable de l'icône à l'indice, sur fond de réalité banale, désespérante, d'une société de consommation, comme chez Frank¹⁶.

En outre, la photographie comme objet est unique. Toutes les épreuves sont tirées d'un même négatif qui est la photo. Les tirages positifs sont ainsi des reproductions, des méta-photos, déjà des images au second degré, les marques d'une autre. Dans son principe même, qu'elle soit daguerréotype, empreinte, négatif, photogramme, Polaroid, la photographie est donc nécessairement une singularité désignative. On peut en identifier les deux fonctions fondamentales : fonction d'attestation et de monstration. Car, par sa genèse, la photo témoigne, elle atteste de l'existence de ce qu'elle donne à voir. Mais aussi, elle pointe, elle montre du doigt : c'est son pouvoir de punctum suggéré par Barthes¹⁷. C'est là une caractéristique clé pour Dubois. Par exemple, au même titre que la girouette représente

le vent, l'album de famille tient lieu d'une situation familiale, référentielle, déterminée. Dans le même sens, la photo d'art investit l'instantané, c'est-à-dire un temps particulier, comme fragment.

Ainsi, par sa singularité indiciaire, la photographie, pour Dubois, apparaît littéralement comme une tranche d'espace-temps donnée d'un seul coup. L'exposition de la pellicule se fait tout entière en un seul instant. C'est dans l'instant même où la photographie est prise, donc dans l'acte du photographe, que l'objet photographié disparaît, pour réapparaître sur la surface sensible. Photographier, c'est bien structurer par la lumière, comme le disait Maholy-Nagy. La photo rejoignant là une mise en représentation toujours en retard, en différé, qui semble se conjuguer au passé. Dubois précise que cet écart temporel qui s'inscrit dans la durée, correspond aux processus physico-chimiques, techniques, du développement de l'image, avec ses phases obligatoires : de l'image latente à l'image révélée jusqu'à l'image fixée. Bien qu'il ait été considérablement réduit récemment, ce temps du développement subsiste même dans le cas du Polaroid, où il est ramené à quelques secondes. C'est dans cette coupure du temps, dans cet écart entre le moment marqué sur la pellicule et le moment présent du regard, que se glisserait l'indice-trace photographique le posant comme impensable en dehors de l'acte photographique qui a fait l'image¹⁸.

D'ailleurs, faisant une rétrospective de la question du rendu réaliste en photographie, Dubois suggère que, dès les premières années de son histoire, c'est l'obsession de l'instantané qui a été l'embrayeur de l'innovation technologique en photographie. Pour contrecarrer progressivement l'absence initiale de toute pensée de l'instant en raison d'une durée de la prise de l'empreinte de l'ordre de plusieurs minutes, depuis la seconde moitié du 19^e siècle, on développe tout autant des supports chimiques plus sensibles que des objectifs plus lumineux. Tout en abordant l'image photo selon une problématique qui trahit encore d'importantes influences picturales – la profondeur de champ, la fidélité

de la reproduction mimétique —, on s'intéresse et on insiste de plus en plus sur la rapidité même de la prise de vue, surtout au plan du portrait du sujet humain. Les travaux de Marey et de Muybridge concerneront justement le problème de l'enregistrement mécanique de la fugacité, c'est-à-dire la capacité pour la caméra de décomposer le mouvement au-delà des possibilités de la perception humaine. La volonté de rendre la durée, c'est-à-dire la question du temps physique, constitue alors une véritable épistémologie de l'image photo : l'essence du temps photographique se condensant d'une notion d'instant décisif à portée universelle en un instant privilégié dans le flux du temps¹⁹.

Au XX^e siècle, cette possibilité de cadrer techniquement le moment propice du sujet photographié comme coupe/découpe dans l'espace des choses préoccuperait (toute) la photographie moderniste. Entre 1910 et 1970, rappelle Dubois, on explore grosso modo, de différentes manières, la translation optique du saisissement momentané, la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel, la captation de la lumière-énergie douée d'une vitesse finie, l'ouverture de l'obturateur définissant toujours une durée qui ne rejoint jamais l'idéalité de l'instant absolu dans lequel ce temps s'abolirait. Depuis le début des années 70, cette célébration de l'instant décisif s'impose encore par l'utilisation intensive du Polaroid : image instantanément fabriquée, avec un produit et un feed-back instantanés. Là, la spontanéité de l'image (Polaroid) est dirigée contre le temps et poursuit, s'insère, dans l'utopie héroïque de la représentation photographique du mouvement, de la trace de sa présence²⁰. Dès 1837, l'écrivain et journaliste français Jules Janin (1804-1874) n'avait-il pas affirmé que la photographie pourrait reproduire la vie animée dans ce qu'elle a de plus imagée, comme le vol d'un oiseau, même si la durée moyenne d'exposition des daguerréotypes se situait à l'époque entre deux et dix minutes. C'est qu'il avait pressenti dans cette image du temps de l'indice le domaine visuel propre à la photographie naissante : enregistrer le temps lui-même en le décomposant en moments évanescents, ce qui accentue la charge désignative du médium.

3. Dans *L'Image précaire* (1987), Jean-Marie Schaeffer veut cerner la particularité de la photographie, la définissant comme redevable de son archée. Le regardeur serait confronté au travail de reproduction physico-chimique, donc technique, de la photo et à sa propre connaissance des mécanismes de saisie du réel. En ce sens, l'imagerie photographique serait en même temps icône, car elle est la représentation reformulant l'univers visible, et indice, car elle est la marque signifiante (empreinte) de ce monde. Ainsi, pour Schaeffer, qu'elle soit artistique ou non (publicitaire), l'image photo est d'entrée de jeu une icône indicielle au sens d'un concept élastique, gradué, qui rend compte des états précaires du médium²¹. Tout l'ouvrage veut expliquer le comment et le pourquoi de cette observation.

Évitant le sens unique — la reproduction iconique du monde — ou celui tout aussi univoque de la translation métonymique, Schaeffer propose de ne plus fixer/forcer la signification dans ces schémas forts, mais de rester à l'écoute (de rester au plus près) des réalisations artistiques, en graduant le passage et le remodelage suggéré de l'icône à l'indice, en s'arrêtant aux passages de frontière qui permettent de voyager conceptuellement d'un terme à l'autre (ou vice versa). Pour ce faire, Schaeffer tente de jumeler les théories de Peirce, Barthes et Dubois, soit la sémiotique des catégories de l'image-photo et le dispositif photographique lui-même fondé sur la nature indicielle du médium, sur son statut matériel, selon une démarche pragmatique qui "admet comme postulat explicite qu'un signe n'a d'existence que pour un interprétant"²². Au lieu de proposer une ontologie qui définirait le signe au niveau de l'émission d'un message décodable, soit comme la mise en oeuvre d'un code foncièrement iconique, Schaeffer tente plutôt de saisir l'image photo au plan de sa circulation sociale en tant que signe de réception.

Car le cliché photo est une oeuvre et non un message à délivrer. Il doit être compris comme le produit d'un faire, il ne faut pas l'identifier à la représentation d'un sens institué : ce sont des normes communicationnelles changeantes et multiples — que le sémioticien se propose d'identifier — qui rendraient alors possibles des stratégies répondant à cette logique pragmatique. Ainsi, pour Schaeffer, la notion d'empreinte, la pertinence de sa matérialité, l'autonomie de sa production, de son enregistrement, est au coeur de la théorie de l'image photo, de son fonctionnement effectif. Cette archée, qui est une trace visible pour le producteur et le regardeur, sous-tend la description pragmatique de l'imagerie photographique comme signe, "sans devoir postuler qu'elle est codée"²³. Sa finalité sémiotique, être un signe circulaire, pose le problème du savoir de l'archée (la photo fonctionnant comme image indicielle) versus celui de la lecture conventionnelle d'un code préalable à tout acte interprétatif, en regard de la traductibilité de l'image photo en champ quasi perceptif, et nommable.

Dans ce contexte, la question d'une réception spécifiquement photographique (versus une réception perspectiviste éminemment picturale) accuse les critères permettant d'appliquer ce savoir de l'archée. Schaeffer rejoint là la thèse d'Henri Vanlier sur la distinction nécessaire entre le rôle des index ("symboles culturels et non éléments d'une combinatoire signifiante" qui transmettent un message en montrant quelque chose²⁴) — et celui des indices ni intentionnels, ni codés (résultats "de l'effectuation d'un processus purement physico-chimique aboutissant à la formation de l'empreinte"²⁵). Cette théorie se complique encore d'une seconde distinction entre indice et empreinte : l'indice est une empreinte à identification immédiate, où donc la connexion est instantanée. Schaeffer en conclut que toute photographie est également empreinte et indice, "qu'au niveau de la matérialité de l'archée, la pho-

tographie est une empreinte, et qu'au niveau sémiotique, elle est un indice²⁶. Dès lors, il faudrait distinguer, précise-t-il, "entre la réception de l'image comme indice, donc comme signe référentiel, et la réalisation de l'identification référentielle"²⁷.

Allant encore plus loin dans l'analyse, Schaeffer rattache ensuite la photographie à une classe d'indices bien précise, "à savoir ceux qui sont fondés dans une relation d'empreinte par contact direct"²⁸, c'est-à-dire ce que Peirce lui-même avait qualifié de *sinsigne indiciaire* dicent. L'image photo serait donc à proprement parler un indice non codé qui fonctionne comme signe d'existence, lequel se révélerait parce que l'on dispose d'un savoir de l'archée concernant le fonctionnement de son dispositif photographique. Il en résulte une définition purement indicielle de la photographie comme icône indicielle ou encore indice iconique – deux termes "normés", plus ou moins équivalents, qui expriment le statut ambigu, complexe, d'un signe photographique caractérisé par la tension permanente entre sa fonction sémiotique indicielle et sa présence sémiotique para-iconique. Concrètement, une telle entreprise de définition permet à Schaeffer de lier l'icône et (à) l'indice, pour construire l'indissolubilité de l'espace de l'icône et du temps de l'indice.

Cet agencement en apparence contradictoire, paradoxal, selon Schaeffer, fait le prix de cette imagerie comme signe de réception au niveau de l'espace-temps du photographique, donc au niveau de certaines normes réceptives et communicationnelles dont la principale raison d'être semble être celle de standardiser la circulation du signe photo entre deux pôles tensionnels. Schaeffer veut démontrer qu'à la spécificité du temps de la photographie, révélée par la critique, s'ajoute la spécificité de sa dimension spatiale. Ainsi, l'assemblage de différents éléments visuels et plastiques constitutifs témoigne d'un travail méthodique de déconstruction/reconstruction épisodique de la mise en image, voire de la mise en perspective traditionnelle générée par plusieurs siècles de représentation picturale. De plus, tel un flagrant délit, la composition plastique de l'image photo évoque les circonstances mêmes de la prise de vue, plus généralement celles de l'acte photographique qui l'a engendrée, et par lequel le photographe entame le réel visible²⁹. Ce point est important, car il permet à Schaeffer de considérer la photo en regard d'un double principe de distance et de proximité, de connexion et de coupure du signe avec son référent.

4. Pour Enrico Carontini, qui s'intéresse aux conjugués visuelles (en tant que coupe, sélection), l'espace photo en implique un autre déjà reconnu par Dubois : le hors-champ accroché à l'espace représenté, la présence virtuelle du reste du monde³⁰. Ce qu'une photo ne montre pas est aussi important parfois que ce qu'elle donne à voir. Quand elle immobilise le mouvement, la photo met hors champ le temps lui-même (sa durée chronique). Dans les débuts de la photographie, la lon-

gueur du temps de pose était telle que le mouvement et les déplacements des personnages ne s'inscrivaient tout simplement pas sur la surface ou se dissolvaient dans un excès de flou, le mouvement allant trop vite et la pellicule étant trop lente. Pourtant, là aussi, le résultat était d'engendrer, comme hors-champ, le temps lui-même.

Un autre indice de la présence active d'une altérité est donné par le jeu de regards des personnages. Tout portrait photographique moderne ou post-moderne fonctionne à partir du face-à-face entre le photographe et le modèle, auquel vient se greffer la question de la réception par l'observateur. Regards frontaux ou de biais qui jouent dans l'avancée de l'image, qui débordent par le devant, étant orientés vers l'extérieur du champ. Ce hors-champ définit la position du photographe (et celle du spectateur), l'intègre, désigne le lieu de son regard. Les fragments du corps ou des objets qui interviennent dans l'image ou qui sont démembrés par le cadre, la coupe, sont aussi des facteurs habituels de hors-champ. Il en est de même des éléments liés au décor : portes ou fenêtres entrouvertes, fonds de scène, miroirs et surfaces réfléchissantes, etc. accusent eux aussi l'espace de représentation photo, et révèlent comme signes-indices visuels ce quelque chose d'autre auquel ils sont physiquement liés : la matière-lumière.

Formellement, la procédure comme telle de la prise de vue se mute ainsi en faire-technique et en savoir-faire, elle résulte d'une composition avec la matière lumineuse elle-même sur le support d'inscription construit arbitrairement par le bord du cadre. Depuis le procès de sa modernité, l'acte de photographier égalerait donc le saisissement des effets extrêmement variés des textures du grain, des dégradés d'ombres et de lumière, des configurations iconiques/aniconiques, des densités de luminosité, des positionnements et des proportions.

Dans *Faire l'image* (1986), Carontini veut identifier les composantes (variables) clés de cette mise en scène du champ (espace fictif déterminé par le cadre) comme énonciation visuelle³¹. D'entrée, les photographes semblent jouer la relation du champ au hors-champ, le rapport du dedans au dehors, notamment la place qu'occupent les spectateurs, donc l'échelle des distances entre ces regardeurs et ce qu'ils perçoivent par le biais de la grosseur du plan. Par rapport aux cadrages possibles d'un événement photographié, différentes tailles du plan – plan d'ensemble, plan américain, plan rapproché, gros plan – constituent les principaux facteurs d'une relation davantage proxémique qu'inscrite en profondeur de champ³².

C'est donc l'impression perspectiviste, l'illusion tridimensionnelle héritée de la fenêtre d'Alberti, que le photographe questionne en travaillant, en plus de cette taille du plan, la netteté de l'image. Car, précise Carontini, la construction même de l'appareil photographique impose une corrélation nécessaire entre la quantité de lumière pénétrant dans l'objectif, la distance

focale (objectifs à longue distance focale, ou recours à un petit diagramme) et la précision voulue de l'image. Souvent les photographes alternent entre des premiers plans nets et des plans intermédiaires ou éloignés dans le flou, ou récemment imposent le bougé et le tremblé pour privilégier un nouveau type d'intérêt. Filtres, jeux de focalisation, points de vue incongrus, éclairages deviennent alors les outils optico-chimiques de cette transformation.

À travers ces éléments de profondeur de champ et de grosseur du plan, les photographes peuvent aussi faire varier le relief, la dimensionnalité photographique. Des plans très serrés, par élimination de la perspective, permettent de supprimer ce relief, alors que des plans moyens ou lointains admettent (relativement) la profondeur et donc une organisation interne des éléments imagiers selon l'opposition classique avant-plan/arrière-plan³³. En outre, une forme "temporelle" peut être définie par cette question de la mise en relief. Ainsi le temps du représenté, du référent, qui est toujours un temps passé comme on l'a démontré, est un moment saisi par l'automatisme du processus photo-chimique, d'où l'instauration d'une matrice temporelle que supporte à elle seule la mise en relief par une graduation de ses effets d'arrêt, de pétrification. Sur l'axe de la profondeur de champ, cette situation propre à la photo peut être décelée avec des degrés d'intensité, de reliefs différents. Complétant cet inventaire initial, selon Carontini, la disposition ou la posture du sujet, le chromatisme (noir/blanc, tonalités de gris, couleurs et pôles chromatiques) assistent encore la reproduction imagière.

Faire l'image, l'exhibition proprement dite, passerait donc par des réseaux de marques distinctes les unes des autres : leur accentuation, leur variation, leur architecture spatiale, touchant au trompe-l'oeil, aux espaces truqués, cachés, troués, aux profondeurs de l'image, aux fausses perspectives, aux découpes multipliées dans le cadre, aux échos répercutés de l'icône à l'indice, etc.

5. Indépendamment du discours qu'ils revendiquent sur la photographie – soit Greimas, soit Peirce –, tous ces sémioticiens se sont intéressés grosso modo aux procédures du faire-paraître réel, en ce que la photographie tiendrait toujours un discours second, en deça ou au-delà du niveau premier des systèmes de signes qui constituent la dimension proprement figurative, reconnaissable, de la représentation visuelle. Qu'ils rendent compte structurellement (comme Floch) de la composition et de l'organisation plastique d'une photographie, ou (comme Dubois) qu'ils fassent de l'indice la particularité fondamentale du médium, ces analystes sont tous adhérents au constat suivant : la photo étant foncièrement la trace laissée par la lumière reflétée par les objets, toutes les déformations sont possibles et légitimes sur le parcours entre l'objet et sa trace, d'où une mise en cause (et en image) de la ressemblance. En conséquence, la photo peut très bien n'être pas du tout

réaliste, au sens où elle peut échapper à nos définitions et notions déjà prêtes à encadrer le réel réaliste.

La photo abstraite pourra ainsi renoncer à la ressemblance, à l'iconicité, pour exalter les formes et les matières elles-mêmes, c'est-à-dire les données matérielles objectives (auto-référentielles), ultimes, du médium. À cet égard, Aaron Suskind fut, dès la fin des années 40, l'ami et bien souvent le prédécesseur, l'inspirateur des peintres expressionnistes abstraits et formalistes américains Willem de Kooning, Franz Kline et Barnett Newman³⁴. Parti d'une démarche très documentaire (d'une photo iconique), Suskind, après 1943, est de plus en plus frappé par la force que le cadrage photographique peut imprimer aux formes considérées les plus négligeables, en les cernant, les coupant du réel ambiant. Les surfaces de peinture écaillée, les murs couverts de graffiti deviennent pour lui d'immenses champs de recherche. Il ne s'agira plus de ce à quoi ressemble la réalité, mais de ce que le photographe sent à propos de la réalité. Cette prise de conscience subjective du photographe aboutit à une intensification, une exacerbation formaliste des morphologies naturelles de l'espace des choses et à une exaltation des signes plastiques constitutifs de l'image-trace.

Autre moment de la modernité : comment photographier l'imaginaire, les fantasmes, le vécu et les mondes intérieurs imagiers? Comment la photographie pourra-t-elle transmettre une vision intérieure, immatérielle, elle qui, traditionnellement, ne pouvait qu'enregistrer le réel? Par transfiguration, en posant le problème du surréel, répondront les photographes surréalistes (dont Man Ray), l'objet photographié étant choisi et perçu avec tant d'originalité, d'intensité ou de bizarrerie que l'image nous fait pénétrer dans un monde irréel³⁵. C'est ainsi que le photographe parvient à nous communiquer son rêve par des artifices techniques : montage de photos découpées, superposition de plusieurs négatifs, et toutes sortes de manipulations en laboratoire. Réalité manipulée, où il s'agit pour le photographe de reconstituer du rêve dans la réalité, de mettre en scène les images venues de son esprit, puis de les photographier très objectivement. L'image unique ne suffisant plus souvent à dire tous les développements d'une telle vision, la "séquence" introduit une narration discontinue qui peut être au service d'une réflexion sur la relativité du réel photographique, comme une évocation poétique et métaphysique.

On rejoint là la thèse développée par Susan Sontag dans son ouvrage *On Photography*³⁶, de l'affinité profonde entre photographie et surréalisme. Même la photo la plus simple et la plus spontanée (la moins fabriquée) serait surréaliste, car elle est un redoublement de la réalité, une sur-réalité arrêtée dans l'instantanéité de la prise de vue. Sontag note que les frontières entre la réalité et sa reproduction, entre le médium et le fait réel, donc entre le "monde-image" et le "monde-réel" comme monde de remplacement, s'estompent au profit de

l'affirmation d'une méta-réalité. Toute photo devenant ainsi surréaliste, on est renvoyé à une théorie générale sur la nature et la définition de la photo.

Et c'est peut-être là, actuellement, la voie la plus féconde. Cette méta-faculté de la photo à nous montrer des images convaincantes qui donnent l'illusion du réel, qui en sont le signe pour la chose signifiée, la rend tout à fait apte à nous faire croire (par simulation, simulacre) en l'incarnation du rêve, du fantastique, de l'invention pure. Ces matrices narratives fonctionnent comme méta-codes, procédures de falsification de la représentation naturaliste. Détournement de sens comme renversement des codes qui se répercute des structures profondes de l'image à la surface, qui traverse les systèmes d'interprétation (greimassien, peircéen).

On pourrait ainsi dire que l'histoire de la photographie se loge dans l'architecture spatiale du signe, puis dans l'oscillation du signe photographique entre l'icône et l'indice, l'un n'excluant pas l'autre, de sorte qu'on parlera avantagement d'icône indicielle et d'indice iconique, sans oublier pragmatiquement leur ancrage respectif dans une symbolique culturelle. Ce parcours complexe définissait traditionnellement la photo comme miroir du réel (via le discours de la mimésis), comme transformation de ce réel (via le discours de la déconstruction/reconstruction du code de la représentation imagière), ou d'entrée de jeu comme trace d'un réel (via le discours de l'indice et du référent)³⁷. Aujourd'hui, la photo qui se fait semble graviter d'un mode à l'autre, sans ancrage fixe, dans une volonté de dé-définir notre expérience du monde, ce qui suggère que l'artiste veut demeurer un pas devant l'analyste qui tente d'interpréter son travail. Il s'ensuit une mise en cause des modèles, qui annonce ce qui pourrait être le domaine d'avenir de la sémiotique : les langages syncrétiques ou combinatoires comme réponse aux systèmes fermés, clos, développés initialement dans une tentative de prouver la scientificité de la discipline, mais qui semblent avoir entravé le développement d'une véritable sémiotique critique.

Dans ce contexte, il semblerait nécessaire d'élever l'analyse de la photographie à un niveau proprement méta-langagier qui dépasserait les domaines discursifs traditionnels en sémiotique. Un des plus importants champs de la future recherche sémiotique apparaît justement en 1990, celui de ces langages fort complexes qui demandent la constitution d'une théorie commune.

1. J.-M. Floch, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, p. 79.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. *Loc. cit.*
4. *Ibid.*, p. 32-33.
5. *Ibid.*, p. 32.
6. M. Carani, "Le logos greimassien et l'oeuvre visuelle", *RS/SI*, vol. 6, n° 3, 1986, p. 335-345.
7. J.-M. Floch, *op. cit.*, p. 114-134.
8. *Ibid.*, p. 61-88.
9. *Ibid.*, p. 67-69.
10. J.-M. Floch, *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris/Amsterdam, Éd. Hadès-Benjamins, 1985.
11. M. Carani, *op. cit.*, p. 338.
12. C. S. Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", *Philosophic Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1955, p. 106; M. Carani, "Dire Peirce. Dire la trichotomie. Dire le photographique", *Trois*, vol. 3, n° 3, printemps-été 1988, p. 17-25.
13. P. Dubois, *L'Acte photographique* (1983), Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p. 55-108.
14. *Ibid.*, p. 109-150.
15. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, «Cahiers du cinéma», 1980, 193 p.
16. J.-C. Lemagny, *La Photographie, tendances récentes*, Paris, CNDF, 1981, p. 19-20.
17. Voir note 15.
18. P. Dubois, *op. cit.*, p. 151-202.
19. *Ibid.*, p. 19-31.
20. *Ibid.*, p. 31-40.
21. J.-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 13-58.
22. *Ibid.*, p. 9.
23. *Ibid.*, p. 31.
24. *Ibid.*, p. 47.
25. *Loc. cit.*
26. *Ibid.*, p. 56.
27. *Loc. cit.*
28. *Loc. cit.*
29. *Ibid.*, p. 59-104.
30. E. Carontini, *Faire l'image*, UQAM, Cahiers du département d'Études Littéraires, n° 7, 1986, p. 27-39. Nous nous arrêtons à ses considérations sur la photographie, tout en constatant qu'il s'intéresse aussi au cinéma et à la vidéo. Nos propos concernent donc seulement la première partie ("La Personne") de cet ouvrage, p. 9-52.
31. *Loc. cit.*
32. *Ibid.*, p. 30.
33. *Ibid.*, p. 30-31.
34. J.-C. Lemagny, *op. cit.*, p. 45.
35. *Ibid.*, p. 55-56.
36. S. Sontag, *On Photography*, (trad. française, Paris, Seuil, 1979), New York, Farrar Strauss and Giroux, 1973.
37. P. Dubois, *op. cit.*, p. 20-21.



Alain LAFRAMBOISE, VEDUTA N° 4, 1989, photographie couleur, 102,5 x 135 cm

SÉMIOLOGIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE POST-MODERNE

Pour une prospective de la discipline

MARIE CARANI

L'émergence de la photographie post-moderne a fait craindre à plusieurs l'incapacité conceptuelle de la sémiotique à rendre compte de l'art qui se fait. Cette réflexion veut infirmer une telle croyance. À partir du principe de «conjonction illogique» développé par Barthes au sujet de la photographie, on propose un modèle sémiotique intégré, combinatoire, joutant Peirce, Hjelmslev, Krauss et Scarpetta. Dans cette perspective théorique qu'on pourrait qualifier de «post-structuraliste», s'élabore un système ouvert, provisoire et fragmentaire qui n'a pas une portée universelle, mais ponctuelle. À partir d'un Polaroid d'Evergon, on aborde ainsi les formes et substances de l'expression et du contenu du langage photographique actuel, les valeurs iconiques, indiciaires et symboliques de l'image photographiée, ainsi que la réception pragmatique du message.

A current opinion considers that the emergence of post-modern photography has undermined the methodological capability of semiotics to discuss and formulate a model of these most recent photographic practices. Basing her argumentation on Barthes' theory of photography as an «illogical conjunction», the author sets out to challenge this view by describing the photographic activity of the 1980's as a complex sign network of interrelated formal and discursive operators. Drawing upon Peirce, Hjelmslev, Krauss and Scarpetta, she proposes a «post-structuralist» semiotic model which encompasses these three dimensions of visual language : syntactic structuralist constraints, semantic peircian contents and pragmatic contextual interpretations, and whose propositional value is limited to a specific object, not universal.

PRÉAMBULES MÉTHODOLOGIQUES

De MacLuhan à Baudrillard, la société post-moderne (la nôtre) est perçue comme société de simulacres. Dans un tel monde, on tend à accorder aux «comme si», aux «faire comme si», une plausibilité agissante, envahissante. La réalité (ou déréalité) simulacrée s'impose. Si le monde – ou un segment du monde – n'est connu que par ces simulations produites dorénavant comme idéologie, on peut distinguer non pas un, mais des simulacres qui encerclent la perception, qui valent comme modèles. On est dans la circulation de la signifiante, au premier chef dans celui de la production symbolique, où la manière dont l'univers est connu devient le lieu de la sémiotique. La façon dont le sémioticien construit son modèle, ou lit à travers lui, en établit les procédures opératoires, les relations fonctionnelles destinées à simuler, permet d'accéder au méta-langage, à la méta-théorie, aux interrelations dynamiques instaurées entre les éléments.

Il s'agit de dresser ainsi un procès de signification, le langage d'un objet (photographique, par exemple), de sélectionner ses traits perceptibles ou ses contraintes matérielles spécifiques, mais non nécessairement tous (toutes), en vue de les interpréter sémiotiquement. Dès lors, le produit de cette simulation comporte une qualité sémiotique propre : c'est-à-dire un énoncé engendré par l'acte même de simulation. En ce sens, on peut proposer, en guise d'entrée en matière, l'essai de

définition suivante : le simulacre serait, sous le post-modernisme, un objet second, une représentation à un second degré, qui présente une subversion conceptuelle vis-à-vis d'une classe d'objets premiers conçue comme système de signes, dont il conserve certaines composantes d'identification sans s'abolir comme modèle ou mode de représentation.

Concernée par la question du sens, l'analyse sémiotique a déjà avancé plusieurs interprétations du travail du photographe. René Lindekens a étudié les modalités particulières du langage photographique, sa spécificité, à partir des oppositions saussuro-hjelmsléviennes¹. Par la suite, on a fait intervenir Peirce pour comprendre la nature même du signe photographique - est-il icône, index ou symbole?² Pourtant on constate de plus en plus que ces modèles constitués peuvent difficilement rendre compte des pratiques artistiques actuelles. En problématisant le référent, en s'appropriant des détournements de sens, celles-ci semblent opérer radicalement dans l'entre-code, dans la contre-apparence. Les matrices narratives de Bernard Faucon, John Divola, Evergon, Lucie Lefebvre, Ginette Bouchard ou Sylvie Readmann, par exemple, deviennent prétextes à un trompe-sens qui met en cause les aspects tant métaphoriques que métonymiques de l'image photographiée. Quand l'oeuvre peut produire et soutenir cette oscillation qui confond le regardeur, les systèmes habituels d'interprétation sont inaptes à en rendre compte, voire incapables de prendre en charge

la complexité systémique de cette translation. Certains analystes vont alors jusqu'à suggérer l'incapacité conceptuelle de la discipline à affronter les pratiques en développement. Ce n'est pas ma position.

Si l'obliquité des pratiques courantes définit une nouvelle esthétique post-formaliste, elle oblige concurrentiellement le sémioticien qui veut procéder à l'édification d'une sémiotique de la photographie à s'interroger sur la pertinence des classifications binaires ou triadiques développées en Europe et aux États-Unis. Car, depuis les années 70-80, de pair avec le mouvement général en arts visuels, les renversements de codes, les orientations subversives de l'imagerie photographique auront confondu les oppositions catégorielles et/ou les typologies (souvent taxinomiques) des signes photographiques avancées comme modélisations. C'est pourquoi l'analyse de la photo qui se fait en 1990 me semble nécessiter une approche méthodologique à l'écoute des termes extrêmement déroutants qui y sont véhiculés. En conséquence, la perspective théorique que je développe dans cet article pourrait être qualifiée de post-structurale, en ce qu'elle est héritière des travaux structuralistes de Louis Hjelmslev, mais aussi des écrits théoriques ou critiques de Charles Peirce, Philippe Dubois, Rosalind Krauss et Guy Scarpetta³ : démarche combinatoire qui assistera ma recombinaison du texte photographique post-moderne.

D'entrée de jeu, comme problème sémiotique, je pose la nécessité d'élaborer une sémiotique critique pour rendre compte de la complexité inventive des productions photographiques. Basé sur le principe que les sciences du langage peuvent certainement éclairer les structures visuelles élaborées par les hommes, le modèle que je formule ici refuse cependant l'idée d'un système clos, universel, qui aura été l'orientation privilégiée par la discipline depuis Saussure dans l'espoir de démontrer sa scientificité. D'un point de vue critique, je lui préfère un système ouvert, provisoire et fragmentaire qui n'est valable (applicable) qu'au plan de la photographie courante. Car cette production ne peut plus se satisfaire d'une volonté de modélisation idéale de l'art qui fonderait son souci de la signification. Si elle témoigne de la pérennité d'un système de communication visuelle, méta-linguistique, donc d'un système de signes, la photographie d'aujourd'hui met en question et suppose la mutation des modèles explicatifs dans notre expérience du monde. L'appréhension de l'objet photographique post-moderne, son approfondissement, invite ainsi à une révision radicale de la démarche d'analyse en sémiotique.

Par principe, le sémioticien de la post-modernité refuse l'omniprésence d'une raison toute puissante capable de proposer un système globalisant, totalisant. Pour les fins de la démonstration, on fera donc «comme



Ginette Bouchard, ASSEMBLAGE DE RÊ N° VI, 1989, épreuve platine/palladium, collection de l'artiste.

Lucie Lefebvre,
CHANSON PERPÉTUELLE,
1988, photo couleur, 102 x 82cm,
Prêt d'oeuvres d'art du Musée du Québec.



si», par commodité analytique. Mon projet consiste à déconstruire les réseaux intégrateurs du signe photographique, et non le signe lui-même, les classifications, les positions à l'intérieur d'un système non fermé de corrélations où ce signe tirerait sa signification. Dans ce contexte, le signe photographique est au départ un effet de structure; s'il est aussi l'apparaître (au sens de la théorie des signes peircéenne) qui concerne en priorité la surface photographiée, avec ses propriétés et ses fonctions, il est réglé (au sens post-saussurien) par le système général qui lui est sous-jacent. Répondant à la nécessité analytique d'établir un modèle d'intelligibilité, cet effort de systématisation suppose l'élaboration d'une grammaire, absente chez Peirce, dotée d'opérateurs morpho-syntaxiques et de lieux de passage sémantiques.

Mais puisque le sémioticien post-moderne a rompu avec le structuralisme précis, fixe et proprement prévisible, il fait aussi sienne l'ouverture pragmatiste. Il plaide dès lors pour une sémiotique de l'impureté, de l'artifice, intégrant des fragments théoriques; il revendique l'élaboration d'un modèle permettant de déboucher dans l'imprévu, dans l'incertain des savoirs, sur une topologie des connexions localisées, qui se déplacent. Se profile là une prospective de la discipline, un nouveau statut de la sémiotique sans vérité décidable, décidée une fois pour toutes, sans dieux ni référents donnés, où, tel un méta-discours, une simulation, l'analyse ouvre à une inter-référentialité du langage visuel, à une réflexion sans ancrages fixes, sans frontières. Son objet théorique immédiat, le texte photographique actuel, est justement un simultané; il y est question de l'émission du discours, maintenant irréductible au monologue ou à la structure dialogique bakhtinienne, en ce qu'il semble centré sur l'état polémique même. En conséquence, la dérive sémiotique que je propose

ébauche une logique locale de la photo produite très récemment; on est dans deux mondes théoriques, hjelmslévien et peircéen, qui se répondent l'un l'autre, qui dialoguent, qui discutent l'un vers l'autre. La sémiotique d'aujourd'hui serait l'expression de cette navigation, de ces lieux changeants.

On retiendra que la disparition du paradigme de l'universalité modifie l'approche scientifique qui avait commandé le questionnement du médium. À cet égard, j'en viens à un autre horizon, à une systématisation qui transgresse les frontières arbitraires, quasi imperméables instaurées jusqu'ici entre les modèles européens et américains du signe, qui traverse leur autonomie respective. En adossant conceptuellement l'une à l'autre ces deux directions de recherche, on démontre leurs limites et on suggère l'avènement d'une approche qui vise les bords, les lisières, de leurs préoccupations respectives. Dans la photo des années 80 qui annonce le refus explicite de la compartimentation moderniste, je reconnais ainsi une tendance de la sémiotique qui prend parti pour une vision intégrée des choses et j'entrevois la présence d'un modèle spatial inter-sémiotique doté d'une hiérarchie verticale en même temps que latérale.

OBJETS ET LIEUX D'UNE MÉTHODE

Instrument théorique et, par là, source d'explication de la pratique, la sémiotique nourrit le faire du créateur par un faire cognitif construit selon des procédures explicites. Il ne s'agit pas de refuser au photographe, qui travaille directement sur le matériau visuel ou sur sa représentation, l'instant même de la création, il s'agit plutôt d'appréhender les formes et les substances de l'image photo, de les discuter, de les dissocier par l'analyse. L'expérience de la double distinction hjelms-

sléviennne – expression/ contenu, forme/ substance – m’amènera d’entrèe de jeu à opérer, non seulement au niveau de la concrètisation matérielle, mais, qui plus est, au niveau où s’élaborè et où est engendrèe la signification.

Comme l’a démontrè Roland Barthes⁴, la photographie certifiè, signifie : elle serait de prime abord transparente au reprèsentè. Le signe photographique donnerait à voir objectivement le réel, puisque la mècanique de sa production (via l’objectif) donnerait une transposition du monde. (J’y vois plutòt un trompe-l’oeil rèsussi, un travail exercè contre la rèalité.) Pseudo-rèalisme de la photographie qui a souvent comme consèquence immèdiate l’oubli que l’oeuvre photographique est un construit autonome, un systèmè de signes, et qu’à ce titre son pouvoir de fascination implique un effort de dècodage, de dèchiffremè nècessaire pour rèinstaller dans l’oeuvre le processus de la reprèsentation comme tel au dètriment de cet effet du reprèsentè. Une sèmiotique de la photographie doit en rendre compte, elle doit susciter de nouvelles avenues d’investigation susceptibles de véhiculer un en dèçà et un au-delà de l’effet de rèalité.

Au mèmè titre que l’aura reconnu la tradition structurale, je postule l’arbitraire de la conjonction d’un plan de l’expression et d’un plan du contenu. Dimension cognitive de ce contenu, la question de la ressemblance (l’analogon) pointe les conditions (contraintes) de la reconnaissance du caractère iconique de la photographie, tout en supposant l’instauration logiquement antèrieure d’une structure expressive de l’oeuvre amenèe comme ènonciation manipulatoire à la surface de l’image. Comme ènoncè visuel, la photographie suppose donc toujours un savoir partagè entre le producteur (l’ènonciateur) et le rècepteur (l’ènonciataire) sur la nature de la rèalité, sur la fidèlité à celle-ci, son sujet ètant fourni par cette rèalité arrètèe dans un de ses moments, donc transformèe èpisodiquement. Analyser l’image photographique, c’est prendre en charge la procèdure comme telle de la prise de vue, c’est aborder l’empreinte lumineuse en tant que rèsultat d’un faire technique et d’un savoir-faire. C’est aussi considèrer, suivant Hjelmslev, la distinction entre plan de l’expression et plan du contenu, puis les unitès formelles et substantielles de l’expression et du contenu, c’est-à-dire les systèmès de relations de variables qui font d’une photographie un objet de sens, la sèmiotique traitant de la rencontre de ces organisations formelles abstraites.

Cet exercice est fondamental pour substituer à la notion d’image formelle apparente (issue de l’èvidence expressive première de la photo), celle considèrèe en tant que rèsèau de relations. Si le photographe sait gènèralement reprèsenter par des rendus visuels à haut degrè d’iconicitè, ou par de pures relations formelles si la photo est abstraite, le sèmioticien peut envisager l’articulation possible des èlèmènts de forme et de contenu, il peut suggèrer – au plan de l’expression –

l’organisation de la relation des unitès de la substance plastique (graphique) aux unitès de la forme qui les matérialisent, et – au plan du contenu – le type de rapport des unitès de la substance culturelle aux unitès du produit formel issu de ce programme.

Si je conserve au plan des structures profondes une mèmè conception gènèrale de la photographie que celle de la pensèe structurale, je reconnais nèanmoins au niveau de la surface la pèrennité des thèses anticipatoires de Peirce, selon lesquelles la photographie est d’abord une trace du réel, un signe indiciaire qu’on ne peut concevoir en dehors des circonstances triadiques qui l’animent, qu’on ne peut penser sans son inscription rèfèrentielle et son efficace pragmatique⁵. Il y aurait là un principe fondateur de l’image – principe de connexion physique, de proximitè, de contact effectif entre le signe et son rèfèrent – qui met en oeuvre une relation de contiguïté naturelle (trace, empreinte, ombre, etc.) distincte de l’icône (relation de ressemblance spèculaire du signe à son rèfèrent) et du symbole (relation du signe à l’interprètant ètabliè par convention). C’est là qu’apparaît l’institutionnalisation d’une entreprise de classification des signes selon les conditions de leur réalisation technique ou selon les rapports qu’ils entretiennent avec le concept de rèalité, ce qui est une action, un «acte photographique» de production/rèception pragmatique, destinèe stratègiquement soit à faire paraître “rèel”, soit à crèer des effets de surrèalité, d’irrèalité, d’hyperrèalité, etc.

Dans la tradition de Peirce, on participe ainsi d’un systèmè de sèmiosis contenant les èlèmènts d’invention de la surface. La reprise de cette systèmatisation permet de localiser trois aspects de la relation du signe photographique à son objet. Une notion de prèdominance y dèsigne l’indice comme rèvèlateur privilègiè du mèdium sans qu’il soit question cependant d’exclure les autres propriètès prèsidant à la mise en oeuvre de ce signe. Mais surtout, pour ces trois instances de la connaissance de l’objet (icône, indice, symbole), ce qui concerne et tient lieu d’expèrience doit tenir lieu de signe (et vice-versa) pour un interprètant. Puisque, conceptuellement, “l’homme est un signe” (man is a sign)⁶, l’esprit est une suite logique d’interprètants; l’unitè signifiante, le signe, marque les relations nècessaires entre le mot et la chose (l’objet) qu’il dèsigne, “il s’adresse à quelqu’un, c’est-à-dire qu’il crèe dans l’esprit de cette personne un signe èquivalent”⁷. Le statut de l’interprètance est donc indissociable du processus de signification de l’image.

En mettant l’accent sur ce face-à-face entre le signe et l’interprète, et non entre un èmetteur et un rècepteur comme dans la sèmiologie de la communication, la raison peircèenne se distingue des processus dyadiques et les èlargit. C’est l’interprètant qui garantit ici le caractère trichotomique du signe puisqu’il est lui-mèmè, par dèfinition, un signe. L’interprètant inscrit toute pensèe, toute parole, tout agir, dans un processus sèmiotisable,

il a le même objet que le signe dont il est justement l'interprétant. En conséquence, la chaîne sémiotique est créée par un interprétant qui est à la fois le résultat d'une première sémiose (où il est interprétant à proprement parler), et la source d'une deuxième (où il agit comme représentant ou signe), ce qui instaure une sémiose illimitée découvrant inexorablement la pragmatique du discours, la théorie des actes de langage, l'intentionnalité artistique tant du producteur que du récepteur. C'est dire qu'on assiste à une convergence entre la sémantique peircéenne et la pragmatique, cette dernière ayant pour fonction l'interprétation des facteurs inhérents au contexte d'énonciation, lequel comprend le texte photographique et sa mise en situation, son rapport au monde. En ce sens, l'énoncé photographique aura une force illocutionnaire, son instance de communication, sa fonction pragmatique indexicale servant à mettre en évidence les facteurs contextuels (hors-cadre, hors-texte, comme lieux des activités du spectateur-lecteur et de la culture) qui agissent par delà la stricte référence métonymique-métaphorique de l'image⁸.

Dans l'ensemble des structures à la surface, ce sont deux procès sémiotiques qu'il faut prendre en compte, et non une séquence causale unique, prédominante, comme semblerait l'indiquer le modèle peircéen de l'indice, du moins tel qu'utilisé en photographie par Krauss et Dubois. La photo m'apparaît au contraire diviser et joindre synthétiquement deux aspects : l'un, structurel, qui traite des soubassements du référent méta-réaliste, qui concerne les processus morpho-syntaxiques mêmes, l'autre, superficiel, qui vise la surface photographiée ou le signe comme tel, c'est-à-dire l'élément-signe parvenu imagiquement. Ces deux accents hétérogènes de l'imagerie photographique post-moderne ne s'excluent pas mutuellement, ils coexistent même dans toute photographie, car ils sont coextensifs et ancrés dans la définition phénoménologique de cette imagerie comme référence, là-bas, c'est-à-dire comme temps révolu, accompli, capté dans l'instantanéité, et comme artifice, c'est-à-dire ici comme temps suspendu, simulacré. Partant, tant les termes de la sémiotique de Peirce comme ceux de la sémiologie post-saussurienne auront été des tentatives valables, quoique incomplètes, de modéliser ces lieux de la photographie, car ils auront privilégié soit une vie de profondeur, soit une vie de surface, mais jamais les deux à la fois.

J'entrevois en conséquence la construction d'un modèle inédit à deux temps, qu'il faut dégager en prenant appui sur une catégorie sémiotique nouvelle, nommée sur la «conjonction illogique» entrevue et développée sommairement par Barthes dans la Chambre claire comme étant la manière de la représentation qui résulte du type de pratique extrêmement paradoxale qu'est la photographie, a fortiori la photographie post-moderne. Cette conjonction illogique – qui sera démontrée ici sémiotiquement par le rapprochement que certains pourraient trouver incongru des thèses

de Hjelmslev et de Peirce – supportera ma conception de la sémiosis de la photographie comme le rapport des sub-structures abstraites qui désinvestissent le référent, qui fonctionnent sous la lecture imagière, en deçà de la représentation, à la surface de rabattement de l'événement photographié. Ontologiquement, c'est d'ailleurs ainsi qu'on pourrait différencier la photo des autres pratiques imagiques (artistiques, médiatiques, publicitaires), en particulier de la peinture et de sa dialectique de la représentation tridimensionnelle / bidimensionnelle. On précisera que la photographie, ce «fait anthropologique mat» qu'avait défini Barthes comme un message sans code, peut s'interpréter théoriquement selon une fonction double, syntaxique et pragmatique, organisant structuration et enchaînement textuel, et suggérant un point nodal, un lieu de passage, où ces deux fonctions se croisent sémantiquement pour assurer leur médiation.

Dans mon optique, ces niveaux multiples que je tente d'identifier – les aspects syntaxiques/sémantiques/pragmatiques de l'oeuvre – sont tels que la signification de la photographie n'est plus seulement inhérente (immanente) aux structures ontologiques du texte (dans la tradition structurale) ou aux marques indiciaires apposées sur la surface (dans la tradition de la sémiotique de l'image); elle dépend expressément de tout l'espace transsémiotique qui met en jeu une systématisation de l'interface discursive et d'une esthétique de la réception fouillant cette zone indécise entre le texte et le hors-texte.

Sémiotiquement parlant, on assisterait dans le modèle à l'expression de différentes modalités de l'image photographique, celles-ci étant abordées en articulation verticale et selon une lecture combinatoire, avec comme résultat des systèmes de relations qui se situent en marge des signes immédiats (ceux de la surface visible), c'est-à-dire grosso modo de l'iconicité imagière proprement dite, pressentie d'emblée tel un credo d'analogie. Cette modélisation offre la possibilité de reconnaître l'évidence de passages de frontière d'un système sémiotique à l'autre, elle concerne des morphologies syntaxiques et des unités responsables d'effets de sens. On conçoit que dans les conditions de ce mode combinatoire, la construction du plan de l'expression, comme celle du contenu, implique la présence d'une coalition, d'une hiérarchie (au sens linguistique) d'éléments ou de traits pertinents inscrits dans l'un ou l'autre des systèmes sources.

Étant donné une telle stratification où se greffent des modalités de prime abord indiciaires et spéculaires (iconiques-symboliques), ancrées dans une opération élargie d'énonciation, on comprendra que je m'intéresserai, contrairement au greimassien Jean-Marie Floch qui ne s'arrête qu'aux termes de ce contrat énonciatif (qu'à l'instance spécifique de l'énonciation)⁹, autant au statut conceptuel du signe photographique post-moderne qu'aux dispositifs structuraux. J'aborderai à

la fois les procédures du faire réel et non-réel, pour les imbriquer dans un module renouvelé de monstration. Puisque les fictions fabriquées des photographes d'aujourd'hui donnent à voir ce qui n'est pas, qu'elles mettent en scène en même temps la connexion et la coupure du signe avec son référent, l'écart et la convergence, l'indice irrépressible, l'artifice, le simulacre, le modèle dont je viens déjà d'envisager quelques flexions voudra rendre compte particulièrement de ces orientations qui insèrent la problématique du contre-discours du "ressemblant" dans celle plus générale de l'établissement d'un énoncé insubordonné.

EN DEÇÀ ET AU-DELÀ DU SIGNE PEIRCÉEN

J'ai esquissé jusqu'ici un parcours de la signification, formulé logiquement en articulation verticale. Au plan d'une photographie concrète, on peut inverser (renverser) perceptuellement cette procédure abstraite. Partant cette fois de l'image visible – de l'actualité post-moderne de sa relecture peircéenne, des limites épistémologiques de cette approche –, on peut décrypter "en creux" les articulations constructives, les niveaux d'invariance plastique qui rejoignent les oppositions dyadiques, lesquelles (littéralement) re-montent vers/au-delà du message artistique. C'est comme si du trois au deux, de la triade à la paire et vice-versa, on établissait, dans le rythme de la lisibilité, un mouvement intertextuel, transtextuel, qui est fait de tout ce qui met en relation, qui instaure le commentaire d'une systématisation théorique par une autre.

La théorie du sens supportée par la notion de l'iconique est fondée sur la relation entre le signifiant et le référent, soit le sens-chose particulier évoqué par le signe iconique au sein de la réalité extérieure. Le cas de l'image photographique pose justement avec acuité cette relation qui s'établit entre le représenté et le référent, parce que, en étant de toute évidence iconique, le signe photographique est d'abord foncièrement indiciel. On rappellera que chez Peirce, l'indice est un signe (une représentation) qui se réfère à son objet en vertu d'une connexion dynamique avec cet objet, la spatiale y comprise, et avec les sens ou la mémoire de celui pour qui elle sert de signe. S'inspirant de cette catégorie de l'indice, Philippe Dubois a suggéré (à l'instar de la critique d'art américaine R. Krauss) qu'en raison même de sa technique, l'image photographique est liée directement à son objet, non pas seulement comme quelque chose qui lui ressemble (donc comme une icône), mais comme une "ombre" existant en contiguïté référentielle à travers son immédiateté.

Au plan de sa forme, la photographie ne devrait donc pas être lue seulement en fonction de l'intermédiaire de la mimésis mais aussi en vertu de ce lien référentiel, la représentation y valant moins comme ressemblance pure que comme trace. Fantasma et motivation du médium en découleraient : c'est-à-dire

affirmer l'existence du référent en le renvoyant au signe photographique proprement dit, conçu comme l'origine de la surface et de la plastique, devenu perte de la dimension de ressemblance. Dubois en tire la conclusion que "la mimésis vient [ainsi] après la contiguïté, [que] le désir passe par la métonymie"¹⁰. Il ajoute encore : "...de cette impitoyable bouche d'ombre qui prend et garde tout ce qu'elle braque, de ce regard noir qui agresse, absorbe et scelle toute référence, l'oeuvre de pétrification de la photo déploie ses effets"¹¹.

Mais si ce principe de l'image photographique existe et fonde sa définition, est-il suffisant pour rendre compte de tout ce qui se passe, en amont comme en aval, de la référence mimétique? Dire, comme Dubois, que le réel immédiat (iconisé) est une imposture, une doublure, (partant que la copie – essentiellement indiciaire – est nécessaire comme preuve des capacités techniques du photographe de (re)produire fidèlement le monde sensible, et donc conséquemment de l'existence même de l'original) ne nous renseigne pas vraiment sur le modèle qui préside à la structure générale typique de cette représentation. Quand Dubois propose de saisir l'ombre, tout au plus définit-il la vieille théorie du double reformulée en termes de simulation post-moderne.

Pour aller plus loin dans l'analyse, dans le contexte d'une étude sur le statut qu'on pourrait accorder à la photographie actuelle, j'ai envisagé ailleurs l'importance d'aborder la surface photographique en faisant appel de façon concomitante (et non exclusive) aux trois catégories peircéennes : iconicité, indexicalité, symbolicité, de façon à englober toute la ratio de la représentation imagière, à décélérer le mouvement spontané de cette image vers le référent¹². Je voulais y ajouter des éléments conceptuels susceptibles de nuire à la transmission du représenté réaliste. Déjà la photographie y est considérée comme un codage où s'infiltrent à la fois les passions autobiographiques et le monde onirique. Avec cette irruption de la subjectivité (versus l'objectivité "transparente" de l'objectif), l'interprétation des signes ne se dirige plus de l'image aux choses, vers le sens-chose de la surface, mais s'inverse pour exposer en même temps le sujet photographié et l'artifice, le photographique comme sa mise en scène dramatique, de sorte qu'elle glisse perceptiblement du côté des structures profondes du signe. À cet égard, au plan du modèle, je posais la nécessité d'introduire les distinctions hjelmsléviennes pour resituer les traces photographiques dans une complexité articulée qui ressourcerait les fondements de l'interprétation du signe et qui donnerait sa portée véritable à la notion de système. On peut développer comme suit ces divisions structurelles de l'objet.

Aux deux plans du signe, Hjelmslev reconnaît une réalité substantielle et une réalité formelle. On a alors une substance et une forme de l'expression ainsi qu'une substance et une forme du contenu¹³. Reformulées

au plan de l'image photographique, ces distinctions permettent les nomenclatures suivantes, stratifications de base d'une syntaxique opérante. Au niveau de la forme de l'expression, on trouve les différents types de montage, de cadrage, de découpage ou de collage de la représentation (forme segmentée en trames pyramidales, circulaires, superposées, séquentielles, rythmées et ponctuées, etc.), ainsi que les variations du flou, du bougé, du tremblé quant à la netteté de l'image qui veulent déplacer l'intérêt du représenté ou de la reconnaissance au regardeur-voyeur. Au niveau de la substance de l'expression, c'est la matériologie même du matériau traité qui s'impose, contournant l'impact de la représentation (de l'événement, lieu ou personnage représenté) au profit de l'empreinte photographique comme telle, laquelle hyperbole les procédures formatrices du médium : recherche sur l'écriture photographique, sur sa tactilité comme support-surface, notamment sur les textures, le grain, les reliefs, sur la grosseur des plans, sur les interventions graphiques qui masquent ou accentuent des sujets, des parties de clichés, sur l'action de la lumière, etc.

La forme du contenu concerne la question de l'analogon du réel. Miroir ou leurre de ce fondement naturaliste de la photographie, ce niveau prend en charge tout autant le canon de vérité documentaire que les stratégies qui inscrivent, par détournement de sens, le brouillage de la ressemblance dans l'image. Il supporte des surfaces analogiques ou des mascarades ambiguës, des scènes oniriques. Il fait appel au rendu naturel ou aux égarements de la mémoire, à son irréductible étrangeté. Quant à la substance du contenu, par une disposition hybride du sujet, un angle incongru de visée, un rendu perspectif insolite, une profondeur de champ louvoyante, ou, au contraire, une exacerbation graphique méta-réaliste des apparences naturelles, elle fixe les processus perspectivistes de la réalisation de la photographie.

Distingués selon leurs objets et lieux d'intervention, ces niveaux d'investissement sémiotique sont en fait solidaires les uns des autres. Quand l'un est privilégié au détriment des autres comme outil plastique (par analogie avec l'outil linguistique), cette ponctuation n'exclut pas la co-présence d'autres lieux d'intervention du photographe. C'est une question d'importance et d'intensité. Ainsi, découvrir l'apparence des clichés concerne aussi simultanément la symbolique emblématique des sujets comme marques réalistes. Ces divers niveaux présentent des lieux de croisement possibles : SE/FE, SC/FE, SE/FC, SC/FC, SE/SC. Si on accorde une autonomie, une prégnance visuelle au niveau qui sous-tend l'autre, la ratio de la représentation photographique est signalée selon une intersection, une mise en réseaux. Il existerait en ce sens une typologie des modes d'énonciation photographique. À noter qu'à l'encontre des théories sémiotiques dites "form-based", particulièrement développées par la tradition de l'iconicité — laquelle n'a pas semblé capable de dépasser les

structures de la surface —, je propose une morphogénèse du sens qui serait en fait "substance based", qui me permet de réévaluer les rapports et de comprendre autrement le statut d'indépendance ou de dépendance réciproque des instances structurelles de l'image¹⁴.

Cette approche a l'avantage d'éviter la division acceptée par l'histoire de l'art (et qui reste tout à fait insatisfaisante) entre style et sujet. Ainsi il est exclu ici de faire un partage strict entre la dimension formelle — forme, couleur, texture, volume, disposition, graphisme, en tant qu'aspects signifiants de l'objet — et la reconnaissance (réaliste-naturaliste) des objets du monde naturel mise en bloc du côté du contenu. Il existerait plutôt, comme soubassement de l'image photographique, un double plan de l'expression et du contenu, lequel prescrit un espace de circulation de la substance à la forme, une croisée des relations. À partir de ce noeud structural, s'élaborerait une mise en image de traits caractéristiques formels et substantiels, descriptifs et analytiques, qui prend (ou fait) sens.

Si on suit le mouvement vers le référent, circulant aux abords de la surface, à l'ossature de base se greffent les catégories peirciennes qui constituent des codes de reconnaissance, le passage définitif de la procédure au sens, du syntaxique au sémantique, à une interprétation. Les valeurs qu'elles impliquent circonscrivent cette zone grise toujours d'actualité en sémiotique visuelle. Sémiotique des frontières. Tout semble se passer comme si l'intersémiotique accomplie permettait de mettre en place et de consolider un super-codage comme étape relais entre l'organisation de l'oeuvre et l'intentionnalité agissante de l'artiste. En synthétisant Hjelmslev et Peirce, on débouche inexorablement, comme nous l'avons démontré, sur une donnée aujourd'hui incontournable, la pragmatique, qui englobe le hors-texte dans le pragmatisme (au sens large).

Pour paraphraser le célèbre *How to Do Things with Words* d'Austin¹⁵, on pourrait dire qu'on aborde au plan de l'analyse de la photographie le *How to do things with images*, la pragmatique apparaissant l'une des composantes de la sémiotique post-structurale, un phénomène en même temps communicatif et social, un ensemble codé de signes dont l'usage est déterminé dans et par un environnement existentiel, intersubjectif. Acte, contexte, performance (au sens d'accomplissement) deviennent les transactions d'un agir, d'un acte de parole imagier, dans une interaction et dans une situation de profération du message artistique. Comme prolongement de l'instance de l'énonciation, la pragmatique marque donc la possibilité de co-référent dans un "consensus" culturel qui fait de chaque regardeur un co-locuteur quant à l'intentionnalité liant un énoncé visuel à son objet, ainsi que l'énonciateur à son interprétant¹⁶.

C'est d'ailleurs l'assertion de ce consensus qui est visée par les pratiques photographiques des années

80 quand elles contestent l'autorité du discours de la ressemblance. Crises de la représentation s'attachant plus particulièrement (mais non seulement) à mettre en cause la forme du contenu, ces matrices narratives préfèrent la polysémie au sens unique. Renversant les codes, les photographes examinent l'opération de référentiation dans et par le discours visuel. Reconnaisant d'entrée de jeu la nature indiciaire du médium, telle qu'elle a été attestée par la critique des années 70, ils veulent maintenant détourner le référent (le représenté proprement dit) de ses assises habituelles. Son identité comme son statut conventionnel, son iconicité, sont mis en cause dans la forme même de la photo (au sens de Hjelmslev). Pour ces photographes, c'est effectivement en pointant le monde référentiel qui détermine le signe dans son existence – la structure de ce dernier étant conforme à divers degrés à la structure de l'objet qu'il représente –, qu'on isole et qu'on pervertit à rebours cet élément cible de l'explication visuelle. Autrement dit, en imitant la portion de la réalité qu'il représente, le signe photographique trouverait dans le monde référentiel sa seule source de motivation. C'est ce que la photographie qui se fait veut problématiser quand elle laisse s'infiltrer dans le fossé signe/signification, dans le creuset de l'indexicalité, les pouvoirs sur-réels de la mémoire et de l'imaginaire.

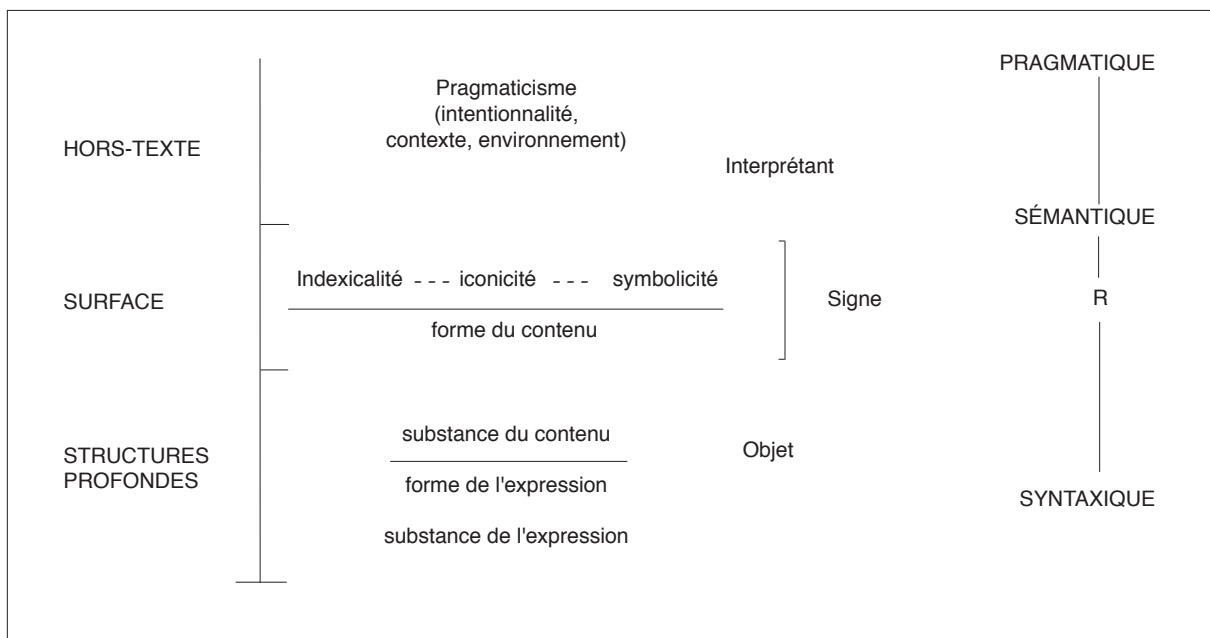
Synthétisant la doctrine saussuro-hjelmslévienne, par laquelle on participe à l'objet à travers un faisceau de relations dyadiques, et l'approche peircéenne des signes, leurs utilisateurs et le monde, je propose en définitive le modèle d'une continuité formelle entre ces éléments analytiques. Car une synthèse de l'objectif et du subjectif fondée sur l'imbrication des modèles,

devenue super-codage, constitue un méta-langage critique qui peut trouver son expression la plus caractéristique dans la contre-représentation véhiculée par les "fabricated fictions". Comme analyse qui fait intervenir et qui expose l'objet photographié – les procédures photo-chimiques, les opérations d'énonciation, les signes et l'interprétant –, cette démarche concerne non pas une opposition ou une taxinomie, mais la conjugaison visuelle d'une relation dyadique/triadique affleurant au niveau de tout signe photographique post-moderne. En ce sens, ce processus est interprétable comme s'effectuant sur une surface, de façon concordante avec la notion de profondeur inhérente à celle de structure. La sémiotique post-structurale rejette ainsi (à la suite des thèses de Scarpetta) le caractère antinomique, contradictoire, des positions structurales et post-structurales, ou, pour simplifier, celles du modernisme et du post-modernisme. Au lieu d'une fissure, d'une coupure irrémédiable entre ces logiques, elle reconnaît et fait sienne une volonté d'intégration généralisée de leurs fondements respectifs à toute l'intertextualité de la culture. Il en résulte un univers commun de source, de cause, de contexte et de sens.

Le schéma qui suit résume ces considérations et trace les articulations d'une sémiotique combinatoire qui préside à l'analyse du contexte nouveau et actuel de la photographie, à la détermination de son sens.

D'UNE SCÉNOGRAPHIE QUI D'É/NONCE

Deposition from the Cross (1985) du Torontois Evergon est un diptyque Polaroid grand format, composé de



deux épreuves, l'une de 231 x 110,8 cm, l'autre de 226,5 x 110,7cm. Collage-montage. L'oeuvre propose une matrice narrative à l'iconographie familière et connue de tous, au registre imagier hyper-codé : la descente de la croix. C'est dire qu'au plan de la signification, le photographe présente une scène facile à reconnaître, dont la lisibilité est assurée par la connaissance, voire par la mémoire, des (interprétants) spectateurs. Mémoire para-religieuse, mais aussi évocation de ses nombreuses représentations dans l'histoire de l'art. Le travail d'Evergon s'installe ainsi dans le va-et-vient entre une construction baroque et ses sources, ses contextes, en regard donc de l'intertextualité pratiquée dans la culture comme ancrage polysémique de la lecture et de l'interprétation. Ici, les emprunts, les relevés, notamment ce qui touche la monstration et la scénographie des figures, renforcent la circulation des motifs, cette question de la citation apparaissant une occasion privilégiée d'ouvrir une discussion sur le langage photographique comme simulacre ou simulation.

Evergon compte encore sur des détournements de sens pour pervertir le recours aux images sources. Ainsi, par déplacements, décontextualisation plus ou moins respectueuse, signes transformationnels, il donne un nouveau sens aux fragments cités. Subversion qui veut rompre la singularité de l'image photographique comme réalité, poids du réel. Par exemple, c'est la relation qui a existé entre la scène représentée et son référent mythique qui est accusée, détournée, quand on centre l'attention sur la calvitie du Christ. En adressant d'une façon qui se veut irrévérencieuse la question de l'identification de cette figure – laquelle demeure encore aujourd'hui d'une troublante et dérangement actuelle (si l'on pense au Jésus de Montréal d'Arcand)—, Evergon insiste sur une distanciation des codes ou des figures lexicalisées dans l'image. La photographie ne serait pas un plan transparent, mais une re-constitution de l'oeil qui présente une ambiguïté, des modèles insolites par rapport au sujet évoqué. Justement, le Christ est chauve – présentée frontalement, sa calvitie est incontournable – et beaucoup trop âgé par rapport à la représentation de sa Mère et de ses disciples¹⁷.

De plus, l'atmosphère générale, la composition exagérément jouée, dirigée, exercée, l'éclairage théâtral, la posture même des figures qui confronte directement autant celui qui enregistre mécaniquement l'image que les regardeurs, causent des incertitudes sur le vrai sujet de cette *Deposition*. Au lieu d'une translation fidèle, on est tenté d'y reconnaître une très forte charge érotique qui cadre mal avec le message religieux originaire. En laissant supposer un désir latent homosexuel, la gestuelle des figures, les regards échangés entre les modèles et ceux dirigés vers les spectateurs minent l'autorité traditionnelle. Car, partant d'un souvenir allégorique, sacralisé, inscrit dans l'enseignement des peuples, on débouche plus ou moins, par imbrication socio-culturelle, sur un cliché ludique, quasi porno (pour certains),

ce qui carnavalise le message. On rappellera qu'au sens de Bakhtine¹⁸, c'est le carnivalesque qui resurgit ainsi à chaque renversement des codes, ce qui manifeste une volonté de refuser les données ou faits établis au profit des «autrement dit». La mise en image de stéréotypes en vue de les exacerber ou de les contredire agirait comme digestion du déjà vu, du déjà lu.

En d'autres termes, démontant le statut d'objectivité de la photographie, Evergon fait passer la représentation d'une reconstitution authentique à une théâtralisation critique (via l'érotisme). Il réalise ainsi une nouvelle symbolique figurative, une "métaphore de l'hiéroglyphe", selon l'expression de René Payant¹⁹, c'est-à-dire une transformation du connu qui engendre de nouveaux signes, un passage d'un code initial à un méta-code. À ce titre, *Deposition from the Cross* est une réorganisation discursive d'éléments disponibles, utilisés de seconde main – donc aussi kitsch, au sens où Barthes disait que "ça intéresse, ça retient, ça distrait, ça étonne, et l'on sent que tout le plaisir vient d'une accumulation de contraires, comme il arrive dans toute fête qui tient du Carnaval"²⁰. Les fragments narratifs et contre-narratifs affleurent dans l'image sous les traits de motifs repérables, dont l'effet collage se répercute du niveau du message jusqu'aux réseaux graphiques qui sous-tendent la composition (et vice-versa). Evergon semble effectivement opérer, comme le soulignait Umberto Eco dans un autre contexte, "à la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents"²¹, ce qui permet l'invention du sens. Au plan de la représentation, un langage indirect, par rupture signe/signification et non par catégorie dialectisable signifiant/signifié, instaure cette mise en rapport.

Toujours le photographe fait comme si. Avec sa part de jeu et de parodie, l'oeuvre vise un effet d'irréalité, ancré dans un grand texte, dans l'amalgame visuel. Telle une manière détemporalisée, *Deposition from the Cross* est subtilité de l'allusion, trace d'une connivence entre deux discours : l'un passé, l'autre présent. Le premier étant picturale et le second photographique. Art du trompe-l'oeil. Le système de (re)production photographique devient un acte de construction élaboré, un déplacement qui met en action le principe post-moderne de déplaçabilité dans le corps de la plastique. Dans le rythme de la mémoire et de la citation émerge et prend forme une trame méta-textuelle des correspondances : l'oeuvre d'Evergon supporte à la fois des emprunts à l'histoire de la peinture et des rappels pointant celle de la photographie.

Côté peinture, le photographe s'approprie le caravagesque baroque : émergence des figures sur le fond ou plan noir qui devient support-surface, jeux d'éclairage spectaculaires, effets et contrastes dramatiques, présence palpable de la chair, de la peau, de la pilosité, importance du chromatisme, des textures, du format,



Evergon, DEPOSITION FROM THE CROSS, 1985, diptyque Polaroid, photographie couleur, 231 x 110,8 cm, 226,5 x 110,7cm, collection Musée canadien de la photographie contemporaine

du quotidien dans un sujet sacré, etc. Côté photographie, on note le statut prédominant des modèles, le lien ainsi évoqué entre le photographe, ces modèles et les spectateurs, l'influence des photos naturalistes du Baron Von Gloeden (relues et commentées par Barthes²²), le théâtre du désir et les narrations oniriques de Duane Michals. Mais Evergon suggère surtout les contraintes spécifiques du médium : en particulier la fragmentation (versus l'unification) du récit illusionniste qui est accentuée ici par les fragments de corps, segmentation du sujet, qu'appuient aussi la temporalité de la pose, la matière photographique mutée en structure matériologique d'engendrement de l'image.

Au même titre que Von Gloeden avait mimé l'antiquité grecque et par inférence – comme le signifiait si bien Barthes – l'amour des jeunes garçons ainsi postulé, Evergon prend le code de la chrétienté romaine, l'un de ses dogmes fondateurs, trans-culturels, l'affiche, mais en mélangeant les signes, prioritairement à travers l'érotisme. Première distorsion. Second détour : les contradictions carnavalisées – moyen auquel le photographe a recours – surchargent l'image jusqu'au paradoxe, jusqu'au délire baroque. L'art réputé exact de la photographie devient un faux, où la portée artistique de la mise en scène (système des postures, insignes du décor, nudité ou non des figures, fixité des regards) prend le pas sur la technique tout de même très visible (éclairages travaillés, couleurs éclatantes, peu de flous), pour confondre la vérité, le phénomène d'authenticité du médium. La légende de la descente de la croix entre ainsi en collision avec le réalisme comme sens. Evergon produit là un univers autant vraisemblable qu'invraisemblable, où la fascination d'un vu et sa pétrification sont conçus comme signification autre, comme second regard.

Quelle que soit d'ailleurs l'histoire de cette photographie, le caché (l'épaisseur du secret qu'elle renferme), il demeure que ce sujet dévoilé opère une captation du spectateur qui le remet à sa place. Ici le regardeur comme catégorie est visé au plan même d'une subjectivité dans sa position de sujet percevant. Au premier abord, ce qui compte alors ce sont les pièges, ou les parades, du regard et du sexe, c'est-à-dire que l'oeuvre photographiée fait appel à la contemplation autant qu'à la séduction. Ceci signale l'emprise d'un réseau esthétique, formel, idéologique même, d'un code des contenus de l'image, dont la faculté expressive pointe et dénonce l'artifice de leur montage et de leur ordre, donc le choix par le photographe des éléments visuels et plastiques privilégiés. Pourtant une telle réaffirmation du caractère d'icône de l'image employée semble indiquer en même temps, chez Evergon, non seulement l'ultime reproduction, ou des variations sur un thème connu de tous, mais un mouvement du matériel plastique proprement dit, de l'organisation du matériau sémiotique vers l'abstraction d'un symbole.

L'exploration des procédés formels, de leur organisation et de leur traitement, permet à Evergon d'exhiber les dispositifs de sa mise en image, les conditions de sa réalisation. Outre sa réalité iconique manifeste, le pouvoir foncièrement indiciaire du matériau photographique est clairement revendiqué et redéfini par l'artiste, comme en témoigne le tracé blanc, plutôt la bordure de carreaux, visible sur l'image, qui rappelle – telle une seconde limite à l'intérieur de celle-ci, tel le signe (métonymique) pour la chose signifiée – les pointillés du cadrage inhérents au viseur de certains appareils-photos. Obtenue en disposant des panneaux de plexiglas entre l'objectif et la scène fabriquée, cette grille (de lecture) sert aussi à démontrer les possibilités d'intervention constructive de l'artiste. Parfois ce dernier y jette même des signes de peinture (dégoulinades, taches) renforçant les rapports déjà esquissés entre la photo et la peinture. En insistant sur le dépassement de l'apparence des choses, ces déplacements de la sensibilité marquent les passages nécessaires du procès de la reconnaissance comme tel à la matérialité de l'oeuvre, des traces photographiques (indiciaires, mais aussi iconiques, symboliques) aux étapes antérieures, structurelles, d'énonciation. En conséquence, glissement qui excède le sens immédiat, le véhicule iconographique de l'imagerie; inversion du mouvement vers le référent, infidélité au genre du récit, à une conformité en sens unique (stylistique, formaliste, intentionnelle). Véritable construction a-doxique. C'est ce type de lecture que *Deposition from the Cross* me paraît autoriser; c'est le sens de ce mouvement que je vais tenter de résorber dans un modèle qui le fige arbitrairement pour le temps de l'analyse.

Le travail d'Evergon se veut en somme un dérapage en dehors des signifiés par incapacité (voulue) de nommer ou de donner un sens une fois pour toutes. Mais, sémiotiquement parlant, l'artiste ne se pose pas complètement en dehors du savoir, des codes ou super-codes de la culture (intertextuelle), comme la perspective qui suit peut en rendre compte.

POUR UNE MODÉLISATION de la scénographie photographique post-moderne

En vertu de sa mise en image, *Deposition from the Cross* s'inscrit avantageusement dans une démarche épistémologique de questionnement poussé du référent, tout en ouvrant l'analyse, à rebours, sur des problèmes de fondement structurel.

Par rapport aux catégories distinctives de Hjelmslev, on note prioritairement la pérennité d'un travail exploratoire sur la substance de l'expression, c'est-à-dire sur l'empreinte instantanément développée du matériau Polaroid, dont les effets esthétiques très particuliers concernent l'intensité du grain (de la peau, par exemple), la netteté (la précision) des détails des

corps nus, la coloration, la tactilité suggestive et agui-chante de l'épreuve, sa luminosité, et des marges un peu imprécises et floues (non spécifiques cependant au Polaroid) qui imposent le support comme surface de surgissement des figures. Corollairement, Evergon met en place des plans rapprochés qui, prenant les person-nages à mi-corps, attirent l'attention sur leur action, sur leur psychologie (sur leur érotisation); il utilise aussi des éclairages astucieux, intenses et l'inscription graphique de la grille en pointillés qui dédouble dans l'image même les frontières du cliché. En ce qui concerne la forme de l'expression, il propose un type de collage-montage par diptyque (trame séquentielle, découpage d'épreuve) où le récit ainsi fragmenté en "moments" de la pose (visiblement en fragments de corps) se mute à la fois en temps scénique (celui du jeu des modèles) et en instance mécanique de l'empreinte photographique. Ce double mouvement de production/réception donne le rythme à l'ensemble de la composition et traduit dans la forme de l'expression elle-même le niveau substantiel qui la sous-tend.

Quant à la substance du contenu, qui constitue le véhicule des processus perspectivistes du rendu ima-gier, elle suggère un univers insolite où la profondeur réduite du champ, notamment par un plateau scénique qui permet peu de recul, découvre pourtant l'ouverture (vers l'infini) d'un ciel. Cette suggestion d'un espace illusionniste albertinien dépend ainsi d'un trucage technique qui fonctionne comme le rappel à la fois méta-phorique et métonymique du référent. De même, la pré-sence du fond noir comme plan (espace classique de la représentation) et conséquemment comme manifestation de la relation forme/fond ou avant-plan/arrière-plan (au niveau du relief évoqué par le décor dans la pénombre) réinsère encore les procédures scénographiques (ses dispositifs perspectivistes) dans une dialectique d'ex-hibition spatialisante du monde des choses (au sens de Riegl). Structuralement, cette substance du contenu dont on a déjà fait la théorie comme ouverture sémantique²³ sous-tend alors une forme qui, dans ses déguisements narratifs, ses fictions mnésiques, se veut un masquage délibéré, un leurre par rapport à la pseudo-vérité de l'objectif. La réalité formelle du représenté, du contenu, devient ainsi une contre-apparence, voire un trompe-sens prégnant d'une subjectivité critique.

Basées sur la substance de l'expression et du contenu, les relations théoriquement possibles dans le modèle forment bien en ce sens le soubassement d'un signe photographique façonné à même le mouvement de va-et-vient qui, allant des profondeurs jusqu'à l'image-surface (et inversement), explore le mode de production du photographique. On touche sémantique-ment à la contre-vue fabriquée par Evergon, laquelle s'énonce dans son indexicalité première comme une métaphore de l'historia, métaphorisation figurative et déshabillage symbolique (érotique) dans (et aussi de) l'interprétance. L'essentiel de l'esthétique Pola-roid, de sa rhétorique du matériau comme spectrum

(miroir) ou transmutation du monde, s'y révèle par la conjugaison de nouvelles valeurs qui se situent dans la production accélérée de l'épreuve (développée en quelques minutes), et qui appellent matériellement une métamorphose de la photo en espace de représentation démultiplié, morcelé.

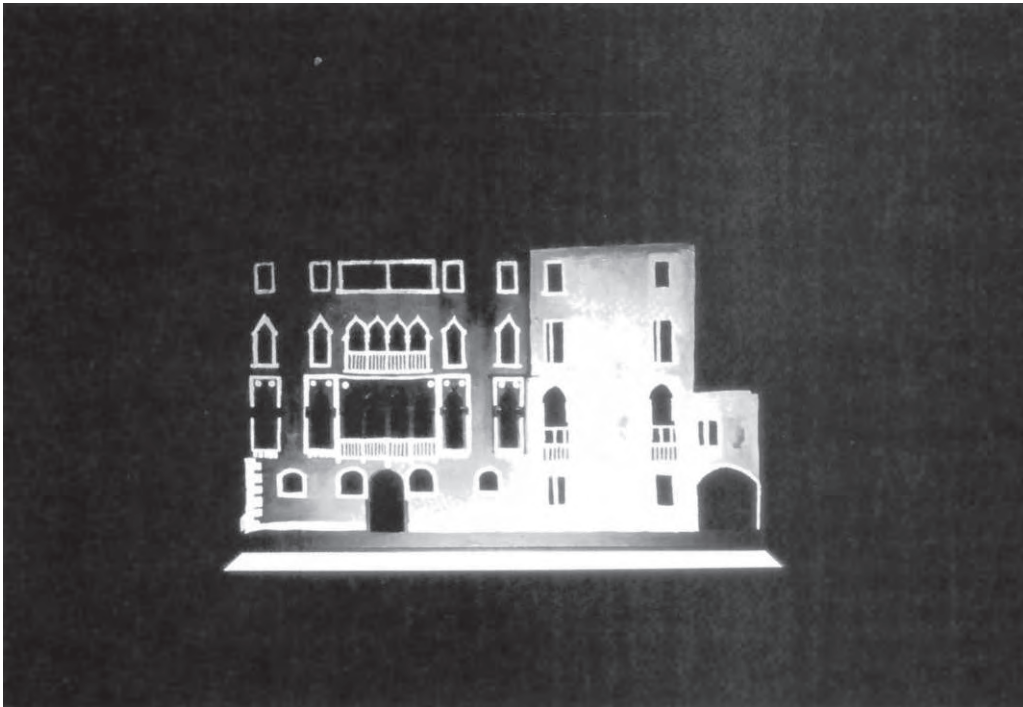
Avec *Deposition from the Cross*, le transhistorique se fait jour dans la relation de contiguïté (particulière-ment indiciaire) qui aura existé à travers nos structures mentales, notre histoire psychologique et religieuse, entre l'image narrative de la scène représentée et sa référence (iconisée); le spectateur voyeur (comme in-terprète) venant plus tard, après le temps de pose, et se substituant au photographe lui-même dans un contexte sexuel. Photographie dé-temporalisée, distancée par rapport à la composition allégorique, qui fait la preuve de ses pouvoirs allusifs autour du signe auratique, sacralisé. "Travelling circus", dit l'artiste²⁴, théâtre de la nature et de l'histoire humaine qui transmet, avec la précision factuelle de la photographie, une signifi-cation trompeuse, une fascination erratique cherchant en vain le réel. Ce portrait fragmentatoire manifeste dans sa prise en charge pragmatique ce qu'aura été l'adhésion singulière d'Evergon à une intentionnalité scénographique post-moderne.

Là, le sens facile (avec sa *ratio facilis*), le sens déli-bérément brouillé (qui confond), et ce qui ouvre à l'infini des savoirs cohabitent hors des codes artistiques et culturels. Ceci sépare les signifiants de l'expression du contenu déguisé, ambigu, autant semblant (même si c'est un faux-semblant, une déréalité) qu'ouvert et polysémique. C'est ainsi que la reconnaissance est pervertie, que la dimension mnésique d'une image comme celle de la déposition du Christ, questionne sa circulation sociale dans le temps, et que le lieu maté-riel de la photographie s'impose en tant que structure d'engendrement, support d'exhibition des dispositifs du médium. C'est encore ainsi qu'est finalement con-sommée la rupture ou la dis-sociation signifiant/signifié esquissée naguère par Barthes comme valeur d'indice, présence proprement palpable (à l'intérieur de l'image) du passage définitif au post-moderne.

Le dérèglement du signe photographique comme réalité se glisse dans cette fissure, dans cette perte de signification ou cette différence exhibée à/sur la surface photographiée, de telle sorte que le retour néo-surréaliste du référent devient ouvertement une crise de lecture, une intention de simulation des signes mé-diatiques, de leur commodité ou truismes sécurisants, autrement dit une volonté de transformer le déjà-vu en songe éveillé, de le carnavaliser. D'ailleurs, au-delà du principe de simulation, cet acte de résistance au regard, aux stéréotypes religieux ou autres, d'un photographe comme Evergon, sa valorisation des signes hybrides, révèle hic et nunc, encore et toujours, la double identité sémiotique de la photographie comme représentation et comme trace.

-
1. R. Lindekens, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris-Bruxelles, Klincksieck, 1971; "Éléments pour une analyse du code de l'image photographique", *Recherche sur les systèmes signifiants*, Paris-La Haye, Éd. J. Rey-Debode, Mouton, 1973, p. 505-534; *Essai de sémiotique visuelle. Le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksieck, 1976.
 2. P. Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983; "L'ombre, le miroir, l'index", *Parachute*, n° 26; R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
 3. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968; C. S. Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne et Paul Weiss ed., Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1960; C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978; P. Dubois, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983; R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985; G. Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
 4. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, «Cahiers du cinéma», 1980; "Le message photographique", *Communications*, n° 1, Paris, Seuil, 1961, p. 127-138.
 5. C.S. Peirce, *Philosophic Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1955, p. 106.
 6. M. Carani, "Dire Peirce. Dire la trichotomie. Dire le photographique", *Trois*, vol. 3, n° 3, p.17-25.
 7. C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, p. 121.
 8. R. Posner, "Sémiotique de la culture et théorie des textes", *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, hiver 88-89, p. 157-175.
 9. J.-M. Floch, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fnalac, 1986; *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985; M. Carani, "Le logos greimassien et l'oeuvre visuelle", *RS/SI*, vol. 6, n° 3, décembre 1986, p. 335-345.
 10. P. Dubois, "L'ombre, le miroir, l'index", p. 18.
 11. *Ibid.*, p. 21.
 12. M. Carani, "Dire Peirce...", p. 17-25.
 13. L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
 14. M. Carani, "Sémiotique de la perspective picturale", *Protée*, vol. 16, n° 1-2, 1988, p.171-181; "D'une simulation perspective", *Trois*, vol. 4, n° 3, 1989, p. 57-64
 15. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
 16. J. Réthoré, "La pragmatique linguistique de Peirce", *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1988-89, p. 49-58; R. Posner, "Sémiotique de la culture et théorie des textes", p. 157-175.
 17. A. Laframboise, "Les modèles d'Evergon", *Vanguard*, avril-mai 1989, p. 10-16.
 18. M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.
 19. R. Payant, "Éviter le fétichisme", *Pratiques actuelles en photographie*, Québec, Éd. Vu, 1986, p. 57.
 20. R. Barthes, cité dans A. Laframboise, *op. cit.*, p. 12.
 21. U. Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, n° 29, 1979, p. 187.
 22. R. Barthes, Wilhem von Gloeden, Napoli, Amelio Editore, 1979, reproduit dans R. Barthes, *Le Texte et l'image*, Paris, Éd. Paris Musées, 1986, p. 100-101.
 23. M. Carani, *Études sémiotiques sur la perspective*, Cahiers du GRESAC, n° 1, Université Laval, département d'histoire, 1989, 214 p.
 24. Musée canadien de la photographie contemporaine, *Evergon 1971-1987*, catalogue de l'exposition, Ottawa, 1988, 74 p.

ARTICLES DIVERS



Alain LAFRAMBOISE, PALAZZO, 1989, médium mixte

LES STRATÉGIES À L'OEUVRE

dans la production et la réception des énonciations spatiales

CHARLES PERRATON

Une sémiotique de l'espace demande à opposer les stratégies de l'ensemble producteur aux tactiques et autres pratiques en rupture des usagers. Aux fins de cet article, nous avons choisi de nous limiter à la conception d'outils pour l'analyse des récits des usagers ; ce qui permet d'entrevoir en plus des rapports réels (les manières de faire) les rapports imaginaires (les modes d'être) à l'espace. Les catégories que nous proposons gravitent autour de deux pôles : un premier s'apparentant à une logique générale de l'énonciation selon laquelle les pratiques d'espaces ne sont que des réponses et des réactions aux stratégies de l'ensemble producteur ; un second se définissant à partir d'une logique de l'expression selon laquelle les pratiques des usagers enchaînent un "discours nouveau au discours du texte".

For a semiotic of designed spaces, we must bring together the strategies set forth by the producers and the users' tactics or disregarding practices. In this paper we have chosen to focus on the means and tools for analysing users' narratives. In this way we will see how the users actually relate themselves to space (ways of doing) and their imaginary relationships to it (modes of being). The categories put forward revolve around two poles: the first is related to a general logic of communication according to which space practices are simply responses and reactions to a set of producer strategies; the second is derived from a logic of expression according to which through user practices a new discourse is linked to the discourse of the text.

LE MODÈLE COMMUNICATIONNEL

Notre intérêt pour les espaces publics s'accompagne de cette idée que les pratiques d'espaces sont affaire d'usages et que ces derniers correspondent aux différentes manières de lire et de réécrire l'architexture de la ville. Si, par sa matérialité (sa texture), l'espace public dénote et connote un certain usage, il prescrit de façon plus ou moins coercitive une manière d'habiter lorsqu'on le situe dans son contexte d'énonciation. Les prescriptions explicites (de l'ordre de la coercition) et les prescriptions implicites (de l'ordre de la séduction) se présentent comme autant d'énoncés devant être actualisés par les destinataires.

La référence au modèle communicationnel apparaît donc encore utile pour l'analyse des espaces. Entre l'ensemble producteur¹ (destinateur) et les usagers des lieux (destinataire)², il y a donc l'espace (du texte). Certes, les points de vue de la production et de la réception ne coïncident pas, mais l'analyse des stratégies spatio-communicationnelles de l'ensemble producteur ne suffit déjà pas à rendre compte du premier, et l'analyse des pratiques d'espaces des usagers ne peut, pour mettre l'autre en lumière, se réduire à quelques considérations faites dans le cadre d'une problématique de la réception. Si, en effet, la problématique communicationnelle de l'énonciation peut servir de point de départ, la nature des pratiques d'espaces oblige à modifier le modèle de référence.

Ainsi faut-il également chercher à comprendre la démarche de l'utilisateur-lecteur occupé au décodage des messages chargés de sous-entendus et de présuppositions de toutes sortes pour mieux comprendre son interprétation. Si, comme le pense Eco, "générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre" (1985 : 69-70), l'interpréter demandera pour le moins au lecteur de développer ses propres stratégies et d'autres pratiques créatrices permettant de "lever le suspens du texte, achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante" (Ricoeur, 1986 : 146).

LES STRATÉGIES SPATIO-COMMUNICATIONNELLES

Partons de la problématique de l'énonciation telle que la développe Jakobson (1963). Pour lui, le sens de l'énoncé ne peut être saisi en dehors de son énonciation. Dans le même esprit, le sens de l'espace ne pourra être compris en dehors des pratiques qui le concernent. C'est là toute l'utilité à distinguer deux dimensions à toute interaction communicationnelle : celle de l'énoncé et celle de l'énonciation. Non seulement le destinataire véhicule-t-il un contenu à travers son message, mais il le qualifie aussi par la relation qui le relie à son destinataire.

Pour Ricoeur (1986), ce qui vaut pour le destinateur vaut également pour le destinataire, puisque la lecture

effectuée par ce dernier s'avère un travail d'interprétation au sens fort du terme. La problématique de l'énonciation permet ainsi de penser les pratiques des usagers comme l'enchaînement d'un "discours nouveau au discours du texte" (p. 152). Comme le précise cet auteur, "ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres" (p. 115).

Avant toute chose, l'ensemble producteur se donne des procédures rhétoriques³ et se dote de dispositifs spatiaux pour produire, gérer les lieux et faire faire ainsi à l'utilisateur un certain nombre de choses, cherchant donc à lui faire adopter un certain nombre de comportements. Comme nous le montrons ailleurs⁴, les stratégies spatio-communicationnelles de l'ensemble producteur relèvent pour la plupart de la famille des actes illocutoires directifs. Pour Searle (1982 : 53) en effet, les actes illocutoires directifs ont ceci de particulier que leur but illocutoire constitue "des tentatives (de degré varié...) de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur".

La disposition de certains aménagements d'espaces contribue généralement et de manière directe à prescrire, suggérer, ou permettre des usages et comportements précis. Il peut arriver toutefois que l'espace bâti et planifié ne suffise pas à assurer l'accomplissement des scénarios prescrits et suggérés. L'espace se voit ainsi souvent accompagné d'un programme de gestion des usages; s'agissant alors d'adjoindre aux espaces planifiés des dispositifs et procédures rhétoriques venant préciser sinon renforcer le projet de l'ensemble producteur. C'est ainsi que les médias peuvent se combiner aux espaces dans diverses stratégies visant à faire faire des choses aux usagers; ce qui s'observe dans l'usage qui est fait des différents services de programmation (les services d'entretien, de surveillance, de commercialisation et d'animation) des espaces publics. Il arrive ainsi que des aménagements particuliers soient mis au point pour créer le contexte nécessaire à préciser la nature des visées pragmatiques de l'ensemble producteur.

Les visées pragmatiques des stratégies spatio-communicationnelles peuvent aller bien au-delà de la simple gestion des usages et des comportements observables pour s'étendre jusqu'au dressage de l'imaginaire des usagers⁵. Voilà pourquoi les grandes catégories que nous avons développées pour leur analyse vont de la prescription explicite jusqu'à la permission.

UNE STRATÉGIE DE LA SUGGESTION ET DE LA COERCITION

Pour la satisfaction des besoins fonctionnels des usagers en matière de déplacement dans les espaces publics, l'ensemble producteur met souvent au point une stratégie de la suggestion et de la coercition. Cette

première stratégie se veut en partie suggestive dans la mesure où l'espace y est matériellement conçu pour insinuer et laisser entendre ce qu'il s'agit d'adopter comme comportement. En effet, dans la mesure où les espaces ont été conçus pour clairement désigner (lorsque la forme réfère à la fonction) le type d'usages dont ils doivent faire l'objet, qualifions-les de suggestifs. Cette stratégie relève en même temps de la coercition dans la mesure où la programmation des activités se fait avec l'objectif premier de réguler les allées et venues de tout un chacun; ce qui s'observe surtout dans des espaces publics de propriété privée comme la place Desjardins à Montréal, le trou des Halles à Paris, le Eaton Center à Toronto, etc. Les différents services de programmation n'ont-ils pas en effet la responsabilité d'orienter les déplacements et de limiter les mouvements appropriatifs? Ainsi, pendant que les programmeurs assurent la circulation et le maintien de l'ordre par l'emploi de moyens coercitifs, l'espace construit des producteurs "sous-entend" une manière de se déplacer. Dans ce cas, l'espace programmé renforce et précise la manière d'habiter suggérée par l'espace construit.

UNE STRATÉGIE DE LA SÉDUCTION ET DE LA PERMISSION

Les activités programmées des espaces publics, notamment les activités culturelles, visent généralement l'actualisation et la réalisation pragmatique du nouvel objectif fonctionnel (fonctionnaliste) de donner de la vie aux espaces. Or, il se trouve que cette visée pragmatique est double et faite de préoccupations complémentaires. La programmation d'activités sociales et culturelles dans les lieux publics vise la masse en cherchant à rejoindre plus spécifiquement l'utilisateur responsable ("citoyen") et l'"individu moral"⁶.

Chacune des deux visées pragmatiques principales des activités programmées s'inscrit dans une stratégie particulière : celle qui concerne le citoyen participe d'une stratégie de la séduction et de la permission (permission au sens de "donner les moyens de faire quelque chose"), tandis que celle qui s'adresse à l'individu moral participe d'une stratégie de la séduction et de la permission (permission au sens de "laisser faire quelque chose"). L'espace construit, dans le premier cas, facilite et renforce l'espace programmé dans le projet général de séduire le citoyen à l'idée de se prendre en main. Dans l'autre cas, l'espace construit complète l'espace programmé dans le dessein général de sensibiliser les individus aux problèmes communicationnels et de leur permettre de travailler à l'émergence d'une nouvelle société où triompherait le souci de l'autre⁷.

Pour favoriser l'inscription des individus à la logique sociale de la différenciation (Baudrillard, 1970) par l'invitation à la consommation des marchandises, l'ensemble producteur déploie de nouveau la stratégie de la séduction et de la permission (permettre de) mise

au point pour former et informer les citoyens. Disons, pour reprendre les catégories rousseauistes développées par Todorov, que ce cas renvoie davantage à l'individu solitaire qu'il ne concerne l'individu social et l'individu moral. Il vise dans ce cas la satisfaction des besoins individuels. On retrouve en général cette préoccupation majeure dans les différents services de commercialisation des lieux publics. C'est évidemment la préoccupation majeure des centres commerciaux.

USAGES ET REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE

Pour rendre compte du sens de l'espace du point de vue de la réception, il s'avère maintenant utile d'analyser les pratiques d'espaces des usagers, c'est-à-dire l'ensemble de leurs ruses, transgressions et pratiques en rupture. Comment donc s'y prendre pour savoir ce que font précisément les usagers? pour savoir comment ils habitent l'espace planifié et programmé? Comment reçoivent-ils les messages? Voilà dès lors le type de question auquel il faut répondre.

Dans la mesure où une sémiotique de l'espace demande de chercher à mettre en relation trois niveaux d'analyse en distinguant les effets attendus des producteurs des effets réellement produits par les usagers et des effets possibles déterminés par la matérialité des espaces produits et du programme qui les accompagne, nous avons pour le moins à opposer les stratégies de l'ensemble producteur aux tactiques et autres pratiques en rupture des usagers. Aux fins de cet article, nous avons cependant choisi de nous limiter à l'analyse des récits des usagers; ce qui permet d'entrevoir, en plus des rapports réels, les rapports imaginaires à l'espace. Nous verrons qu'à travers ces rapports s'entrelacent des manières de faire et des modes d'être comme autant de moyens de s'approprier l'espace. Le sens des espaces n'étant pas donné une fois pour toutes, puisqu'il est l'objet d'un enjeu entre l'ensemble producteur et les usagers, nous comptons donc développer un certain nombre d'outils méthodologiques permettant d'établir à l'intérieur de quel "genre de discours" les protagonistes inscrivent leur enchaînement et à l'intérieur de quelle finalité ils situent leurs pratiques d'espaces⁸.

Dans l'analyse des pratiques spatiales signifiantes, c'est la coutume en sociologie urbaine et en sémiotique de l'espace de considérer que les manifestations spatiales d'une société sont doubles. La plupart des chercheurs s'entendent en effet pour distinguer entre des pratiques "réelles" (matérielles) et des pratiques "imaginaires" (symboliques) de l'espace. Reconnaître cette différence dans la pratique des espaces apporte certains avantages méthodologiques puisque cela permet entre autres choses d'inférer le sens à partir de l'analyse des faïences et de celle des discours.

Que vaut alors la distinction entre "pratiques réelles" et "pratiques imaginaires" dans la mesure où

il n'y a pas de pratiques vécues en dehors des possibles évoqués et convoqués par le réel? Augoyard (1979) fait ici une distinction entre les possibles évoqués subjectivement et ceux que le présent convoque objectivement dans sa matérialité même. Il peut arriver qu'au milieu de l'univers "bétonneux" de la ville, ces "trois petits arbustes" soient considérés comme une pure invitation à la rêverie. L'existence objective et matérielle de ces arbustes peut aussi atteindre la sensibilité de l'utilisateur et lui permettre ainsi de vivre l'espace d'une manière singulière. De là toute l'importance de l'analyse modale que propose Augoyard pour découvrir les modalités d'usage. Comme il n'y a pas de pratique d'espace qui ne soit en même temps produite sur un fond d'imaginaire, plutôt que de parler de pratiques réelles et de pratiques imaginaires, parlons de pratiques réelles-imaginaires, c'est-à-dire de représentations à l'oeuvre dans les usages de l'espace.

LES MANIÈRES DE FAIRE

Afin de mieux comprendre ces types de pratiques, servons-nous d'exemples tirés de l'analyse des modalités d'appropriation des visiteurs d'une exposition faite par Veron et Levasseur (1983). De la typologie des comportements stratégiques proposée par ces auteurs, les deux premières "stratégies" peuvent être reliées à la catégorie d'actualisation.

Les auteurs emploient l'image de la fourmi pour marquer le premier type de visite. Par sa pratique, la fourmi se conforme avec docilité à la logique des concepteurs. On la voit trotter pour se déplacer et sa visite est dite "proximale" (p. 78). Ce qui marque son type de négociation par rapport à la proposition de l'exposant est le souci d'apprendre.

La deuxième stratégie est dite du papillon puisqu'elle est marquée par un parcours "en zig-zag" (p. 80). Il s'agit d'une pratique de l'espace où le destinataire est non seulement centré sur ce qui est énoncé, mais aussi sur la manière d'énoncer du destinataire. Même si le papillon a un rapport de "maîtrise" avec la proposition culturelle de l'exposant (p. 136), sa pratique s'inscrit tout à fait dans la logique de l'exposition. Si "la figure posturale et comportementale qu'adopte le corps" était celle du "corps-spectateur" pour la fourmi, c'est-à-dire que son regard porterait sur les objets exposés et les espaces comme s'il s'agissait d'un spectacle (ibid.), elle serait celle du "corps-livre" pour le papillon.

À la typologie de Veron et Levasseur, ajoutons un troisième type de comportement, puisque les pratiques faisant l'objet de nos travaux sur les espaces publics nous obligent à introduire une première nouvelle catégorie de comportement observable. Il s'agit de cet autre cas de pratiques de l'espace faites en conformité avec les visées de l'ensemble producteur, mais dont le rapport au temps se trouve changé par rapport à celui

du papillon. Ainsi en est-il de ces manières d'habiter l'espace public où l'individu ne vient que pour y passer le temps, que pour y flâner. À cause de son caractère nettement plus passif, cette catégorie se distingue donc de celle du papillon. Voilà pourquoi nous suggérons l'image de la chenille dont le rapport de vitesse la fait se distinguer de tous les autres. Sa tactique est celle de passer du temps au même endroit.

La deuxième grande catégorie que nous nous donnons est celle de la transgression. Dans ce cas, les tactiques de l'usager sont de véritables commentaires sur les propositions de l'ensemble producteur; l'usager donnant pour ainsi dire son interprétation sur ce qu'il s'agit de faire des lieux et sur ce qui y est dénoncé.

Pour sa part Virilio (1976) distingue deux types de transgression : celle de l'usage et celle de l'espace. Ce qui est transgressé dans le premier cas, "c'est l'ordre dans lequel [l'] espace s'inscrit" (p. 204), c'est-à-dire que l'usage "ne correspond plus à la désignation fonctionnelle" (p. 203). Dans l'autre cas, c'est l'espace lui-même qui est transgressé et bien souvent aussi la logique dans laquelle il s'inscrit. S'il s'agit dans les deux cas d'utilisation secondaire des lieux, la transgression de l'espace transforme ce dernier et risque d'être considérée très tôt comme intolérable par l'ensemble producteur.

Virilio fournit alors quelques exemples de "dépassement du strict usage des lieux" :

Dormir dans un amphithéâtre (Sorbonne), déjeuner dans une loge (Odéon), installer des cuisines dans un bureau directorial, une nursery dans une bibliothèque, une salle de jeux dans un hall de montage (usines Renault), s'asseoir au milieu des avenues, sur les rails, etc., [exemples reliés aux événements français de mai 1968]. (p. 85)

Baudrillard (1976 : 118-128) donne un bel exemple de transgression de l'espace dans l'analyse qu'il fait des vagues de graffiti qui ont déferlé à Paris et New York au printemps 1968 pour l'un et en 1972 pour l'autre. Tandis que "les inscriptions et fresques de Nanterre étaient bien ce détournement du mur comme signifiant du quadrillage terroriste et fonctionnel de l'espace..." (p. 123), à New York les graffiti sur les wagons du métro et des trains "ne se circonscrivent pas au ghetto, ils exportent le ghetto dans toutes les artères de la ville, ils envahissent la ville blanche et révèlent que c'est elle le véritable ghetto du monde occidental" (p. 122); il a suffi "d'un millier de jeunes armés de markers et de bombes à peinture pour brouiller la signalétique urbaine, pour défaire l'ordre des signes" (p. 124).

La stratégie du poisson dont parlent Veron et Levasseur relève en partie de la catégorie de transgression, puisque avec ses comportements et modalités d'appropriation, le destinataire n'est déjà plus, dans ce cas, conforme à ce qui lui est proposé, à ce qui est attendu de lui. C'est sinon la méfiance du moins l'indifférence

qui vient définir son type de rapport à la proposition de l'exposant : "il se caractérise par une trajectoire 'entre deux eaux' : s'il a un mur à gauche et un mur à droite, il progressera à peu près au milieu" (Veron et Levasseur, 1983 : 82). Il glisse et se comporte comme s'il ne voulait pas s'arrêter devant les objets exposés; il passe et jette un coup d'oeil furtif. Par souci d'homogénéité du bestiaire, parlons plutôt de libellule à la place de poisson, puisque, par analogie, le comportement de cette dernière illustre bien l'attitude d'évitement qu'il faut retenir ici.

Toujours dans l'ordre des transgressions tolérées, il apparaît également utile d'introduire une nouvelle catégorie à la typologie de Veron et Levasseur. À la lumière de notre objet, il existe en effet un autre type de comportement transgressif toléré qui se distingue de celui de la libellule en ce qu'il se situe à la limite inférieure de "ce qui trouble la paix publique". C'est, par exemple, le cas du "robineux" et du voyou. Pour désigner ce type de comportement observable, employons l'image du bourdon qui pique par endroits.

Un certain type de transgression suggère une troisième catégorie, celle de subversion. Comme le montre Dufrenne (1977 : 127), la transgression devient subversive lorsqu'elle "vise le système pour l'atteindre"; plus qu'un simple "refus de l'intolérable", la pratique subversive part en "quête d'un monde autre". Le destinataire peut par exemple considérer comme intolérable le fait que "dans l'éthique fonctionnaliste de l'architecture contemporaine, une fonction dominante tend à éliminer les possibles du lieu" (Virilio, 1976 : 202), c'est-à-dire l'impossibilité pour lui de jouer à son tour le jeu de la destination, de jouer d'autres coups que ceux qui lui sont proposés par l'ensemble producteur.

La tolérance se pose en termes différents pour l'ensemble producteur. Par exemple, les transgressions pourront être tolérées dans la mesure où elles ne gênent pas la réalisation du faire dominant (ce que cherche à faire faire principalement l'ensemble producteur). Dans le cas contraire, et même si elles ne sont pas le fruit d'une pratique intentionnelle, les transgressions deviennent subversives et susceptibles d'être combattues par l'ensemble producteur par la mise au point de dispositifs et procédures rhétoriques. Pour rendre compte de ce type, employons l'image de la guêpe dorée, dont la pratique vise le système sinon pour le subvertir du moins pour en profiter⁹; de telle manière que son exercice représente une réelle menace à la réalisation du faire principal de l'ensemble producteur.

Une dernière catégorie, celle de rupture, s'avère également utile pour rendre compte des pratiques des usagers. Sans être le fruit d'une intention de transgresser, la pratique en rupture échappe complètement à la logique de l'ensemble producteur; elle n'est ni de l'ordre de la ruse ni de l'ordre de la tactique et ne relève plus "d'une agonistique générale" (Lyotard, 1979 : 23).

En d'autres termes, la catégorie de rupture apparaît utile, voire déterminante pour rendre compte des pratiques des usagers, non seulement celles qui échappent à la logique des jeux, mais finalement à l'ensemble des pratiques puisque, comme nous l'avons vu plus haut, toute pratique se fait (plus ou moins) sur un fond d'imaginaire, donnant à l'utilisateur son pouvoir de configurer l'espace.

Pour Veron et Levasseur, une telle stratégie de réception se retrouve dans le cas de la sauterelle, puisque cette dernière ne suit pas les itinéraires proposés alors que "la figure posturale et comportementale qu'adopte le corps" dans son cas est celle des "pseudopodes", progressant par "bonds" comme si, "ayant aperçu au loin quelque chose qui l'intéresse, elle s'y dirige sans hésitation" (Veron et Levasseur, 1983 : 84). Plutôt que d'aller vers l'objet comme le papillon et la fourmi, ou de passer devant comme le poisson, elle s'arrête devant l'objet qui l'accroche, devant celui qui vient vers elle. Sa visite est de l'ordre du "punctum", ne retenant que les "points avec lesquels elle se sent en résonance" (p. 137).

Un dernier cas de pratique en rupture des stratégies de l'ensemble producteur est celui de la masse qui afflue dans les lieux consacrés pour la consommation effrénée de culture; ce qu'exprime bien la figure de la nuée. Or, la nuée obéit aux impératifs des producteurs et des programmeurs, mais son extrême conformité rend ses pratiques intolérables et subversives. Comme le montre bien Baudrillard (1977 : 35-36) dans son exemple de Beaubourg, la masse riposte à sa façon :

La ruée est le seul acte que la masse puisse produire en tant que telle — masse projectile qui défie l'édifice de la culture de masse, qui riposte par son poids, c'est-à-dire par son aspect le plus dénué de sens, le plus stupide, le moins culturel, au défi de culturalité qui lui est lancé...

Les catégories exprimant les différentes manières de faire sont résumées dans le tableau ci-dessous.

<i>Image tirée du bestiaire</i>	<i>Définition</i>
Fourmi	pratique faite en conformité
Papillon	pratique active faite en conformité, mais avec recul
Chenille	pratique passive faite en conformité, mais avec recul
Libellule	pratique non conforme, mais tolérée
Bourdon	pratique non conforme aux limites du tolérable
Guêpe dorée	pratique non conforme et subversive
Sauterelle	pratique en rupture
Nuée	pratique dont «l'extrême conformité la rend intolérable»

LES MODES D'ÊTRE

La grille des manières de faire permet de rendre compte des "comportements observables" chez les usagers à partir de l'analyse de ce qui en fait état dans leur discours. Reste alors à se donner les moyens pour faire la lecture des images produites dans les rapports imaginaires à l'espace.

Grâce aux travaux de Pessin et Torgue (1980), nous disposons d'une grille de lecture des différents "modes de rapport imaginaire à la ville". Pour ces auteurs, en effet, il y a lieu de distinguer six modes de l'imaginaire dans la rêverie urbaine : l'errant, l'étranger, l'acteur, l'assiégeant, le barbare et le solitaire. Pour rendre compte des pratiques imaginaires des usagers des espaces publics, nous croyons utile de recourir à ces six catégories auxquelles nous aimerions toutefois ajouter une septième : la catégorie de narrateur. Précisons, avant d'aller plus loin, que l'utilisation de ces catégories s'inscrit dans le cadre de l'analyse de contenu; ce qui conduit à les utiliser d'abord pour la désignation des attributs des énoncés produits. Comment alors distinguer ces catégories?

Dans la mesure où les modes d'être sont inférés de l'analyse systématique du discours des usagers, il apparaît utile de distinguer une première catégorie illustrant ce qu'il faut appeler "le degré zéro du mode d'être". En effet, beaucoup de sujets choisissent de parler de leur rapport à l'espace sous la modalité de l'énonciation narrative; ce qui s'avère d'ailleurs la marque distinctive de ce type d'énoncés. Ce cas est celui du sujet dont l'énoncé, la série d'énoncés ou le discours n'exprime pas de mode particulier de rapport imaginaire à l'espace. Ce mode apparaît être celui du narrateur dont la figure particulière pourrait être celle de l'analyste qui décrit objectivement les choses.

Comme premier mode d'être, Pessin et Torgue proposent pour leur part celui de l'étranger. Pour ce dernier, la ville reste extérieure et distante, comme si elle se suffisait à elle-même. L'étranger s'en voit donc affecté d'une vision négative, enregistrant ainsi un manque à rêver sinon un malaise (un mal-à-l'aise) à le faire. Ainsi va-t-il d'échec en échec dans ses tentatives d'imagination pure. Rien ne vient le chercher de la ville ou des gens qui s'y trouvent.

La ville est devenue pour lui une structure d'ordre dont les apparences se modèlent sur les caricatures fonctionnalisées de la société de domination : l'hôpital, la caserne, l'administration... Le caractère oppressant, étouffant, de la ville renvoie pour lui à une situation de hiérarchie, ressentie comme brusquement contraignante. La ville se résume alors à une image de l'angoisse, non pas qu'il se sente menacé dans sa personne, mais parce qu'il ne se situe pas (ou plus) comme maillon de la chaîne. Ce n'est ni le révolté, ni le suicidé ; il a conscience d'un rôle à jouer, mais n'en connaît pas les répliques. (Pessin et Torgue, 1980 : 66)

Au contraire de l'étranger, l'assiégeant ne s'en laisse pas imposer par la ville. Il préfère plutôt "forcer les images, en édifiant, souvent de toutes pièces, une construction imaginaire qui soit la plus satisfaisante pour lui" (p. 69). Sa vision n'est donc ni positive ni négative, mais complètement créée. Quelque part entre la retenue et l'agression, il projette ses images avant que d'autres ne lui soient imposées. En cela, il se veut seul responsable de son projet. Voilà pourquoi le touriste ou l'écrivain en constituent la figure particulière.

L'errant n'a pas les ressources pour produire ses propres images de la ville. Il la saisit plutôt "à travers les courants imaginaires qui se feront à ses yeux passer pour elle" (p. 72). Il erre pour ainsi dire en marge des puissances créatrices de l'imaginaire, au point d'en ignorer son errance. Faute de pouvoir rêver, il adopte la vision qui s'offre à lui et se fond dans la masse pour s'en remettre aux commerces (et à la consommation) d'images. Par là, "il est bien le seul à mettre en cause involontairement la pertinence de la ville sur l'imaginaire" (p. 74). Voilà un peu ce dont est responsable la nuée par ses comportements obsessionnellement conformes, et dont la conformité exagérée entraîne des effets contraires à ceux attendus. L'individu dans la masse constitue la figure particulière.

À la différence de l'errant, l'acteur adopte le point de vue des concepteurs ou produit carrément ses propres images de la ville. Cette dernière devient alors objet de travail du pouvoir de configuration de son imaginaire. Par là, il planifie, conceptualise et se représente abstraitement une alternative à ce qu'il perçoit d'elle. La ville devient ainsi un véritable "champ d'action particulier", affectant plus cette dernière de sa vision positive et systématique qu'il n'en est affecté. Nous retrouvons dans l'urbaniste et l'animateur, chacun à sa manière, l'incarnation de ce mode d'être.

Dans ce mode, la ville est mise en absence. Il ne s'agit pas d'une dérobade comme pour l'assiégeant, d'une dissolution comme pour l'errant, mais d'une déclaration définitive concluant à son incapacité et à sa malléabilité : la ville est ce que nous en ferons. (p. 77)

Capable d'une vision positive et amoureuse de la ville, le solitaire n'en impose pas plus à l'espace qu'il ne s'en fait imposer par lui. Pourtant, il est bien incapable de poursuivre sa rêverie sans lui. Sa caractéristique essentielle "réside dans l'adéquation entre son rythme et le rythme de la ville" (p. 83). En elle, "il se coule et se dilue" (p. 70). Par son inclination à la flânerie et sa sensibilité, il est en mesure de répondre aux convocations de la ville. La figure du poète illustre sans doute la mieux ce mode d'être.

Finalement, le barbare ressent en lui, "confusément ou distinctement, la violence qui l'oppose à cette ville" (p. 84). Il se sent un peu comme l'acteur, mais en proie à une vision négative et destructrice de la ville, plutôt

qu'à une vision positive et systématique. Comme le disent Pessin et Torgue, "l'acteur est l'homme de l'exercice de la révolte, le barbare, l'homme de la révolte en exercice" (ibid.). La figure du barbare se retrouve chez l'incendiaire :

Alors que le solitaire lève les yeux et parcourt l'espace de ses promesses, le barbare se penche avec la tendresse des bourreaux sur la ville enfin à sa mesure. (p. 86)

Les catégories exprimant les différents modes d'être sont résumées dans le tableau suivant :

<i>Mode d'être</i>	<i>Vision</i>	<i>Figure particulière</i>
Narrateur	objective	l'analyste
Acteur	conceptuelle	le planificateur
Étranger	négative	le métèque
Assiégeant	force les images	le touriste ou l'écrivain
Errant	adopte celle qui passe	l'individu dans la masse
Solitaire	positive et amoureuse	le poète
Barbare	négative et destructrice	l'incendiaire

LES PRATIQUES EN RUPTURE, AUX LIMITES DE LA COMMUNICATION

Les quinze catégories que nous nous sommes données pour l'analyse des pratiques d'espaces servent à la construction de typologies des pratiques des usagers. Non seulement elles aident à rendre compte de leurs pratiques conformes, ou de leurs tactiques, ruses, transgressions et autres pratiques en rupture, mais aussi, par l'analyse, elles permettent de mieux évaluer et réarticuler l'ensemble dans une théorie mieux adaptée des pratiques d'espaces.

En regard des manières de faire des usagers, nos catégories gravitent autour de deux pôles opposés : un premier qui les regroupe autour d'une logique générale de l'énonciation dans laquelle les pratiques deviennent réponses et réactions, et un second qui se définit par une logique de l'expression, en rupture avec la première. Tandis que les premières catégories relèvent de l'échange spatio-communicationnel, la dernière, la sautrelle, nous entraîne aux limites de cet échange, dans un type de rapport au monde qui échappe à l'attraction des stratégies spatio-communicationnelles. Cette distinction se retrouve aussi du côté des modes d'être. Chez ces derniers, en effet, alors que les figures du narrateur, de l'errant, de l'acteur et du barbare renvoient à une logique de l'énonciation, les figures de l'étranger, de l'assiégeant et du solitaire concernent plutôt une logique de l'expression.

Les manières de faire et les modes d'être relèvent aussi d'un art, qui est une forme d'expression consistant à rendre sensible (production de sens) ce qui ne l'est pas, et cela autrement que par le langage articulé (production de significations) et sans chercher à faire connaître ou à faire reconnaître. L'espace est aussi le lieu et il fournit l'occasion d'une rencontre avec le monde et autrui. Loin de se réduire à une logique de l'énonciation, les pratiques d'espaces en rupture obéissent à une logique de l'expression selon laquelle les rapports à l'espace et à autrui s'inscrivent dans l'ordre des devenir. Pour une meilleure compréhension des actes d'espaces, il s'agira donc de reconstituer cette "logique" par l'analyse.

1. L'ensemble producteur comprend deux sous-ensembles selon que l'on considère les producteurs-concepteurs et selon que l'on considère les producteurs-programmeurs de l'espace. En fait, ces deux catégories de producteurs interviennent à deux moments différents : la première renvoie au processus de production de l'espace dans sa matérialité, la seconde renvoie à la gestion de l'espace produit. Nous considérons les programmeurs comme appartenant à l'ensemble producteur parce qu'ils ont à charge de donner du sens à l'espace et d'en faire respecter les implicites.
2. On ne peut considérer destinataire et ensemble producteur, destinataire et usagers comme de purs synonymes. Les catégories ensemble producteur et usager sont plus générales que les deux autres dans la mesure où les pratiques d'espaces ne sont pas réductibles à des pratiques communicationnelles.
3. Nous parlons de procédures rhétoriques spatiales dans la mesure où il s'agit des "techniques de mise en oeuvre des moyens d'expression" (le Petit Robert).
4. Voir à ce sujet notre article intitulé "Énonciation spatiale et logique de l'expression", dans *Protée*, vol. 12, no 2, été 1984, p. 69-82.
5. Voir à ce sujet notre texte intitulé : "La télégestion quotidienne et la gestion spatiale du quotidien", *Sociologie du Sud-Est, Revue de Sciences Sociales*, 37-38, juillet-décembre 1983, p. 165-183.
6. Todorov (1985) reprend les catégories rousseauistes de "citoyen", "individu solitaire" et "individu moral" pour mettre en lumière les enjeux éthiques de la relation communicationnelle.
7. Qu'il suffise de penser ici aux nombreux téléthons organisés dans les lieux publics. C'est par exemple le cas de celui sur la paralysie cérébrale diffusé depuis la Grand'Place du complexe Desjardins.
8. C'est en ce sens que nous pouvons dire des énoncés spatiaux qu'ils sont équivoques aussi longtemps qu'ils ne s'inscrivent pas à l'intérieur d'une finalité, ce à quoi travaille l'ensemble producteur. Pour Lyotard (1983), il y a équivocité des "phrases" aussi longtemps que le "genre de discours" à l'intérieur duquel elles fonctionnent n'a pas été clairement déterminé et / ou saisi. Or il se trouve que les partenaires de l'échange communicationnel ne cessent de faire des sauts

d'un genre de discours à l'autre rendant parfois difficile le choix des "enchaînements" à faire entre les phrases.

9. Nous sommes bien conscients ici du fait que pour Dufrenne il y a une différence de taille entre la perversion — ce à quoi renvoie la pratique transgressive qui vise moins le système pour l'atteindre que pour satisfaire ses propres inclinations — et la subversion. Nous confondons les deux dans la mesure où les résultats sont les mêmes du point de vue des producteurs. Pour ces derniers, en effet, il n'y a pas de différence qualitative entre l'une ou l'autre de ces deux modalités transgressives dans la mesure où elles mettent l'une et l'autre en danger la réalisation du faire dominant.

Références bibliographiques

- AUGOYARD, J.-F. [1979] : *Pas à pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, «Cahiers du cinéma».
- BAUDRILLARD, J. [1970] : *La Société de consommation*, Paris, Gallimard;
[1976] : *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, chapitre II : "L'ordre des simulacres", p. 75-128;
[1977] : *L'Effet beaubourg, Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée.
- DELEUZE, G. [1981] : *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence.
- DUFRENNE, M. [1977] : *Subversion/perversion*, Paris, Seuil.
- ECO, U. [1985] : *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset; le chapitre 3 : "Le lecteur modèle", p. 64-86.
- JAKOBSON, R. [1963] : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, chapitres IX et XI : "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe" et "Linguistique et poétique", p. 176-196 et 209-250.
- LYOTARD, J.-F. [1979] : *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit;
[1983] : *Le Différend*, Paris, Minuit.
- PERRATON, C. [1983] : "La télégestion quotidienne et la gestion spatiale du quotidien", *Sociologie du Sud-Est, Revue de Sciences Sociales*, 37-38, juillet-décembre, p. 165-183;
[1984] : "Énonciation spatiale et logique de l'expression", *Protée*, vol. 12, no 2, p. 69-82.
[1988] : *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique de l'espace : le cas de la Grand'Place du complexe Desjardins à Montréal*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 633 pages.
- PESSIN, A. TORGUE, H.-S. [1980] : *Villes imaginaires*, Paris, Éditions du Champ urbain.
- RICOEUR, P. [1986] : *Du Texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil; les articles intitulés "La fonction herméneutique de la distanciation" et "Qu'est-ce qu'un texte?", p. 101-117 et 137-159.
- SEARLE, J. R. [1982] : *Sens et expression*, Paris, Minuit, chapitre I : "Taxinomie des actes illocutoires", p. 39-70.
- TODOROV, T. [1985] : *Frêle bonheur, Essai sur Rousseau*, Paris, Hachette.
- VERON, E., LEVASSEUR, M. [1985] : *Ethnographie de l'exposition, L'espace, le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.
- VIRILIO, P. [1976] : *L'Insécurité du territoire*, Paris, Stock.

SORTIE ET TRAVERSÉE

Figures et organisation de l'espace dans le livre de l'Exode (Exode 1 à 18)

JEAN-CLAUDE GIROUD

L'examen des figures de l'espace dans le livre de l'Exode permet d'entrer dans quelques problèmes de la dimension figurative des textes. Les figures de l'espace ne sont pas seulement distribuées en fonction d'une organisation narrative mais viennent condenser les réseaux figuratifs du texte. Et le dispositif spatial s'organise aussi en relation avec la construction des sujets et les positions corrélatives des acteurs dont il règle une sorte de mise en scène.

The study of the figures of space in the book of Exodus leads us to consider some of the problems of the figurative dimensions of texts. The figures of space are not only determined by the narrative organization. They actually condense the figurative networks of the text. The spatial device takes shape as the subjects develop and the actors define their positions in relation to one another, and at the same time it orchestrates the whole.

Les chapitres 1 à 18 du livre de l'Exode constituent un ensemble textuel relativement important, racontant la sortie d'Égypte du peuple d'Israël, la traversée de la mer et l'entrée dans le désert. Je vais m'aventurer dans cet ensemble avec prudence posant ici ou là quelques questions sur l'appareil théorique utilisé mais cherchant surtout à observer un texte singulier pour en ébaucher l'analyse. Observation, ébauche..., l'analyse en effet n'est pas terminée : il s'agit d'un chantier à visiter, d'une aventure à suivre, de questions soulevées et de pistes possibles... comme un chemin d'exode à parcourir...

Ce vaste récit se présente d'abord comme l'histoire d'un voyage, de la sortie d'un lieu et d'une pérégrination. Pour le résumer, on pourra parler comme en général le font les commentateurs de ce texte de "l'Exode", et ainsi rapporter tout le contenu aux figures du déplacement et à une isotopie essentiellement spatiale. Mais il convient également de porter attention à l'organisation figurative de l'espace, à son déploiement en parcours figuratifs et aux relations qui s'établissent avec les autres dimensions de l'organisation discursive pour composer le tissu textuel.

Tout commence par un problème de rapports entre des acteurs et l'espace : "Les fils d'Israël fructifièrent, se multiplièrent..., le pays en fut rempli" (Ex. 1/7). C'est cette assimilation progressive de l'espace égyptien par Israël, ce plein ou ce trop-plein qui pose problème et engage le récit.

1. SUR LA FIGURATIVITÉ

On peut constater assez rapidement que les figures de l'espace organisant et précisant le cadre spatial du récit sont en quelque sorte peu "figurativisées". Il n'y a pratiquement pas de description des lieux comme si l'illusion référentielle était minimale : l'Égypte, le fleuve, la mer, le désert, le pays de Canaan... Ces termes sont presque vides ou ramenés à une signification qu'il n'est pas aisé de cerner avec précision. Le risque est grand alors de chercher ailleurs, dans d'autres textes ou dans un dictionnaire, des définitions permettant d'échapper à cette extrême condensation. Mais les valeurs thématiques sous-jacentes à ces figures doivent être recherchées en repérant les relations qui s'établissent avec les autres données de l'analyse figurative.

Le déplacement positionne essentiellement trois lieux: l'Égypte, Canaan, le désert. Sorte de cadre général défini par un lieu d'où l'on sort (l'Égypte), un lieu où l'on va (Canaan), un lieu intermédiaire (le "désert" parfois relayé par la "montagne") : "J'ai vu la misère de mon peuple en Égypte. Je suis descendu pour le délivrer de la main des Égyptiens et le faire monter de ce pays vers un bon et vaste pays... Fais sortir mon peuple..." (Ex. 3/7). "Quand tu auras fait sortir le peuple d'Égypte, vous servirez Dieu sur cette montagne..." (Ex. 3/12). Et encore : "Il nous faut aller à trois jours de marche dans le désert pour sacrifier au Seigneur notre Dieu" (Ex. 5/3).

Il y a ici toute la mise en perspective d'un programme narratif à l'aide des figures du déplacement et des localisations. On pourrait souligner encore le rapport entre l'horizontalité et la verticalité : /horizontalité/ du déplacement (sortir, marcher) combinée avec la /verticalité/ (monter de ce pays vers un autre, la montagne dans le désert)...

On pourrait noter également l'intervention de la temporalisation "trois jours de marche", qui sert ici surtout à préciser la distance et le faible éloignement du peuple. La définition de points d'origine et d'arrivée, d'espace intermédiaire, fournit certes un cadre pour le déploiement des acteurs et des actions d'un programme, mais non encore une description du dispositif propre à l'organisation de l'espace dans ce texte particulier.

Dans le récit de l'Exode, l'espace intermédiaire que constitue le désert va prendre tant d'importance, par ce qui va s'y dérouler ou par ce qu'il va provoquer, qu'il constitue un lieu de référence, ne tenant pas l'essentiel de sa définition (ou de ses valeurs) du seul fait d'être espace d'attente, que cette attente dure trois jours ou quarante ans!

Un autre lieu prend également de l'importance et peut être rapporté au désert : "la mer". Elle aussi doit se traverser. Elle aussi est davantage qu'un lieu de simple traversée : comme au désert on y reste ou on peut y rester (c'est-à-dire certains acteurs y meurent...) : les Égyptiens dans la mer, les Israélites dans le désert...

Quant aux catégories plus générales et classématiques – "haut/bas", "horizontal/vertical", "origine/fin", etc. –, si elles sont commodes pour assurer dans un premier temps un repérage, elles ne permettent pas de cerner la spécificité de l'organisation figurative des espaces dans ce texte.

Évaluer les traits caractéristiques des figures de l'espace oblige donc à une analyse serrée de l'ensemble des réseaux figuratifs. Plus qu'illusion référentielle, les lieux et leurs dénominations jouent un rôle de mémoire où viennent s'inscrire au fur et à mesure du déroulement textuel l'empreinte des événements racontés et le profil des acteurs mis en scène.

2. SUR LA NARRATIVITÉ

Qu'en est-il des rapports entre spatialisation et organisation narrative? Dans la distribution des espaces, on prévoit les espaces "hétéro-topiques" et "topiques". Le "topique est articulé à son tour en "para-topique" et "utopique"¹. Il s'agit là d'un classement des lieux établi en fonction de l'algorithme narratif : correspondance ou conversion entre hétéro-topique et manipulation/sanction, para-topique et compétence, utopique et performance.

Cette approche de l'espace nécessite donc la formulation d'une hypothèse narrative rendant compte du récit. Et pour la plupart des lectures spontanées et des commentaires, cela ne semble pas très difficile à faire. En général, le récit de l'Exode est envisagé en termes de "conflit": conflit entre Pharaon et Israël, donc entre un sujet et un anti-sujet, l'un finissant par l'emporter sur l'autre. Le récit est également envisagé en termes d'acquisition d'objet : acquisition de la "liberté" réalisée ou sanctionnée par l'installation dans un nouveau pays. Il est aussi analysé en termes d'opération de persuasion (manipulation et sanction), avec la constitution d'un sujet: "Moïse", exerçant à son tour un faire persuasif et s'affrontant à l'anti-sujet... On peut alors organiser l'espace en fonction de ces pistes narratives et classer les lieux selon le type d'opérations qui s'y déroulent.

En fait, il n'est pas très facile de parvenir à l'organisation narrative, car les phénomènes narratifs sont ici assez complexes et il convient peut-être d'ordonner d'abord les éléments discursifs figuratifs avant de se prononcer sur l'hypothèse narrative cohérente avec l'ensemble du récit et de ses effets.

Et si l'analyse narrative fait apparaître une certaine complexité avec des enchevêtrements de programme, des entrecroisements de la dimension pragmatique et de la dimension cognitive, les espaces ne pourront pas toujours être affectés de manière définitive d'une valorisation hétéro-topique, para-topique, ou utopique. Ainsi "la mer", où sombrent les Égyptiens, est-elle lieu d'affrontement avec l'anti-sujet (espace utopique) ou lieu de sanction (espace hétéro-topique) et alors lieu d'émergence d'une connaissance et d'un savoir? Et qu'est-ce que cette même "mer" pour Israël qui la traverse?...

Enfin, ce classement des espaces ne fait, d'une certaine manière, que redoubler le classement opéré par l'analyse narrative et indiquer la conversion ou le passage entre "structures narratives" et "structures de l'espace". La question devient alors : que se passe-t-il dans cette conversion?

Un tel problème se trouve déjà posé dans le "Dictionnaire" de A-J Greimas et J. Courtés²; à l'article "conversion", on lira : "Toute conversion doit être considérée à la fois comme une équivalence et un surplus de signification." Le "surplus" devrait ici nous intéresser.

D'autre part, dans son livre "L'Espace et le sens"³, Denis Bertrand met en place d'intéressantes perspectives à propos du rapport entre l'espace et le sujet, entre l'espace et la construction du sujet. Dans les propositions qu'il fait et dans l'analyse qu'il met en oeuvre, les opérations de spatialisation servent d'autres fins que la seule figurativité spatiale, et permettent de préciser le mode de construction du sujet, voire de reconstruire l'instance d'énonciation ou le "point-origine" du sujet.

Mais cerner ce qui est gagné ou acquis par la spatialisation dans le texte nécessite un décryptage non seulement des figures de l'espace et de leur position dans l'organisation narrative, mais également de l'ensemble des parcours figuratifs.

3. PERSPECTIVES

D'une lecture de l'exode, nous évoquons ici quelques perspectives, ou quelques directions de travail, à propos de l'organisation de la spatialisation.

3.1 *La dissolution-disparition de Canaan*

Dans le texte, on trouvera assez vite l'opposition bien articulée entre deux espaces : l'Égypte versus Canaan. Mais si le texte commençait par un problème d'occupation de l'espace à travers lequel se posait un problème de cohabitation, l'apparition de ce lieu nouveau qu'est Canaan ne supprime pas vraiment ce problème mais permet de le poser autrement. Ainsi, Canaan est défini comme "un pays, le lieu du Cananéen, du Hittite, de l'Amorite, du Périzite, du Hivvite et du Jébuséen" (Ex. 3/8), espace déjà très occupé. Le problème alors se complique puisqu'on passe d'une situation d'oppression, avec le rapport entre deux peuples, à une situation de voisinage avec six peuples auxquels un autre vient se surajouter. Curieuse solution puisqu'il s'agit de passer de la cohabitation à deux qui fait problème à la cohabitation à sept. Une telle perspective commence donc à définir ce qui peut correspondre à l'objet-valeur proposé en début de récit au sujet.

Pourtant ce lieu, Canaan, et le rapport du sujet à l'espace qu'il établit vont, dans le déploiement du texte, se trouver supplantés par un autre lieu : le désert avec la montagne, défini comme lieu de culte et lieu de rencontre. Et il va s'en passer des choses dans ce désert! Ce qui constitue une grande part du livre de l'Exode. Sur fond de désert se dérouleront toute la problématique des relations à établir entre sujets et toute l'instauration du rapport à la Loi. Aussi, quand reviendra après une longue disparition la perspective de l'entrée en Canaan, beaucoup de choses auront été redéfinies et redisposées, et les sujets auront connu quelques transformations : on ne sort pas du désert comme on y est entré, et il n'est même pas sûr que ceux qui y sont entrés en sortent. De ce fait, le désert apparaît moins comme un lieu intermédiaire, salle d'attente ou de transit, qu'un lieu limite sur lequel viennent buter les sujets.

3.2 *Le buisson ardent (Ex. 3/1-6)*

Moïse faisait paître le troupeau de son beau-père Jethro, prêtre de Madian. Il mena le troupeau au-delà du désert et parvint à la montagne de Dieu, à l'Horeb. L'ange du Seigneur lui apparut dans une flamme de feu, du milieu du buisson. Il regarda : le buisson était

en feu et le buisson n'était pas dévoré. Moïse dit : "Je vais faire un détour pour voir cette grande vision : pourquoi le buisson ne brûle-t-il pas?" Le Seigneur vit qu'il avait fait un détour pour voir, et Dieu l'appela du milieu du buisson : Moïse, Moïse. Il dit : "Me voici". Il dit : "N'approche pas d'ici! Retire tes sandales de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sainte." Et il dit : "Je suis le Dieu de ton père, Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob." Moïse se voila la face car il craignait de regarder Dieu.

Cet épisode prend place dans le cadre d'un déplacement effectué par Moïse, et entre deux autres déplacements : de Madian à l'Horeb, et de l'Horeb à l'Égypte.

On remarquera d'abord la suspension du mouvement : "N'approche pas, ne va pas plus loin, ôte tes sandales." Arrêt du déplacement et abandon ou perte du pouvoir de se déplacer, par les sandales ôtées. Le point extrême d'un déplacement est posé, lequel pourrait devenir point de départ pour une autre direction.

Et le rôle du "buisson ardent" qui brûle sans se consumer n'est pas une sorte de démonstration (ou de faire savoir) de la présence de la divinité : il fonctionne plutôt comme la marque d'une frontière. Ce qui définit le lieu comme "saint", c'est la limite qu'il pose au-delà de laquelle il ne faut pas aller. Moïse ici vient buter sur cette limite et y perd une part de sa compétence.

Seconde remarque : au milieu du buisson se trouve une énigme, deux figures dont l'assemblage fait problème : "il y a du feu" et "ça ne brûle pas", sorte de contradiction ou de non-sens. La démarche de Moïse, ici cognitive et interprétative, consiste à faire un "détour", à se déplacer pour voir et comprendre, à changer son angle de vision. Mais le sens n'apparaît pas et, sur le non-sens, Moïse vient également buter. La compétence interprétative figurée par la vue sera elle aussi perdue, puisque Moïse se voila la face pour ne pas voir ce qu'il a vu.

Les figures de l'espace contribuent à organiser ici le rapport entre deux sujets : elles posent un lieu inatteignable, ni par approche et contact (marcher), ni par vision (voir), mais un lieu défini comme celui de la "voix", (Dieu l'appela du milieu du buisson). Cependant, pour entendre la voix et se placer à bonne distance, le sujet doit perdre (ou renoncer à) ses compétences.

Remarquons encore qu'un peu plus loin dans cet épisode, à Moïse qui pose la question de sa compétence et de son identité, une réponse sera proposée sous la forme d'un nom pouvant désigner le destinataire : "Je suis qui je suis" (Ex. 3/14). Nous ne pouvons nous arrêter ici sur la difficile traduction de cet énoncé, mais nous pouvons néanmoins remarquer que ce nom ne satisfait pas l'attente par Moïse d'une compétence donnant autorité et force de persuasion nécessaires. Il s'agit, conformément à la voix, d'une valeur définie dans l'ordre de la parole et censée être suffisante, mais il s'agit aussi de quelque

chose signifiant que Dieu n'a pas de nom ou qu'il a un nom qui dit qu'il n'a pas de nom... Ce n'est pas une formule magique dont la récitation produirait immédiatement quelque effet prodigieux; cette compétence est plutôt une non-compétence dont le texte souligne à la fois la nécessité et l'inefficacité.

Nous retrouvons ce qui était posé par les figures de l'espace : d'un côté, un point inatteignable, de l'autre, l'impossibilité d'un nom saisissable et définissant de manière définitive Dieu; d'un côté, un point à partir duquel sort une voix et à partir duquel un programme est possible, de l'autre, la nécessité d'un nom permettant de parler et d'entreprendre la persuasion sans que ce nom soit un pouvoir magique contraignant.

Face au buisson ardent, le premier mouvement de Moïse est de se précipiter pour aller voir de quoi il s'agit. Son second mouvement est de se tenir à distance pour entendre la voix et ce faisant renoncer à certaines compétences cognitives. Peut-être avons-nous là, pour reprendre l'expression de Denis Bertrand³, quelque chose comme la mise en scène du "point-origine" du sujet, exprimée dans cette butée déconstruisant/reconstruisant le sujet et reconstituant par là le simulacre d'une instance énonciative en même temps que la limite infranchissable qui s'instaure entre le sujet de l'énonciation et le discours qui en parle.

3.3 Pharaon versus Israël?

Il faudrait enfin se garder d'évaluer le rapport entre Pharaon et Israël comme un rapport de simple opposition. L'analyse, et principalement discursive, invite à ne pas se contenter de cette simple opposition. Au contraire, elle fait apparaître quelque chose qui est plus proche du "partenariat" que de la forte adversité. La séparation de l'un et de l'autre se fait au prix de résistances pour l'un mais aussi de regrets pour l'autre. Sur le rivage (seuil et limite), avant de traverser la mer et de sortir d'Égypte, une forme d'hésitation apparaît : "Laisse-nous servir les Égyptiens" (Ex. 14/12). Et plus tard, dans le désert, s'ex-

primera clairement le regret des nourritures d'Égypte... Nous ne pouvons détailler ici l'analyse car c'est tout l'épisode des "plaies d'Égypte" (Ex. 7 à 12) qu'il faudrait reprendre. Mais nous voulons simplement signaler que, dans cette aventure, les deux acteurs, l'Égypte et Israël, ont à connaître, et Pharaon aussi doit avoir la possibilité de reconnaître le Dieu d'Israël et de prononcer son nom...

Et quand la séparation s'opérera, on retrouvera les deux partenaires dans deux lieux distincts, mais ces lieux ne sont ni l'Égypte ni Canaan... Il n'y a plus personne, selon le texte bien sûr et son dispositif figuratif, ni dans le territoire d'Égypte, ni dans le territoire de Canaan où coulent le lait et le miel... Les Égyptiens sont "dans la mer", les Israélites "dans le désert", les uns dans "l'eau", les autres dans "le feu"; tous deux sur la limite, au point où sans doute la voix pourra être entendue...

Pour ne pas conclure

Nous n'avons fait ici que suggérer les pistes de notre analyse; mais toutes ces remarques vont plutôt à l'appui de la reconnaissance et de l'organisation d'une certaine autonomie de la composante discursive. La discursivisation ne peut être réduite à une simple conversion des structures élémentaires puis des structures sémio-narratives. Et pour mesurer l'enrichissement de signification que produit la discursivisation, l'organisation des figures de l'espace dans le discours offre un terrain privilégié d'observation et peut servir de point de référence.

1. A.-J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie de langage*, Paris, Hachette, 1979 (article "Localisation spatio-temporelle").
2. A.-J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, (article "conversion").
3. D. Bertrand, *L'Espace et le sens*, Paris, Éd. Hadès-Benjamins, 1985, (coll. "Actes Sémiotiques").

LA SPATIALITÉ

dans l'Épître aux Colossiens

JACQUES PIERRE

Comment la spatialisation qui appartient aux couches les plus superficielles du parcours génératif peut-elle être d'emblée abstraite, c'est-à-dire soustraite à la production de «l'illusion référentielle»? Le texte de l'Épître aux Colossiens est un exemple de spatialité où l'emploi du paradoxe subvertit par avance toute possibilité de se représenter la référence. Ce paradoxe que l'on désigne, dans le carré sémiotique, par le «terme complexe» a pour fonction de mettre en scène ce que nous appelons «l'événement» de la structure, c'est-à-dire de profiler la forme de celle-ci sur l'horizon du possible.

How spatialization which belongs to the most superficial layers of the generative process can be at once abstracted, that is subtracted from the production of the "referential illusion"? The text of the Epistle to Colossians is an example of a spatiality where the use of paradox subverts in advance any possibility of having a representation of the reference. The function of this paradox, which in the semiotic square is referred to as the "complex term", is to show what we call the "event" of structure, that is to make its form stand out against the possible.

Cette présentation sur la spatialité dans l'Épître aux Colossiens s'articule autour de trois propositions.

PREMIÈRE PROPOSITION

Elle concerne le statut et la place de la spatialité dans le parcours génératif de Greimas. Comme chacun le sait, la spatialité appartient à la couche la plus superficielle du parcours génératif standard et est subordonnée à la création de l'illusion référentielle. Or notre texte ici met en place une spatialité d'une tout autre nature puisque les relations spatiales sont précisément destinées à mettre en place un univers au-delà de l'expérience et résolument a-référentiel. S'agissant de l'eschaton, cet univers n'est pas fictif au sens où il pourrait être décrit comme un monde possible. On sait en effet que la littérature fantastique et la littérature de science-fiction, même si elles échafaudent des univers invraisemblables et improbables, n'en sont pas moins commises à la production d'un simulacre. Or, s'agissant ici de l'eschaton, il n'en est rien puisque ce dernier met en oeuvre la subversion de toutes références possibles. C'est un monde au-delà des mondes.

Si tant est toutefois que le texte fasse sens et qu'il ne s'abolisse pas d'emblée dans l'impensable, les relations spatiales mises en place dans l'Épître renvoient tout de même à des rapports et des opérations purement logiques du niveau sémio-narratif.

Quand le texte par exemple précise que «nous sommes frères fidèles en Christ» (Col 1, 2), nous avons là la relation d'un Christ englobant et d'un fidèle englobé. Quand le même texte ajoute un peu plus loin que le Christ «est tout et en tous» (Col 3, 11), il inverse la relation d'englobant à englobé et, dans la mesure où il pose cette nouvelle relation en simultanéité avec la première, dispose les termes d'un paradoxe.

Or il est impossible d'assigner une référence à ce paradoxe. Mais il est douteux en revanche, comme nous le verrons plus loin, que ce rapport englobant/englobé soit véritablement élémentaire : il dispose plutôt des relations qui, elles, sont fondamentales. Eu égard aux structures profondes, le paradoxe comporte donc une fonction morphologique particulière.

SECONDE PROPOSITION

La seconde proposition concerne précisément cette fonction morphologique. Pour explorer celle-ci, il importe maintenant de dégager l'organisation de cette spatialité abstraite.

2.1 *L'espace mystique*

Cette organisation est double; c'est-à-dire qu'elle fait intervenir deux catégories distinctes : la première, comme nous venons de le dire, repose sur la relation

englobant/englobé. Nous donnons ici quelques-unes des citations mettant en oeuvre cette catégorie :

- frères fidèles en Christ (Col 1, 2)
- nous a transférés dans le royaume du Fils de son amour; en qui nous avons la délivrance, en lui tout a été créé, dans les cieux et sur la terre, les êtres visibles comme les invisibles, Trônes et Souverainetés, Autorités et Pouvoirs. (Col 1, 14)
- et il est, lui, par devant tout; tout est maintenu en lui, et il est, lui, la tête du corps, qui est l'Église. (Col 1, 17)
- il a plu à Dieu de faire habiter en lui toute la plénitude (Col 1, 19)
- Dieu vous a réconcilié dans le corps périssable de son Fils (Col 1, 22)
- Poursuivez donc votre route dans le Christ (Col 2, 6)
- Car en lui habite toute la plénitude de la divinité (Col 2, 9)
- Épouses, soyez soumises à vos maris, comme il se doit dans le Seigneur (Col 3, 18)

Dans le cas qui nous intéresse, c'est le Christ qui est en position d'englobant. Nous avons vu aussi que le contraire était possible : le «Christ est tout et en tous» (Col 3, 11); dans lequel cas, le Christ est englobé et le fidèle est réciproquement son englobant.

Notons au passage que ce rapport englobant/englobé vaut aussi pour d'autres isotopies où il est question par exemple, dans l'isotopie vestimentaire, de se dépouiller du vieil homme et de revêtir l'homme nouveau (Col 3, 10); où il est question encore, sur l'isotopie architecturale, d'un Christ qui habite dans toute sa richesse parmi les Colossiens (Col 3, 16). Le vêtement dont on doit se dépouiller est un englobant qui englobe l'englobé Colossiens; le groupe parmi lequel le Christ, en tant qu'englobé, est à son tour un englobant.

Ce rapport d'«englobement» marque, narrative-ment parlant, une relation de conjonction dont l'englobant est le sujet d'état et dont l'englobé est l'objet. Quand le texte affirme par exemple, «en lui [le Christ] habite toute la plénitude» (Col 2, 16), il marque simplement la conjonction du sujet d'état Christ avec l'objet plénitude. Quand inversement, le texte affirme que le Christ est en nous, ou habite parmi nous, le Christ est alors objet et le nous est sujet d'état.

C'est pour cette raison que nous appellerons provisoirement cet espace «mystique» : il désigne la réalisation ici et maintenant de la conjonction avec l'objet de la quête. Dès lors qu'il y a «englobement» du Christ par le fidèle ou du fidèle par le Christ, il y a conjonction.

2.2 L'espace eschatologique

Mais qu'advient-il quand, comme nous en avons vu

quelques occurrences plus haut, le Christ et les fidèles sont alternativement et réciproquement l'englobé et l'englobant, quand nous sommes dans le Christ et que le Christ est en nous? Il y a superposition de l'englobant et de l'englobé. Nous aboutissons à une saturation totale de l'espace. Le Christ et nous occupons simultanément un espace qui devient de la sorte illimité.

Peu importe alors les valeurs investies dans les programmes narratifs, cette infinité se traduit par une fusion du sujet et de l'objet. Il y a effondrement du paradigme actantiel sur lui-même. Il y a résorption de la structure dans le virtuel, dans une espèce de degré zéro de la signification. Cet effondrement se traduit alors sur le plan syntagmatique par une stase de tout procès. On ne désire pas un objet, on ne s'achemine pas vers celui-ci dès lors que, baignant de toutes parts dans «l'objectivité», habitant l'intimité de toutes choses, il n'y a plus rien à désirer, plus rien vers quoi tendre la main. La main et l'objet se confondent dans la béatitude, il y a plénitude.

S'il y a effondrement du système sur lui-même, c'est dire que sur le plan sémantique, il y a, à la faveur d'un télescopage des places syntaxiques, coïncidence et repliement des valeurs de l'axiologie. Ce point nodal dans la structure a pour nom «terme complexe».

Cet espace atopique où l'englobant et l'englobé coïncident, nous l'appellerons «eschatologique». Cet espace se distingue de l'espace «mystique» en ceci que les grandeurs ne sont pas successivement englobant et englobé mais simultanément.

2.3 L'espace historique

L'espace comporte un second mode d'organisation à travers la catégorie haut versus bas ou, plus généralement encore, la catégorie supériorité versus infériorité.

Le séjour céleste de Dieu et du Christ s'oppose en effet à la terre où vivent les humains. Étant donné que ce qui est désirable est au ciel, toute l'histoire du salut va consister à escalader les degrés de la perfection pour atteindre le ciel. Citons à titre d'exemple quelques passages du texte relatant cette ascension :

- L'espérance qui vous attend dans les cieux (Col 1, 5)
- C'est en haut qu'est votre but et non sur la terre (Col 3, 2)
- Rechercher ce qui est en haut, là où se trouve le Christ (Col 3, 1)

Or cet axe vertical, qui oppose le haut et le bas, le ciel et la terre, sert, au contraire de la relation englobant/englobé, à marquer la disjonction du sujet par rapport à son objet. Cet espace est donc celui de l'attente, du perfectionnement et par conséquent de l'histoire. Il y a distance à franchir et, de là, transformation à effectuer. Ce dernier est donc symétriquement opposé à l'espace

«mystique» de la relation englobant/englobé. C'est pourquoi nous l'appellerons «historique».

2.4 L'espace eschatologique II

Mais qu'advient-il encore une fois de cette seconde catégorisation quand le haut vient rejoindre le bas? Pour répondre à cette question, il nous faut sortir du domaine proprement dit de la spatialité pour aller vers deux nouvelles isotopies, toutes deux organisées par la même catégorie que celle de l'espace. Cette possibilité d'une même catégorie organisant plusieurs isotopies s'entend dans la mesure où l'opposition haut versus bas repose elle-même sur une catégorie plus abstraite supérativité versus inférativité susceptible de rendre compte par sa généralité d'autres formes de hiérarchisation. Dans lequel cas, l'opposition haut versus bas va jouer comme métaphore dans l'organisation des autres isotopies.

À défaut d'un autre terme et de manière simplement suggestive, nous appellerons isotopie «politique» la première d'entre elles, celle que saint Paul décrit comme les «Trônes et Souverainetés, Autorités et Pouvoirs» (Col 1, 16).

Or le Christ occupe «proportionnellement» dans cette hiérarchie la même place que celle qu'il détient dans l'espace. Le Christ y est dépeint en effet comme le terme ultime et indépassable de cette hiérarchie. Le texte précise en 1, 17 «il est, lui par devant tout»; il est aussi «Premier né d'entre les morts afin de tenir en tout, lui, le premier rang» (Col 1, 18). «Il est le Chef de toute Autorité et de tout Pouvoir» (Col 2, 10). Notons au passage que cette suprématie hiérarchique se traduit temporellement par une antériorité non moins absolue. Le texte précise en effet à deux reprises (Col 1, 15 et 1, 19) que le Christ est «premier né de toute créature» et «premier né d'entre les morts». Sa place dans la temporalité est donc identique à celle qu'il occupe dans la hiérarchie politique et dans l'espace, à cette différence près que la relation n'intervient plus sur un axe vertical mais dans la succession temporelle.

Une seconde isotopie que nous appellerons «somatique» consacre cette organisation. «Le Christ, est, lui, la tête du corps qui est l'Église» (Col 1, 23). Le texte souligne encore que «les gens qui se complaisent à tort dans les dévotions, quant à eux, ne tiennent pas à la tête de qui le corps tout entier, pourvu et bien uni grâce aux articulations et ligaments, tire la croissance que Dieu lui donne» (Col 2, 19). Dans l'une et l'autre citations, le Christ est à l'intérieur du corps et, vis-à-vis des autres membres, en position supérative; tout comme dans l'espace, il surplombe la terre de son séjour céleste et, tout comme dans la hiérarchie politique, il domine et assujettit les Trônes et Souverainetés. Ces figures du corps et de la hiérarchie politique ont encore ceci de particulier que le texte, tout en les maintenant, les annule. Et cela de plusieurs façons.

Le Christ, on l'a vu, est la borne supérieure de l'échelle hiérarchique; mais, envoyé au supplice de la croix et enseveli dans la mort, il est aussi à l'autre extrémité de la chaîne hiérarchique. Il en est le dernier terme. Lorsque le texte affirme : «Il a traîné dans le cortège triomphant de la croix les Autorités et les Pouvoirs» (Col 2, 15), il déploie simplement le même paradoxe. Il est le premier, le triomphateur, en même temps qu'il est le dernier, le proscrit; car enfin, on n'a pas l'habitude de promener nos héros suspendus à une croix. À cet égard, le sort de l'apôtre Paul n'est pas différent : représentant du Christ, il séjourne en prison.

Et puis le texte précise encore qu'il n'y a plus «Grec et Juif, circoncis et incirconcis [...] esclave, homme libre, mais Christ» (Col 3, 11). Sous un autre mode, il y a encore une fois abolition de la hiérarchie. Entre Grec et Juif, entre esclave et homme libre, il y a, en effet, un rapport de supérieur à inférieur; mais ce rapport devient paradoxal dès lors que les termes de cette hiérarchie sont identifiés à une tierce et unique grandeur : le Christ. Le Christ est de la sorte premier et dernier.

Cette situation paradoxale du Christ aux deux extrémités de la hiérarchie a donc pour effet de saturer cette hiérarchie et de la subvertir. Cette hiérarchie devient un espace homogène, «un seul corps» comme il est écrit dans le texte.

C'est dire que dans l'exacte mesure où la disjonction entre le haut et le bas fournit l'espace au processus de fonctionnement et au devenir mélioratif, la superposition de ces termes signifie l'abolition de l'histoire et la réalisation de l'eschatologie. C'est en ce sens que cette collusion des extrêmes sur une échelle hiérarchique culmine dans un espace eschatologique semblable à celui issu de la superposition des termes englobant/englobé: similitude eschatologique avec cette différence toutefois que la coïncidence englobant/englobé réalise la figure de la plénitude, alors que la coïncidence haut/bas semble produire la figure de l'unité.

Nous disposons de la sorte de trois espaces : un premier espace que nous avons appelé «mystique», qui permet de rendre compte de la conjonction ici et maintenant avec le Christ, un second espace «historique» où la disjonction d'avec le Christ ouvre la possibilité du perfectionnement et des oeuvres et, enfin, un troisième espace où la conjonction des termes contraires, survenant à la fois sur l'isotopie «mystique» et sur l'isotopie «historique», permet de réaliser un état totalement paradoxal et atopique que nous avons appelé «eschatologique».

TROISIÈME PROPOSITION

La troisième proposition concerne le statut et la fonction de cet espace eschatologique dans le discours religieux. Nous en ferons ici notre conclusion.

Cette organisation paradoxale dans le discours religieux n'est pas spécifique à l'espace. On a vu dans l'Épître aux Colossiens qu'elle pouvait s'appliquer au corps et à l'organisation sociale prévalant au temps de la parousie. Dans la littérature spirituelle, on rencontre fréquemment par ailleurs des locutions telles que « lumière noire » ou « douleur voluptueuse » pour désigner l'état de béatitude ou le rapt par l'absolu. Or toutes ces figures relèvent également du paradoxe et occupent à l'intérieur du carré sémiotique la position du « terme complexe » (et... et...) ou celle du « terme neutre » (ni... ni...).

La proposition ici est de considérer le paradoxe – et de là les termes complexe et neutre – comme une manifestation de l'événement de la structure. Qu'est-ce à dire ?

Usons encore une fois d'une représentation spatiale pour nous faire comprendre; soit un segment de droite symbolisant une catégorie sémantique quelconque : mâle/femelle par exemple. En tant qu'ils constituent la forme de cette catégorie, les deux termes catégoriels mâle et femelle sont représentés par les deux discontinuités délimitant ce segment. La ligne reliant ces deux discontinuités fournit quant à elle la substance de cette catégorie; il s'agira ici de la sexualité. Or ces deux discontinuités viennent-elles à coïncider par le paradoxe, comme ce fut le cas dans notre Épître, que le segment s'atrophie, rapproche peu à peu ces extrémités et devient un simple point. Les discontinuités se superposent l'une à l'autre.

Et un point, comme la géométrie nous l'apprend, est infiniment petit. Il n'est pas très petit, il est infiniment petit. Ce qui signifie qu'il n'a pas, eu égard à sa dimension, de déterminations spatiales. Sa seule caractéristique est son existence géométrique. Du point, en effet, on peut extraire, par déplacement ou ramification, toutes les structures géométriques; c'est-à-dire que la forme commence à avoir des déterminations dès lors qu'on déploie l'espace virtuel de la tache dans l'espace virtuel de la page. Encore faut-il que le point en use pour revêtir des déterminations et cesser du même coup d'être un point. Mais ici, il est simplement une singularité, un pur événement.

Ces espaces virtuels où peut se déployer le point doivent à leur tour être considérés comme des substances. Des substances qui manifestent toutefois la forme et l'actualisent. Car ce point, en tant qu'il constitue une forme, fut-elle sans déterminations, comporte aussi une substance; sans quoi cette forme ne serait pas manifestée et n'aurait d'existence que virtuelle, comme les innombrables figures géométriques que l'on pourrait extraire du point. Si tant est que la chose fasse sens, on peut dire aussi que la substance de ce point est noire, qu'elle détache cette forme singulière sur le fond de la page blanche: laquelle, à son tour, est une substance

manifestant le point. Sans le noir de la tache, pas de point; mais sans la blancheur de la page, pas de point non plus. Deux substances et une forme : la définition du signe chez Ferdinand de Saussure.

Aussi une substance, comme chacun sait, est toujours un continuum. En ce qui concerne le noir de cette tache, de quel continuum peut-il s'agir? À vrai dire, de l'infini, de l'infiniment petit, de la possibilité indéfinie du fractionnement, de la possibilité que l'un (1) puisse être divisé en deux (2), et de là puisse être divisé à nouveau indéfiniment : 1, 1/2, 1/3, 1/4...

Cette tache noire, avons-nous dit, se dégage du fond de la page. Sans cette page, sans la blancheur de celle-ci, le point ne saurait apparaître et se manifester. Or cette page est infinie à son tour : dans l'autre sens. Elle s'étend indéfiniment comme le plan cartésien. Elle constitue un continuum que la tache informe.

Sans la page, on ne saurait voir la tache; mais sans la tache, on ne saurait voir la page non plus. Du coup, la page constitue à son tour une substance, un espace de prolifération où l'un (1) peut se multiplier en deux (2), et de là peut être multiplié à nouveau indéfiniment; non plus 1, 1/2, 1/3, 1/4... mais 1, 2, 3, 4... En sorte que l'événement c'est le chiffre 1 entre les séries croissantes et décroissantes des entiers naturels et des fractions ...1/4, 1/3, 1/2, 1, 2, 3, 4...

L'infinie petitesse et l'infinie grandeur sont ainsi les deux versants du même événement singulier de la forme. Quand on divise un tout, on multiplie les parties. C'est pourquoi si, par l'infinie petitesse de la première substance, on peut dire que le point n'a pas de dimension, on peut dire semblablement que par l'infinie grandeur de la seconde, le point n'a pas de localisation. À vrai dire la possibilité même de la localisation et de la dimension commence avec ce point. C'est cela l'événement de la structure : il n'y a pas d'antériorité possible.

Nous avons donc une forme et deux substances : une forme qui existe par l'adossement en elle de deux substances, et deux substances qui se distinguent et qui existent différemment par l'effraction de cette singularité qui inaugure la possibilité de discriminer. Deux espaces de possibilités et la singularité d'un événement : une tache, un point, un commencement.

Dès lors, quand le discours religieux emploie le paradoxe, il problématise son événement, c'est-à-dire qu'il se pense en tant que forme singulière sur le fond du possible, ou sur le fond de l'ouvert comme dirait Heidegger. C'est là, pensons-nous, la fonction spécifique du discours religieux : celle de problématiser son impensable fondement et de gérer son ouverture indéfinie sur le possible.

LES COLLABORATEURS...

Dossier : La reproduction
photographique comme signe

Articles divers

OLIVIER ASSELIN

Olivier Asselin est professeur d'esthétique et d'art actuel au département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa. Ses préoccupations tant philosophiques que sémiotiques concernent en priorité l'éthique de la communication esthétique, notamment la vérité et la moralité de la photographie.

MARIE CARANI

Professeure d'histoire de l'art contemporain et de théorie de l'art au département d'histoire de l'Université Laval depuis 1985, Marie Carani a obtenu un doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la sémiotique de l'art abstrait québécois, sur la perspective comme code syntaxique, ainsi que sur l'interdisciplinarité méthodologique et le décloisonnement des disciplines scientifiques. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs interventions critiques sur l'art actuel, notamment dans les revues *Semiotica*, *RS/SI*, *Trois*. Elle est également auteure d'un ouvrage sur la critique d'art montréalaise des années 50 intitulé *L'oeil de la critique*. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique 1952-1959 (Éd. Septentrion, 1990).

COLLECTIF GRESAC

Le Collectif GRESAC (Groupe de recherche en sémiotique de l'art contemporain) rassemble depuis 1985 une dizaine d'étudiants-chercheurs gradués du département d'histoire de l'Université Laval de Québec. Subventionnées par le CRSHC et le Fonds FCAR, les recherches du groupe englobent des champs d'intérêt divers qui couvrent la modernité et la post-modernité artistiques. En 1988, le Collectif a publié un article sur les perspectives dans la peinture occidentale dans un numéro de *Protée* (vol. 16, n° 1/2). Depuis l'an dernier, Patrice Loubier et Chantal Paquin questionnent les interprétations sémiotiques de la photographie actuelle.

MICHEL COSTANTINI

Historien d'art spécialisé dans les problèmes de la perspective, membre fondateur du Groupe EIDOS (Étude de l'image dans une orientation sémiotique) de l'Université François-Rabelais, de Tours, qui réunit depuis 1985 des chercheurs de différents horizons rattachés au Laboratoire de linguistique de la Faculté des Lettres, Michel Costantini est professeur d'histoire de l'art et de sémiotique, ainsi que rédacteur en chef du *Bulletin international de sémiotique de l'image*. Il a publié de nombreux articles en sémiotique visuelle et a été récemment co-responsable du numéro spécial de la revue sémiotique belge *Degrés* consacré à l'affiche urbaine. Il est actuellement le président intérimaire de l'Association internationale de sémiotique de l'image.

ANDRÉ ROY

Professeur de philosophie au Collège Limoilou de Québec, André Roy a soutenu une thèse de doctorat sur la sémio-sémantique de l'image photographique au département de philosophie de l'Université Laval de Québec en 1990. Son mémoire de maîtrise intitulé «Le bri/collage du sens» portait déjà sur la pratique du photogramme. Il s'intéresse principalement à l'univers simulacré post-moderne, aux images numériques et aux images de synthèse, comme le photogramme.

JEAN-CLAUDE GIROUD

Sémioticien, directeur d'un Centre de Formation Pédagogique à Grenoble, Jean-Claude Giroud est de plus membre du C.A.D.I.R., Centre d'étude et de recherche sur la sémiotique et le discours religieux (Lyon).

CHARLES PERRATON

Titulaire d'un Ph.D. en sémiologie (UQAM, 1988), Charles Perraton détient également un Diplôme d'études approfondies en sociologie (Aix-en-Provence, 1976), et une maîtrise en architecture (UdeM, 1975). Il enseigne présentement à l'Université du Québec à Montréal et travaille à l'analyse des énonciations visuelles (cinéma et vidéoclips) et des énonciations spatiales (espaces de masse). Ses recherches actuelles portent également sur le thème de la post-modernité et sur l'épistémologie des pratiques de communication. Il occupe présentement le poste de directeur du programme de maîtrise en communication et participe au programme de doctorat en sémiologie.

JACQUES PIERRE

Jacques Pierre a d'abord obtenu de l'Université de Montréal un doctorat en Sciences des religions puis a poursuivi des études post-doctorales en sémiotique à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris sous la direction de A. J. Greimas. Il est actuellement professeur au département des Sciences religieuses de l'Université du Québec à Montréal.

COMPTES RENDUS

LIVRES

Betty BEDNARSKI

AUTOUR DE FERRON. LITTÉRATURE, TRADUCTION, ALTÉRITÉ

Toronto, Éditions du GREF (Collège universitaire Glendon, Université York), 1989, VIII-155 pages, préface de Jean-Marcel Paquette, coll. «Traduire, écrire, lire», n° 3.

La Préface de Jean-Marcel Paquette à l'essai de Betty Bednarski commence ainsi :

Ce que l'on va lire n'a peut-être pas de précédent dans la tradition critique relative à la littérature québécoise. Il s'agit d'une thèse qui se fait plus qu'une thèse, d'une lecture critique qui s'élève au-delà de son point critique, d'une réflexion théorique qui surmonte les embûches de la théorie pour produire à la fin ce qui est plus que rare : une oeuvre de pure création où se révèle un auteur. Betty Bednarski a réussi cette véritable prouesse. Qu'elle en soit [...] remerciée et louée. (p. VII)

L'Introduction de Bednarski précise ensuite que le livre s'inscrit dans un projet de thèse de «doctorat sur publication» (p. 1), terminé à l'Université Laval en 1986. L'auteure publie ici le «travail supplémentaire» demandé «pour compléter le dossier des publications» (id.). Ce «travail», relatif à la traduction qu'elle a faite des Contes et des Roses sauvages de Jacques Ferron (si l'on en juge par la bibliographie terminale), consiste, dit-elle, en une «sorte d'appréciation [d'elle-] même, [...] qui rendrait compte de façon récapitulative du corpus de textes déjà publiés» (id.). Deux idées directrices sont énoncées : un «principe de base» qui est «la lecture comme élément constitutif de l'écriture et de l'oeuvre littéraire, et d'une activité plus large aussi, grâce à laquelle, en dehors de la littérature, nous appréhendons et organisons la réalité» (p. 4s.); et un «principe unificateur» qui est «la notion d'altérité» (p. 5). Enfin, le travail est présenté sous l'éclairage de l'Esthétique de la création verbale de Bakhtine, un essai qui

a été «nécessaire» à l'auteure, surtout en ce qui a trait à la notion d'altérité (p. 6). Tout cela, lié au fait que le livre a obtenu le «Prix Gabrielle-Roy 1990», comme l'indique une bande publicitaire, est donc prometteur.

Après lecture, il faut dire cependant d'entrée de jeu que l'organisation et la réalisation de ce travail réflexif ne s'avèrent pas aussi claires que le laisse supposer l'Introduction, et que la «prouesse» novatrice dont parle le préfacier doit être fortement nuancée.

L'ouvrage de Bednarski se donne d'abord en effet comme une partie seulement d'un tout qui comprend, pour «environ soixante-quinze pour cent» de l'ensemble (p. 2), des traductions que l'on n'a pas sous les yeux au moment de la lecture et dont on peut présumer que la connaissance donnerait au livre une résonance autrement pertinente : si elle peut contribuer à un bon article, une portion de thèse, même excellente, ne fait pas toujours nécessairement un excellent livre.

Et puis il y a cette construction «en spirale», comme l'appelle l'auteure (p. 3, 5), qui informe le texte : si elle est souvent réelle et motivée, elle devient aussi parfois une noble expression pour cacher ce que d'aucuns qualifieraient de mauvaise stratégie discursive par ses redites et ses redondances. Je parle moins ici de sujets comme l'«altérité», dont Bednarski discute régulièrement, que des questions comme celles de «lecture réintégrant», qui revient à peu de distance dans deux parties distinctes

du ivre (p. 125 et 129), et des «mots anglais», qui ont aussi une double occurrence (p. 41ss et 120ss). Ajoutons que le principe de base concernant la lecture/écriture est traité lui aussi à deux endroits, mise à part l'Introduction, et ce, sans trop de variation et sous des intitulés très voisins: «La traduction comme lecture» (p. 11) et «Lecture, traduction, altérité» (p. 103). Ne serait-ce que pour cette raison, il est assez malaisé de résumer l'ouvrage, ce à quoi je renonce d'emblée, la «spirale» entraînant des réflexions «parfois tortueuses, fastidieuses» (p. 3).

Il y a encore des concepts plutôt gênants et fort aléatoires comme ceux d'«intention» de l'auteur (p. 45ss), de «responsabilité du traducteur vis-à-vis de l'auteur [...] et de son lecteur» (p. 53), de «reflet» de Ferron dans ses personnages anglais (p. 104), ou de «victoire» (par «appropriation») de l'écrivain sur un mot anglais en l'écrivant en français (p. 47) : v.g. les Stêtes, bisenesse, brecquefeste, ouïquène, ouonnedeurfoules, gagnestère... (p. 42s.). Est-ce pour cela que Bednarski dit de son travail qu'il «atteint [...] un très haut degré de signification personnelle», qu'il «est l'histoire de [son] interaction avec une littérature et avec une oeuvre en particulier» et que «le “je” y est pleinement assumé» (p. 7)? Est-ce aussi pour cela que le préfacier dit d'elle que «de lectrice “critique”, elle «se fait critique “créatrice”» (p. VIII), dans une «oeuvre de pure création» (p. VII)?...

Autour de Ferron n'en possède pas moins pour autant des qualités réelles, que les remarques précédentes ne peuvent ni ne veulent occulter. Sa nouveauté est peut-être justement de faire sans cesse intervenir Ferron lui-même, comme l'annonce le titre de l'ouvrage, remettant ainsi en lumière le concept d'«auteur-homme, banni depuis si longtemps par la lecture critique», et qui, au fond, est «à l'origine de tout» : «retourner à lui, n'est-ce pas remonter aux origines de l'oeuvre?» (p. 123), se demande Bednarski, ne craignant pas d'afficher

un principe qui, de fait, après avoir prévalu dans les milieux littéraires universitaires, par exemple, a été évacué par le structuralisme en général, qui a lui-même supporté dès lors, au nom du modernisme, des m(éth)odes analytiques aussi nombreuses que variées. Mais voilà que Bakhtine, qui est très en vogue dans lesdits milieux universitaires depuis la traduction, il y a une vingtaine d'années, de ses oeuvres écrites d'abord en russe dès les années vingt, voilà que Bakhtine, dis-je, vient ici à la rescousse en affirmant que «l'exotopie du lecteur [...] s'exerce par rapport au “tout de l'oeuvre” dont l'auteur-principe est un des éléments constitutifs», comme le résume opportunément Bednarski (id.).

Par ailleurs, la (brève) discussion autour des mots commis et terrien, (p. 121s.), plus que celle concernant Farouest et touristroume (p. 55-57), fait bien entrevoir certaines difficultés de la traduction. Voilà deux mots qui, dans le contexte de l'oeuvre, ne font pas problème pour la reconstitution du sens. Mais des précisions sur les fonctions qu'ils connotent sont néanmoins nécessaires pour choisir entre book-keeper, manager, agent, storekeeper et clerk, d'une part, et farmhand, farmworker et shore-worker, d'autre part : «traduire, [...] c'est déjà faire oeuvre de critique» (p. 35). Bednarski mentionne aussi le suave Nouillorque (p. 51) et l'ineffable ouèredéare (p. 43), dont il eût été fort intéressant de voir le traitement obtenu en traduction.

De plus, si tous reconnaissent que «le pays est au coeur même de l'oeuvre de Ferron» (p. 97), l'auteur a le mérite de noter, en la suggérant comme piste d'étude, «la complexité», entre Québécois et Anglais, «d'une relation qui cherche à s'affirmer et se veut interrelation dynamique, à l'opposé des Deux solitudes de Hugh McLennan, que Ferron rejette, et contre lesquelles son oeuvre s'érige» (p. 77); ses écrits sont «anti-Deux solitudes», avance Bednarski (id.).

Cette dernière suggère encore avec pertinence qu'

au centre de l'oeuvre de Ferron se trouve une “théorie du moi” qui, élaborée au cours des années soixante dans une série d'essais (ils seront réunis en 1972 dans *Du fond de mon arrière-cuisine*), [s'intègre] aussi à la fiction et à l'autobiographie et, notamment, dans des passages de théorisation explicite, aux *Confitures de coings* et à *L'Exécution de Maski*. (p. 79s.)

Plus loin, on lit que cette théorie du moi est intégrée depuis longtemps à la notion de pays (p. 97).

Il s'agit bel et bien ici de suggestions, ou encore d'intuitions, car l'essai de Betty Bednarski, qui en recèle d'autres, ne contient pas de démonstrations comme telles, ni à plus forte raison d'analyse : là n'était pas du reste son objectif, on le sait, l'auteur visant à présenter «moins des solutions que des réflexions» (p. 2). A-t-on dès lors «[surmonté] les embûches de la théorie», comme disait Paquette (p. VII), ou ne les a-t-on pas tout simplement contournées?... Mais il faut prendre et apprécier Autour de Ferron pour ce qu'il est. On ne peut s'empêcher toutefois de songer que lesdites réflexions auraient pu être alimentées et approfondies par des écrits qui n'apparaissent pas dans la bibliographie des «études sur Jacques Ferron» (p. 148). On y rencontre en effet les articles de Bednarski et de quelques autres, et un seul livre, celui du directeur (de toute évidence, p. 7) de la thèse, Jean Marcel (Jacques Ferron malgré lui, paru en 1970) : l'apport des Jacques de Roussan (1971), Jean-Pierre Boucher (1973 et 1974), Yves Taschereau (1975), Pierre L'Hérault (1980) et Pierre Cantin (1984 et 1985), pour ne nommer que des auteurs de livres, sans compter les nombreuses thèses consacrées à Ferron, était-il à ce point négligeable?...

Jean-Guy Hudon
Université du Québec à Chicoutimi

Catalogue d'exposition

L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE

Coédition Paris-Musées, Société des Amis du Musée
d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 260 pages.

Produit dans le cadre de l'exposition organisée par le commissaire Claude Gintz et présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (22 novembre 1989 – 18 février 1990), ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain de Montréal (5 août – 21 octobre 1990), ce catalogue regroupe les textes de Claude Gintz, Benjamin H.D. Buchloh, Charles Harrison, Gabriele Guercio, lesquels posent des regards percutants sur la dimension épistémologique qui a conduit, dans les années soixante-cinq à soixante-quinze, le projet de l'art conceptuel.

Dans l'esprit d'une analyse rétrospective sous-tendue par la réalité de l'exposition et le regroupement d'oeuvres proto-conceptuelles et conceptuelles significatives, les auteurs des textes de ce catalogue recontextualisent ce «mouvement» dans l'histoire de l'art contemporain ou, en observant une production particulière, pointent ses ambiguïtés. Ils entreprennent un examen minutieux de la littérature critique qui la touche, et questionnent la dialectique par laquelle l'art conceptuel s'est opposé systématiquement à toutes formes traditionnelles de représentation en affirmant la suprématie du langage sur le visuel, c'est-à-dire en procédant à la quasi-négation du visuel. Cette logique de la rétrospective se trouve marquée par la conscience des effets du recul historique, ainsi que par le souci d'objectiver l'histoire de l'art conceptuel en tenant compte de la diversité de ses points de vue et de ses réalisations. En plus de l'actualité de cette lecture critique, ce catalogue inclut aussi des textes écrits sur le vif, dont les approches théoriques s'entrechoquent, comme celui de Jo-

seph Kosuth, «Art After Philosophy» (1969) et celui de Daniel Buren, «Mise en garde» (1969); en outre il présente une entrevue de Robert Horvitz (1987) et de Claude Gintz (1989) avec Seth Siegelaub, responsable du «January Show», qui est la première exposition majeure d'art conceptuel réunissant, en 1969, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner.

Comme les textes du catalogue le rappellent, en rejetant les considérations formalistes qui ont dominé la scène artistique du modernisme et en valorisant par l'exploitation du langage la fonction analytique et/ou critique, les artistes conceptualistes cherchaient à cerner et à définir les conditions de production de l'art comme entité. Ils procédaient ainsi à l'élaboration d'une analyse autoréflexive générée par le raisonnement tautologique, selon lequel «l'idée de l'art (l'oeuvre) et l'art sont une même chose et peuvent être compris en tant qu'art sans que l'on ait à sortir, pour une «vérification», du contexte artistique», comme l'a exprimé Joseph Kosuth dans son texte programmatique «Art After Philosophy» (p. 239). Dans ce sens, la préoccupation de ces artistes pour la nature linguistique de l'art les amenait à se détacher des disciplines de la peinture et de la sculpture. Celles-ci, croyaient-ils, en s'inscrivant dans la tradition, ne favorisent essentiellement que les qualités matérielles, visuelles et formelles des oeuvres, sans remettre en question la fonction conceptuelle de l'art qui orientait leur pratique post-moderne. Aussi, ces artistes voyaient en Duchamp et en ses readymade le

point de départ d'une perspective auto-réflexive de l'art conceptuel dans laquelle serait réévaluée toute référence à l'art rétinien contesté par Duchamp. Cette volonté de soustraction du visuel a également été précédée et inspirée par d'autres expériences artistiques radicales, évoquées par Claude Gintz (p. 15) : entre autres, l'effacement d'un dessin de De Kooning (Rauschenberg, 1953); l'exposition du Vide présentée à la galerie d'Iris Clert (Yves Klein, 1958) ; le cylindre en acier (Piero Manzoni, 1961) contenant un rouleau de papier sur lequel est tracée une ligne que le spectateur ne peut pas voir, et dont il ne peut imaginer la présence qu'après avoir pris connaissance de l'intitulé; la sculpture «Placid Civic Monument» (Claes Oldenburg, 1967), caractérisée par son aspect éphémère, dans la mesure où il s'agissait pour l'artiste de «creuser un cube dans Central Park puis de le combler» .

La référence à ces modèles anti-illusionnistes a conséquemment été réactualisée par le processus conceptuel de la dématérialisation de l'art, qui a provoqué, dans la pratique, une «perte de visualité» (Buchloh) tendant à prohiber, comme dans l'art minimal, la production d'objets plastiques basés sur les diktats d'une esthétique formaliste fondée sur la fétichisation de l'«opticality» greenbergienne, et à

substituer une définition linguistique (l'oeuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible, ce qui constituait l'assaut le plus lourd de conséquences contre la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution. (Buchloh, p. 25)

Pourtant, si cette négation du visuel concerne la majorité des artistes conceptuels, certains, dont Daniel Buren, ont revendiqué la spécificité matérielle et visuelle de l'art, «sans qu'il soit pour autant question de revenir à une esthétique (formaliste) de la présence qui avait régné sur les productions de l'École de New York d'après-guerre» (Gintz, p. 14). C'est également le cas de Dan Graham, qui publie, dans Arts Magazine (décembre

1966 - janvier 1967), un article illustré de photographies d'habitations de banlieue accompagnées de textes descriptifs, tout ceci mis en page comme pour une revue de culture populaire. Il en résulte un traitement du visuel s'inscrivant dans la lignée du Pop Art et du Minimalisme par son rappel d'une architecture banale, populaire, aux «formes géométriques simples» (ibid.). Dans ce sens, Buchloh lie «Homes for America» de Dan Graham (1965-1967), aux livres d'Edward Ruscha – dont «Twenty-Six Gasoline Stations» (1963) – contenant également des photographies d'architectures «vernaculaires» et conçus aussi pour une large diffusion/ consommation, contrairement aux livres d'artistes traditionnels à tirage limité (p. 29-30). Évidemment, Buchloh et Gintz mentionnent qu'une telle conception rejoint la critique que Duchamp faisait au caractère d'unicité de l'objet d'art, tandis que le rapport à l'iconographie de l'architecture populaire renverrait au concept duchampien de «beauté d'indifférence» .

Dans la conception du «Card File» (Robert Morris, 1962), Gintz voit la réunion des caractéristiques essentielles de l'art conceptuel : «tautologie, usage exclusif du langage, perte de visualité, extension au temps et à l'espace» (p. 15). Buchloh observe, quant à lui, dans cette oeuvre et d'autres produites par le même artiste (1961-1963), une compréhension – et/ou une assimilation – des propositions de Duchamp, marquée par une réflexion sur les fonctions du ready-made, qui l'amène à établir une comparaison entre la structure du langage et celle des arts plastiques, établie sur le modèle linguistique de Saussure (p. 28-29). En 1969, c'est autour de Joseph Kosuth et du groupe Art & Language que le projet de l'art conceptuel se resserre. Comme le rappelle Buchloh, leur référence à Duchamp ne retient exclusivement que les «ready-made non assistés» et leur lecture de ce modèle le considère seulement comme une «simple proposition analytique», au sens de l'affirmation «ceci est une oeuvre d'art», reprise, en 1961, par Rauschenberg, dans son télégramme envoyé à Iris Clert : «C'est un portrait

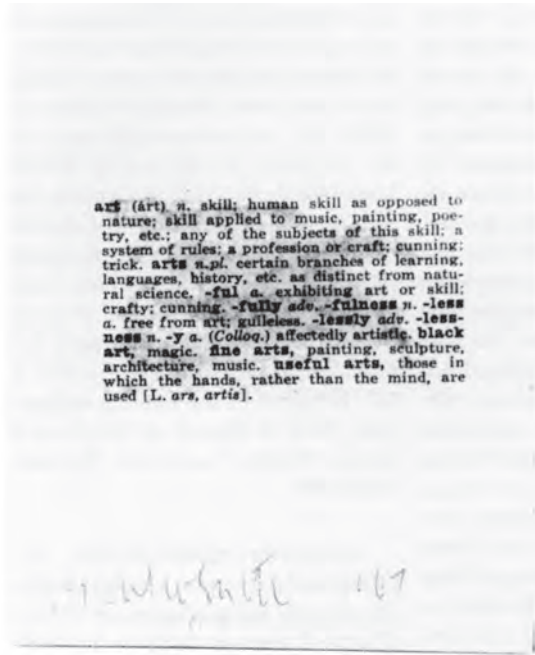
d'Iris Clert si je dis qu'il en est ainsi», et reprise encore par Donald Judd, dans son texte «Specific Objects» (1965) : «[...] si quelqu'un dit que c'est de l'art, alors c'est de l'art» (p. 31-33). L'analyse de Buchloh se termine par une reconsidération de l'usage du carré et du cube dans l'art conceptuel («Condensation Cube»/Hans Haacke, 1963-1965; «Mirrored Cubes»/Robert Morris, 1965; «A Square Removal from a Rug in Use» et «A36" X 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall»/Lawrence Weiner, 1969-1968).

Le texte de Charles Harrison, «Art Object and Artwork», s'intéresse spécifiquement aux pratiques des artistes d'Art & Language (à partir de 1968), lesquelles sont régies par une critique moderniste de l'objet d'art (la peinture et la sculpture) et de la réception passive d'un public soumis à une esthétique liée à la notion de goût. Partant de là, Harrison pose les motivations qui ont amené les membres d'Art & Language à se débarrasser d'un tel type de spectateurs en convoquant un public qui participe à des activités didactiques sur la fonction de l'art et de la culture :

Dans le travail exposé d'Art & Language, nulle concession faite à la notion de contemplation désintéressée. L'art était remodelé sous la forme d'un travail avec lequel le spectateur ne pouvait entrer en rapports qu'à la condition qu'il, ou qu'elle, soit disposé à se plonger dans une activité de lecture. À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, la pratique d'Art & Language se présentait comme une pratique non esthétique sur la scène artistique. (p. 57-58)

Évidemment, dans un tel contexte, le «statut d'artiste en tant qu'auteur» et l'individualité d'une oeuvre ne pouvaient qu'être rejetés. Le rapport du public impliqué à la démarche d'Art & Language exigeait une connaissance des codes linguistiques privilégiés par cette avant-garde.

Enfin, l'article de Gabriele Guercio, «Formés dans la résistance : Barry Huebler Kosuth et Weiner contre la



TITLED (ART AS IDEA AS IDEA), 1967, «Documentation» pour la réalisation de : *Titled (Art as idea as idea)*, 1967. Définition du mot «art» collé sur carton, 7,5 x 7,5 cm. Signé, daté en bas : Joseph Kosuth, 1967. Collection Siegelau.

presse américaine», refait le tour de la littérature critique concernant ces quatre artistes dans la «presse populaire ou spécialisée». Guercio montre comment la critique a dénigré cette production en cherchant «à défendre la peinture et la sculpture, tout comme le statut de sa propre discipline, contre les attaques d'un art qui se considérait comme étant lui-même critique» (p. 65). Pour Guercio, trois hypothèses sont fondamentales à ce rejet par la critique de l'art conceptuel (en général) et de celui des Barry, Huebler, Kosuth et Weiner (en particulier) : 1) cet «art» est un art de «documents» qui exige des dispositions intellectuelles et psychologiques distinctes de l'art rétinien face à sa diffusion, réception et mise en marché; 2) la critique a vu l'art conceptuel à partir d'une lecture formaliste et a ainsi contesté sa valeur artistique, comme elle a contesté son métissage théorie/pratique venant nuire à la dimension visuelle; 3) la critique s'est également opposée à l'attitude auto-réflexive de ces artistes.

Ce catalogue s'avère un outil de travail nécessaire pour qui réfléchit sur l'impact du modernisme face à l'entrée en scène du post-modernisme, dont l'art conceptuel constitue l'une des manifestations de la première tranche. Dans ces textes, l'ascétisme de cette production artistique est dédramatisé, relativisé, et bien des pistes nous sont fournies pour comprendre la résurgence, dans les années quatre-vingt, de la peinture et de la sculpture : après tant de rigueur et de travail, d'idées et d'idéaux à défendre, de luttes à mener au nom de la vérité et de l'invention, l'humeur est maintenant à l'humour, au doute, à la citation, au jeu, à l'artifice, au simulacre, à la mise en abîme de toutes convictions, de toutes formes de discours et/ou de pratiques autoritaires.



Art & Language, THE BLACK BOOK, 1967, répertoire avec définitions du dictionnaire, Courtesy John Weber Gallery, New York.

Claude-M. Gagnon
Université du Québec à Chicoutimi

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 19 / no 1 : Narratologies. État des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle "périphérique" et aux aspects "régionaux" des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections "articles divers" et "comptes rendus" sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – "format" DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) "bien contrastées" sur papier glacé 8" x 10".